



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Ciências Sociais  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Ricardo Cezar Cardoso


Antonin Artaud: por uma metafísica cruel

Rio de Janeiro

2006

Ricardo Cezar Cardoso

**Antonin Artaud: por uma metafísica cruel**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientador: James Bastos Arêas

Rio de Janeiro

2006

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/ CCS/A

A785 Cardoso, Ricardo Cezar.  
Antonin Artaud: por uma metafísica cruel/ Ricardo Cezar Cardoso. -  
2006.  
100 f.

Orientador: James Bastos Arêas.  
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
Bibliografia.

1. Artaud, Antonin, 1896-1948. 2. Crueldade – Teses. I. Arêas,  
James Bastos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 179.8

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

\_\_\_\_\_  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Data

Ricardo Cezar Cardoso

**Antonin Artaud: por uma metafísica cruel**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em 23 de junho de 2006.

Banca Examinadora:

---

James Bastos Arêas (Orientador)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

---

Ivair Coelho Lisboa

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

---

Walder Gervásio Virgulino de Souza

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2006

## DEDICATÓRIA

A Sandra, minha companheira; a minha mãe e aos meus amigos, *companheiros* de todas as horas, pela colaboração e pelos incentivos, sem os quais essa travessia seria impossível.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Orientador, James Bastos Arêas, por ter-me aceito como seu orientando e por ajudar-me a superar todas as etapas deste trabalho.

A minha companheira, pela confiança em mim depositado.

A minha mãe, pelo apoio incondicional.

Aos meus amigos, pela força que me deram deste o início desta jornada.

Aos professores e colegas de curso.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

## RESUMO

CARDOSO, Ricardo Cezar. **Antonin Artaud**: por uma metafísica cruel. 2006. 100 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Ao entrarmos em contato com a obra de Gilles Deleuze, não podemos ignorar a influência de Antonin Artaud e da idéia de *Crueldade* no desenvolvimento de sua filosofia. Assim, cabe a pergunta: Qual é a importância de Antonin Artaud e do *Teatro da Crueldade* na constituição da Filosofia Contemporânea? A presente dissertação não pretende responder esta pergunta em toda sua complexidade, a sua pretensão é mais modesta, ela visa traçar algumas linhas que possam nos orientar nas relações complexas entre o pensamento de Artaud e a Filosofia, entre o Teatro da Crueldade e o Teatro Filosófico. Assim, partimos da idéia de uma *Metafísica da Crueldade*, tal como nos é apresentada por Camille Dumoulié, para uma *Metafísica Cruel*, uma metafísica que já é ela mesma uma experimentação. Pensar a crueldade como um teatro metafísico põe em crise o *Sistema da Representação*: tarefa do pensamento contemporâneo. Dessa forma, compreender a Filosofia e a Arte Contemporâneas torna Antonin Artaud uma passagem obrigatória.

Palavras-chave: Crueldade. Metafísica. Corpo sem órgãos.

## RÉSUMÉ

En étudiant l'œuvre de Gilles Deleuze, c'est impossible d'ignorer l'influence d'Antonin Artaud et de l'idée de Cruauté dans le développement de sa philosophie. Ainsi on peut se demander "Quelle est l'importance de Antonin Artaud et du *Théâtre de la Cruauté* dans la constitution de la Philosophie Contemporaine?". La présente dissertation n'ose pas répondre à cette question dans toute sa complexité. Elle est plus modeste dans sa prétention, elle a comme but tracer quelques lignes capables de nous orienter dans nos relations complexes entre la pensée de Artaud et la Philosophie, entre le Théâtre de la Cruauté et le Théâtre Philosophique. Ainsi, nous partons de l'idée d'une *Métaphisique de la Cruauté*, comme elle nous est présentée par Camille Dumoulié, pour une *Métaphisique Cruelle*, une métaphisique qui est elle-même une expérimentation. Penser la cruauté comme un théâtre métaphisique met en crise le *Système de la Représentation*: œuvre de la pensée contemporaine. De cette façon, comprendre la Philosophie et l'Art Contemporain, rendent Antonin Artaud une traverse obligatoire.

Keywords: Métaphisique. Cruauté.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo I</b> .....	6
<b>1- Uma metafísica da Crueldade</b> .....	6
1.1 Anaximandro e as origens da crueldade .....	9
1.2 A inversão mística da Cabala e a necessidade da criação .....	11
1.3 As influências de Heráclito no Sistema da Crueldade de Antonin Artaud .....	15
<b>Capítulo II</b> .....	21
<b>2- Da Representação</b> .....	21
2.1 Da Imitação: primeiro momento da representação .....	22
2.1.1 Da <i>Mimesis</i> Aristotélica .....	23
2.1.2 Da Estética em Aristóteles .....	25
2.1.3 Da função da Catarsis na Arte Trágica .....	27
2.2 Descartes: segundo momento da representação .....	30
2.2.1 Da Dúvida às verdades eternas: O Cogito como garantia da existência de Deus e do mundo .....	31
2.2.2 Da representação como função designativa à representação como função significativa .....	34
2.2.3 A Moral cartesiana .....	35
2.2.4 A Lógica de Port-Royal e a Moral jansenista .....	37
2.2.5 Jean Racine entre o Drama e a Tragédia: As origens do Teatro Psicológico .....	39
2.2.6 Considerações Finais.....	42
<b>Capítulo III</b> .....	48
<b>3- Do Duplo</b> .....	48

3.1 O Duplo e a Linguagem .....	50
3.1.1 O Duplo e o Signo .....	52
3.1.2 O Duplo e o Teatro .....	54
3.1.3 O Duplo e o Pensamento: a petrificação do pensamento .....	56
<b>Capítulo IV</b> .....	<b>62</b>
<b>4- O que é o Corpo sem Órgãos?</b> .....	<b>62</b>
4.1 Crueldade e Imanência .....	63
4.2 Imanência e Vida .....	68
4.2.1 O Princípio Vital nas Ciências da Vida .....	68
4.2.2 A Vida como Plano de Composição .....	71
4.3 O Corpo sem Órgãos e o Teatro da Crueldade .....	73
<b>Conclusão: por uma Metafísica Cruel</b> .....	<b>75</b>
<b>Bibliografia de Referência</b> .....	<b>80</b>
<b>Bibliografia Consultada</b> .....	<b>87</b>

## INTRODUÇÃO

É bem provável que a leitura desta dissertação suscite em quem a lê uma pergunta capital: Qual a importância de Antonin Artaud para a Filosofia? Ou melhor, qual o interesse que a obra de um homem que dedicou a sua vida ao teatro, seja como ator, seja como autor, ou ainda como teórico do teatro, possa despertar ao pensamento filosófico.

Segundo Jacques Henric, os escritos de Artaud podem ser considerados como sendo dos mais violentos de nossa modernidade, nos quais se inscrevem "[...] a reversão capital da história do pensamento: a vinda irreversível do materialismo sobre as cenas da escritura, do pensamento e da história, o fim do idealismo"<sup>1</sup>. Porém, só poderemos compreender o alcance de uma tal reversão, e do tipo de violência que ela acarreta, se nos ativermos ao sentido dado por Artaud ao "conceito" de crueldade, a saber: da sua mais profunda teatralidade.

Ora, ao lermos os textos de Artaud, não é possível ficarmos indiferentes à forma com que ele desconstrói o *Sistema da Representação*. Se ele aponta para o surgimento da forma de representação como o momento que marca a decadência do Teatro Ocidental já na sua origem, com o surgimento da Tragédia Grega, é porque ele viu aí, tal como Nietzsche, um sintoma de uma decadência ainda maior: a decadência do pensamento do Ocidente; a marca de sua impotência em face do movimento transformador, portanto cruel, da Vida; o seu contentamento em deter-se nas formas fixas do pensamento racional. A *Crueldade* é, antes de tudo, a desmistificação da representação como única forma válida para o pensamento. Portanto, falar de Antonin Artaud e do *Teatro da Crueldade* é trazer para si o desafio de manter-se equilibrado sobre a linha divisória entre o Teatro e a Filosofia, e lançar-se na tarefa de recolocar a *crueldade* no âmbito da vida. Por isso mesmo, ao se falar da

---

<sup>1</sup> Cf. Jacques Henric, *Une Profondeur Matérielle*, Critique, n° 278, juillet 1970, p. 617-625.

*crueidade* não se pode deixar de lado o sentido e o alcance do *teatro metafísico* como princípio imanente à vida do qual o teatro seria seu duplo e faz com que Artaud leve este postulado ao extremo, até o limite de sua própria vida, até aonde já não se possa mais fazer a distinção entre o ator e o personagem de um drama essencial desde a sua origem.

“[...] ‘teatro da crueldade’ quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo.”, diz Artaud<sup>2</sup>. Nesse sentido, os comentários de André Masson nos são bastante elucidativos: Artaud, diz Masson, “Trazia em si ao mesmo tempo o ator e o espectador.”, de tal forma que “Essa atitude era a sua própria natureza. O sofrimento pessoal existia, mas ele o representava para si, procurando a plenitude do seu sofrimento. Artaud disse a si mesmo: sou eu que representarei Artaud.”<sup>3</sup>. Seria um desejo masoquista? ... É pouco provável, se levarmos em consideração as palavras de Artaud: “Eu me conheço, e isto me basta, e isto deve bastar, eu me conheço porque eu me assisto, eu assisto a Antonin Artaud.”<sup>4</sup>(nossa tradução).

Tendo isso em mente, no capítulo I procuramos tratar da crueldade em suas bases metafísicas. Não se trata, evidentemente, de uma tentativa de fundamentar filosoficamente o *Teatro da Crueldade*, antes, pelo contrário, o que intentamos com este capítulo foi assinalar, no pensamento de Artaud, os pontos de articulação, ou melhor, os efeitos de ressonância entre o Teatro e a Filosofia a partir do princípio metafísico da crueldade. Se tomamos como ponto de referência o artigo de Camille Dumoulié, foi por termos visto nele uma tentativa de determinar esse sentido metafísico do Teatro da Crueldade.

---

<sup>2</sup> Antonin Artaud, *Em Fim com os Chefes-d’Oeuvre* in *Oeuvres Complètes IV* O Paris: Gallimard, 1978. / *O Teatro e seu Duplo*, trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonard, 1984. p. 77 [103]. Por uma questão de comodidade optamos por transcrever as citações de acordo com as traduções brasileiras, de forma que as notas de pé de página constarão as referências das duas versões da citação aludida, respectivamente, o texto francês das *Oeuvres Complètes* e a tradução brasileira entre colchetes. No caso dos textos em que não haja traduções em língua portuguesa ou, quando houver, derem margem a alguma confusão será usada uma tradução nossa.

<sup>3</sup> André Masson apud Alain Virmaux, *Artaud e o Teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

<sup>4</sup> Antonin Artaud, *Le Pèse-Nerfs* in *Oeuvres Complètes I\**. Paris: Gallimard, 1984. p. 98.

É bem verdade que ao partir da idéia de uma crueldade vinculada à idéia de excesso, Dumoulié enfraquece, ou melhor, limita o campo de ação da crueldade como um princípio ativo para o pensamento de Artaud, reduzindo-a a um conceito estético. Porém, em Artaud, a crueldade ganha cores dramáticas na medida que ela é a expressão das forças da vida em seu estado de eterno conflito. Assim, direta ou indiretamente, o Teatro da Crueldade finca seus alicerces na concepção heraclitiana da natureza, ao mesmo tempo em que vemos o espírito de Artaud mergulhado num universo místico, sobretudo aquele estabelecido pelo Tarô Cabalístico. Por essa razão, nos vimos forçados, ao contrário de Dumoulié, a tomar como referência o vínculo entre a crueldade e a idéia de separação, cuja origem remonta a Anaximandro. Por isso mesmo, esse capítulo deve ser encarado como um diagrama capaz de nos orientar nessa paisagem movediça em que se desenvolve o Teatro da Crueldade; lá aonde o paganismo se confunde com a mística cristã.

Por outro lado, o caráter imanente da *Crueldade* põe em questão o *Sistema da Representação*. Sendo assim, no capítulo II, procuramos destacar os dois momentos mais importantes para o estabelecimento e fortalecimento do *Sistema da Representação* como *forma* do pensamento do ocidente, e que, conseqüentemente, serviram de modelo para o desenvolvimento do teatro ocidental.

O primeiro momento, cuja origem remonta a Aristóteles e sua *Poética*, na qual se estabelece o caráter imitativo da arte e onde veremos se instaurar o domínio do texto, ou da narrativa, sobre a encenação propriamente dita, a tal ponto que Aristóteles irá afirmar a condição acessória da encenação<sup>5</sup>. É contra essa tradição aristotélica que Artaud irá se confrontar em sua crítica ao teatro ocidental quando diz que

Esta idéia da supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós e o teatro nos parece de tal modo como simples reflexo material do texto, que

---

<sup>5</sup> Aristóteles, *Poética*, 1450 b 15-20. Trad. Eudoro de Souza. Edição Bilingüe Grego-Portugês. São Paulo: Ars Poética, 1993.

tudo aquilo que no teatro ultrapassa o texto, que não está contido em seus limites e por ele estritamente condicionado, parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como qualquer coisa de inferior em relação ao texto.<sup>6</sup>

O segundo momento está ligado à filosofia de Descartes e de sua influência no teatro de Racine por meio da moral jansenista, inaugurando uma linhagem subjetivista e psicologista que irá culminar com o teatro de Stanislavski, um teatro destinado a “elucidar um caráter, para resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica [...]”<sup>7</sup>.

Ora, o que vemos aqui é a passagem de um teatro destinado a representar as características do objeto imitado a partir de uma realidade objetiva exterior, uma ação, para um teatro marcado por um drama pessoal segundo uma realidade subjetiva interior. Todavia, devemos nos guardar de ver nesse capítulo o desenvolvimento da história da representação, muito menos nos limitar a ver nele apenas uma tentativa de justificação do pensamento de Artaud, pois, tanto num caso como no outro, corremos o risco de só reter dele a imagem decalcada de um corpo estranho, sem qualquer comunicação com o todo da dissertação. Ao contrário, a função do capítulo II é o de procurar delimitar o campo filosófico com o qual o Teatro da Crueldade irá se confrontar, de forma a permitir um alinhamento do pensamento de Antonin Artaud com o pensamento filosófico contemporâneo. Nesse sentido, apresentamos no fim do capítulo uma crítica ao pensamento da representação, de sua função utilitária, dependente do mecanismo sensório-motor, já que a crítica de Artaud a um teatro fundado na representação é no sentido de que um teatro assim estabelecido estaria destinado a justificar, ou mesmo, legitimar uma organização já dada.

---

<sup>6</sup> Antonin Artaud, *Théâtre Oriental et Théâtre Occidental* in *OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo*, p.66 [90].

<sup>7</sup> Antonin Artaud, *La mise en Scène et la Métaphysique* in *OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo*, p. 40 [56].

Porém, justamente pelo fato de a representação estar ligada diretamente à linguagem, qualquer tentativa de ruptura com a representação põe a linguagem no centro da discussão. Sendo assim, no capítulo III abordamos o papel da linguagem no *Teatro da Crueldade*. O *Duplo*, como linguagem teatral, põe em evidência o poder de proliferação dos signos, o que aproxima Artaud do pensamento de Guilherme de Ockham, e coloca o pensamento no campo do problemático, na medida que rompe com o automatismo das idéias e transforma o *autômato espiritual* em *múmia*.

Estando o Duplo liberado do circuito sensório-motor, e a linguagem livre da representação, o teatro, com o Teatro da Crueldade, reencontra seu próprio afazer. Não se trata mais de *imitação*, nem imitação de ações nem imitação de dramas pessoais, mas de criação, de invenção. Criar novas realidades, “[...] acabar de construir a realidade. Pois a realidade não está acabada, ela ainda não está construída.”<sup>8</sup> (nossa tradução).

Mas, o que podemos entender por realidade, no sentido em que Artaud emprega este termo? Fluxos de intensidades, circulação de forças, experimentação infinita. Construir a realidade é, portanto, distribuir essas zonas de intensidades e fazê-las circular: Corpo sem Órgãos. É disso que trata o Teatro da Crueldade; da construção teatral do Corpo sem Órgãos. Contudo, devemos nos guardar de tomar essa construção segundo um modelo estético, ou como um princípio estetizante. Antes, pelo contrário, o Teatro da Crueldade, enquanto Duplo da Vida, põe em evidência forças puras em estado da tensão.

Disso trata o capítulo IV: Corpo sem Órgãos; plano de imanência; teatro metafísico, não-lugar do teatro em que se articulam e se desarticulam forças, onde circulam ou são barradas intensidades, num drama essencial que chamamos Vida.

---

<sup>8</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté* in *OEuvres Complètes XIII*. Paris: Gallimard, 1974. p. 110.

## Capítulo I

### 1- UMA METAFÍSICA DA CRUELDADE

Falar de Antonin Artaud é evocar o tema da crueldade e trazê-lo para a ordem do pensamento. Tema por si só complexo, pois a crueldade não se reduz ao conceito, nem tão pouco pode ser tomado com "[...] o sentido de rigor sangrento, de pesquisa gratuita e desinteressada do mal físico". É nesse sentido que caminha o pensamento de Artaud "Pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal. E, aliás, filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta.", diz Artaud<sup>9</sup>.

Poucos foram os comentadores da obra de Artaud que se ativeram ao problema metafísico da crueldade. Num artigo dedicado a Antonin Artaud e à crueldade, Camille Dumoulié afirma que a crueldade segue a exigência do real. Com isso, ele se vê impelido a seguir o fio que conduz a crueldade ao regime do excesso. Ora, é devido a essa afinidade entre a crueldade e o que é excessivo que faz com que, desde Aristóteles, a crueldade deva ser posta "fora dos limites do vício", posto que a crueldade não é "conforme a essência do homem": não é nem "maldade", nem "perversidade". Segue-se, portanto, que a crueldade só pode ser vista pelo prisma da "bestialidade"; da "doença" ou da "loucura"<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Antonin Artaud, *Carta a Jean Paulhan in Oeuvres Complètes* vol. IV. / *O Teatro e seu Duplo*. p. 97 - 98 [131 - 132].

<sup>10</sup> Cf. Camille Dumoulié, *Critique*, nº 522, novembre 1990, p. 945 - 946. Sobre a afinidade entre a crueldade e a bestialidade e a doença cf. Aristóteles, "Pois todo excesso de irreflexão, de covardia, de intemperança e de irritabilidade são estados que têm traços seja da bestialidade, seja da doença.", (nossa tradução), *Éthique à Nicomaque*, 1149 a 5. Tradução, apresentação, notas e bibliografia por Richard Bodéüs. Paris: Flammarion, 2004.



Segundo Camille Dumoulié deve-se a Shopenhauer o fato de ter sido, talvez, o primeiro "[...] a conferir uma significação metafísica à crueldade"<sup>11</sup>. Segundo as teses de *O Mundo como Vontade e Representação*, o homem se encontraria num estado de total dilaceramento em virtude do confronto entre a potência de vida infinita e de sua realidade finita como indivíduo. Assim, em Shopenhauer, a crueldade se mantém sob o signo do excesso, porém esse excesso não é mais, como em Aristóteles, algo fora dos limites do humano; ao contrário, ele é agora a expressão da vontade de viver. Contudo, mesmo em Shopenhauer, a crueldade ainda mantém um elemento negativo, ou seja, ela é signo do modo como o indivíduo se liberta de seu sofrimento ao contemplar o sofrimento do outro:

[...] nasce daí necessariamente uma dor extrema, uma perturbação incapaz de ser apaziguada, um sofrimento incurável; também, incapaz de se aliviar diretamente, ele procura o alívio por uma via indireta; ele se alivia ao contemplar o mal de outro, e a pensar que este mal é um efeito de sua própria potência. Assim, o mal dos outros se torna sua própria meta; é um espetáculo que o embala: eis como nasce este fenômeno, tão freqüente na história, da crueldade no sentido estrito da palavra, da sede do sangue [...] (nossa tradução)<sup>12</sup>.

Porém foi Nietzsche, antes mesmo de Artaud, quem primeiro reverteu o significado da crueldade, fazendo "dela um afeto intenso e positivo". Assim como Nietzsche opera a identificação entre a *vontade de potência* e a *crueldade*<sup>13</sup>, Artaud identifica *vida* e *crueldade* operando de fato uma reversão completa da tese aristotélica sobre a crueldade. Contudo, diferente de Shopenhauer, para Artaud "[...] o excesso seria a cruel exigência da existência humana.", diz Camille Dumoulié. Assim, ao tornar a crueldade

<sup>11</sup> Camille Dumoulié, Critique, nº 522, novembre 1990, p. 946.

<sup>12</sup> Shopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*. Trad. por A. Burdeau, nova edição revista e corrigida por Richard Roos. Paris: PUF, 1966. p. 458 - 459.

<sup>13</sup> Essa identificação da Vontade de Potência com a Crueldade é um traço característico da filosofia nietzscheana, em cujo centro reina Dioniso; Deus cruel e sofredor; afirmativo e afirmador. Em Nietzsche a crueldade é afirmação; e o que ela afirma é a plenitude da vida em oposição à má consciência cristã que opera a "equação dor-castigo". O sofrimento de Dioniso tem a ver, portanto, com "a superabundância de vida", ao contrário do sofrimento cristão, fruto de um "empobrecimento de vida" em que a vida ela mesma é negada. Cf. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*. Paris: PUF, 1970. p. 10 - 13.

imane a vida, Artaud, seguindo os passos de Nietzsche, devolveria a inocência à crueldade, ou, para citar o próprio Dumoulié, com Artaud "[...] a Crueldade encontra sua verdadeira natureza que é de ordem 'metafísica' ." <sup>14</sup>(nossa tradução).

Não há dúvidas de que o trabalho de Dumoulié tem como aspecto relevante e revelador o fato de ele nos apresentar o tema da crueldade na obra de Artaud a partir de um princípio metafísico. Porém o que nos causa um certo desconforto é a idéia de que, em Artaud, crueldade teria sua origem na idéia de excesso: levar adiante tal idéia é esquecer-se de que o sistema da crueldade, tal como ele o concebe, apresentar-se-ia como o resultado de uma *separação originária*, tal como nos dão testemunhos os textos cabalísticos, de onde Artaud tira inspiração para escrever vários de seus textos sobre a crueldade, sobretudo aqueles que compõem *O Teatro e seu Duplo*, fato, este, muito bem lembrado pelo próprio Dumoulié, aliás.

Ora, segundo a visão cabalística, esse princípio de separação, que estaria na origem da existência, seria o resultado da divisão operada pela vontade de Deus em querer ver a face de Deus, princípio místico do desdobramento de um Nada-Original em um Todo-Manifesto, divisão essa que lhe é imposta como ato de criação. "Quando cria, o deus oculto obedece à necessidade cruel da criação que lhe é imposta a ele mesmo, e não pode deixar de criar". Nesse sentido Artaud é enfático quando atribui à crueldade um princípio de uma necessidade criadora: "[...] no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor fora da necessidade inelutável na qual a vida não saberia se exercer", diz Artaud <sup>15</sup>.

Acreditamos, portanto, que seria mais proveitoso, para uma melhor compreensão das articulações reais entre a crueldade e o teatro, partirmos não da idéia

---

<sup>14</sup> Camille Dumoulié, *Critique*, nº 522, novembre 1990, p. 947.

<sup>15</sup> Cf. Antonin Artaud, *Lettres sur la Cruauté* in *OEuvres Complètes* vol. IV. / *O Teatro e seu Duplo*. p. 99 [p. 133].

aristotélica do excesso, e sim da idéia de separação e desdobramento do Um e do Múltiplo expressa nos textos cabalísticos, já que é a partir desse universo místico que Artaud parece cunhar seu "conceito" de crueldade. Contudo, para isso, seria preciso remontar às origens jônicas da crueldade como sentido da existência, mais precisamente ao pensamento de Anaximandro.

### 1.1 - Anaximandro e as origens da crueldade.

De fato, Anaximandro rejeita qualquer possibilidade de reconhecer a origem de tudo aquilo que é num elemento concreto e observável, tal como fizeram Tales e os outros pré-socráticos. Para ele nenhuma realidade *determinada* poderia ser privilegiada como sendo a origem das demais; ou seja, nada que já possua qualquer forma de determinação poderia ser fonte de determinação, não poderia funcionar como *arché*. Para ele, esse princípio determinante deveria se encontrar fora de toda e qualquer realidade determinada, observável e limitada, portanto, indeterminado. Dessa forma, o indeterminado, ou *apeiron*, reuniria numa mistura original toda diferença, todos os opostos, todas as múltiplas realidades<sup>16</sup>.

Resta, portanto, uma pergunta: se o *apeiron*, é a unidade de todos os contrários: reunião em si de todas as determinações possíveis, como ele poderia gerar as múltiplas realidades determinadas, portanto, diferentes de si mesmo? A resposta encontrada por Anaximandro foi uma só: "[...] as substâncias particulares provieram da matéria primitiva

---

<sup>16</sup> A esse princípio Anaximandro deu o nome de *to apeiron*: "[...] é a divindade, pois é imortal e imperecível", diz Aristóteles, *Physique III*, 4, tome I, 203 b 13-14. trd. Henri Carteron. Paris: Les Belles Lettres, 1966. Segundo Jean Brun, *apeiron* é traduzido de diversas formas: para Nietzsche deve ser traduzido "[...] por *infinito*, porque para os Gregos o infinito é essencialmente o que não é finito, isto é, o inacabado [...]". Outros "[...] comentadores fazem do *indefinido* de Anaximandro uma espécie de caos primitivo, uma massa indefinida, matéria viva da qual proviriam todas as coisas.", já para W. Jaeger, é o *Ilimitado* que "envolve e governa todas as coisas [...]". Para Paul Seligman, é o *inengendrado*. Porém todas essas definições têm em comum o fato de que por *to apeiron* Anaximandro afirma a unidade de todas os contrários e a origem de tudo aquilo que é. Cf. Jean Brun, *Os Pré-Socráticos*. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70. p. 23

por via de separação [...]”<sup>17</sup>. Porém para Anaximandro a separação tem um sentido particular, ela significa injustiça: é por um ato de injustiça que a existência vem a ser, é o que diz Simplicio em seu comentário sobre Anaximandro:

Àqueles que dizem o princípio é um, móvel e ilimitado, Anaximandro, filho de Praxiades, de Mileto, sucessor e discípulo de Tales, disse que o Ilimitado é o princípio e o elemento das coisas que são, sendo o primeiro a usar o termo princípio. Não é nem a água, nem qualquer outra coisa que dizem ser os elementos, mas uma outra certa natureza da qual são engendrados todos os céus e todos os mundos que se encontram neles. Aquilo de que procede a geração para as coisas que são, é também aquilo para o qual regressam sob o efeito da corrupção, *segundo a necessidade; pois elas fazem mutuamente justiça e reparam suas injustiças segundo a ordem do tempo*, diz ele em termos poéticos.<sup>18</sup> (nossa tradução).

Aristóteles é da mesma opinião: "É da mistura que saem por separação todas as coisas."<sup>19</sup>. Porém, de acordo com Bergson, se para Simplicio esta separação seria uma separação puramente mecânica, para Aristóteles tratar-se-ia de uma separação dinâmica, designando a passagem da *potência ao ato*<sup>20</sup>. Contudo, seja um princípio mecanista, seja um princípio dinamista, a separação, no sistema de Anaximandro, tem por objetivo garantir o princípio do movimento universal<sup>21</sup>. Nesse sentido Nietzsche é contundente:

[...] com Anaximandro, todo vir-a-ser como uma emancipação do ser eterno, digna de castigo, como uma injustiça que deve ser expiada pelo sucumbir [...] Nunca, portanto, um ser que possui propriedades determinadas, e consiste nelas, pode ser origem e princípio das coisas; o que é verdadeiramente, concluiu Anaximandro, não pode possuir propriedades determinadas, senão teria nascido, como todas outras coisas, e teria de ir ao fundo. Para que o vir-a-ser não cesse, o ser originário tem de ser indeterminado. A mortalidade e eternidade do ser originário não está (sic) em sua infinitude e inexauribilidade - como comumente admitem os comentadores de Anaximandro-, mas em ser destituído de qualidades determinadas, que levam a sucumbir: e é por isso, também, que ele traz o

<sup>17</sup> Jean Brun, *Os Pré-Socráticos*, p. 21.

<sup>18</sup> Simplicio, *Comentário sobre a Física de Aristóteles*, in: *Les Présocratiques*, Édition Établie par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier. Paris: Édition Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1988. p. 26-27.

<sup>19</sup> Aristóteles, *Physique IV*, 4, tome I, 187 a 20.

<sup>20</sup> Henri Bergson, *Cours sur la Philosophie Grecque*. Paris: PUF, 2000, p. 163.

<sup>21</sup> Rodolfo Mondolfo, *O Infinito no Pensamento da Antiguidade Clássica*. Trad. Luiz Darós. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1968. p. 281 ss.

nome de 'o indeterminado'. O ser originário assim denominado está acima do vir-a-ser e, justamente por isso, garante a eternidade e o curso ininterrupto do vir-a-ser.<sup>22</sup>

Portanto, se a separação visa garantir a eternidade do devir, qual o sentido que devemos atribuir a essa injustiça, essa *adikia*? Ora, esse sentido deve ser duplo. De um lado, ele é moral; a prova de que a existência é nela mesma *injusta* tem o seu respaldo no sofrimento. Porém o sofrimento é também o meio pelo qual a existência encontra uma *justificação* superior e divina: "Ela é culpada visto que sofre; mas porque sofre ela expia e é redimida", diz Gilles Deleuze<sup>23</sup>. Por outro lado, ele é também metafísico, pois injustiça significa também que a existência não é necessária, posto que a separação é um ato de usurpação e de violência feita pela existência a esta matéria original<sup>24</sup>:

Como pode perecer algo que tem direito de ser! De onde vem aquele incansável vir-a-ser e engendrar, de onde vem aquela contorção de dor na face da natureza, de onde vem o infindável lamento mortuário em todo o reino do existir? [...] "O que vale o vosso existir? E, se nada vale, para que estais aí? Por vossa culpa, observo eu, demorai-vos nessa existência. [...]", diz Nietzsche a cerca de Anaximandro<sup>25</sup>.

Assim, Anaximandro já intuía em sua filosofia a necessidade da distinção metafísica entre *essência* e *existência*, bem como estabelecia, de antemão, a não implicação da *existência* pela *essência*.

## 1.2 - A Inversão Mística da Cabala e a Necessidade da Criação.

Foi preciso um salto, uma mudança radical nos hábitos de pensar do ocidente, de tal forma que a existência deixasse de ser apenas culpada, e por isso mesmo

<sup>22</sup> Nietzsche, *A filosofia na Época Trágica dos Gregos*, § 4, in: *Os Pré-Socráticos*, Col. Os Pensadores. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 17-18.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, p. 16.

<sup>24</sup> Como teremos oportunidade de ver mais adiante a idéia de usurpação da existência irá consistir, no pensamento de Artaud, na idéia de *Princípio da Guerra* na base de toda separação.

<sup>25</sup> Nietzsche, *A filosofia na Época Trágica dos Gregos*, § 4, in: *Os Pré-Socráticos*, Col. Os Pensadores. p. 18.

redimida, para se tornar objeto de julgamento de Deus. Foi preciso que o ocidente deixasse de ser grego e se tornasse cristão. Ora, se o universo grego, mais precisamente a questão pré-socrática, visava garantir a universalidade do movimento, com o pensamento cristão o problema encontra-se deslocado para o ato da criação e da reconciliação do homem com Deus. Cabe, portanto, aqui destacar um conjunto de doutrinas que irão conjugar-se numa corrente mística cristã a ser conhecida pela denominação de Cabala<sup>26</sup>.

Segundo Robert Wang, "a palavra Cabala significa uma *tradição* ou *aquilo que é recebido*" e seria o resultado da interpenetração entre "[...] o Gnosticismo Cristão, o Gnosticismo Judaico, o Neoplatonismo, o Neopitagorismo e o Hermetismo"<sup>27</sup>.

É bem verdade que a Cabala se desenvolveu à margem de uma mística especulativa, mas não é menos verdade que o fez à sua sombra e com quem nunca deixou de manter relações. Um dos primeiros grandes místicos a exercer uma influência considerável no desenvolvimento da Cabala parece ter sido Mestre Eckhart<sup>28</sup>.

Em sua *Teodicéia*, Mestre Eckhart afirma a transcendência de Deus sobre todo o ser. "Deus não conhece porque é, mas é porque conhece"<sup>29</sup>. Assim, ele recusa ver no ser o fundamento ontológico de Deus; ao contrário, a sua razão ontológica encontrar-se-ia no conhecimento. Todas as coisas foram criadas pelo Verbo, isto é, pelo "conhecimento

---

<sup>26</sup> Não pretendemos explorar aqui todas as nuances que constituem a mística cristã. Se abrimos um parêntese para tratarmos do tema da Cabala é por que vemos nela um elemento chave na constituição do universo espiritual de Artaud.

<sup>27</sup> Robert Wang, *O Tarô Cabalístico - Um Manual de Filosofia Mística*. Trad. Paulo Cesar de Oliveira. São Paulo: Editora Pensamento, 2002. p. 37-39, passim. Apesar dos pontos convergentes entre a cabala judaica e a cabala cristã, elas divergem entre si, na mesma proporção em que a religião judaica se distingue da religião cristã. Sobre a relação intrínseca entre a visão mística e o sistema religioso que lhe deu origem cf. Gershom Scholem, *As Grandes Correntes da Mística Judaica*, capítulo I. Trad. J. Guinsburg, Dora Ruhman, Fany Kon, Jeanete Meiches e Renato Mezan. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. Em nossa pesquisa, nos limitaremos ao estudo da Cabala cristã, ou hermética, pois é nesse universo do misticismo cristão que irá se desenvolver o pensamento de Artaud.

<sup>28</sup> Cf. Ann Williams-Heller, *Cabala - O Caminho da Liberdade Interior*. Trad. Terezinha Santos. São Paulo, 1997. p. 22.

<sup>29</sup> Boehner, P. e Gilson, E., *História da Filosofia Cristã*. Trad. e nota introdutória de Raimundo Vier. Petrópolis: Editora Vozes, 1985. p. 522.

divino"<sup>30</sup>. Dessa forma, diz ele: "Visto não haver em Deus nenhum ser, Ele é Intelecção, Sabedoria, Conhecimento e Entendimento"<sup>31</sup>.

Ora, sendo Deus radicalmente superior e anterior ao ser, Ele nada é, Nada Originário, ou o Grande Imanifesto dos cabalistas<sup>32</sup>. Da mesma forma, a criatura, enquanto ser, é totalmente exterior a Deus; isso significa que Deus está isento do ser: Ele é essência pura. E é justamente porque Deus é superior ao ser, por ser mais que o ser, Ele pode dar o ser. Dessa forma, tudo Nele está presente de antemão: Ele é a origem e a causa de todas as coisas. "Eu sou quem sou", de acordo com as escrituras<sup>33</sup>.

Quanto ao Homem, Mestre Eckhart empenhou-se em ver nele a existência de uma ligação imediata com Deus. Assim, ele "[...] não admite no composto humano senão uma única forma: a alma racional ou forma intelectual, pela qual o homem recebe o conhecimento, a percepção, a vida e o ser."<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Cf. Evangelho segundo São João, 1:1- 3: "No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. No princípio estava ele com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele e sem ele nada se fez de tudo o que foi feito.". *Bíblia Sagrada*, Círculo do Livro sob Licença da Editora Vozes, 1985.

<sup>31</sup> Mestre Eckhart apud Boehner, P. e Gilson, E., op. cit., p. 523.

<sup>32</sup> Deus é chamado de AYIN, que em hebraico significa "nada", "[...] pois Deus está além da Existência. AYIN não está abaixo nem acima; nem é movimento ou imobilidade. AYIN não está em lugar nenhum. Deus é o Nada Absoluto." Mas Deus é também AYIN SOF que significa "Sem Fim". É Deus que está em toda parte. "É a totalidade do que existe e do que não existe. AYIN SOF é o Deus Iminente, o Todo Absoluto. AYIN SOF não tem atributos, porque estes só podem manifestar-se no interior da existência, e a existência, é finita." "A tradição oral da cabala afirma que a razão da existência é que 'Deus desejava contemplar Deus'. [...] Num ato de vontade totalmente livre, Deus extraiu de seu lugar o Todo Absoluto, AYIN SOF, para permitir que aparecesse um vazio em que pudesse manifestar-se o espelho da existência."

Este ato divino é Deus como "AYIN SOF OR, a Luz Infinita que rodeia o vazio", donde emana um raio de luz que penetra da periferia até o centro. "Este, o Kav, ou raio da Divina Vontade, se manifestou em dez etapas diferentes de Emanação." São as dez "Sefirot". "Os místicos descreveram-nas como as dez Faces, as dez Mãos ou mesmo as dez Túnicas de Deus. Todos coincidem, no entanto, em considerar que as Sefirot expressam os Atributos Divinos, os quais, desde o primeiro momento da Emanação, são eternamente mantidos numa série de relações até que por vontade divina voltem ao Nada, fundindo-se de novo no Vazio." Cf. Z'EV bem Shimon Halevi, *A Cabala*. Madri: Edições del Prado. Versão Brasileira: GVS. p. 5.

<sup>33</sup> Mestre Eckhart apud Boehner, P. e Gilson E., loc. cit. *Eheieh* em hebraico o primeiro nome de Deus em sua forma manifesta e significa "Eu sou Aquele que Sou" (Êxodo 3:14); é "[...] traduzido diferentemente por 'Eu sou Quem É', 'Eu Serei', 'Estarei Lá' e também por 'O Eterno'." Na Cabala designa a primeira emanção de Deus. É "A Coroa" (Kether, em hebraico), é a primeira Sefirah da "Árvore da Vida". Portanto é o Número Um. "É 'O Um que é Tudo e o UM que está em Tudo'. Antes do Número Um, 'Nada' é. Não existem dois primeiros. Um multiplicado por um é um, e um dividido por um é um; enquanto que qualquer número acima de um, dividido por si mesmo, sempre retorna ao Número Um". A Coroa representa a Mente Suprema, a Inteligência Infinita e o Sublime Desejo-Vontade que estão para além da forma, além do espaço e do tempo. Ann Williams-Heller, op. cit., p. 44-47.

<sup>34</sup> Segundo Mestre Eckhart, é pela *centelha da alma* que o homem mantém o ponto de contato com a divindade. Cf. Boehner, P. e Gilson, E., op. cit., p. 527.

Já Nicolau de Cusa, retomando as teses plotinianas sob a influência do cristianismo, parte do princípio de que em Deus se encontra, em ato, toda a realidade. Portanto, tudo o que há em Deus deve revestir uma forma soberanamente perfeita e acabada; donde se segue que Deus, como unidade absoluta e simples, é a mais simples de todas as essências, e que Ele contém em si tudo o que há de positivo no ser<sup>35</sup>. Sendo Deus a unidade absoluta de todas as coisas, Ele contém em si toda a realidade possível indistintamente. Nele os *opostos coincidem*, ou seja, Deus é a *complicatio* de todas as coisas.

Porém tudo que existe de multiplicidade, de movimento, de temporalidade, de diversidade, de desigualdade e de distinção nas coisas não é senão o desdobramento de sua perfeição em Deus, ou a existência contingente das perfeições infinitas de Deus na criatura. Portanto o Universo é a unidade da multiplicidade pelo desdobramento do Absoluto. Assim, enquanto unidade derivada de Deus, o Universo é a *explicatio* das coisas e se diferencia essencialmente de Deus: ele é número dez<sup>36</sup>.

"Deus é tudo em todas as coisas, e todas as coisas estão nele", isto é, Deus é a *complicatio* e a *explicatio* das coisas, e pode ser resumido pelo aforismo da Cabala que diz: "Como em cima, tal é embaixo", também conhecida como *Lei das Correspondências*, atribuída a Hermes Trismegisto, a qual declara que o universo macrocósmico manifesto imprime seu reflexo objetivo sobre o ser humano microcósmico<sup>37</sup>. O contrário também é verdadeiro: tudo aquilo que se manifesta no corpo, na mente, na alma e no espírito humanos encontra sua correspondência vibratória no universo como um todo. Portanto, toda manifestação se exprime de forma dual: de um lado, em seu significado individual; de outro

<sup>35</sup> Boehner, P. e Gilson, E., op. cit., p. 566.

<sup>36</sup> O Número Dez é a Sefirah dez da Cabala. É a décima emanção de Deus. É chamada de "O Reino" (Malkuth, em hebraico), e possui dois nomes divinos, ou atributos, devido à diferenciação que ocorre entre seres humanos e natureza: Adonai Malekh, Senhor e Rei, e Adonai Há Aretz, Senhor Manifesto na Natureza, respectivamente. "[...] os números Um e Dez são de fato semelhantes. 'Assim como é em cima, da mesma forma é embaixo ... o Um está no Dez, e o Dez está no Um.' Portanto, por adição natural, o Número Dez (lido  $10 = 1 + 0 = 1$ ) é gêmeo do Número Um, assim como 'a Coroa' (Número Um) e o 'Grande Imanifesto' (o zero infinito) lido  $1 + 0 = 1$ ." Cf. Ann Williams-Heller, op. cit., p. 79-81.

<sup>37</sup> Ann Williams-Heller, op. cit., p. 21.



lado em relação com a totalidade. Dessa forma, por detrás do invólucro ilusório de matéria, encontramos uma pulsação cósmica da qual a *Árvore da Vida* seria um diagrama que contaria a "História da Vida desde sua origem remota até seu futuro igualmente distante, do seu criador invisível até aquele que é designado seu herdeiro e co-criador, o ser visível e que respira", ela narra "[...] o governo metafísico do universo e do próprio viver, estuda e explica as Leis da Vida em movimento."<sup>38</sup>, mas o faz segundo o juízo de Deus<sup>39</sup>.

### 1.3 - As Influências de Heráclito no Sistema da Crueldade de Antonin Artaud.

Pelo que vimos anteriormente, para Anaximandro o princípio da separação explicaria o movimento físico do universo, enquanto que para Cabala a separação emanaria da *Vontade Criadora de Deus*. Se Anaximandro pode ser visto como sendo o primeiro filósofo a vislumbrar na crueldade um princípio imanente à existência, e por ele garantir a justificação da própria existência, ele o faz pelo viés do negativo pelo o qual a existência só pode ser concebida como algo distinto e separado de sua origem. Com a Cabala, ao contrário, a crueldade teria sua origem no ato criador, donde a existência emanaria por meio de uma ação contemplativa de Deus segundo uma necessidade criadora.

É na intersecção dessas duas linhas de pensamento que vamos encontrar de forma singular a figura de Artaud. Contudo, Artaud recusa a uma só vez tanto a idéia da separação como causa do movimento quanto a idéia da separação como efeito de uma *vontade criadora*, isso aproxima o seu pensamento do de Heráclito de Éfeso<sup>40</sup>. Ora, é com

<sup>38</sup> Cf. Ann Williams-Heller, op. cit., p. 19-21 passim.

<sup>39</sup> Cf. *Eclesiastes*, Bíblia Sagrada. 3 : 14 - 15. "Compreendi que tudo que Deus fez, permanece para sempre. Nada se pode acrescentar, nada se pode tirar; Deus assim o fez, para que o temam. O que foi, já havia sido; o que será, já foi; deus recupera o que passou.", portanto "Deus julgará tanto o justo como o ímpio, porque há um momento oportuno para cada coisa e um lugar para cada ação." (3 : 17).

<sup>40</sup> Não é comum à obra de Artaud o recurso de citar filósofos, e quando o faz, limita-se àqueles a quem podem ser chamados de seus aparentados, e que passam à margem da História da Filosofia, como é o caso de Nietzsche, Kierkegaard e, em certo sentido, Bergson. Porém, nenhum outro o impressionou tanto, a ponto de

Heráclito que Artaud encontra a idéia de criação associada a um princípio ativo da Natureza, no sentido de ação pura: "Sem causalidade = ação" <sup>41</sup>.

Com Heráclito a existência ganha seu direito à inocência, ela não precisa separar-se de sua unidade para tornar-se, o devir é a própria unidade daquilo que devém: "Tudo é um", diz ele <sup>42</sup>. Dizer que tudo é um, é dizer que é o próprio movimento que engendra e desfaz os mundos existentes, que ele é o próprio princípio criador, daí Heráclito identificá-lo ao fogo.

Mas como se dá essa criação? Para Heráclito, a realidade é o resultado da ação de forças agonísticas reagindo entre si. É no e pelo conflito que os seres existentes nascem e perecem. É justamente aí que Artaud irá levantar o problema, pois, para ele, este conflito não se dá entre forças quaisquer, mas entre forças de mudança e transformação e forças de conservação. É contra a tendência do ser em permanecer, que ele chama de Princípio da Guerra, que irá se desenvolver o drama artaudiano. Drama de um teatro metafísico por excelência que só pode ser interpretado a partir dos ensinamentos da Cabala e do Tarô, principalmente no que diz respeito à posição da carta Nove de Espadas (conhecida como CRUELDADADE) e da carta XIII (A MORTE) dos Arcanos Maiores na interpretação da Árvore da Vida pelo Tarô Cabalístico.

Analisando o desenvolvimento da Árvore da Vida, o caminho que vai da primeira sefirah, Keter (Coroa), à décima sefirah, Malkhut (Reino), é o caminho em que se manifesta o *Raio da Divina Vontade* (Kav em Hebraico), nele encontramos imediatamente acima de Malkhut a nona sefirah, Yesod (Fundamento), cuja função é dupla: de um lado, generativo, de outro reflexivo de onde a "[...] Árvore se vê a si mesma, Yesod é o espelho

---

levá-lo a elaborar um estudo de seu pensamento, quanto Heráclito de Éfeso. Cf. Antonin Artaud, *OEuvres Complètes* VII. Paris: Gallimard, 1982. p. 119.

<sup>41</sup> Antonin Artaud, *Note sur les Culture Orientales* in *OEuvres Complètes* VIII. Paris: Gallimard, 1980. p. 122.

<sup>42</sup> Cf. fragmento 50 in: Pré-Socráticos, col. Os Pensadores. p. 84.

dentro do Espelho."<sup>43</sup>, isto significa que a sua constituição deve ser clara e sólida, e prepara o movimento em direção a Malkhut , onde se enraíza o *Raio da Divina Vontade*, constituindo, assim, a Presença de Deus na matéria.

Por outro lado, na numerologia, o número Nove significa "[...] a orientação do abstrato na direção do concreto.", isto é, uma mudança da estabilidade perfeita marcada pelo número oito, "[...] uma entrada em ação [...]", de forma "[...] a descrever um novo ciclo , o que envolve uma nova penetração da força na matéria, como acontece quando um universo virtualmente concebido se realiza na matéria para efetuar sua experiência evolutiva."<sup>44</sup>. Ora, no tarô cabalístico, Yesod é o lugar das cartas Nove dos naipes dos Arcanos Menores indicando, geralmente, uma "Grande capacidade de realizações[...]"<sup>45</sup>. Nele o Nove de Espadas, em seu sentido elementar, "[...] representa para o Homem a necessidade de realizar um trabalho perseverante para livrar-se de contingências que podem criar nele uma estabilidade enganosa que paralisaria sua evolução, o impediria de fazer com que as radiações intelectuais entrassem na elaboração da matéria e o impediria também de adquirir domínio sobre ela."<sup>46</sup>.

Yesod, "[...] também é chamada de Maya ou ilusão"<sup>47</sup>, se encontra no nível inferior do *Triangulo Astral* do qual participam ainda as sefirot Sete e Oito, Netzach (Vitória) e Hod (Esplendor), respectivamente. Esse Triângulo significa para os cabalistas a casa da Personalidade, e caracteriza a *vontade de viver*.

Já a carta XIII dos Arcanos Maiores (A MORTE) marca o caminho da transformação da Personalidade: "A própria vontade de viver, significando o desejo da Personalidade de continuar operando na condição sensorial, é anulada no Caminho d'A

---

<sup>43</sup> Z'Ev bem Shimon Halevi, *A Cabala*. Madri: Edições del Prado. Versão Brasileira: GVS. p. 7.

<sup>44</sup> Paul Marteau. *O Tarô de Marselha - Tradição e Simbolismo*. Prefácio de Jean Paulhan. Trad. Julieta Leite. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1991. p. 132.

<sup>45</sup> Robert Wang, op. cit., p. 133.

<sup>46</sup> Paul Marteau, op. cit., p. 159.

<sup>47</sup> Robert Wang, op. cit., p. 132.

MORTE. Aqui a natureza temporária e ilusória da Personalidade é corretamente compreendida. A Personalidade sofre uma 'morte' voluntária, renunciando a tudo o que ela acreditava ser."<sup>48</sup>. A MORTE representa a renúncia da consciência e a entrada no inconsciente<sup>49</sup>. Este arcano significa, portanto, "TRANSFORMAÇÃO; ELE SIMBOLIZA O MOVIMENTO, A PASSAGEM DE UM PLANO DE VIDA PARA OUTRO PLANO DE VIDA. Ele é, no invisível, o oposto de sua imagem em nosso mundo, representando, na verdade, a imobilidade na vida física e a caminhada no além."<sup>50</sup>.

Em Artaud o significado da carta XIII se reflete em sua concepção da *teatralidade*, segundo a qual esta deve atravessar a *existência* e a *carne* e aí restaurá-las. Ela deve dilacerar o corpo, não metaforicamente, mas a força de um renascimento por aquilo que Artaud entende como sendo uma *reeducação dos órgãos*.

O Teatro da Crueldade é definido como sendo "[...] a afirmação / de uma terrível / e aliás inelutável necessidade."<sup>51</sup>. Afirmação essa que permite, com a MORTE, ganhar uma imortalidade real: "[...] à força de morrer / eu acabo por ganhar uma imortalidade real.". Imortalidade que lhe foi vedada desde o seu nascimento por este deus ladrão que lhe roubou seu próprio corpo a guisa "[...] de se fazer passar / por mim mesmo.", diz Artaud<sup>52</sup>. Com o Teatro da Crueldade, Artaud declara guerra a todas as formas de transcendências capazes de despojá-lo de sua própria vida. "E eu creio que há sempre alguém que no minuto de morte extrema para nos despojar de nossa própria vida."<sup>53</sup>. Para aqueles que insistem em ver na crueldade uma violência gratuita e desinteressada Artaud responde:

---

<sup>48</sup> Robert Wang, op. cit., p. 207.

<sup>49</sup> "Ao penetrar no inconsciente, a mente consciente se coloca numa situação perigosa, pois está aparentemente extinguindo a si mesma", C. G. Jung apud Robert Wang, op. cit., p. 208.

<sup>50</sup> Paul Marteau., op. cit., p. 83.

<sup>51</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté* in Oeuvres Complètes XIII. Paris: Gallimard, 1974. p. 110.

<sup>52</sup> Em um artigo sobre Artaud, Derrida assinala que a figura da morte, longe de indicar uma morte antes do nascimento e após a vida, ao contrário, ela significa "[...] uma vida antes do nascimento e após a morte.". *Le Théâtre et la Cloture de la Représentation* in L'Écriture et la Différence. Paris: Éditions du Seuil. p. 342.

<sup>53</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh le Suicidé de la Société* in Oeuvres Complètes XIII. p. 61.

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter [...] <sup>54</sup>.

A *Crueldade* não é somente esse movimento de destruição das formas fixas necessária ao próprio ato de criação, ela é também essa tendência à permanência e à estabilidade, momento próprio da separação do ato criador. Assim, por crueldade Artaud entende como sendo a manifestação metafísica dessa luta entre as forças de expansão da vida e as forças de conservação da matéria <sup>55</sup>, para quem o Teatro da Crueldade seria a encenação dramática dessa luta, pondo a nu a condição ilusória do mundo visível frente à necessidade de se lançar para uma realidade mais sutil, invisível e inominada. O Teatro da Crueldade é a sagração do enunciado heraclítico que diz:

Não vejo nada além do vir-a-ser. Não vos deixeis enganar! É vossa curta vista, não a essência das coisas, que vos faz acreditar ver terra firme onde quer que seja no mar do vir-a-ser e perecer. Usais nomes das coisas, como se estas tivessem uma duração fixa: mas mesmo o rio, em que entraís pela segunda vez, não é o mesmo da primeira vez. <sup>56</sup>

Isto quer dizer que o Teatro da Crueldade põe em evidência todos os meios destinados a perpetuar o ser na existência, ou seja, o Teatro da Crueldade coloca em discussão todas as concepções de um teatro fundado sobre *sistemas de Representação*:

Em outras palavras, o teatro deve procurar, por todos os meios, repor em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo

<sup>54</sup> Antonin Artaud, Carta de 14/11/1932 sobre a crueldade in *OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo*. p. 98-99 [133].

<sup>55</sup> Aqui mais uma vez não podemos deixar de fazer um paralelo entre o pensamento de Artaud com o pensamento de Nietzsche, para quem o corpo nada mais é do que quantidades de forças “[...] em relação de tensão [...]” umas com as outras, *La Volonté de Puissance, II*. Trad. Geneviève Bianquis. Paris: Éditions Gallimard, 1947. 373).

<sup>56</sup> Nietzsche, *A filosofia na Época Trágica dos Gregos*, § 4, in: *Pré-Socráticos*, p. 103.

externo, mas também do mundo interno, que dizer, do homem, considerado metafisicamente. Só assim, acreditamos, será possível voltar a falar, no teatro, dos direitos da imaginação. Nem o Humor, nem a Poesia, nem a Imaginação significam qualquer coisa se, por uma destruição anárquica, produtora de um prodigioso voleio de formas, que serão todo o espetáculo, não conseguirem questionar organicamente o homem, suas idéias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)* in *OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo*. p. 89 [117-118].

## Capítulo II

### 2- DA REPRESENTAÇÃO

"Perdeu-se uma idéia do teatro"<sup>58</sup>. Não se trata, evidentemente, de um canto nostálgico por um teatro já morto. Quando Artaud reclama da necessidade de se retornar às fontes rituais e mágicas do teatro, visa chamar a nossa atenção para um fato importante que determinou os rumos do teatro desde a sua aparição no horizonte da cultura ocidental, e o conduziu ao estágio atual de confusão em que "[...] nós não cremos mais que haja alguma coisa no mundo que se possa chamar o teatro[...]"<sup>59</sup>. Trata-se do surgimento da idéia de *representação*. Se em *A Eterna Traição dos Brancos*, Artaud denuncia o teatro grego como sendo o momento que marca o início da decadência do teatro do ocidente<sup>60</sup>, devemos, contudo, atribuir o seu coroamento ou sua formalização a Aristóteles e ao seu *sistema de representação*.

Porém qual é o sentido que devemos dar a essa decadência?<sup>61</sup> Uma questão como essa só ganha o seu sentido pleno no momento em que lançamos a nossa atenção para o hiato que existe entre o plano formal da tragédia e o sentido do trágico: "[...] desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico", diz Peter Szondi<sup>62</sup>. De fato, Aristóteles, em sua *Poética*, limita-se a dissecar os elementos constitutivos da arte trágica e a estabelecer a lei formal de sua constituição, deixando de lado

<sup>58</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Cruauté* in *OEuvres Complètes IV/ O Teatro e seu Duplo*. p. 82 [p. 108].

<sup>59</sup> Antonin Artaud, *Manifeste pur un Théâtre Avorté* in *OEuvres Complètes II*. Paris: Gallimard. p. 22.

<sup>60</sup> Antonin Artaud, *L'Éternelle Thaison des Blancs* in *OEuvres Complètes VIII*. Paris: Gallimard. p. 135. "De Ésquilo a Eurípides o mundo grego segue uma curva descendente. Conta-se nas escolas que o homem, graças a Eurípides, pode fazer uma idéia mais justa e racional da Natureza. A verdade é que Eurípides destruiu a consciência da Natureza com sua concepção mesquinha e humanizada da vida."

<sup>61</sup> Nietzsche muito antes de Artaud, já denunciava esse espírito de decadência que se apoderara, sob a máscara de Sócrates, da cultura grega. "Este olho ciclopiano de Sócrates fixado sobre a tragédia, este olho único que jamais brilhou da doce loucura do entusiasmo estético". Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*. trad. Geneviève Bianquis. Paris: Gallimard/Folio, 1949. p. 93.

<sup>62</sup> Peter Szondi, *Ensaio sobre o Trágico*. trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 23.

a idéia do trágico, ou da tragicidade: Aristóteles desconhece a "chave do sentimento *trágico*", diz Nietzsche<sup>63</sup>. Uma abordagem reveladora do sentido do trágico seria mais do feito dos românticos alemães do séc. XIX; mas não de Aristóteles. Com essa, Aristóteles não só determina a forma de abordagem da arte trágica, ou seja, como espécie do gênero *imitação*, ao mesmo tempo em que, com seu sistema de representação, retarda por muitos séculos o desenvolvimento de um sentimento propriamente estético<sup>64</sup>.

## 2.1 - Da Imitação: primeiro momento da Representação.

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores; e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções"<sup>65</sup>.

Esta definição da tragédia dada por Aristóteles reúne todos os elementos objetivos que caracterizam a arte trágica como uma espécie do gênero *imitação*, seguindo um critério que tem por base a aplicação conjunta de três fatores essenciais, a saber: *caráter elevado; linguagem ornamentada e não por narrativa*, respectivamente, objeto, meio e modo da imitação<sup>66</sup>.

Além do gênero e da diferença específica, Aristóteles acrescenta à definição três propriedades da arte trágica: deve ser *completa*, ter *certa extensão* e *suscitar o terror e a piedade para purificar as emoções*. Os dois primeiros nos dão, em conjunto, a concepção estética de Aristóteles; já o último nos apresenta a função a que se destina a tragédia. Assim, da definição dada, cremos que devemos reter aí três aspectos que entendemos serem

<sup>63</sup> Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*. p. 184.

<sup>64</sup> Segundo Emil Staiger, é a partir da idéia do trágico que se torna possível a elaboração de um "sistema da estética". Apud Peter Szondi, *Ensaio sobre o Trágico*. nota 1, p. 141.

<sup>65</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449 b 25-32.

<sup>66</sup> Victor Goldschmidt, *Temps Physique et Temps Tragique chez Aristote*. Paris: Vrin, 1982. p. 194 - 208.



fundamentais para uma compreensão do papel desempenhado pela Poética no quadro da representação aristotélica, e que irá determinar, a partir de então, a forma de se fazer teatro, a saber: seus aspectos mimético, estético e funcional.

### 2.1.1 - Da *Mimesis* Aristotélica

No que diz respeito ao aspecto mimético da tragédia, os três primeiros capítulos da Poética "evocam textos de Platão"<sup>67</sup>. Com efeito, no Crátilo, Platão está preocupado em salvaguardar a relação de semelhança entre as palavras e as coisas<sup>68</sup>. Em Platão, portanto, a imitação determina não somente a relação entre o ser e a aparência, o modelo e a cópia, mas também o modo pelo qual o conhecimento se expressa na linguagem. Entre as palavras e as coisas, o discurso e o ser, haveria uma relação de semelhança interna que permitiria a palavra reproduzir a essência da coisa imitada<sup>69</sup>. Diferente de Aristóteles, para quem a relação entre a imitação e o conhecimento se passa na e pela representação, propriamente dita.

Ao identificar imaginação e representação, Aristóteles, confere a estas uma "faculdade que se coloca entre a sensação e o pensamento e que, em princípio, só entra em função após o desaparecimento do objeto da sensação"<sup>70</sup>. Assim sendo, a representação, sendo depositária do senso comum, cuja função é a de identificar e reconhecer as coisas

<sup>67</sup> Victor Goldschmidt, *Temps Physique et Temps Tragique chez Aristote*. p. 194.

<sup>68</sup> Platão, *Crátilo*, 423 b - 424 a, passim. trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade do Pará, 1973, "é a imitação vocal da coisa imitada" de modo que o exame dos nomes se faz necessário "para vermos se por meio das letras e das sílabas o instituidor desses nomes apreendeu sua maneira de ser e lhes reproduziu a essência ou se o não fez". Da mesma forma, no *Filebo* 48 c, trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade do Pará, 1974, Platão define a natureza do ridículo como sendo "uma espécie de vício que tira o nome de um hábito particular, a parte do vício em geral que se opõe radicalmente àquilo da inscrição de Delfos", referindo-se "ao preceito: conhece-te a ti mesmo".

<sup>69</sup> James Arêas assinala a distinção entre as duas formas de imitação por meio da linguagem no Sofista de Platão: "[...] a imitação que produz ícones reproduzindo internamente as proporções do modelo, imitação *eikástica*; e a imitação que produz simulacros ao reproduzir somente a aparência externa do modelo e que integra no ato mimético o ponto de vista do expectador, imitação *fantástica*" (*O Estatuto Ontológico da Imagem no Sofista de Platão* in: Revista de Estudos Trans disciplinares 1. Departamento de Filosofia. Rio de Janeiro: NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002. p. 28).

<sup>70</sup> Victor Goldschmidt, *Le Système Stoïcien et l'Idée de Temps*. Paris: Vrin, 1985. p. 111 - 112.

segundo uma forma individual de objeto tomado à sensação<sup>71</sup>, teria por função fazer uma distinção entre o ser e a essência; distinção esta que, se não recai na oposição pura e simples entre o ser absoluto e a essência propriamente dita. Dessa forma, a representação nos remeteria, porém, às suas formas de atribuição enquanto "ser racional ou predicativo", expresso pelo verbo ser, "referindo ao sujeito uma qualificação, ou mais geralmente um acidente", diz J. Moreau<sup>72</sup>.

Não significando somente os estados de alma, mas também detendo uma função designativa destes mesmos estados de alma, já que "[...] esta designação não é arbitrária e que à unicidade do nome deve corresponder a unidade de uma espécie ou de um gênero [...]"<sup>73</sup>, a representação faz do objeto da representação o sujeito dos atributos da proposição, permitindo, com isso, a relação de semelhança entre as palavras (apesar de arbitrárias) e as coisas, em que as palavras vigoram como signos das coisas. "Para denominar as coisas, é preciso se exprimir como todo mundo, mas para dizer quais as coisas que são ou não são isto ou aquilo não é preciso mais se preocupar com o que todo mundo diz"<sup>74</sup>.

Ora, na medida em que toma a tragédia como a "imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes"<sup>75</sup>, Aristóteles pressupõe um centro de ação que põe em jogo todo um sistema de representações que são medidas por contrastes

---

<sup>71</sup> "[...] é o mesmo objeto que vejo, cheiro, saboreio, toco, o mesmo que percebo, imagino e do qual me lembro [...] e é no mesmo mundo que respiro, ando, fico em vigília ou durmo, indo de um objeto a outro segundo as leis de um sistema determinado", diz Deleuze acerca do papel do senso comum, *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 80.

<sup>72</sup> Joseph Moreau, *L'Être et l'Essence dans la philosophie d'Aristote*. In: *Études Aristotéliennes - Métaphysique et Théologie*. Paris: Vrin, 1985. p. 11. Dizer que *algo é*, não é somente dizer da essência do sujeito, mas também se diz de uma qualidade que pode ser atribuída a esse sujeito. Assim, "esta distinção de duas formas da predicação, uma, segundo a essência, a outra, segundo o acidente, esta análise do ser relacional ressoa sobre a concepção do ser absoluto; ela condiciona a noção de *ousia*, ou da substância (...)". A substância, entendida como ser absoluto, é o sujeito primeiro, concreto; o sujeito individual e singular.

<sup>73</sup> Pierre Aubenque, *Le Problème de l'être chez Aristoteles*. Paris: PUF, 1983. p. 113.

<sup>74</sup> Aristóteles. *Tópicos*, II, 2, 110 a 16 - 19 (trad. J. Brunchiwig) apud Victor Goldschmidt, *Temps Physique et Temps Tragique chez Aristote*. p. 203

<sup>75</sup> Aristóteles, *Poética*, 1450 b.

umas com as outras, de onde o agente retira a sua motivação para agir<sup>76</sup>. Dessa forma, "Aristóteles mostrou que ser é agir", e que "[...] o movimento exige uma ação primeira sem movimento, aquela do pensamento, superior ao tempo e ao espaço" diz Ravaisson<sup>77</sup>. É por tudo isso que, para Aristóteles, a imitação não pode recair sobre os personagens que agem, mas sobre a própria ação: "[...] o que a arte imita são 'os caracteres, as emoções e as ações', não o mundo sensível, mas o mundo do espírito humano' [...]", pois a poesia "[...] não pretende reproduzir uma coisa individual, mas sim dar novo corpo à verdade universal"<sup>78</sup>.

### 2.1.2 - Da Estética em Aristóteles

Quanto ao aspecto estético que encontramos na definição da tragédia, devemos nos guardar de tomar a idéia de uma "estética aristotélica" segundo o sentido que a palavra estética irá ganhar na modernidade<sup>79</sup>.

Se em Platão a idéia do belo determina, por mais paradoxal que possa parecer aos ouvidos menos avisados, um *erotismo ascético*, de tal forma que o desejo de um corpo belo leva a desejar, a partir do momento que se tenha sua compreensão plena, as formas belas em geral e, daí, a amar a beleza em si. O vínculo entre *Eros* e a Essência

---

<sup>76</sup> Segundo Sir David Ross as causas do movimento, no entender de Aristóteles, são constituídas "pelo desejo e pelo pensamento prático", estando a imaginação incluída nesta última; cf. David Ross, *Aristóteles*. Trad. Luís Bragança S. S. Teixeira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987. p. 152-153. Por outro lado, na *Poética*, Aristóteles atribui ao carácter e ao pensamento as causas da ação. Ora, se o desejo impulsiona o movimento, é o carácter, contudo, que determina a ação, e move o pensamento. Assim, pensamento e carácter estão na origem do sucesso e do fracasso da ação. Temos, com isso, o elo que unem a *Poética* e a *Ética* aristotélicas. Voltaremos a este tema mais adiante quando tratarmos do aspecto funcional da *Poética*.

<sup>77</sup> M. Ravaisson, apud H. Bergson, *COURS: Cours sur la Philosophie Grecque*. Paris: PUF, 2000. p. 120.

<sup>78</sup> Sir David Ross, op. cit., p. 282-283.

<sup>79</sup> Seja como "uma lógica do sensível" como em Baumgarten, seja como um "sentimento subjetivo de prazer e de pensar" como em Kant, ou ainda pela sua inclusão no "quadro do *Sistema do Idealismo Transcendental*" como em Schelling, a estética na modernidade se apresenta como uma doutrina do gosto ou do julgamento da beleza e, portanto, é "o que constitui a sua relação ao sujeito, e não ao objeto" (Kant apud Georges Pascal, *O Pensamento de Kant*. trad. Raimundo Vier. Petrópolis: Editora Vozes, 1990. p. 160). Isso faz da Estética, como ramo da filosofia, "uma questão alemã", diz Elie During. Elemento completamente estranho, portanto, ao mundo grego, onde a beleza, em vez de ser uma realidade subjetiva, é tida como uma realidade objetiva que dá limites ao próprio objeto. Elie During, *Figures de l'Esthétique*. In: Magazine Littéraire, n. 414 - novembre 2002. p. 19-29.

orienta toda a *paidéia* platônica, e faz com que o verdadeiro amante, o verdadeiro inspirado, abandone a concepção habitual, fundada na sensibilidade, para se orientar a partir da idéia. *Eros* é "[...] o desejo de procriação no belo."<sup>80</sup>, diz Platão. Daí a afirmação de Jaeger de que a filosofia para Platão é "[...] a aspiração de conseguir modelar dentro do homem o verdadeiro Homem"<sup>81</sup>.

Em Aristóteles, o belo é "[...] o objeto principal do raciocínio das ciências e de suas demonstrações [...]" cujas condições "[...] são a ordem, a simetria, o definido [...]"<sup>82</sup>. É nesse sentido que podemos falar de uma estética aristotélica. "Porque o belo consiste na grandeza e na ordem", e "[...] desde que se possa apreender o conjunto, uma tragédia tanto mais bela será quanto mais extensa"<sup>83</sup>.

Ora, tanto a *ordem*, quanto o *definido*, encontram a sua expressão na arte trágica por meio da unidade da fábula; determinada pelo encadeamento das ações segundo o regime da necessidade. A tragédia, definida como uma "ação completa e de certa extensão", traz consigo a idéia do *todo* e de um conjunto ordenado composto de um início, um meio e um fim que caracteriza uma ação, tanto do ponto de vista da ação moral, quanto do ponto de vista físico em que a ação se identifica ao movimento<sup>84</sup>. Assim, a estética aristotélica resulta de um princípio ontológico enquanto limite formal da arte trágica<sup>85</sup>.

<sup>80</sup> Platão, *Banquete* 206. In: Diálogos I (Mênon-Banquete-Fedro). trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 19--.

<sup>81</sup> Jaeger, *Paidéia*. trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes/Editora Universidade de Brasília, 1989. p. 509.

<sup>82</sup> Aristóteles, *Metafísica II*. M, 3, 1078 a-b, tradução e notas J. Tricot. Paris: Vrin, 1991. Dentre essas condições, Sir David Ross destaca que somente a "simetria" é omitida por Aristóteles em sua análise da tragédia, "talvez por ser mais apropriada às artes plásticas", diz ele, mantendo as outras duas, as quais podemos identificar à "ordem" o fato de que "a ação representada deve ser completa, isto é, deve ter princípio, meio e fim" e ao "definido" a extensão. Sir David Ross, *Aristóteles*. p. 286. Tomamos a liberdade de alterar a expressão *limitação*, utilizada na tradução portuguesa da obra de Sir David Ross sobre Aristóteles, pela expressão *definido*, utilizada na tradução francesa da *Metafísica* de Aristóteles, por uma questão de padronização da linguagem, de forma a nos facilitar o desenvolvimento do texto.

<sup>83</sup> Aristóteles, *Poética*. 1450 b 35 - 1451 a 10.

<sup>84</sup> Idem, *Physique V*, 5, tome II, 229 b 18-25. Trad. Henri Carteron. Paris: Les Belles Lettres, 1961; Ibid, VIII, 8, 262 a 18-23. A ação se constitui como um meio colocado entre dois extremos. Ora, o "todo acabado" que constitui a fábula é precisamente um universal e, como tal, tem na unidade das ações, com seus reconhecimentos e suas peripécias, a sua finalidade, já que, acabado é aquilo fora do qual não é possível tomar

Podemos ver, portanto, na mimesis aristotélica o princípio que irá desqualificar a encenação teatral em função do texto, a tal ponto, que Aristóteles irá afirmar a desnecessidade da encenação para a compreensão da arte trágica<sup>86</sup>.

### 2.1.3 - Da Função da Catarsis na Arte Trágica

"[...] as ações e o Mito constituem a finalidade da Tragédia", diz Aristóteles<sup>87</sup>, não podemos nos esquecer que tanto o terror quanto a piedade são sentimentos que resultam de "[...] ações paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que entre os feitos do acaso e da fortuna"<sup>88</sup>.

Com efeito, o terror e a piedade suscitados pela tragédia torna o efeito catártico exterior à obra trágica<sup>89</sup>, o que nos obriga a determinar a sua importância no conjunto da *Poética* segundo o papel institucional que a tragédia grega exerceu no contexto social do qual ela (a tragédia) é a mais pura expressão, a saber: o papel dos concursos trágicos na Atenas do século V a.c.

---

qualquer parte, fosse uma única, da coisa de onde "o universal é uma espécie de todo" Aristóteles, *Metafísica* I. Δ, 26, 1023 b 29-32. Paris: Vrin, 2000. cf. também *Physique*, tome I, I, 1, 184 a 20-26.

<sup>85</sup> "Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma Tragédia é o que permite que nas ações uma após outra, sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade", Aristóteles, *Poética*. 1451 a 15. Cf. também Aristóteles, *Metafísica* I. Δ, 17, 1022 a 5-10.

<sup>86</sup> Aristóteles, *Poética* 1450 b 15-20, "A parte cênica, embora emocionante, é a menos artística e a menos afeita à poesia. O efeito da tragédia se manifesta mesmo sem representação e sem atores; ademais, para encenação de um espetáculo agradável, contribui mais o cenógrafo de que o poeta."

<sup>87</sup> Aristóteles, *Poética*, 1450 a 20.

<sup>88</sup> Aristóteles, *Poética*, 1452 a 5.

<sup>89</sup> Quanto ao aspecto funcional, segundo o qual a tragédia visaria suscitar o "terror e a piedade" como meio de purificação (catarsis) dessas emoções, divergimos das análises de Sir David Ross quando atribui ao efeito catártico a condição de causa final da arte trágica. Cremos que, tal como foi colocada, uma afirmação como essa gera alguns problemas de difícil solução, tanto do ponto de vista do lugar da *Poética* no conjunto do pensamento de Aristóteles, quanto do papel real, concreto, desempenhado pelo efeito catártico na arte trágica.

A Tragédia Grega, além de marcar um novo tipo de espetáculo no sistema das festas públicas, "[...] traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável"<sup>90</sup>.

Assim, os poetas trágicos parecem indicar com esses artifícios cênicos a existência de um elemento novo no quadro social grego do século V que o distingue da tradição heróica: o herói não é mais um modelo<sup>91</sup>, ao contrário, ele se tornou, "[...] para si mesmo e para os outros, um problema"<sup>92</sup>.

Num momento em que o homem grego mantém sua atenção voltada para a formação do cidadão, e ao culto da *sophrosyne*<sup>93</sup>, nada mais estranho a esta condição do que a figura do herói: homem do excesso e da desmedida; homem dominado pela *Hýbris*. É assim que o coro de cidadãos exprime "[...] em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica."<sup>94</sup>. Édipo, com seu caráter desmedido e seu saber excessivo<sup>95</sup>, é a personagem trágica por excelência, é aquele que deve ser purgado<sup>96</sup>, é o tirano que deve ser banido da comunidade dos *hómoioi*. Édipo está para Tebas o que Aristodamo está para Esparta<sup>97</sup>.

---

<sup>90</sup> Jean Pierre-Vernant e Pierre Vidal-Naquet, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 11. A relação antagonica entre as duas personagens principais, o coro de cidadãos e a personagem trágica, marca uma bipolaridade que realça o estado de tensão e ambigüidade da cena trágica; daí o uso da máscara pela personagem individualizada, "personagem trágica, vivida por um ator profissional", cuja função parece ser a de integrá-la a uma "categoria social e religiosa bem definida: a dos heróis", em oposição à figura coletiva e anônima do coro. Da mesma forma o uso da linguagem trágica que se apresenta sob um aspecto dual: a forma lírica do coro em contraste com a forma dialogada da prosa da personagem trágica.

<sup>91</sup> Segundo Jaeger, o ideal pedagógico da aristocracia guerreira se sustentava no significado pedagógico do *exemplo*, segundo o qual a saga heróica transmitida pela tradição seria o modelo de conduta a ser seguida. Dessa forma, pode-se dizer que os poemas homéricos seriam verdadeiros modelos pedagógicos. Cf. *Paidéia*. p. 27-59.

<sup>92</sup> Jean Pierre-Vernant e Pierre Vidal-Naquet, loc. cit.

<sup>93</sup> Sobre a preocupação dos médicos, moralistas e filósofos gregos dos séculos V e IV a. c. quanto ao cultivo da temperança como conduta moral, recomendamos a leitura do excelente trabalho de Michel Foucault, *História da Sexualidade II - O Uso dos Prazeres*, trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

<sup>94</sup> Jean Pierre-Vernant e Pierre Vidal-Naquet, loc. cit.

<sup>95</sup> Cf. Michel Foucault, *A Verdade e as Formas Jurídicas*. trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Cadernos da PUC/RJ, 1979.

<sup>96</sup> A função purificadora da Tragédia Grega a aproxima, de forma não casual, das preocupações da Medicina Grega de tal forma que ambas têm na figura de Dioniso o seu patrono. Dioniso não é somente a divindade que preside o teatro; é, também, o deus a quem os cidadãos, quando a cidade se vê atingida pelo miasma, se

Dessa forma, a arte trágica assinala o surgimento de um novo tipo de *paidéia* voltada, agora, para a formação de um tipo novo de homem: livre e responsável por suas ações, isto é, o Cidadão. Já no início da *Poética*, Aristóteles atribui esta vocação pedagógica da tragédia, ao afirmar que a atividade imitativa é congênita no homem, e que, "por imitação, [ele] aprende as primeiras noções"<sup>98</sup>.

Sendo o caráter e o pensamento os elementos que desencadeiam a ação trágica, são eles que irão determinar a situação trágica por excelência, definindo, qual dos personagens possíveis seria o mais apto para encarnar a figura do herói trágico:

È a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres<sup>99</sup>.

O caráter e a conexão intrínseca de seus atos faz com que o herói se precipite na catástrofe. É assim que, pensando salvar Tebas da peste, Édipo se descobre parricida e incestuoso: momento em que Édipo se revela em toda sua bestialidade, mas é também o momento em que ensina ao público uma lição. Se o terror e a piedade surgem do movimento que vai da fortuna ao infortúnio, da dita à desdita, é, contudo, o prazer que auferimos na imitação que encontramos na base de todo aprendizado, na medida em que o mito trágico representa uma verdade universal. Assim, diz Goldschmidt, "[...] a imitação artística nos instrui, não pela simples identificação da cópia com o original, mas pela

---

voltam. É pelo transe dionísíaco que se dá a purificação; em que o vinho, dádiva de Dioniso, é um poderoso *phármakon*. "Dioniso *Kathársios*, o deus que liberta", cf. Marcel Detienne, *Dioniso a Céu Aberto*. trad. Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 46.

<sup>97</sup> De acordo com Heródoto, Aristodamo "fazia parte dos trezentos lacedemônios que tinham defendido as Termópilas; só ele tinha voltado são e salvo; preocupado em lavar o opróbrio que os espartanos ligavam a essa sobrevivência, procurou e encontrou a morte em Platéia ao realizar façanhas admiráveis. Mas não foi a ele que os espartanos concederam, com o prêmio da bravura, as honras fúnebres devida aos melhores; recusaram-lhe a *aristeia* porque, combatendo furiosamente, como um homem alucinado pela *lyssa*, tinha abandonado seu posto" apud Jean-Pierre Vernant, *As Origens do Pensamento Grego*. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Difel, 1981. p. 44.

<sup>98</sup> Aristóteles, *Poética*. 1448 b 5-10.

<sup>99</sup> Aristóteles, *Poética*, 1453 a 10.

elaboração técnica da 'cópia' que nos provém de um saber que, precedentemente, estávamos privados.", de onde a "[...] sua intenção pedagógica e a convivência entre o artista e seu público."<sup>100</sup>. Vemos, assim, como o sistema da representação na origem do teatro do ocidente já nasce viciado pelo dispositivo da reprodução social, na medida em que este expressa uma verdade universal, e faz da linguagem um meio de comunicação dessa verdade.

## 2.2 - Descartes: segundo momento da representação.

Esse sistema de representação elaborado por Aristóteles, e tão bem conservado e aperfeiçoado pela escolástica, vigorou, sem grandes alterações durante um período aproximado de dois mil anos. Foi preciso esperar por Descartes e o século XVII para que uma sutil mudança na orientação do espírito deitasse por terra todo edifício da metafísica aristotélica<sup>101</sup>.

Na busca de um método capaz de "bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências", subtítulo do *Discurso do Método*<sup>102</sup>, Descartes vê nas matemáticas um modelo capaz de servir de base para a elaboração de um método seguro, sustentado pela *ordem* e pela *medida*, capaz de conduzir ordenadamente seus pensamentos em qualquer matéria que seja: de forma que possamos ir do conhecimento de um termo ao de outro que lhe segue necessariamente e lhe dá origem, mas que também possamos reconhecer nos

<sup>100</sup> Victor Goldschmidt, *Temps Physique et Temps Tragique chez Aristote*. 215-217.

<sup>101</sup> Essa mudança no pensamento do séc. XVII deve-se à convergência de fatores que estariam na base de uma substituição da visão de um mundo fechado para um universo infinito, tais como: "[...] a substituição da preocupação pelo outro mundo e pela outra vida pela preocupação com *esta* vida e *este* mundo."; ou então, "[...] a substituição do objetivismo dos medievos e dos antigos pelo subjetivismo dos modernos [...]"; ou ainda, a mudança com relação ao "[...] velho ideal da *vita contemplativa* cedendo lugar ao da *vita activa*". De forma que "[...] à pura contemplação da natureza e do ser, o moderno deseja a dominação e a subjugação.", (A. Koyré, *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986, p. 13. cf. também *La Pensée Moderne e L'Apport Scientifique de la Renaissance* in *Études d'Histoire de la Pensée Scientifique*. Paris: Gallimard/Tel, 1973).

<sup>102</sup> Descartes, *Œuvres et Lettres*. Textos apresentados por André Bridoux. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pleiade, 1952 / *Obras Escolhidas*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973. p. 68-71 [53-54].



objetos sujeitos ao conhecimento as relações necessárias entre si, graças a uma mesma unidade comum que "[...] permite analisar segundo a forma calculável da identidade e da diferença [...]"<sup>103</sup>, noutras palavras, um método que garanta um desenvolvimento progressivo de "[...] uma série que, partindo do simples, faça aparecer as diferenças como graus de complexidade"<sup>104</sup>, e que não dependa de nenhuma visão arbitrária do espírito tal como o silogismo aristotélico: nos dando verdades necessárias, ao contrário do silogismo que nos dá verdades prováveis (ou possíveis).

E todos conhecem a ordem cartesiana, que se vai encontrando, igual a si própria, no *Discurso*, nas *Meditações*, nos *Princípios*: duvido, sei que duvido e, por conseqüência, penso e existo, sei que Deus é, e que não pode enganar, e que portanto posso fundamentar uma ciência do mundo nas idéias claras e, por fim, retirar dessa ciência as aplicações técnicas que me tornarão senhor da Natureza<sup>105</sup>.

### **2.2.1 - Da Dúvida às Verdades Eternas: O Cogito como garantia da existência de Deus e do Mundo.**

Diante das possibilidades que se apresentam a sua época, e que faziam derivar de Deus as essências das coisas pela sua participação da essência divina<sup>106</sup>, Descartes se coloca questão de que as essências das coisas criadas seriam, não menos que as

---

<sup>103</sup> Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*. Trad. António Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 19-- p. 79. Descartes, *Regule*, XXXIV, p. 168.

<sup>104</sup> Michel Foucault, op. cit., "Em matéria de progressões matemáticas, quando se conhecem os dois ou três primeiros termos, não é difícil encontrar os outros", diz Descartes. p. 80.

<sup>105</sup> Ferdinand Alquié, *A Filosofia de Descartes*. trad. M. Rodrigues Martins. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980. p.7.

<sup>106</sup> A sua época, Descartes se vê confrontado a duas vias de pensamento que fazem derivar de Deus a essência das coisas. De um lado, a escolástica, cuja afirmação da existência de Deus empresta sua certeza à das coisas sensíveis, de onde se remonta até Ele como de um efeito a uma causa. De outro lado, o neoplatonismo, que parte da intuição de um princípio divino, para ir de Deus às coisas, como da causa ao efeito. Tanto uma quanto a outra partem do princípio platônico em que a essência de uma coisa criada deriva da participação da essência divina; daí conclui-se que Deus é o criador das existências, mas não das essências: estas são apenas participações de sua essência eterna.

existências, criadas por Deus <sup>107</sup>, já que Deus não pode ter sua vontade limitada nem pelo *Bem*, nem pelo *Possível*.

Ao admitir um laço de criador-criatura entre Deus e as essências das coisas finitas, e não um laço de participação, Descartes faz de Deus a garantia de nossos juízos sobre as coisas, e não o modelo das coisas, na medida em que parte da "ordem das razões", que tem na verdade da existência de Deus o princípio de outra verdade: a minha existência e das coisas. Se do ponto de vista lógico a existência de Deus é segundo em relação à existência da Alma, como sujeito pensante, no desenvolvimento do *cogito*. Do ponto de vista metafísico, contudo, a existência de Deus é primeira em relação à existência da Alma e do Mundo.

Ao mesmo tempo em que o *cogito* nos dá um tipo exemplar de uma proposição verdadeira, ele prepara a distinção radical entre a alma e o corpo, e daí ao mundo exterior. Sendo um ato da vontade, a dúvida é a maneira pela qual retiramos os juízos de existência que havíamos dado as coisas, deixando, contudo, inalteradas as idéias com que representamos as coisas. Eis como Descartes evita a armadilha de um solipsismo radical e chega ao entendimento de que há, de uma parte, idéias que representam "naturezas verdadeiras e imutáveis"<sup>108</sup>, como as que são utilizadas pelos geômetras, tais como a extensão, o ponto e a reta; de outra parte, idéias das quais não se pode dizer se representam uma natureza positiva ou uma privação, tais como as idéias de calor ou de frio - base de toda

---

<sup>107</sup> "As verdades matemáticas, às quais chamais eternas, foram estabelecidas por Deus, e dele dependem inteiramente, tanto quanto o resto das criaturas. Com efeito, dizer que essas verdades são independentes dele é falar de Deus como de um Júpiter ou de um Saturno e sujeitá-lo ao Estige e aos destinos". Descartes, carta a Mersenne de 15 de abril de 1630 in: *OEuvres et Lettres*. p. 933.

<sup>108</sup> Descartes, *Les Méditations*. In: *OEuvres et Lettres*. / *Obras Escolhidas*. p. 311 [171]. "[...] quando imagino um triângulo, ainda que não haja talvez em nenhum lugar do mundo, fora de meu pensamento, uma tal figura, e que nunca tenha havido alguma, não deixa, entretanto, de haver uma certa natureza ou forma, ou essência determinada dessa figura, a qual é imutável e eterna, que eu não inventei absolutamente e que não depende de maneira alguma de meu espírito; como parece, pelo fato de que se pode demonstrar diversas propriedades desse triângulo, a saber, que os três ângulos são iguais a dois retos, que o maior ângulo é oposto ao maior lado e outras semelhantes, as quais agora, quer queira, quer não, reconheço mui claramente e mui evidentemente estarem nele, ainda que não tenha antes pensado nisto de maneira alguma, quando imaginei pela primeira vez um triângulo [...]".

física aristotélica. É por meio dessas *idéias inatas* que Descartes separa, de tudo o que há de obscuro e confuso nos objetos dos sentidos, aquilo que há de claro e distinto nas naturezas verdadeiras e imutáveis apresentadas pelas matemáticas.

As idéias, no que diz respeito a seus objetos, não são todas iguais, pois existe mais perfeição em umas que em outras. Assim, a idéia do ser absolutamente perfeito é como que o termo ao qual se referem todas as nossas comparações<sup>109</sup>. A idéia de perfeito e infinito não é somente uma "idéia clara e muito distinta", mas também é a primeira e a mais clara de todas, e relativamente à qual concebo os seres finitos e limitados. Ter uma idéia clara e distinta da alma, como ser pensante, é conceber essa substância pensante sem introduzir qualquer noção de corpo.

O corpo, por seu turno, sendo distinto da alma, é uma idéia cuja substância é a de um objeto cuja idéia é clara e distinta da idéia de alma, a saber: a da extensão em três dimensões. Porém isso não nos dá a certeza da sua existência fora de nós, pois a existência do corpo não é evidente, ou seja, não está compreendida na idéia que temos dele, sendo a sua existência o produto da inclinação natural que temos em crer na sua existência. Contudo, a prova da existência de Deus exclui qualquer possibilidade de atribuir a nossa inclinação natural o motivo de nosso descaminho. Portanto, sua bondade constitui para nós, nesse domínio, uma garantia.

---

<sup>109</sup> "[...] como seria possível que eu pudesse conhecer que duvido e que desejo, isto é, que me falta algo, e que não sou inteiramente perfeito, se não tivesse em mim nenhuma idéia de um ser mais perfeito do que o meu, em comparação ao qual eu conheceria as carências de minha natureza?" *Les Méditations* in *OEuvres et Lettres / Obras Escolhidas* p. 294 [150].

### 2.2.2 - Da Representação como função designativa à Representação como função significativa.

Vimos anteriormente como a representação aristotélica se sustentava sobre um senso comum como *órgão* cuja função é a de instituir sobre uma diversidade dada uma unidade que é da ordem do conceito; cabendo à linguagem a tarefa de significar o objeto subsumido pelo conceito.

Tomando o bom senso como o meio mais seguro para se atingir a verdade, Descartes não somente exclui "[...] a semelhança como experiência fundamental e forma primeira do saber, denunciando nela um misto confuso que cumpre analisar em termos de identidade e diferenças, de medida e de ordem."<sup>110</sup>, bem como abre o caminho para uma nova relação do pensamento com a representação: esta não mais se sustenta na "[...] relação do signo com seu conteúdo [...]", diz Foucault<sup>111</sup>. Não se trata mais dos liames entre as palavras e as coisas como condição para o conhecimento, mas de uma relação que se estabelece no interior do próprio conhecimento e permite o vínculo "[...] entre a *idéia de uma coisa* e a *idéia de uma outra*."<sup>112</sup>. Eis o ponto de intersecção entre a lógica cartesiana e a lógica dita de Port-Royal. Essa nos diz que "o signo encerra duas idéias, uma da coisa que representa, a outra da coisa representada; e a sua natureza consiste em animar a primeira com a segunda."<sup>113</sup>. Vamos de uma representação a outra por meio do signo. "A partir da idade clássica, o signo é a representatividade da representação enquanto representável.", diz Foucault<sup>114</sup>. De onde se conclui que a verdade não se expressa mais a partir do juízo feito sobre as coisas, como no caso de Aristóteles, mas de acordo com o juízo que fazemos da idéia da coisa.

---

<sup>110</sup> Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*. p. 78.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>112</sup> *Loc. cit.*

<sup>113</sup> *apud* Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*. p. 93.

<sup>114</sup> Michel Foucault, *op. cit.* p. 94.

### 2.2.3 - A Moral Cartesiana.

As mudanças ocorridas no pensamento do séc. XVII e que conduziram o homem a perda de "[...] seu lugar no mundo ou, dito mais corretamente, perdeu o próprio mundo em que vivia e sobre o qual pensava [...]"<sup>115</sup>, atribuíram a Descartes e aos pensadores do séc. XVII a tarefa de restabelecer o vínculo entre o homem e o mundo, qual seja, recolocar em novas bases as relações entre o *conhecimento* e a *moral*.

Para Descartes, o problema do conhecimento científico não exclui o problema conhecimento moral. Já na primeira parte do Discurso do Método, ele nos dá provas da importância do uso do "bom senso" como meio mais eficaz para se atingir uma verdade no campo das ciências, mas é também com base no "bom senso" que Descartes irá fundamentar a sua "moral provisória". Se é possível dizer que o bom senso "[...] desempenha papel capital na determinação da significação [...]", pois, como senso único, ele "[...] exprime a existência de uma ordem de acordo com a qual é preciso escolher uma direção e se fixar a ela [...]"<sup>116</sup> enquanto idéia clara e distinta; também não é menos verdadeiro que é a partir do bom senso que se constitui o conformismo social, a constância na vontade e a moderação nos desejos: regras dessa "moral provisória" que nos permitiria viver de forma harmoniosa e feliz, apesar da dúvida que persistiria em nossos juízos sobre as coisas<sup>117</sup>. Assim, o bom senso se apresenta para Descartes, como sendo o elo que garantiria a complementaridade entre o conhecimento moral e o conhecimento das ciências, em outras palavras, é pelo bom senso que o homem alcança a sua reconciliação com Deus por meio do conhecimento das leis da natureza. Ora, para Descartes a paixão e a ação são modos do pensamento, respectivamente, marca do estado de passividade do pensamento, isto é, tudo o que é dado ao

---

<sup>115</sup> A. Koyré, *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986, p. 13.

<sup>116</sup> Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido*. p. 78-79.

<sup>117</sup> Discurso parte III passim in *OEuvres et Lettres / Obras Escolhidas*.

pensamento sem que ele atue (noções claras e distintas do entendimento; sensações e paixões propriamente ditas; desejo ou cólera); e marca da vontade livre pela qual podemos julgar ou abster-nos de julgar, isto é, dar ou recusar nossa adesão aos enlaces de idéias que nos são apresentadas pela imaginação, pelo entendimento ou pelos sentidos<sup>118</sup>.

Ora, a filosofia de Descartes é o cultivo do juízo, ou seja, uma filosofia sustentada em uma vontade permanente de não aderir às idéias senão em razão de sua clareza e distinção<sup>119</sup>. "Formar idéias de coisas sujeitas a julgamento ... é o que, principalmente, procuro ensinar em minhas Meditações". Os primeiros passos da filosofia, a firme e constante resolução de não aderir senão à evidência, e a dúvida metódica, que disso resulta, são frutos de uma iniciativa da vontade. E a filosofia não separa a extensão dos conhecimentos do cultivo do juízo. O juízo, submetendo-se ao entendimento, conduz o homem ao "soberano bem, considerado pela razão natural, sem a luz da fé", que é "o conhecimento da verdade por suas primeiras causas, isto é, a sabedoria". De forma que a sabedoria, objeto da filosofia, é alcançada, quando "a inteligência mostra, de começo, à vontade, o partido que deve tomar"<sup>120</sup>. Considerando que o juízo é o ato da vontade livre, a

---

<sup>118</sup> O homem, como alma unida a um corpo, está submetido às sensações e às paixões que lhe chegam do corpo, mas é, de certa forma, o senhor de seus movimentos corporais. Com isso, a fortuna ou o infortúnio do homem dependem, unicamente, de suas paixões; essas, são "[...] percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma, que referimos particularmente a ela; e que são causadas, mantidas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos." (Descartes, *Les Passions de l'Âme*. In: *OEuvres et Lettres*. / *Obras Escolhidas*. p. 709 [311]); distinguem-se, por isso, das sensações, que se referem a objetos exteriores à alma. Essas têm, em geral, seu ponto de partida na impressão de um objeto exterior sobre os sentidos, ou, pelo menos, na imagem desse objeto. É, com efeito, a atitude, tomada passivamente pela vontade, a respeito desses objetos que constitui a paixão em sua essência. Nossos conhecimentos, dessa forma, são limitados e finitos; em contrapartida, nossa vontade é "infinita" como a de Deus, isto é, livre de dar ou recusar sua adesão.

<sup>119</sup> Paixões da Alma, art. 52, p. 723 [328]. As paixões, por sua natureza, dispõem nossa vontade, antes de qualquer razão, a acolher conhecimentos novos, a procurar o que nos é útil, a fugir, pelo contrário, dos perigos. Mas essas disposições contêm, também, juízos acerca do bem e do mal, juízos que, enquanto as paixões permanecem em seus limites naturais, são juízos verdadeiros.

<sup>120</sup> *Lettres a Élisabeth* in *OEuvres et Lettres*. p. 1195-1208, passim. Da "moral provisória" estabelecido pelo *bom senso* atingimos uma moral definitiva cujas verdades encontram apoio numa concepção racional e metódica do homem. Dessa forma, a intenção profunda da matemática, da física e da metafísica não é aumentar nosso conhecimento das quantidades, de Deus ou da natureza, mas fortalecer o juízo: é assim que o conhecimento das ciências se apresenta como um meio para se atingir um conhecimento mais elevado: um conhecimento moral. Considerando que o juízo é o ato da vontade livre, a filosofia envolve, por consequência, desde o começo, essa atitude da vontade, na qual consiste a virtude.

filosofia cartesiana envolve, por consequência, desde o começo, essa atitude da vontade, na qual consiste a virtude.

#### 2.2. 4 - A Lógica de Port-Royal e a Moral Jansenista.

O século XVII marca o fim do Renascimento e o início dos tempos modernos, ou seja, com o século XVII adentramos na idade clássica e marca o coroamento de um tipo de homem que já vinha sendo forjado desde o Renascimento: o "honnête homme" em oposição ao "pedante escolástico"<sup>121</sup>.

Pelo que foi dito anteriormente, a constituição desse novo homem traz, como paradigma, a elaboração de uma nova lógica capaz de restabelecer o vínculo do homem com o mundo. Está aí um bom motivo pelo qual os princípios humanistas, que norteavam o espírito renascentista em sua reverência à Antigüidade, estabelecesse um retorno ao platonismo, em detrimento de Aristóteles. Nesse sentido, os comentários de Alexandre Koyré acerca de Petrarca, e de sua reverência à retórica de Cícero, são bastante instrutivos:

As demonstrações complicadas da escolástica aristotelisante não o interessam; elas não criam a persuasão. Ora, o mais importante não é o de persuadir? Para que poderia, portanto, servir o raciocínio, senão para persuadir aquele a quem se dirige? Ora, para isso, o silogismo tem bem menos valor que a retórica ciceroniana. Esta é eficaz, porque ela é clara, porque ela não é técnica, porque ela se dirige ao *homem*, e porque ao homem ela fala daquilo que mais lhe importa: ele mesmo, da vida e da virtude. Ora, a virtude - e é preciso possuí-la e praticá-la se quisermos realizar o fim último do homem que é a saúde - é preciso amá-la, e não analisá-la. Os verdadeiros filósofos, quer dizer, os verdadeiros professores da virtude, não nos fazem um curso de metafísica, não nos falam de coisas desinteressantes, incertas e inúteis: "eles procuram tornar bons àqueles que os escutam... Pois vale mais... formar uma vontade piedosa e boa que uma inteligência vasta e clara... É mais seguro querer o bem do que conhecer o verdadeiro. A primeira coisa é sempre meritória, a outra é freqüentemente culpável e não admite desculpas..." Vale mais "amar Deus... que... se esforçar em conhece-lo". Primeiro porque conhece-lo é impossível, e

---

<sup>121</sup> Robert Blanché, *História da Lógica de Aristóteles a Bertrand Russell*. trad. Antonio J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1985. p.171.

depois porque "o amor é sempre feliz, enquanto que o verdadeiro conhecimento é às vezes doloroso..."<sup>122</sup> (nossa tradução).

É justamente por se dirigir ao homem que, para os fundadores da Lógica de Port-Royal, a lógica não pode ser "[...] concebida como uma disciplina especulativa, tal como é ensinada nas escolas, ao lado da geometria, da história ou da teologia: conjunto de textos que se dão a estudar.", para Arnaud e Nicole, a lógica "é uma disciplina prática"<sup>123</sup>, ou seja, o propósito da lógica não se limita à aplicação mecânica de receitas pré-estabelecidas de raciocínios a fatos concretos, mas em "fornecer-nos regras para o raciocínio", donde a premissa de que "[...] o que primeiro que tudo seria necessário ensinar aos homens, não tanto a *raciocinar corretamente* como a *julgar saudavelmente*."<sup>124</sup>.

A princípio, a lógica cartesiana e a lógica de Port-Royal parecem convergir para o mesmo objetivo. Porém, se para a moral cartesiana o conhecimento científico é um meio pelo qual é dado ao homem conhecer o verdadeiro bem e a justiça, o mesmo não se dá com a moral jansenista, que tem na ciência o exercício do orgulho e da vaidade humana, pois a condição miserável do homem o interdita de qualquer possibilidade de conhecimento da vontade de Deus que não seja pelo concurso da doutrina da fé cristã<sup>125</sup>. Nesse sentido, podemos ver nas palavras de Pascal um sinal de reprovação às pretensões cartesianas de alcançar a verdade segundo a luz da razão: "Se é um sinal de fraqueza provar Deus pela natureza, não desprezeis a Escritura. Se é um sinal de força ter conhecido estas contradições, prezai a Escritura", diz Pascal<sup>126</sup>.

---

<sup>122</sup> Alexandre Koyré, *La Pensée Moderne in Études d'Histoire de la Pensée Scientifique*. Paris: Gallimard/Tel, 1973. p.19.

<sup>123</sup> Robert Blanché, op. cit., p. 182 - 183.

<sup>124</sup> Robert Blanché, loc.cit.

<sup>125</sup> A ignorância do homem, a sua incapacidade em conhecer claramente a vontade divina, resulta daquilo que o jansenismo extremista chama de maldade radical do mundo, de forma que "Deus para o homem está *radicalmente* oculto, a ponto de nós nunca podermos conhecer suas vontades, nem de saber - por pouco que seja - si nós somos eleitos ou danados" (nossa tradução). Lucien Goldmann, *Jean Racine*. Paris: L'Arche, 1956. p. 51.

<sup>126</sup> Blaise Pascal, *Pensamentos* § 428. trad. e notas Américo de Carvalho. Mira Sintra: Livros de Bolso Europa-América, 1978.



Com efeito, a moral jansenista se orienta segundo o "[...] problema da triade: Deus-homem-mundo, e pela impossibilidade de toda existência intramundana válida ou mesmo tolerável numa perspectiva cristã". Isso faz do jansenismo "[...] um movimento de 'solitários', de eremitas, abandonando o mundo para se recolher na solidão e em Deus"<sup>127</sup>. Porém a sua condição de pecador o distancia também de Deus. Enfim, é nessa encruzilhada de uma condição cindida entre o mundano e o divino que vai se desenrolar o teatro de Racine.

### 2.2.5 - Jean Racine entre o Drama e a Tragédia: As Origens do Teatro Psicológico.

Essa moral que impõe "[...] a recusa a uma só vez da vida vã e sem consciência que implica *toda* atividade - política, administrativa ou econômica - no mundo, e da ilusão de poder exercer uma atividade válida e autêntica no ministério de Deus", se desdobra em duas correntes do jansenismo, cuja diferença entre elas reside na visão de cada uma com relação a possibilidade de uma atividade válida no mundo. Uma, o jansenismo centrista, define a tarefa do verdadeiro cristão como sendo aquela que, "[...] em face do mundo mal e dominado pelo egoísmo e pela concupiscência", há de ser a de, "[...] segundo Arnauld e Nicole, lutar sem qualquer espírito de vitória definitiva, para defender a verdade e o bem". Isso dá à concepção centrista uma condição "essencialmente *dramática*"<sup>128</sup>. "O homem-no-mundo não está mais radicalmente e absolutamente só. Ele está protegido pela presença visível ou invisível da divindade, cuja causa ele defende"<sup>129</sup>.

Já para a outra, o jansenismo extremista de Martin de Barcos, "[...] o mundo é radicalmente mal; é um mundo que Deus abandonou e no qual o cristão não saberia exercer *qualquer* atividade válida. [...] Não há mais entre o homem e o mundo qualquer comunidade

<sup>127</sup> Lucien Goldmann, op. cit., p. 44-45.

<sup>128</sup> Lucien Goldmann, op. cit., p. 48-50 passim.

<sup>129</sup> Lucien Goldmann, op. cit., p. 54.

- mesmo a de uma luta - *não há mais diálogo*"<sup>130</sup>, isso dá ao jansenismo extremista um caráter essencialmente trágico<sup>131</sup>.

É sob a influência dessas duas correntes do jansenismo que vai se delinear a estrutura do teatro de Racine. Se em *Andrômaca* (1667), *Britânico* (1669), *Berenice* (1670) e *Fedra* (1676) Racine adota a postura trágica do jansenismo extremista, nas demais peças ele adere à concepção dramática do jansenismo centrista.

Seguindo as análises que Lucien Goldmann faz da estrutura da tragédia raciniana, e que podem ser estendidas também ao drama, desde que resguardadas a distinção quanto a possibilidade, ou não, de solução do conflito, vemo-nos diante de uma questão que destaca a posição singular de Racine na História do Teatro: estamos nos referindo às controvérsias que os teóricos travam a respeito do caráter psicológico ou não do teatro de Racine.

Lucien Goldmann tem razão quando aponta para o erro de se tomar a tragédia de Racine a partir de uma abordagem psicológica dos personagens, pois "[...] há em toda tragédia uma primazia absoluta da moral sobre o existente, daquilo que *deve ser* sobre *aquilo que é*, que uma tragédia é a representação de um universo dominado por um conflito de valores".

Com efeito, o universo trágico de Racine exprime o conflito entre os imperativos de um mundo regido pelo *relativo*, pelo regime *do mais-ou-do menos* e da *contradição*; portanto, um mundo governado por uma moral da *escolha* (a pseudomoral do mundo), e a moral do herói trágico "que vive sob o olhar de Deus", portanto segue uma moral da totalidade, aonde se dá a reunião dos contrários, dominada "pela exigência de

<sup>130</sup> Lucien Goldmann, op. cit., p. 50 - 51passim.

<sup>131</sup> Seguimos a classificação conceitos literários de Tragédia e de Drama feita por L. Goldmann que ele aplica à doutrina jansenista: "Nós chamaremos 'tragédia' *toda peça na qual os conflitos são necessariamente insolúveis*, e 'drama' *toda peça na qual os conflitos são ou resolvidos* (ao menos no plano moral) *ou insolúveis em consequência da intervenção accidental de um fator que segundo as leis constitutivas do universo da peça - poderia não intervir*", <sup>131</sup>, op. cit., p. 13.

*valores absolutos*", donde a recusa do mundo se faz lei. Num universo como este, em que os personagens trágicos são "conscientes a uma só vez de suas exigências e de seus limites", suas ações se encontram "fora de toda motivação e de toda explicação psicológica"<sup>132</sup>.

Porém o problema nos parece mal colocado quando procuramos definir a visão psicológica da representação teatral a partir de uma explicação das motivações das ações dos personagens. Com efeito, uma abordagem como essa poderia convir para uma análise da produção teatral do século XIX até a primeira metade do século XX; mas não para o teatro do século XVII e, de modo particular, para o teatro de Racine. Não devemos ignorar que o teatro de Racine marca um desvio e um distanciamento com relação à tragédia grega, pelo menos a tragédia tal como nos foi apresentada na *Poética* por Aristóteles.

Para Aristóteles o elemento trágico reside na ação, ou seja, a tragédia se apresenta como representação de uma realidade objetiva. Já para Racine, a representação trágica se encontra deslocada para uma realidade de ordem subjetiva; qual seja, a de um universo trágico encarnado pelo personagem em que se exprime o conflito entre a "pseudomoral do mundo" e a moral do herói trágico. É, pois, nesse universo de conflito entre a vontade e a paixão que irá se desenvolver o teatro do século XVII e dá às tragédias de Racine as cores de uma "tragédia das paixões"<sup>133</sup>.

Ao comparar os dois grandes expoentes do teatro do século XVII, Corneille e Racine, Larroumet põe em evidência a oposição entre os dois. Em Corneille a tragédia representa a "[...] luta da vontade contra a paixão em proveito do dever [...]", de forma que o herói corneilliano "[...] é aquele que pensa e age grandemente, segundo um ideal de virtude e

---

<sup>132</sup> Lucien Goldmann, op. cit., p. 14 - 21 passim.

<sup>133</sup> Gustave Larroumet, *Racine*. Paris: Librairie Hachette, 19---. p. 133 - 150 passim.

de nobreza. Por conseguinte, a faculdade que governa o herói é a vontade."<sup>134</sup>. Em Racine, herdeiro de uma moral jansenista, a vontade é fraca diante da paixão, pois

[...] a natureza humana, viciada pela falta primeira, é fundamentalmente má. [...] Do dia em que o homem entrou na vida, ele sofreu os assaltos do mal, e ele não pode rechaçá-los sem a ajuda de Deus. Ora, a graça é difícil de obter; Deus a aceita ou a recusa a seu gosto; o numero dos eleitos é pequeno. As paixões, sempre despertadas, são as formas diversas que tomam o mal para nos perder. Crer que, somente pela força da vontade, nós chegaremos a superá-las, é uma ilusão funesta<sup>135</sup>.

É justamente a partir do desenvolvimento do tema da luta entre a vontade e as paixões humanas, quando a representação teatral começa ganhar os contornos de um teatro de personagens, que podemos traçar a linha que, de Racine a Stanislavski, irá gravitar em torno da caracterização do personagem. É, portanto, a um teatro de personagens que devemos entender a crítica ao que Artaud chamou de um "teatro psicológico oriundo de Racine"<sup>136</sup>: um processo de subjetivação específica de um quadro de comportamento social aceitável.

### 2.2.6 - Considerações Finais.

A Representação é aquilo que se apresenta ao pensamento; ou "[...] o que forma o conteúdo concreto de um ato de pensamento."<sup>137</sup>; dito de outra forma, é pela representação que a coisa, ou a idéia da coisa, se dá a conhecer. Assim sendo, uma questão se coloca de imediato: como é possível a representação, ou melhor, quais as condições necessárias à representação? Nesse sentido Bergson nos dá uma resposta bastante

<sup>134</sup> Gustave Larroumet, *Racine*. p. 137. "No *Cid*, a honra e o dever filial lutam contra o amor; em *Horacio*, o patriotismo luta contra o amor e o sentimento da família; em *Cina*, o dever filial e a clemência lutam contra o amor e a vingança; em *Polieucte*, o entusiasmo religioso luta contra o amor conjugal".

<sup>135</sup> Gustave Larroumet, op. cit., p. 140.

<sup>136</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Cruauté* in *OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo*. p. 82 [108]

<sup>137</sup> André Lalande, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, (**Représentation**, sentido C). Paris: PUF, 1983.

contundente quando destaca que a representação é algo que está ligada aos "[...] movimentos, no interior do meu corpo, destinados a preparar a reação de meu corpo à ação dos objetos exteriores."<sup>138</sup>. Dessa forma, a representação marcaria a unidade entre a percepção e a ação em razão do corpo como centro de ação possível.

Seja no plano biológico, seja no plano das relações sociais, a representação desempenha a função pela qual os seres se reconhecem a si mesmos e ao mundo<sup>139</sup>, garantindo, dessa forma, uma memória funcional de tal forma precisa que permita a eles estabelecerem relações estáveis seu mundo próprio<sup>140</sup>.

Dessa forma, o modelo da representação aplicado ao teatro, seja o teatro da ação (objetivo), seja o teatro de personagens (subjetivo), tem por função a elaboração de um modelo pedagógico em que o indivíduo, em sua condição de espectador, toma consciência de si e de sua condição em relação ao grupo. Se a tragédia grega trata da expulsão do tirano e da instauração do cidadão como paradigma de uma sociedade pautada pelas relações de

---

<sup>138</sup> Henri Bergson, *Matière et Mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1934. p. 8. Bergson rejeita por completo a tese psicologista que tomava a representação como um produto da atividade cerebral.

<sup>139</sup> Sobre a função biológica da representação cf. Jacob von Uexküll, *Mondes Animaux et Monde Humain*. trad. Philippe Muller. Paris: Denoël, 1965, para quem a unidade do comportamento animal com o seu meio está assegurada pelo *círculo funcional* dos mecanismos sensorio-motor (p. 24). Porém, à aparente rigidez do mecanismo sensorio-motor, Uexküll observa a necessidade um sistema de significação capaz de ampliar a ação do animal, como no caso da atitude do caranguejo conhecido pelo nome de *Eremita* em sua relação com a *Anêmona-do-mar*, multiplicando, com isso, as possibilidades de respostas do animal ao seu meio; dessa forma haveria uma dessimetria entre a imagem perceptiva e a imagem ativa que o caranguejo toma em sua relação com a anêmona-do-mar, que ora "toma a conotação de 'coisa protetora' ", ora "a conotação de 'habitat' " e por fim toma "a conotação de 'alimento'" (p. 57-58). Num outro extremo, vemos a etnologia apontar para os rituais de iniciação das sociedades primitivas como meio de formação de uma memória étnica pela qual o homem primitivo se reconhece como membro de um grupo social. Pela memória o homem representa a si mesmo e a Lei que assegura o seu pertencimento ao grupo. Nesse sentido, a representação pode ser tomada como o conjunto de normas que visam garantir as relações estáveis de um grupo social. Cf. Pierre Clastres, *A Sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1978. Devemos destacar que esse papel da representação como meio de inclusão num grupo social não é a expressão natural de uma tendência do homem ao convívio social, mas o procedimento de um mecanismo que os autores de *O Anti-Édipo* chamam de "[...] repressão-recalcamento da produção desejante [...]", e que ela se apresenta "[...] de maneira muito diversa, segundo a formação social considerada." cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 233.

<sup>140</sup> Uexküll, idem, p. 56-63, mostra como, a partir do laço entre a imagem perceptiva e a imagem ativa, constitui-se um sistema de signos com os quais o animal elabora um *mundo próprio*. Cf. sobretudo as pranchas 7a, 7b, e 7c, nas quais estão representados os elementos que constituem *o quarto do homem, o quarto do gato e o quarto da mosca*, tomados cada um, respectivamente, como um mundo próprio.

isonomia<sup>141</sup>, o teatro do Renascimento se orienta pelo princípio da *intersubjetividade* das relações pelas quais o homem se apresentaria

[...] como membro de uma comunidade. A esfera do 'inter' lhe parecia (ao homem) o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O 'lugar' onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se a presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama: o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a idéia já separada do sujeito. E sobretudo o que era desprovido de expressão, o mundo das coisas, na medida em que não participava da relação intersubjetiva.<sup>142</sup>

Podemos perceber o quanto Artaud se distancia dessas duas formas da representação, pois para ele o objetivo do teatro não reside na resolução dos “[...] conflitos sociais ou psicológicos ou servir de campo de batalha para paixões morais [...]”<sup>143</sup>, isto seria o mesmo que “[...] considerar o teatro como uma função de segunda mão.”<sup>144</sup>. Nessas condições é compreensível a necessidade da primazia do texto em relação aos demais elementos que compõe a encenação, como pretendia Aristóteles, e que para Artaud isso constitui uma forma de limitação para o teatro:

Esta idéia da supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós e o teatro nos aparece de tal modo como simples reflexo material do texto, que tudo aquilo que no teatro ultrapassa o texto, que não está contida em seus limites e por ele estritamente condicionado, parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como qualquer coisa de inferior em relação ao texto.<sup>145</sup>

<sup>141</sup> Jean-Pierre Vernant, *As Origens do Pensamento Grego* e, com Pierre Vidal-Naquet, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, capítulo "Édipo" sem complexo.

<sup>142</sup> Peter Szondi, *Teoria do Drama Moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 29.

<sup>143</sup> Antonin Artaud, *Théâtre Oriental et Théâtre Occidental* in *Oeuvres Complètes / O Teatro e seu Duplo*. p. 67-68 [92].

<sup>144</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)* in *Oeuvres Complètes / O Teatro e seu Duplo*. p. [118].

<sup>145</sup> Antonin Artaud, *Théâtre Oriental et Théâtre Occidental* in *Oeuvres Complètes / O Teatro e seu Duplo*. p. 66 [90].

Perder uma idéia do teatro é prostituí-lo por meio de sua sujeição ao texto<sup>146</sup>, anáfora da representação. Isso não significa que a representação seja "[...] a negação absoluta do teatro [...], ao contrário, [...] seria mais a sua perversão.", diz Artaud em carta a B. Crémieux<sup>147</sup>.

Ora, a história da representação é também a história do juízo. Assim, a darmos atenção às palavras de Gilles Deleuze, "Da tragédia grega à filosofia moderna, é toda uma doutrina do juízo que se elabora e se desenvolve. O que é trágico é menos a ação que o juízo, e a tragédia instaura de imediato um tribunal."<sup>148</sup> (nossa tradução). Portanto, para acabar com o juízo de Deus, só resta a Artaud se colocar em oposição à linguagem tal como ela está organizada, linguagem articulada. Para tal, ele se serve do recurso da teatralidade como linguagem própria ao teatro<sup>149</sup>. "A teatralidade tem de atravessar e restaurar totalmente a 'existência' e a 'carne' ", diz Jacques Derrida<sup>150</sup>, de tal forma que se consiga por a nu as relações do corpo existente com as forças que o afetam.

"[...] a dança / e por conseguinte o teatro / ainda não começaram a existir."<sup>151</sup>, eis "Porque se lhe deixaram um lugar sobre todas as cenas de um teatro natimorto"<sup>152</sup>. Pelo cruzamento desses dois textos, percebemos que para Artaud, o teatro ocidental já nasce asfixiado pelos imperativos da representação. Portanto, o seu renascimento supõe a destruição de todas as formas de representação, ou melhor, por renascimento do teatro, Artaud entende como sendo a recuperação da sua vitalidade, isto

---

<sup>146</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)* in Oeuvres Complètes / O Teatro e seu Duplo. p. 86 [114].

<sup>147</sup> Apud J. Derrida, *Le Théâtre et la Cloture de la Représentation* in L'Écriture et la Différence. Paris: Éditions du Seuil, 1967. p. 348.

<sup>148</sup> Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993. p. 158.

<sup>149</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)* in Oeuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo, p. 86 [114]. "[...] a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a *expressão no espaço*, na verdade a única real, permite aos meios mágicos da arte e da palavra exercerem-se organicamente e em sua totalidade, como exorcismos renovados. De tudo isto se conclui que não se devolverá ao teatro seus poderes específicos de ação antes de sua linguagem lhe ser devolvida."

<sup>150</sup> Jacques Derrida, *idem*, p. 341.

<sup>151</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté* in Oeuvres Complètes XIII. p. 114.

<sup>152</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Anatomie* in Oeuvres Complètes XXII. p. 278.

significa, antes de tudo, "[...] a afirmação / de uma terrível / e aliás inevitável necessidade."<sup>153</sup>, a saber: a morte do homem<sup>154</sup>.

Ainda não foi dita a última palavra sobre o homem. [...]

O teatro jamais foi feito para descrever o homem e o que ele faz, mas para constituirmos um ser de homem que possa nos permitir avançar sobre a rota de viver sem supurar e feder.

O homem moderno supura e fede porque sua anatomia é má, e o sexo, em relação ao cérebro, mal colocado na quadratura dos 2 pés.

E o teatro é esse mamulengo desengonçado que - música de troncos por farpas metálicas de arames farpados - nos mantém em pé de guerra contra o homem que nos espartilhava. [...]

O homem vai muito mal em Ésquilo, mas ainda se julga um pouco deus e não quer entrar na membrana, e em Eurípides finalmente patina na membrana, esquecendo onde e quando foi deus.<sup>155</sup> (nossa tradução)

Segundo Artaud, "Trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com o objetivo de tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana."<sup>156</sup>, de forma que se possa "[...] questionar organicamente o homem, suas idéias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade."<sup>157</sup>.

"O teatro jamais foi feito para nos descrever o homem e o que ele faz [...]"<sup>158</sup>. Para Artaud, o objetivo do teatro está em atingir o "[...] homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preconceitos [...]"<sup>159</sup>. Portanto, para que o teatro recupere a sua essência é preciso "[...] romper a sujeição do teatro em relação ao texto e reencontra a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento."<sup>160</sup> de forma a fazer o que Artaud chama de uma "[...]

<sup>153</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté* in OEuvres Complètes XIII. p. 110.

<sup>154</sup> Antonin Artaud, *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu – La Recherche de la Fécalité* in OEuvres Complètes XIII. p. 83. "Lá aonde isto sente a merda / isto sente o ser. / O homem poderia muito bem não cagar, / não abrir a bolsa anal, / mas ele escolheu cagar / como ele teria escolhido viver / no lugar de consentir em viver morto. / É que para não fazer cocô, / teria sido necessário que ele consentisse / em não ser, / mas ele não podia resolver-se a perder o ser, / quer dizer em morrer vivendo." (nossa tradução).

<sup>155</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et l'Anatomie* in OEuvres Complètes XXII. p.

<sup>156</sup> Cf. Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)* in: OEuvres complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 87 [115].

<sup>157</sup> Ibid., p. 89 [118].

<sup>158</sup> Antonin Artaud,

<sup>159</sup> *Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)* in: OEuvres complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 119 [155].

<sup>160</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)* in: OEuvres complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 86 [114].



metafísica da linguagem, dos gestos, das atitudes, do cenário, da música sob o ponto de vista teatral [...]”: eis a tarefa do Teatro da Crueldade, pois diz Artaud:

Enquanto a encenação continuar a ser, mesmo no espírito dos encenadores mais livres, um simples meio de apresentação, um modo acessório de revelar as obras, uma espécie de intervalo espetacular sem significação própria, ela só terá valor na medida em que conseguir se dissimular por trás das obras que pretende servir. E isso durará enquanto o interesse maior de uma obra residir em seu texto, enquanto no teatro, arte da representação, a literatura estiver acima da representação impropriamente chamada de espetáculo, como tudo aquilo que esta denominação tem de pejorativo, de acessório, de efêmero e exterior.<sup>161</sup>

Assim, enquanto o teatro ocidental estiver sob domínio do texto, não somente encontraremos no teatro um estado de completa desqualificação de tudo aquilo que pode ser considerado “[...] como especificamente teatral no teatro[.]”<sup>162</sup>, tais como: linguagem de signos e de mímica, atitudes, gestos, entonações objetivas, etc. Mas também converte a *palavra* num meio que serve apenas “[...] para expressar conflitos psicológicos particulares ao homem e à sua situação na atualidade cotidiana da vida.”<sup>163</sup>. Para Artaud, o teatro é, antes de tudo, “[...] arte independente e autônoma, [...]” e que “[...] para ressuscitar ou simplesmente viver deve acentuar aquilo que o distingue do texto, da palavra pura, da literatura e de todos os outros meios escritos e fixos.”<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> Antonin Artaud, *Lettres sur le Langage* in OEuvres complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 101-102 [135-136].

<sup>162</sup> Antonin Artaud, *La Mise em Scène et la Métaphysique* in OEuvres complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 39 [54].

<sup>163</sup> Antonin Artaud, *Théâtre Oriental et Théâtre Occidental* in OEuvres complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 68 [93].

<sup>164</sup> Antonin Artaud, *Lettres sur le Langage* in OEuvres complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 102 [136].

## Capítulo III

### 3- Do Duplo

Não basta dizer que o Duplo ocupa um lugar deixado vago pela representação, um lugar do qual a representação não teria mais nada a dizer, constituindo-se, assim, como que um limite à própria representação. Isso abriria as portas para uma série de equívocos que fariam com que perdêssemos o sentido da idéia de Duplo, tal como é concebida por Artaud<sup>165</sup>.

Com efeito, para que possamos compreender o que venha a ser o Duplo, é preciso seguir a fórmula de A. Virmaux quando diz que “Não se trata de uma imagem, nem de um reflexo.”<sup>166</sup>. De fato, não seria uma imagem, posto que, se assim o fosse, o Duplo seria a imagem de alguma coisa da qual seria o representante. Também não se trata de um reflexo, pois, dessa forma, o Duplo deveria ser tomado como sendo algo intrínseco à representação em sua articulação com aquilo que representa e aquilo que é representado, de forma a nos dar idéias claras e distintas: “[...] idéias claras são idéias mortas e acabadas.”, diz Artaud<sup>167</sup>. Portanto, em ambos os casos, o Duplo não passaria de outra forma de se referir a Representação. Assim, tanto num caso quanto no outro, o Duplo se encontraria envolvido pela primazia da linguagem articulada, ou seja, dominado por aquilo que a linguagem tem de *imitativa*. Segundo A. Virmaux, “Entre o teatro e seu Duplo não se estabelece uma relação simplesmente metafórica e verbal, mas uma relação de identidade.”<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> Esse problema foi muito bem assinalado por A. Virmaux. Ele aponta para as três formas clássicas de interpretação da idéia de Duplo: o problema da esquizofrenia; a atração de Artaud pelo ocultismo e, por fim, a recorrência, por parte de Artaud, à expressão poética. E mostra que nenhuma delas “[...] dá conta da importância capital que reveste a noção de Duplo.”, *Artaud e o Teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. p. 44-45.

<sup>166</sup> A. Virmaux, *idem*, p. 45.

<sup>167</sup> Antonin Artaud, *La Mise en Scène et la Métaphysique* in *OEuvres complètes IV / O Teatro e seu Duplo*. p. 39 [55].

<sup>168</sup> A. Virmaux, *Ibid*, p. 45.

Mas em que sentido podemos falar de uma identidade entre o teatro e seu Duplo? É Artaud quem nos responde:

Disse, portanto, ‘crueldade’ como teria dito ‘vida’ ou como teria dito ‘necessidade’, porque eu quero indicar, sobretudo, que, para mim, o teatro é ato e emanção perpétua, que não há nele nada de fixo, que eu o assimilo a um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico. [...] O teatro tem de se igualar à vida, não à vida individual, a esse aspecto individual da vida em que triunfam os CARACTERES, mas numa espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo. Criar Mitos eis o verdadeiro objeto do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair desta vida das imagens aonde nós gostaríamos de nos reencontrar <sup>169</sup> (nossa tradução).

Nesse sentido, estamos de acordo com J. Derrida quando diz que “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação.”<sup>170</sup>. É preciso reter essa idéia como um norte para a interpretação de que a *destruição* que acompanha o Teatro da Crueldade não implica num cântico de um niilismo absoluto: “O teatro da crueldade / não é o símbolo de um vazio ausente [...]”, ao contrário, a crueldade “É a afirmação / de uma terrível / e aliás inelutável necessidade.”<sup>171</sup> (nossa tradução), sem a qual a teatralidade não seria capaz de restaurar a existência. Mas, para isso, é preciso recolocar o problema do sistema da representação, sustentáculo do conceito imitativo da arte, na ordem da vida. Nesse sentido, estamos mais uma vez de acordo com J. Derrida quando afirma a necessidade da continuação da representação para o exercício da Crueldade<sup>172</sup>. Com efeito, se o teatro se tornou um espetáculo destinado a contar histórias, não devemos ver nisso “[...] a negação absoluta do

<sup>169</sup> Antonin Artaud, *Lettres sur le Langage* in OEuvres complètes IV. p. 110-112 [145-148], passim.

<sup>170</sup> J. Derrida, idem. p. 343.

<sup>171</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté* in OEuvres complètes XIII. p.110.

<sup>172</sup> “Pensar o fechamento da representação é, portanto, pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite à presença de nascer para si, de usufruir de si pela representação em que ela se furta na sua diferencia. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino mas como destino da representação. A sua necessidade gratuita e sem fundo. Eis por que no seu fechamento é *fatal* que a representação continue.” (nossa tradução) J. Derrida, idem. p. 368.

teatro, [...] seria antes a sua perversão.”<sup>173</sup> (nossa tradução). Assim, o *Teatro da Crueldade* seria menos a negação da *Representação* do que a sua reversão.

É bem verdade que com o Duplo, Artaud visa acabar com o conceito imitativo da arte cuja origem remonta a Aristóteles. Porém não é menos verdadeiro que a idéia de Duplo se mantém numa relação direta com a linguagem. “A Arte, diz Artaud, não é a imitação da vida, mas a vida é uma imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a por em comunicação.”<sup>174</sup>, é a isto que Artaud se refere quando nos fala de uma “[...] supressão das palavras por trás dos gestos [...]” (nossa tradução), de forma que a encenação deixe de ser o lado decorativo da representação para se tornar “[...] uma *linguagem* diretamente comunicativa.”<sup>175</sup>.

### 3.1 – O Duplo e a Linguagem.

Ao comentar um quadro de Lucas van den Leyden intitulado *As filhas de Lot*, Artaud diz “[...] que esta pintura é aquilo que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence.”<sup>176</sup>. O que pode, a princípio, parecer uma tentativa de Artaud em operar uma reforma da linguagem teatral, revela, contudo, uma necessidade de ordem vital.

Com efeito, Artaud não para de chamar a atenção para a necessidade de se operar uma reforma da linguagem teatral. Em vários momentos ele mostra uma insatisfação com um teatro dominado pelo texto; ou, para utilizarmos as palavras de Artaud, pela linguagem articulada:

---

<sup>173</sup> Antonin Artaud, *Lettres sur le Langage* in OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 102 [136].

<sup>174</sup> Antonin Artaud, OEuvres Complètes IV. p.

<sup>175</sup> Antonin Artaud, *Lettres sur le Langage* in OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 103 [137].

<sup>176</sup> Antonin Artaud, *La Mise en Scène et la Métaphysique* in OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 35 [50].

O diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; prova disso é que nos manuais de história literária reserva-se um lugar para o teatro considerado como ramo acessório da história da linguagem articulada.<sup>177</sup>

Porém não devemos ignorar o fato de que Artaud também aponta para o fato de que o problema não reside, em absoluto, na linguagem das palavras propriamente dita, mas na tentação de se fixar a uma linguagem determinada, ao apego às facilidades que uma determinada linguagem apresenta:

[...] a fixação do teatro numa linguagem, palavras escritas, música, luzes, sons, indica sua perdição a curto prazo, com a escolha de uma determinada linguagem demonstrando o gosto que se tem pelas facilidades dessa linguagem; e o ressecamento da linguagem acompanha sua limitação.<sup>178</sup>

Numa tentativa de fugir a essa tentação que Artaud irá recolocar o problema da natureza do teatro quando diz que “O teatro não existe em nada mas se serve de todas as linguagens, gestos, sons, palavras, fogo, gritos, [...]”. Porém o que vem a ser esse não lugar do teatro? Para ele é precisamente aquilo que *escapa à palavra* e lança a linguagem na ordem do não representável, “[...] exatamente ao ponto onde o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações.”<sup>179</sup>. Nesse sentido, Artaud é inflexível:

[...] reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, explodir as correntes, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através de conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta.<sup>180</sup>

Essa linguagem, que é uma não-linguagem, consiste de tudo o que ocupa a cena, tudo aquilo que pode ser utilizado como meio necessário para exprimir uma cena, “[...]”

<sup>177</sup> Antonin Artaud, *La Mise em Scène et la Métaphysique* in *OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo*. p. 36 [51].

<sup>178</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Culture* in *OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo*. p. 14 [21].

<sup>179</sup> Antonin Artaud, *ibid.*

<sup>180</sup> Antonin Artaud, *Lettres sur la Cruauté* in *OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo*. p. 97 [131].

tudo aquilo que pode manifestar e exprimir materialmente numa cena [...]”<sup>181</sup>. Essa linguagem teatral pura, constituída de “[...] signos, gestos e atitudes [...]”, que “[...] ao invés de representar palavras, corpos de frases [...] representam idéias, atitudes do espírito, aspectos da natureza [...]”<sup>182</sup>, é capaz de desencadear um jogo de signos que rompem a representação e libera seu lado sombrio: “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 [...]”, diz ele <sup>183</sup>.

### 3.1.1 – O Duplo e o Signo.

Não podemos deixar de destacar a presença de um certo ockhamismo no tratamento dado ao signo por Artaud<sup>184</sup>. Sua preocupação em eliminar todas as entidades supérfluas, como as idéias de *ser*, de *universal* e outras tais, com as quais se estruturam os sistemas de representação, que para Artaud não passam de excrescências parasitárias de conceitos teológicos, com os quais o teatro tem estado sobrecarregado, tudo isso fez com que ele construísse o teatro da crueldade sobre os alicerces de um profundo conhecimento dos signos e de sua natureza. *O Teatro Alquímico* pode ser considerado como sendo o tratado

<sup>181</sup> Antonin Artaud, *La Mise em Scène et la Métaphysique* in OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 36 [51-52].

<sup>182</sup> Antonin Artaud, *La Mise em Scène et la Métaphysique* in OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 38 [53-54] passim.

<sup>183</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Culture* in OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 13 [20].

<sup>184</sup> Guilherme de Ockham, ao se dedicar à refutação da realidade dos *universais*, tão cara a tradição aristotélica, afirma que os *conceitos*, objetos da ciência, não são *realidades*, mas *significações*: são significantes, por assim dizer, no lugar dos significados que designam.

O ockhamismo é uma filosofia do *signo*. De um lado, o signo é tudo aquilo cuja sua apreensão implica no conhecimento de outra coisa. De outro lado, o signo é a condição que faz advir o conhecimento de alguma coisa, e que é “suposta” por ela. Assim, os conceitos universais são, na realidade, intelecções das coisas individuais. Dessa forma, “Basta ao intelecto confrontar-se com o objeto, para nele produzir-se um conhecimento deste.” apud P. Boehner e E. Gilson, *História da Filosofia Cristã*. p. 540.

Ora, sendo um conhecimento o conhecimento de uma singularidade, o signo lingüístico assinala os dois pólos com os quais ele se articula: a *proposição* e a *suposição*. Mas é também essa dupla orientação que mina “[...] secretamente a linguagem”, arruinando de antemão “[...] a ‘sintaxe’, e não apenas a que constrói as frases mas também a que, embora menos manifesta, faz ‘manter em conjunto’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.”, cf. M. Foucault, *As Palavras e as Coisas*, p. 6.

artaudiano sobre o signo. Não queremos dizer com isso que Artaud tivesse a pretensão de elaborar um tratado semiótico à maneira de Peirce. O pragmatismo peirceano tem como princípio metodológico o fato de que “Consideremos que efeitos, que repercussões práticas podemos conceber que o objeto de nosso pensamento é susceptível de ter. Nessas condições, nossa concepção desses efeitos constitui todo o conteúdo de nossa concepção do objeto.”<sup>185</sup>. Isso permite que ele possa empreender uma reconstrução da lógica, que ele chama de *semiótica*: “[...] a quase-necessária, ou formal, doutrina dos signos. [...], quero dizer que observamos os caracteres de tais signos e, a partir dessa observação, por um processo a que não objetarei denominar Abstração, somos levados a afirmações, eminentemente falíveis e por isso, num certo sentido, de modo algum necessárias, a respeito do que *devem ser* os caracteres de todos os signos utilizado por uma inteligência “científica”, isto é, por uma inteligência capaz de aprender através da experiência.”<sup>186</sup>.

Essa lógica peirceana não se concebe de forma independente de sua *Fenomenologia* que permite a descrição de cada tipo de signo em sua simples presença para consciência: “A análise do lógico, aplicada aos fenômenos mentais, mostra que só há uma única lei do espírito, a saber, que as idéias tendem a se expandir continuamente e a afetar outras, que se encontram com elas numa relação de afectibilidade.”<sup>187</sup>.

A questão é que em Artaud não há qualquer necessidade de estabelecer uma classificação dos signos, basta apenas buscar no signo o seu poder de afecção.

Não está de modo algum provado que a linguagem das palavras é a melhor possível. E parece que em cena, que é antes de mais nada um espaço a ser ocupado e um lugar onde alguma coisa acontece, a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem pelos signos cujo aspecto objetivo é aquilo que de modo mais imediato nos atinge.<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> Charles S. Peirce, *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. p.

<sup>186</sup> Charles S. Peirce, *Semiótica*. p. 45.

<sup>187</sup> Charles S. Peirce, *Semiótica*. p.

<sup>188</sup> Antonin Artaud, *Lettres sur le Langage* in *OEuvres complètes IV / O Teatro e seu Duplo*. p. 103 [137].

Assim, o paralelo feito por ele entre o plano “[...] que constitui a *realidade virtual* do teatro [...]”, em que evoluem as personagens, os objetos, os sons e as imagens, e o plano “[...] puramente suposto e ilusório [...]” dos símbolos alquímicos, serve para indicar que o trabalho desenvolvido pelo teatro corresponde, no espírito, “[...] a uma ativação de idéias e aparências através das quais tudo aquilo que no teatro é teatral se designa e pode ser distinguido filosoficamente.”<sup>189</sup>. Daí o uso de glossolalias como *ensaios de linguagem*<sup>190</sup>, de forma a criar um espaço de signos novos, explodindo os signos convencionais da representação que lançam a linguagem no plano do utilitário, para conduzir a linguagem a sua forma mais elementar: “Exclamações, interjeições, / gritos, / interrupções, interrogações, / proclamações / sobre a reconsideração do Juízo Final.”<sup>191</sup>. Ao comentar o projeto de emissão radiofônica de *Para Acabar com o Juízo de Deus*, Artaud diz: “Não se trata de espetáculo representação, / de uma noite a outra é preciso que uma peça se mova / que a peça se mova.”<sup>192</sup>

### 3.1.2 - O Duplo e o Teatro.

O que vem a ser essa marca específica do teatral a qual Artaud se refere como sendo a mais elementar do teatro? Artaud parte de uma exigência e de uma *inelutável necessidade*, pois só há teatro aonde há conflito. Portanto, para ele só pode existir teatro a partir de um princípio agonístico:

De fato, se se coloca a questão das origens e da razão de ser (ou da necessidade primordial) do teatro, encontramos de um lado, e

<sup>189</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre Alchimique* in OEuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 47 [66-67].

<sup>190</sup> Antonin Artaud, OEuvres Complètes IX. p. 172.

<sup>191</sup> Antonin Artaud, *Pour Préparer l'Émission* in OEuvres Complètes XIII. p. 233.

<sup>192</sup> Antonin Artaud, *Pour Préparer l'Émission* in OEuvres Complètes XIII. p. 235.



metafisicamente, a materialização ou antes a exteriorização de uma espécie de drama essencial que conteria de um modo simultaneamente múltiplo e único os princípios essenciais de todo drama, já *orientados e divididos*, não tanto a ponto de perderem sua natureza de princípios, mas o suficiente para conter de modo substancial e ativo, isto é, cheio de descargas, infinitas perspectivas de conflitos.<sup>193</sup>.

Este drama essencial ultrapassa o sentido da própria Criação que, segundo Artaud, é “[...] o resultado de uma Vontade una – e *sem conflitos*.”. Assim, para que o verdadeiro teatro possa nascer é preciso um “[...] segundo tempo da Criação, o tempo da dificuldade e do Duplo, o da matéria e do adensamento da idéia.”<sup>194</sup>.

É justamente pelo fato de que toda criação manifesta uma tendência a permanência, de que todo ser visa perpetuar-se na existência, em contraste com a tendência antagônica de dissolução que se encontra na raiz de todo ato criador, é, portanto, justamente aí que encontramos as origens primitivas do teatro. Por primitivo entende-se como sendo um teatro cujos “[...] princípios essenciais de todo drama [...]” não se confundem com o de um teatro de atualidades, de exposição da vida cotidiana, mas de um teatro de *virtualidades* puramente metafísicas.

Em *O Teatro Alquímico*, Artaud destaca a misteriosa identidade "entre a essência do princípio do teatro e a do princípio da alquimia" aonde as imagens produzidas tanto pela alquimia quanto pelo teatro são meios de expansão destinados a "encenar projeções e precipitações de conflitos [...] em que toda verdade se perde ao realizar a fusão inextrincável e única entre o abstrato e o concreto"<sup>195</sup>. Para Artaud, "O teatro é na realidade a gênese da criação, [...] se o teatro é um duplo da vida, a vida é um duplo do verdadeiro

<sup>193</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre Alchimique* in OEuvres complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 47 [67-68].

<sup>194</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre Alchimique* in OEuvres complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 49 [68]. “Parece que ali onde reina a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce, assim como a poesia, mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza, após lutas filosóficas que são o lado apaixonante dessas primitivas unificações.”. Ibid, p. 49 [68-69].

<sup>195</sup> Antonin Artaud, Ibid, p. 50 [70].

teatro"<sup>196</sup>. Nesse sentido, o Teatro da Crueldade é um catalisador de energias e de violências capaz de reconduzir a crueldade a sua unidade vital.

Para além da Crueldade, há o Duplo, escreveu V. Novarina, além dos choques e das dissonâncias, há todo um mundo de analogia e de correspondências [...] se, através da Crueldade, Artaud quer juntar a divisão, a Contradição, o Perigo, a fim de livrar o homem de sua letargia, pelo Duplo - que se tornou o princípio da linguagem por correspondência e por signos - ele quer tornar sensível à unidade múltipla da vida <sup>197</sup>.

Se, como diz G. Deleuze, “[...] tudo passa pela linguagem e se passa na linguagem, [...]”<sup>198</sup>, como não ver no Duplo uma abertura para uma lógica do sentido? Como o Duplo é a linguagem em sua forma *primitiva*, revela, portanto, a sua *natureza* de signo. Assim, o teatro da crueldade, parafraseando Deleuze, nos “[...] dá testemunho, ao mesmo tempo, da maior impotência daquele que fala e da mais alta potência da linguagem [...]”<sup>199</sup>. Porém, com isso, não resolvemos a questão, muito pelo contrário, com o teatro da crueldade, abrimos caminho para a relação problemática entre o Duplo e o Pensamento.

### 3.1.3. – O Duplo e o Pensamento: a petrificação do pensamento.

Antes de Artaud, devemos a Espinosa a tarefa de reverter o sistema da representação. O método espinosista “[...] não consiste em nos fazer conhecer algo (*método*

---

<sup>196</sup> Apud Alain Virmaux, *Artaud e o Teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. p. 44.

<sup>197</sup> Alain Virmaux, *Ibid.*, p. 45 - 46.

<sup>198</sup> Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 36-37.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 31.

*representativo*), mas nos fazer conhecer nossa potência de compreender."<sup>200</sup> (nossa tradução).

Se a idéia exprime uma potência de existir; o aspecto reflexivo do método, ou seja, seu aspecto formal (a idéia da idéia), exprime a potência de pensar. Segundo Deleuze, o aspecto reflexivo "[...] consiste apenas no conhecimento do entendimento puro, de sua natureza, de suas leis e de suas forças."<sup>201</sup>. Disso resulta que o aspecto formal da idéia verdadeira implica em "[...] sua existência no atributo pensamento.", e "[...] pressupõe uma 'força inata' do entendimento [...]". Dessa forma, o método espinosista visaria menos a adquirir uma idéia verdadeira, clara e distinta, do que fazer *refletir* a idéia que já se encontra no pensamento. Portanto, a idéia, na sua forma, independe do objeto que ela representa.

Porém a natureza do método espinosista não reside na forma da idéia verdadeira, mas na sua relação com o conteúdo material da idéia, ou seja, no ultrapassamento da dualidade cartesiana da forma e do conteúdo. "A forma, enquanto forma da verdade, não faz mais que um com o conteúdo da idéia verdadeira qualquer [...]"<sup>202</sup>. Assim, sob o ponto de vista material da idéia verdadeira é também uma idéia adequada. "Da mesma forma que a idéia da idéia se define como *idéia reflexiva*, a idéia adequada se define como *idéia expressiva*."<sup>203</sup>, diz Deleuze, na medida em que o que a idéia adequada exprime é a sua causa.

Seguindo a interpretação dada por Deleuze, o método espinosista "[...] comporta portanto três grandes capítulos, cada um estritamente implicados pelos outros.". Se a *idéia verdadeira* se explica por nossa potência de conhecer, a *idéia adequada* "exprime sua própria causa, enquanto exprime a essência de Deus como determinando esta causa.", o que nos leva a unidade da forma e do conteúdo: "a idéia reflexiva e a idéia expressiva são a única

---

<sup>200</sup> Gilles Deleuze, *Spinoza et le Problème de l'Expression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968. p. 114.

<sup>201</sup> Gilles Deleuze, loc. cit.

<sup>202</sup> Gilles Deleuze, p. 115-118 passim.

<sup>203</sup> Gilles Deleuze, op. cit., p. 118.

e mesma coisa na realidade.". Porém se a distinção entre a idéia reflexiva e a idéia expressiva só se apresenta como uma *distinção de razão*, "A unidade concreta das duas se manifesta quando todas as idéias se deduzem umas das outras, materialmente a partir da idéia de Deus, formalmente sob a potência de pensar."<sup>204</sup> (nossa tradução), de forma que o *autômato espiritual* testemunha esta unidade.

A alma é uma espécie de autômato espiritual, quer dizer: ao pensar nos só obedecemos às leis do pensamento, leis que determinam ao mesmo tempo a forma e o conteúdo da idéia verdadeira, que nos fazem encadear as idéias de acordo com suas próprias causas e segundo nossa própria potência, se bem que nós não conhecemos nossa potência de compreender sem conhecer pelas causas todas as coisas que caem sob esta potência.<sup>205</sup>

Em Artaud o problema da expressão está ligado à necessidade de devolver ao teatro "[...] a linguagem que lhe pertence."<sup>206</sup>, o que significa

[...] fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que rotineiramente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, [...] é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias [...]<sup>207</sup>.

Ora, a questão é que, com o Duplo, a relação entre o teatro e a linguagem se depara com o problema do pensamento de tal forma que o *autômato espiritual* já não caracteriza mais uma "[...] possibilidade lógica de um pensamento que deduziria formalmente suas idéias umas das outras.", mas a "[...] impossibilidade de pensar que é o pensamento"<sup>208</sup>. Essa relação problemática que Artaud encontra entre o teatro e o pensamento é a mesma que ele observa entre o cinema e o pensamento.

<sup>204</sup> Gilles Deleuze, Spinoza et le problème de l'expression. p. 125.

<sup>205</sup> Gilles Deleuze, Ibid., p. 126.

<sup>206</sup> Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, vol. IV / *O Teatro e seu Duplo*. p. 35 [50].

<sup>207</sup> Antonin Artaud, Ibid, p. 44-45 [62].

<sup>208</sup> Véronique Tacquin, apud Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. p. 217.

Com efeito, enquanto Artaud se mantém fascinado pelo cinema, ele acredita na capacidade das imagens cinematográficas de produzirem uma espécie de “[...] onda nervosa que faça nascer o pensamento [...]”<sup>209</sup>.

Este distinto de toda espécie de representação atada às imagens participa da vibração mesma e do nascimento inconsciente, profundo, do pensamento. / Ele se destaca subterraneamente das imagens, e origina-se não de seu sentido lógico e a elas ligado, mas de sua mistura, de sua vibração e de seu choque.<sup>210</sup>

Trata-se, evidentemente, de encontrar uma linguagem das imagens, porém, essa linguagem visual não seria de forma alguma “[...] um equivalente da linguagem escrita [...] uma má tradução [...]”, ao contrário, essa *linguagem* visaria “[...] fazer esquecer a essência mesma da linguagem e de transportar a ação sobre um plano onde toda tradução tornar-se-ia inútil e onde esta ação age quase que intuitivamente sobre o cérebro”<sup>211</sup>.

Sendo cinema considerado “[...] um excitante notável.”, que “[...] implica uma reversão total dos valores, um transtorno completo da óptica, da perspectiva, da lógica.”, pelo simples fato do cinema agir “[...] diretamente sobre a massa cinzenta do cérebro.”<sup>212</sup>. É justamente aí, nessa espécie de motim “[...] fora de toda representação.”, nessa “[...] reviravolta do pensamento humano [...]” em que “[...] a linguagem usual perde seu poder de símbolo[...]”<sup>213</sup>, que se revela a impotência do pensamento em pensar seus pensamentos.

Em *Os dezoito segundos*, Artaud apresenta o herói acometido “[...] de uma doença. Ele tornou-se incapaz de atingir seus pensamentos; ele conservou sua lucidez por inteira, mas não é capaz de dar uma forma exterior a qualquer pensamento que se lhe apresente, quer dizer, traduzi-lo em gestos e em palavras apropriadas.”<sup>214</sup>. O herói sabe que

<sup>209</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. p. 218.

<sup>210</sup> Antonin Artaud, *La Coquille et le Clergyman*, in *Oeuvres Complètes III*, p. 71.

<sup>211</sup> Antonin Artaud, *La Coquille et le Clergyman (Scénario de film)*, in *Oeuvres Complètes III*, p. 19.

<sup>212</sup> Antonin Artaud, *Réponse a une Enquête*, in *Oeuvres Complètes III*, p. 64, passim.

<sup>213</sup> Antonin Artaud, *Idem*. p. 66 passim.

<sup>214</sup> Antonin Artaud, *Les dix-huit secondes*, in *Oeuvres Complètes III*, p. 9-10.

possui a INTELIGÊNCIA e que, com ela, “Ele pode tudo, sim, tudo, exceto a posse de seu espírito.”<sup>215</sup>. É assim que o autômato espiritual torna-se Múmia, testemunha da “[...] impotência tanto para pensar o todo como para pensar a si mesmo, estando o pensamento sempre petrificado, deslocado, desabado.”<sup>216</sup>, e revela “Um impoder de cristalizar inconscientemente, o ponto rompido do automatismo em qualquer grau que seja.”<sup>217</sup>

Há várias passagens na obra de Artaud em que ele aborda o tema da *múmia*. Em a *Correspondência da Múmia*, Artaud nos fala de uma “[...] voz que não passa mais pelos caminhos do som [...]”. Essa desarticulação da linguagem assinala o desfazimento do “Eu”, já que não há mais como alimentar o pensamento, pois a múmia se encontra diante de uma realidade liberta do *jogo das representações*, envolvida por um *fogo virtual* que a faz perder-se: “A múmia voluntária está de pé, e em torno dela toda uma realidade se move. E a consciência, como uma chama de discórdia, percorre o campo inteiro de sua virtualidade obrigada.”<sup>218</sup> (nossa tradução). É essa realidade movente, esse fogo virtual, que torna a múmia atada, e a impede de atravessar essa paisagem: “Esta é a dura paisagem de fundo / que se revela enquanto tu caminhas / e a eternidade te ultrapassa / pois tu não podes atravessar a ponte.”<sup>219</sup> (nossa tradução).

A Múmia assinala a ruptura tanto do monólogo interior capaz de garantir a autonomia do pensamento, quanto da estabilidade do mecanismo sensorio-motor que assegura a unidade da representação:

[...] estes miolos, enfim, onde a concepção não se determina mais em suas linhas,  
tudo isso que faz minha múmia de carne fresca dar a deus uma idéia do vazio onde a necessidade de ser nascido me colocou.  
[...]

<sup>215</sup> Antonin Artaud, *Ibid.* p. 12.

<sup>216</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. p. 217-218 passim.

<sup>217</sup> Antonin Artaud, *Le Pèse-Nerfs* in *Oeuvres Complètes*, vol. I\*\*, p.

<sup>218</sup> Antonin Artaud, *Correspondance de la Momie* in *Oeuvres Complètes*, vol. I\*\*. p. 57-58 passim.

<sup>219</sup> Antonin Artaud, *La Momie attachée* in *Oeuvres Complètes*, vol. I\*. p. 263.

Espiritualmente eu me destruí a mim mesmo, eu não me aceito mais vivo. Minha sensibilidade está rente as pedras, e pouco me importa que saia daí versos, vermes de canteiros abandonados.”<sup>220</sup>, (nossa tradução).

Com a múmia o pensamento se depara com “[...] as trevas do absoluto [...]”<sup>221</sup>, ela é o *avesso do pensamento*. Ora, se a múmia é a petrificação do pensamento, a paralisação do automatismo das idéias, isso não significa a anulação do pensamento, ao contrário, ela revela a potência multiplicadora do próprio pensamento. Dessa forma, a múmia lança o espírito na aventura do *Corpo sem Órgãos*, e faz dele uma nova imagem para o pensamento.

---

<sup>220</sup> Antonin Artaud, *Correspondance de la Momie* in Oeuvres Complètes, vol. I\*\*. p. 57.

<sup>221</sup> Antonin Artaud, *Invocation à la Momie*, in Oeuvres Complètes, vol. I\*, p. 264.

## Capítulo IV

### 4- O que é o Corpo sem Órgãos?

Pergunta que, por sua natureza, tende a nos levar a uma série de equívocos, pois o Corpo sem Órgão não deve ser confundido com um conceito, ele é definido, antes de tudo, por uma prática, e das mais rigorosas. O Corpo sem Órgãos é o que resta quando se perde todas as determinações. Nesse sentido, Deleuze e Guattari souberam muito bem como abordar o problema, o Corpo sem Órgãos é antes de tudo "[...] um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento mesmo em que você a empreende, não feita enquanto você não a empreende."<sup>222</sup>. Assim, em vez da pergunta *O que é o Corpo sem Órgãos?*, que requer uma resposta ontológica, eles a substituem por um problema de natureza empirista: *Como criar para si um Corpo sem Órgãos?*<sup>223</sup>. “O corpo é o corpo. Ele está só. E não precisa de órgãos. O corpo não é jamais um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo”, diz Artaud<sup>224</sup>.

Essa perda dos órgãos pelo *Corpo sem Órgãos*, essa destruição desejada de toda organização determinada, identifica, de forma indissolúvel, o *Corpo sem Órgãos* ao desejo, e pode ser definido como “[...] o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, [...] que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares,

<sup>222</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p. 185.

<sup>223</sup> Como exemplos de tentativas de produção de um Corpo sem Órgãos, Deleuze e Guattari citam: *o corpo hipocondríaco*, cujos órgãos são destruídos, mas nada acontece; *o corpo paranóico*, cujos órgãos não cessam de ser atacados por influências, mas também restaurados por energias exteriores; *o corpo esquizo*, acedendo a uma luta interior ativa que ele mesmo desenvolve contra os órgãos, cegando a catatonia; *o corpo drogado*, esquizo experimental; *o corpo masoquista*, mal compreendido a partir da dor e que é antes de mais nada uma questão de Corpo sem Órgãos. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Idem*, p. 10.

<sup>224</sup> Antonin Artaud, apud Gilles Deleuze e Félix Guattari, *idem*. p. 196.



tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos [...]”, portanto, o *Corpo sem Órgãos* é “[...] o campo de imanência do desejo, plano de consistência própria do desejo.”<sup>225</sup>, *plasma germinativo* que contém as *tendências* que garantem os processos ontogenéticos<sup>226</sup>, mas que, ao mesmo tempo, se mantém em sua virtualidade inegendrada: para quem as linhagens filiativas não quer dizer mais nada. “Eu, Antonin Artaud, eu sou meu filho, sou meu pai, minha mãe e eu”, diz Artaud<sup>227</sup>, num enunciado que parece se inspirar nas teorias de A. Weismann. Criar um *Corpo sem Órgãos* é a mais inocente de todas as destruições, desde que se tome o seu processo de produção em toda sua plenitude com relação ao desejo, e não como objeto exterior ao desejo, como falta, revelando a sua natureza culpada.

#### 4.1 – Crueldade e Imanência.

As relações entre o *Plano de Imanência* e o *Corpo se Órgãos* não são de mera afinidade, pelo contrário, o que existe é uma relação de identidade, em outras palavras, o *Corpo sem Órgãos* é o *Plano de Imanência* por excelência; é o abismo cuja “[...] identidade

<sup>225</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, Idem, p. 13-15.

<sup>226</sup> A teoria da *Continuidade do Plasma Germinativo* de A. Weismann, na qual se apóiam Deleuze e Guattari ao articularem o *Corpo sem Órgãos*, se propunha responder ao problema biológico da *transmissão hereditária* dos caracteres adquiridos, e estavam diretamente relacionada à insuficiência das teorias da *Perigênese dos Plastídios* de Haeckel e da *Pangênese* de Darwin em encontrarem uma explicação adequada para o problema. Ora, “Um organismo não pode adquirir nenhum caracter para o qual ele já não esteja predisposto; caracteres adquiridos não são outra coisa que variações locais ou gerais provocadas por influências exteriores determinadas.”, diz Weismann (*La continuité du Plasma Germinatif comme Base d’une Théorie de l’Hérédité* in *Essais sur l’Hérédité et la Selection Naturelle*. Trad. Henry Varigny. Paris: C. Reinwald & Cia, Libraires – Éditeurs, 1892. p. 167). Assim, o que são transmitidos de uma geração à outra são as *tendências*, ou a *predisposição* às reações somáticas às influências do meio. É aqui que se instala a polêmica levantada por T. D. Lyssenko que acusa Weismann de rejeitar *pura e simplesmente* os aspectos *materialistas* do darwinismo e introduzir de *contrabando*, na biologia, o *idealismo* e a *metafísica*. Para Lyssenko, a teoria da evolução dos *organismos vivos* é inconcebível sem a transmissão Hereditária “[...] das particularidades individuais adquiridas por um organismo em determinadas condições de sua existência [...]”, diz Lyssenko (*A Herança e sua Variabilidade*. Editorial Vitória Limitada, p. 99). O problema é que, com a teoria da continuidade do plasma germinativo, Weismann coloca a discussão sobre a natureza dos processos vitais no plano da *virtualidade*, ao passo que Lyssenko se atém ao plano das estruturas orgânicas atuais. Sobre a teoria weismaniana e suas afinidades com o *Corpo sem Órgãos*, e a reação de Lyssenko, cf. Deleuze e Guattari, *Anti-Édipo*. p. 201-202.

<sup>227</sup> Antonin Artaud, apud Deleuze e Guattari, idem, p. 31.

do Um e do múltiplo como unidade dialética” é ultrapassada desde o começo de toda oposição: “[...] unidade que se diz do múltiplo.”<sup>228</sup>. *Campo Transcendental* que se distingue da experiência, posto que não reenvia nem a um objeto, nem a um sujeito: duplo referencial ontológico da representação empírica.

Destruição de toda organização não significa, portanto, a aniquilação completa dos órgãos, mas colocá-los em novos agenciamentos e fazer passar novos fluxos de intensidades, seja no plano bio-político, seja no plano da linguagem. Construir um Corpo sem Órgãos é tratar o empirismo como resistência ao ontológico e operar a desmontagem do modelo analógico da representação pelo alargamento do sensório-motor: é o exercício do plano de imanência por excelência. Já em *Matéria e Memória*, H. Bérson apontava para o intervalo entre a percepção e a ação como sendo a porta para o empirismo transcendental<sup>229</sup>.

Como vimos anteriormente, o sensório-motor tem sua realização na eleição de um tempo perceptivo em função de um sujeito tomado como centro de uma ação possível, e requer, por isso mesmo, um modelo analógico com base num princípio de semelhança. Essa representação do tempo dependente do modelo da percepção é tão antiga quanto à própria filosofia, mais ainda, condiciona-a como fundamento de toda concepção ontológica. Seja no caso de Aristóteles, aonde o tempo se apresenta como o número do movimento<sup>230</sup>; seja como em Kant, aonde o tempo constitui uma das faculdades da sensibilidade<sup>231</sup>: tanto num quanto

<sup>228</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*. p. 196.

<sup>229</sup> H. Bergson, *Matière et Mémoire*, capítulo I. Paris: Librairie Félix Alcan, 1934.

<sup>230</sup> Ao comentar a concepção aristotélica do tempo, Sir David Ross parte de uma análise do significado da afirmação de Aristóteles de "ser no tempo": 1) ser quando o tempo é; 2) ser uma parte ou um atributo do tempo; ou 3) ser por ele mensurável".

Por sua vez, "ser no tempo sempre que este é", implica que "o tempo nunca faz falta porque o movimento nunca faz falta, e porque cada agora é, pela sua natureza, tanto o começo de um futuro como o fim de um passado". Conseqüentemente, ainda que não dê nenhuma resposta conclusiva, Aristóteles "se interroga sobre se o tempo existiria se não houvesse alma". Não havendo "alguém para contar, deixaria de haver algo que pudesse ser contado e, conseqüentemente, deixaria de existir o número". Existiria o "substrato, o movimento", mas não o tempo, seu aspecto mensurável. *Aristóteles*. p. 98.

<sup>231</sup> Para Kant, "o tempo é uma condição *a priori* de todos os fenômenos em geral: condição imediata dos fenômenos internos (de nossa alma) e, por isso mesmo, condição mediata dos fenômenos externos", apud Pascal, G., *O Pensamento de Kant*, trad. Raimundo Vier. P. 56. É pelo sujeito e para o sujeito que o tempo existe. Porém, a sua existência deve-se a forma com que percebemos as coisas situadas no espaço; portanto, o tempo é a condição segundo a qual tomamos consciência das coisas.

noutro, o tempo se vê refém daquele que percebe <sup>232</sup>. Com o empirismo, o tempo se torna *duração*, multiplicidade virtual, aquilo que difere de si mesmo, ou melhor, é “[...] um certo modo de durar [...]”, diz Deleuze<sup>233</sup>. Assim, o transcendental é inseparável da idéia de tempo: só que de um tempo fora de qualquer correspondência analógica, portanto uma forma vazia - univocidade do múltiplo - *Aion*. Só se atinge o transcendental quando se ultrapassa o dado percebido (o fato): veja o exemplo de Hölderlin.

O homem em sua vida cotidiana experimenta a necessidade de *representar* o nexos que existe entre ele e seu mundo isso faz com que experimente “[...] também uma satisfação ainda mais recorrente e infinita do que a satisfação da necessidade” <sup>234</sup>. Este “nexo mais infinito do que necessário”, que “não pode ser retomado nem no simples *pensamento* e nem na *memória*” <sup>235</sup>, posto que estes últimos dependem do campo perceptivo, de onde decorre o dado, signo de toda realidade imediata, é sua essência trágica.

“O significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo. Na medida em que toda capacidade é justa e igualmente partilhada, tudo o que é originário manifesta-se não na força originária, mas, sobretudo, em sua fraqueza, de forma que a luz da vida e o aparecimento pertencem, própria e oportunamente, à fraqueza de cada todo. No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário surge imediatamente. Em sentido próprio, o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza. É quando o signo se coloca em sua insignificância = 0 que o originário, o fundo velado de toda natureza, pode se apresentar. Quando, em sua doação mais fraca, a natureza se apresenta com propriedade, então o signo é = 0 quando se apresenta em sua doação mais forte” <sup>236</sup>.

<sup>232</sup> Com Uexküll, J. V., que levou o modelo kantiano aos domínios do biológico, a atividade do animal se caracterizaria por sua reação a estímulos específicos caracterizando-o como **sujeito** “cuja atividade essencial reside na ação e na percepção” (p.14), de onde se conclui que “o tempo considerado como sucessão de momentos muda de um mundo próprio a outro segundo os números de momentos que os sujeitos vivem durante o mesmo lapso de tempo. Os momentos são os menores receptáculos temporais indivisíveis porque eles são a expressão de sensações elementares indivisíveis, que nomeamos **sinais momentâneos**” (p. 41), no caso do homem a duração desse sinal momentâneo é da ordem de 1/18 de segundo.

<sup>233</sup> Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, apêndice II – Bergson. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2004 p. 130.

<sup>234</sup> Hölderlin, *Reflexões*. Trad. Maria C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p. 65.

<sup>235</sup> Hölderlin, Idem. p. 66. Ainda que Hölderlin não afirme textualmente, tudo indica que o que ele está chamando de *pensamento* seja o pensamento por conceito; por *memória* parece estar se limitando a memória do vivido, ou psicológica.

<sup>236</sup> Hölderlin, Idem, p. 63.

A crueldade é o princípio imanente do trágico, e o empirismo transcendental o seu domínio. É no ultrapassamento desse véu, que é o signo, que se interpõe entre o homem e o fundo da natureza, e que faz com que ele se encapsule na finitude da realidade imediata, que encontramos a matéria do trágico, o devir no perecer: "[...] o *inesgotado* e o *inesgotável* das *relações* e das *forças* [...]"<sup>237</sup>.

Empirismo Transcendental quer dizer experimentar, criar, inventar. Criar para si um Corpo sem Órgãos significa abrir-se para novas experimentações, lá aonde não há mais lugar nem para o *bom senso* nem para o *senso-comum*. Ele é o plano anterior à cisão homem / natureza; sujeito / objeto; eu / não-eu. “Eu sei que / o espaço, / o tempo, / o devir, / o futuro, / o porvir, / o ser, / o não-ser, / o eu, / o não-eu, / não são nada para mim; [...]"<sup>238</sup>. A única regra básica para sua construção é, portanto, a prudência: “[...] injeções de Prudência.”<sup>239</sup>. Um poema de Waly Salomão dá mito bem uma idéia do que significa criar um Corpo sem órgãos:

Experimentar o experimental / [...] / O nódulo decisivo / nunca deixou de ser o ânimo de plasmar uma linguagem convite para uma viagem. / E agora, quer dizer, o que é que eu sou? / [...] / A memória é uma ilha de edição! / Nasci sob um teto sossegado. / Meu sonho era um pequenino sonho meu. / Na ciência dos cuidados fui criado. / Agora, entre o meu ser e o ser alheio, a linha de fronteira se rompeu. / A linha de fronteira se rompeu. / Câmara de ecos. / Eu tenho o pé no chão, porque sou de virgem, mas a cabeça gosto que avoe.<sup>240</sup>

Com toda razão, Deleuze e Guattari dizem que o Corpo sem Órgãos “[...] é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, intensidade = 0 [...]”, sendo que este zero deva ser entendido não como um negativo, mas como “[...] grandeza

---

<sup>237</sup> Hölderlin, Idem, p. 74

<sup>238</sup> Antonin Artaud, *Pour em Finir avec le Jugement de Dieu* in *OEuvres Complètes* XIII. p. 95.

<sup>239</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*. p. 187.

<sup>240</sup> Waly Salomão, *O Salto* in *O Rappa. O Silêncio Q Precede o Esporro*. Produzido por Tom Capone e O Rappa. Warner Music Brasil Ltda. 2003.

intensiva a partir do zero.”, de onde resulta a produção real<sup>241</sup>. Uma das mais belas páginas sobre a produção de um Corpo sem Órgãos é, sem dúvida, aquela escrita por William S. Burroughs em que descreve as alterações alotrópicas do corpo drogado:

A princípio, as mudanças físicas foram lentas, logo estalaram em manchas negras, emergindo por sobre o tecido frouxo, borrando os traços humanos ... No lugar em que habitam, de total escuridão, bocas e olhos formam um órgão que salta para morder com dentes transparentes ... mas nenhum órgão tem função ou posição constantes ... órgãos sexuais brotam em qualquer lugar ... retos se abrem, defecam e se fecham ... e todo o organismo muda de cor e consistência em ajustamentos de décimos de segundo.<sup>242</sup>

O *Corpo sem Órgãos*, como Campo Transcendental, nunca é o dado, o percebido, ele é ou antes ou depois: nunca atual; sempre inatual – Imanência e Vida. De onde a equação: Empirismo Transcendental = Potência do Falso, é a abertura para uma *metafísica da imanência*, fora de qualquer fundamento ontológico. O empirismo trabalha a partir de princípios imanentes; movimentos infinitos que desconstituem a existência. Tenhamos sempre em mente as palavras de Heráclito:

Não vejo nada além do vir-a-ser. Não vos deixeis enganar! É vossa curta vista, não a essência das coisas, que vos faz acreditar ver terra firme onde quer que seja no mar do vir-a-ser e perecer. Usais nomes das coisas, como se estas tivessem uma duração fixa: mas no mesmo rio, em que entraís pela segunda vez, não é o mesmo da primeira vez. [...].  
As próprias coisas, em cuja firmeza e permanência acredita a estreita cabeça humana e animal, não têm propriamente nenhuma existência, são o lampejo e a faísca de espadas desembainhadas, são o brilho da vitória, na luta das qualidades opostas<sup>243</sup>.

O *Corpo sem Órgãos* é o movimento constituinte do transcendental, princípio imanente que não tem começo nem término, ao contrário do movimento na matéria.

<sup>241</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*. p. 13.

<sup>242</sup> William S. Burroughs, *Almoço Nu*. Trad. Mauro Sá Rego Costa e Flávio Moreira Costa. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. p. 21.

<sup>243</sup> Comentários de Nietzsche sobre Heráclito, *A Filosofia na Época da Tragédia Grega* in Pré-Socráticos, col. Os Pensadores, p. 103-105.

É pura diferenciação, princípio individuante, pré-individual: limite do indivíduo enquanto se individuala <sup>244</sup>, que não se confunde com as coisas, onde a subjetividade não passa de uma cintilação da imanência. Duração de onde “As questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e à sua união, devem ser colocadas mais em função do tempo do que do espaço.”<sup>245</sup>

## 4.2 – Imanência e Vida.

Parece contradição traçar uma identidade entre Imanência, Vida e Corpo sem Órgãos. Sem dúvida, a idéia de *Corpo sem Órgãos* ganha força no pensamento de Artaud a partir da idéia de Morte<sup>246</sup>. Para que haja dissipação de qualquer dúvida seria necessário confrontarmos a idéia de Vida em Artaud com aquela em voga em seu tempo, ou seja, a idéia biológica de Vida.

### 4.2.1 – O Princípio Vital nas Ciências da Vida.

A noção de vida surge, em fins do séc. XVIII, já associada à idéia de organização. De acordo com François Jacob “[...] é a idéia de organização, de totalidade, que exige uma finalidade, na medida em que não se pode dissociar a estrutura de sua

<sup>244</sup> Simondon, G. *L'Individu et sa Gênesse Physico-biologique*. Paris: PUF, 1964. p. 4-5, nos fala de realidades pré-individuais no seio das quais se cumpre uma individuação. “A palavra *ontogênese* toma todo o seu sentido se, em vez de concordar com o sentido, restrito e derivado, da gênese do indivíduo (por oposição a uma gênese mais vasta, por exemplo, da espécie), lhe fizermos designar o carácter do devir do ser, isto pelo qual o ser torna-se o que é, como ser. A oposição do ser e do devir só pode ser válida no interior de uma certa doutrina supondo que o modelo do ser é o mesmo que o da substância. Mas é possível também supor que o devir seja uma dimensão do ser, corresponde a uma capacidade que o ser tem de se defaser em relação a ele mesmo, de se resolver se defasando; o *ser pré-individual* é o ser no qual não existe fase; o ser no seio do qual se cumpre uma individuação é aquele no qual uma resolução aparece pela repartição do ser em fases, isto que é o devir; o devir não é um quadro no qual o ser existe; ele é dimensão do ser, modo de resolução de uma incompatibilidade inicial rica em potenciais.”, (nossa tradução).

<sup>245</sup> H. Bergson, *Matière et Mémoire*, p. 65.

<sup>246</sup> Antonin Artaud, *Pour em Finir avec le Jugement de Dieu* in *Oeuvres Complètes XIII*. p. 83. “Lá onde isto cheira à merda / isto cheira a ser. / O homem bem que teria podido não cagar, / não abrir a bolsa anal, / mas ele escolheu cagar / como ele teria escolhido viver / no lugar de consentir em viver morto. / É que para não fazer cocô, / ele precisaria consentir-se a não ser, / mas ele não pode resolver perder / o ser, / quer dizer em morrer vivendo.”

significação"<sup>247</sup> (nossa tradução). Daí a impossibilidade da existência de um organismo sem que uma organização o fundamente, pois o organismo não é apenas uma reunião de elementos ligados por uma relação de exterioridade, tal como nos era dado no modelo taxonômico de Lineu. "é o conjunto da estrutura que funda a possibilidade de sua coesão, que represente a ordem no meio da desordem"<sup>248</sup>. Haveria no organismo, portanto, um princípio interno que garantiria a sua integridade frente às forças do acaso e da destruição. Assim, o conceito de *Vida* se identificaria ao conceito de *Organização*, e o animaria. É a partir dele, portanto, que o organismo ganha uma autonomia com relação à máquina.

Se a vida pode ser definida como sendo o conjunto das funções que resistem à morte, é porque, segundo Bichat, do ponto de vista dos corpos organizados, "[...] tudo aquilo que os envolvem tende a destruí-los", sejam eles corpos inorgânicos ou corpos organizados, já que estes últimos, sobretudo, agem continuamente uns sobre os outros. Não fosse por um princípio permanente de *reação* dos corpos organizados logo eles sucumbiriam. Sobre este princípio de reação que ele chama de vida, acrescenta: "[...] desconhecido em sua natureza, só pode ser apreciado por seus fenômenos: ora, o mais geral destes fenômenos é esta alternativa habitual de ação da parte dos corpos exteriores e de reação da parte do corpo vivo, alternativa cujas proporções variam segundo a idade."<sup>249</sup> (nossa tradução). Essa variação vai da superabundância de reação por parte deste princípio interno quando se é jovem, diminuindo progressivamente na velhice, enquanto "[...] a ação dos corpos exteriores permanece a mesma". Disso resulta que "[...] a medida da vida é, portanto, em geral, a diferença que existe entre o esforço das potências exteriores e aquela da resistência interior. O excesso de uma anuncia sua fraqueza: a predominância da outra é índice de sua força"<sup>250</sup>.

---

<sup>247</sup> François Jacob, *La Logique du Vivant – Une Histoire de l’Hérédité*. Paris: Gallimard/TEL, 1970. p. 102.

<sup>248</sup> François Jacob, *Ibid*, p. 102.

<sup>249</sup> Bichat, *Recherches Physiologiques sur la Vie et la Mort*. Paris: Victor Masson, Libraire-Éditeur, 1852. p.1.

<sup>250</sup> Bichat, *Idem*, p. 2.

A idéia de um plano de organização capaz de assegurar o desenvolvimento tanto de uma filogenia quanto de uma ontogenia, tem a sua origem numa ordem fixa que determina, segundo a *espécie*, a relação entre a disposição dos órgãos e as funções por eles desempenhadas. "O agenciamento das peças anatômicas reenvia a uma ligação interna, à coordenação das funções que articula as estruturas em profundidade. Se a função responde a uma exigência fundamental da vida, o órgão não passa de um meio de execução. Ainda que a função não sofra qualquer fantasia, o órgão conserva algum grau de liberdade"<sup>251</sup>, daí podermos estabelecer uma correspondência entre as nadadeiras dos peixes e os membros anteriores dos quadrúpedes como órgão de locomoção.

É em torno das relações entre a disposição dos órgãos e as funções que vão girar as discussões levada a cabo na Academie de Sciences de Paris, no ano de 1830, entre dois dos maiores naturalistas que o pensamento biológico produziu: um Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, seus trabalhos abriram o caminho para o estabelecimento da Embriologia Comparada e da Teratologia Experimental; o outro, Georges Cuvier, responsável pela solidificação dos métodos da Anatomia Comparada<sup>252</sup>. A primazia do plano de organização faz Cuvier afirmar que "[...] a vida é portanto um turbilhão no qual a *forma* é mais importante que a matéria"<sup>253</sup>. O que se esconde atrás das estruturas anatômicas é a comunidade das funções. "Na dependência mútua das funções, diz Cuvier, na segurança de que elas se prestam reciprocamente, que estão fundadas as leis que determinam as relações de seus órgãos, e que são de uma necessidade igual àquela das leis da metafísica ou das

---

<sup>251</sup> François Jacob, *idem.* p. 115.

<sup>252</sup> Sobre a querela protagonizada por esses dois homens de gênio, cf. *La Querelle des Analogues*. Paris: Editions D'Aujourd'hui, 1983, no qual há um belo comentário de Goethe. Cf. também as análises de Edmond Perrier in *La Philosophie Zoologique avant Darwin*. Paris: Félix Alcan, 1896, ou ainda Deleuze e Guattari no qual eles confrontam a plano de composição de Saint-Hilaire, enquanto plano de imanência e o plano de organização de Cuvier, enquanto transcendência, nos capítulos La Géologie de la Morale e Devenir-Intense, Devenir-Animal, Devenir-Imperceptible in *Mille Plateaux*.

<sup>253</sup> Apud Louis Vialleton in *L'Origine des Êtres Vivants – L'Illusion Transformiste*. Paris: Librairie Plon, 1929. p.303. O grifo é nosso.



matemáticas"<sup>254</sup>. O que importa é a *forma* com que se articulam as estruturas anatômicas na profundidade do organismo e não os seus modos de composição dentre infinitas combinações possíveis, com pretendia Saint-Hilaire. Donde o papel preponderante da anatomia comparada para a análise e classificação dos seres vivos, distribuindo-os "[...] em torno das grandes funções, a circulação, a respiração, a digestão, etc"<sup>255</sup>.

#### 4.2.2 – A Vida como Plano de Composição

O Corpo sem Órgãos é um princípio de desarticulação do *plano de organização*, enquanto princípio pré-existente ao organismo como *forma* determinante. O Corpo sem Órgãos é antes uma *abertura* para novas *conexões* orgânicas, permitindo a formação de novas formas de organização concreta.

[...] não há nada mais inútil que um órgão. Quando vocês lhe tiverem feito um corpo sem órgãos, então vocês o terão libertado de todos os seus automatismos e alcançado a sua verdadeira liberdade.

Então vocês lhe tiverem reensinado a dançar às avessas, como no delírio dos bailes populares e este avesso será seu verdadeiro lado direito.<sup>256</sup>

Num certo sentido, com o Corpo sem Órgãos, Artaud retoma as teses de Geoffroy Saint-Hilaire sobre a *unidade do plano de composição*, para quem a recusa de se levar em consideração, nos organismos, as características relativas à *forma* e às *funções*, e tomando-as como caracteres inessenciais, portanto, não sendo indicativos das *analogias fundamentais*, tem por objetivo ultrapassar as relações orgânicas formais, e levar em conta apenas suas *correlações isomórficas*, em virtude de uma explicação genética necessária<sup>257</sup>. É

<sup>254</sup> Apud François Jacob in *La Logique du Vivant*. p. 116.

<sup>255</sup> François Jacob, *La Logique du Vivant*. p. 116.

<sup>256</sup> Antonin Artaud, *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu* in Oeuvres Complètes XIII, p. 104.

<sup>257</sup> Cf. *Discours Préliminaire (Sur la Théorie des Analogues)*, in *La Querelle des Analogues*. p. 71-98.

aquilo a que os biólogos contemporâneos chamam de morfogênese autônoma<sup>258</sup>. Sobre esse princípio morfogenético do Corpo sem Órgão seria importante levarmos em consideração uma passagem de um texto sobre o *Teatro da Crueldade* datado de 1947:

Em face desta idéia de um universo pré-estabelecido, / o homem jamais chegou, até o momento, a estabelecer / sua superioridade sobre os impérios da possibilidade. /  
 Pois se não existe nada, / nada existe, / a não ser esta idéia excremental / de um ser que, por exemplo, teria criado as bestas. /  
 E, neste caso, de onde vêm as bestas? / Disto que o mundo das percepções corporais / não está em seu plano, / e não está no ponto, /  
 disto que existe uma vida psíquica / e nenhuma vida orgânica verdadeira, /  
 disto que a simples idéia de uma vida orgânica pura / possa ser colocada, /  
 disto que uma distinção / pode se estabelecer entre / a vida orgânica embrionária pura / e a vida passional / e concreta integral do corpo humano.

Assim, ultrapassar esse mundo de *formas* definidas, que pressupõe um *plano de organização* anterior e separado de sua própria formalização, ou de sua individuação, e atingir um *plano de imanência* real, significa para Artaud o mesmo que se curar de princípios transcendentais, ou seja “[...] destruí-lo / e acabar de construir a realidade. / Pois a realidade não está acabada, / ela ainda não está construída. / De seu acabamento dependerá / no mundo da vida eterna / o retorno de uma eterna saúde.”<sup>259</sup>.

Ora, se a organização e os órgãos são o juízo de Deus, o Corpo sem Órgãos é a fuga ao juízo, ou a sua desterritorialização, diriam Deleuze e Guattari. Nesse sentido, é preciso, mais uma vez, dar ouvidos a Artaud:

- Eu quero dizer que eu encontrei o meio para acabar / uma vez por todas com este símio / e que se ninguém crê mais em deus todo / mundo crê cada vez mais no homem. / Ora, é este homem que é preciso decidir-se agora por emascula-lo. /  
 [...]  
 - Fazendo-o passar mais uma vez porém a última sobre a mesa de autópsia para lhe refazer sua anatomia. / Eu disse, para lhe refazer a sua anatomia. /

<sup>258</sup> Jacques Monod, *O Acaso e a Necessidade*, trad. (?). Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

<sup>259</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté* in *OEuvres Complètes* XIII. p. 107-110 passim.

O homem está doente por que ele está mal construído. É preciso se decidir a por a nu para guarda-lo / este animáculo que o pinica mortalmente, / Deus, / e com deus / seus órgãos.<sup>260</sup>

### 4.3 - O Corpo sem Órgãos e o Teatro da Crueldade

Na medida em que o Corpo sem Órgãos é a imagem do pensamento: "a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento" <sup>261</sup>, ele é o horizonte absoluto, "é a máquina abstrata cujos agenciamentos são as peças" <sup>262</sup>. Não é um horizonte relativo - limite que muda de acordo com o ponto de vista do observador. Dessa forma Deleuze e Guattari rejeitam tanto a reivindicação da Consciência como princípio da imanência, quanto a imagem de um "Deus transcendente ao qual a imanência não deve ser atribuída senão secundariamente"<sup>263</sup>, tornando-os como ilusões ou miragens do pensamento<sup>264</sup>.

O Teatro da Crueldade, teatro da imanência, é o desenvolvimento desse combate entre a imanência e as miragens do pensamento, de forma a liberar o Corpo sem Órgãos. Por isso os dois sentidos da Crueldade: primeiro, a guerra de extermínio a todas as formas de pensamento que asfixiam o corpo num plano de organização que constitui o organismo. Se o Corpo sem Órgãos está no limite, se ele é o limite do real, é justamente pelo fato dele ser uma experimentação, ou melhor, o Corpo sem Órgãos é o *não-lugar* da experimentação: *limite imanente* povoado por intensidades que "[...] passam e circulam."<sup>265</sup>, mas que também bloqueiam e são bloqueadas; sempre *fluxos e cortes*. Por isso mesmo ele é um princípio de Crueldade. O segundo diz respeito à reconstituição de um novo homem, à

<sup>260</sup> Antonin Artaud, *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu* in Oeuvres Complètes XIII. p. 103-104.

<sup>261</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34. p.53.

<sup>262</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, Idem, p. 52.

<sup>263</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, Idem, p. 62.

<sup>264</sup> Sobre as quatro ilusões do pensamento, Gilles Deleuze e Felix Guattari, Idem, p. 67 -68.

<sup>265</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, Idem, p. 189.

elaboração de um corpo puro. É nesse sentido que Artaud atribui a função terapêutica ao Teatro da Crueldade.

Vemos, portanto, como as afinidades entre o *Teatro da Crueldade* e o *Corpo sem Órgãos* não são em hipótese alguma de ordem metafóricas. O *Corpo sem Órgãos* é o duplo do teatro; teatro metafísico na medida em que ele é a *matriz*, com que se deparam as *sínteses produtivas* do desejo, ao mesmo tempo assinala o momento de sua *repulsão* aos produtos dessas mesmas sínteses: ele é o indiferenciado aonde se faz e desfaz as diferenciações<sup>266</sup>. Por sua vez, o *Teatro da Crueldade* é o duplo do *Corpo sem Órgãos*, posto que é também a reversão de toda a representação na ordem da *produção de desejan*te. Reverter a representação tem por objetivo denunciar a conspiração do ideal transcendente e sua traição ao desejo, na medida em que este se encontra separado de seu próprio *campo de imanência*, simultaneamente restrito ao âmbito da *lei negativa da falta*, da *regra exterior do prazer* e do *ideal transcendente do fantasma*<sup>267</sup>, "[...] por mais que me pressionem com questões / e que eu negue todas as questões, / há um ponto / em que eu me vejo impelido a dizer não, / NÃO / então / à negação; [...]"<sup>268</sup>.

---

<sup>266</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 20-26 passim.

<sup>267</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*. p. 191.

<sup>268</sup> Antonin Artaud, *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu* in *OEuvres Complètes XIII*. p. 96.

## Conclusão

### Por uma Metafísica Cruel

O grande desafio que nos é imposto quando nos encontramos frente aos textos de Artaud é o de não nos sentirmos tentados em ver neles apenas um projeto estético para o teatro. Desafio a que muitos dos comentadores de Artaud tiveram dificuldades em conseguir evitar. Eis que vemos trabalhos de peso incorrerem em equívocos desastrosos ao se questionarem acerca da eficácia das teses artaudianas quanto a sua realização concreta. Tal é o caso de A. Virmaux quando analisa os *fracassos* dos projetos teatrais de Artaud como elemento para confirmação de que o *espetáculo integral* por ele proposto não passa de "[...] um sonho inatingível [...]", fazendo com que ele, Artaud, viesse a "[...] compreender que há um conceito de teatro a ser realizado fora do teatro."<sup>269</sup> Tese também compartilhada por C. Dumoulié quando aponta para o fato de que "[...] diante do fracasso de sua empresa do *Teatro da Crueldade* e, em particular, de os *Cenci*, Artaud opta pela perspectiva metafísica absoluta e renuncia à temporalização do teatro."<sup>270</sup> Ou então, como é o caso de M. Esslin quando destaca as dificuldades encontradas por Artaud em explicar para os atores o que ele pretende com uma determinada cena. "Blin, diz Esslin, contou de que modo, ao preparar a cena do banquete de *Os Cenci*, Artaud disse aos atores que representavam os convidados para assumir, cada um deles, os movimentos de um animal diferente e os atores simplesmente não souberam como levar à prática tal sugestão."<sup>271</sup> Todas essas conclusões, um tanto precipitadas, diga-se de passagem, derivam, sem exceção, do fato de se encontrarem presas à idéia de separação entre teoria e prática.

---

<sup>269</sup> Alain Virmaux, *Ibid.*, p. 41.

<sup>270</sup> Camille Dumoulié, *Ibid.*, p. 951.

<sup>271</sup> Martin Esslin, *Artaud*. Trad. James Amado. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

É curioso como todos eles são unânimes ao afirmarem que “A atividade de Artaud é una e indissociável. Ele não é um homem no qual se possa separar a vida da obra [...]”<sup>272</sup>. Porém, eles o fazem a partir da separação entre a Vida e a Arte, vendo apenas uma *propensão* a dar uma *forma teatral* ao seu comportamento singular<sup>273</sup>.

Não cremos que atribuindo aos malogros de algumas de suas apresentações, como no caso do Teatro Alfred Jarry e, sobretudo, os Cenci, seja possível compreender o movimento que levou Artaud a “[...] renegar o aspecto coletivo da elaboração teatral [...]”<sup>274</sup>, para, enfim, se recolher numa *solidão definitiva* de forma a realizar o teatro sobre si mesmo, muito menos essa atitude decorra da relação paradoxal “[...] que nasce da não adequação entre a utilidade social do teatro e sua dimensão ‘metafísica’”<sup>275</sup>. Tais colocações desconhecem por completo os problemas de ordem filosófica implícita no papel desempenhado pelo teatro na vida de Artaud. Ora, não podemos nem mesmo afirmar que a interrupção prematura da apresentação de os Cenci tenha sido considerada por ele como um fracasso. Ao contrário, Artaud considera a apresentação de os Cenci um “Sucesso no absoluto [...]”<sup>276</sup>. A questão não está absolutamente em se “[...] fazer teatro, mas de *fazer* ou *refazer o teatro*” (nossa tradução) como observou muito bem Paule Thévenin ao referir-se aos textos de Artaud sobre o teatro<sup>277</sup>.

É verdade que os golpes desferidos contra a apresentação de os Cenci, seguidos dos acontecimentos durante a sua estada na Irlanda e o longo período de internamento, exerceram um efeito desesperador em seu espírito, produzindo nele certa desconfiança quanto ao teatro em sua forma exteriorizada numa sala de espetáculos, mas não

<sup>272</sup> Alain Virmaux, p. 24.

<sup>273</sup> Alain Virmaux, idem, p. 24-25, nos dá uma série de comentários de amigos e conhecidos de Artaud sobre seu comportamento teatral.

<sup>274</sup> Alain Virmaux, idem, p. 26.

<sup>275</sup> Camille Dumoulié, *Antonin Artaud ou la Cruelle exigence du Reel*. p. 951.

<sup>276</sup> Antonin Artaud, *OEuvres Complètes VIII*. p. 92. Sobre essa opinião de Artaud, Paule Thévenin escreveu: “[...] críticas rabugentas, reprovações sardônicas, difamação sistemática se revela, [...], como sendo a marca do vigor do espetáculo, a prova da eficácia alcançada” (nossa tradução), *Antonin Artaud ce Désespéré qui vous parle*. Paris: Seuil, 1993. p. 120.

<sup>277</sup> Paule Thévenin, idem, p. 121.

no teatro em sua função terapêutica, é o que podemos notar pela comparação entre dois textos escritos com um lapso de mais de 10 anos entre si: o primeiro datado, ao que tudo indica, de 1936,

No teatro, proponho a volta a essa idéia elementar mágica, retomada pela psicanálise moderna, que consiste, a fim de conseguir a cura de um doente, em fazê-lo assumir a atitude exterior do estado ao qual queremos conduzi-lo.

[...]

Proponho a volta, através do teatro, a uma idéia do conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar transe, assim como a medicina chinesa conhece, em toda a extensão da anatomia humana, os pontos que devem ser tocados e que comandam mesmo as mais sutis funções.

[...]

O teatro é o único lugar do mundo e o último meio de conjunto para alcançar diretamente o organismo e, nos momentos de neurose e baixa sensualidade como este que nos envolve, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá.<sup>278</sup>

Num segundo texto, datado de 1947, Artaud retoma a tese de um teatro terapêutico, um teatro que

Faça dançar enfim a anatomia humana, / de auto a baixo e de baixo ao auto, / de trás para frente e / de frente para trás, / muito mais atrás para trás, / [...] / fez-se o corpo humano comer, / fizeram-no beber, / para evitar de fazê-lo dançar.<sup>279</sup>

Se no texto de 1936 Artaud se encontra ainda contido nos limites da idéia de um teatro enquanto espetáculo, com atores profissionais agindo sobre um público tal como um médico sobre o paciente; no segundo, ele nos apresenta o teatro como uma reivindicação de uma luta, no homem, contra sua própria anatomia. Porém, esse trabalho que o homem deve fazer sobre si já se podia encontrar, ainda que esboçado, no texto de 1936. Num outro

<sup>278</sup> Antonin Artaud, *Em Finir avec les Chefs-d'Oeuvres* in *Oeuvres Complètes IV/ O Teatro e seu Duplo*, p. 78-79 [104-105].

<sup>279</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté* in *Oeuvres Complètes XIII*. p. 109

texto, *O Teatro e a Anatomia*, Artaud faz o diagnóstico preciso da condição do homem moderno e do papel a ser desempenhado pelo teatro.

O teatro jamais foi feito para nos descrever o homem e o que ele faz, mais para nos constituir um ser de homem que possa nos permitir de avançar sobre a rota da viver sem supurar e sem feder.

O homem moderno supura e fede porque sua anatomia é má, e o sexo em relação ao cérebro mal colocado na quadratura dos dois pés.

E o teatro é este mamulengo, que musica troncos por arame farpados nos mantendo em estado de guerra contra o homem que nos imobilizava.<sup>280</sup>

Ora, o *Teatro da Crueldade* é, antes de tudo, uma prática. Ele é a *identidade* entre a "[...] *realidade virtual* do teatro [...]"<sup>281</sup> e a sua própria fisicalidade. Ele "[...] refaz a cadeia entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada."<sup>282</sup> E esse ponto de coagulação do físico com o metafísico é a cena: "Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que lhe façam falar sua linguagem concreta.", diz Artaud<sup>283</sup>. Nesse sentido, não há por que se fazer uma distinção entre teoria e prática. É o próprio Artaud quem diz, "[...] o teatro deve tornar-se uma espécie de demonstração experimental da identidade profunda entre o concreto e o abstrato."<sup>284</sup> E isso ele o fez trazendo o teatro para o domínio da Vida, fazendo da Vida, sua vida, um teatro: "Eu arrisco absolutamente minha vida" (nossa tradução), diz Artaud a Jacqueline Breton<sup>285</sup>. De forma alguma são palavras de alguém que se encontraria desiludido com o teatro, muito menos podem ser tomadas como palavras proferidas por um pedante dândi. Não! Estas são palavras proferidas por um homem de sensibilidade trágica que tinha consciência do terreno perigoso que estava pisando: "Eu não sei nada, ou melhor, eu sei, e é

<sup>280</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et l'Anatomie* in Oeuvres Complètes XXII. p. 277-278.

<sup>281</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre Alchimique* in Oeuvres Complètes IV/ O Teatro e seu Duplo, p. 47 [66].

<sup>282</sup> Antonin Artaud, *Ibid.*, p. 27 [39-40].

<sup>283</sup> Antonin Artaud, *Ibid.*, p. 36 [51].

<sup>284</sup> Antonin Artaud, *Lettres sur le Langage* in Oeuvres Complètes IV/ O Teatro e seu Duplo, p. 104 [139].

<sup>285</sup> Antonin Artaud, apud Paule Thévenin, *L'Impossible Théâtre* in Antonin Artaud ce Désespéré qui vous Parle. Paris: Seuil, 1993. Parece que Artaud faz aqui um jogo de palavras entre a expressão *jouer sa vie* que significa expor-se; arriscar-se, e a expressão *jouer un rôle*, que significa representar um personagem, por isso optamos pela tradução que se encontra no corpo do texto.



talvez bastante perigoso dizê-lo, que não é o sentido que cria as palavras, mas as palavras que criam o sentido.”<sup>286</sup>. Artaud é antes de tudo um criador: “[...] e a realidade não está acabada, / ela ainda não foi construída.”. Criar a realidade esse é o segredo que ele extrai da carta XIII do tarô: que toda criação pressupõe uma destruição das formas que precedem a criação, e ele viveu esse processo em sua própria carne, fazendo de sua própria vida um trabalho de *reeducação dos órgãos*, criando para si um corpo pleno, sem órgãos.

Se Artaud não encontra nenhum sentido para o teatro que não o de “[...] questionar organicamente o homem, suas idéias sobre a realidade e de seu lugar poético na realidade.”<sup>287</sup>, em sua transmissão radiofônica de *Para Acabar com o Juízo de Deus* ele clama pela necessidade de se *refazer* a anatomia humana<sup>288</sup>. Não se trata de teoria, não tem haver com metáfora, mas de uma prática, ou, como dizem Deleuze e Guattari, “É uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão. *Corpus* e *Socius*, política e experimentação.”<sup>289</sup>. *Para Acabar com o Juízo de Deus* está menos voltado para uma *Crítica do Juízo* a maneira kantiana, do que para uma *Ética* espinosista, e o *Teatro da Crueldade*, antes de ser um projeto estético, é um princípio ético.

---

<sup>286</sup> Antonin Artaud, apud Paule Thévenin, *Antonin Artaud dans la vie* in Antonin Artaud ce Désespéré qui vous Parle. p. 62.

<sup>287</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)* in Oeuvres Complètes IV / O Teatro e seu Duplo. p. 89 [118].

<sup>288</sup> Antonin Artaud, *Pour em Finir avec le Jugement de Dieu* in Oeuvres Complètes XIII. p. 104.

<sup>289</sup> Deleuze e Guattari, *Mille Plateaux*. p. 186.

## BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

ALQUIÉ, F. *A Filosofia de Descartes*. Trad. M. Rodrigues Martins. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

ARÊAS, J. *O Estatuto da Imagem no Sofista de Platão*. In Revista de Estudos Transdisciplinares. Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia. NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição Bilíngüe, Grego-Português. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética Editora, 1993.

\_\_\_\_\_. *Éthique à Nicomaque*. Trad. Trd. Richard Bodéüs. Paris: Flammarion, 2004.

\_\_\_\_\_. *Les Politiques*. Trad. Pierre Pellegrin. Paris: Flammarion, 1990.

\_\_\_\_\_. *Métaphysique I*. Trad. J. Tricot. Paris: Vrin, 2000.

\_\_\_\_\_. *Métaphysique II*. Trad. J. Tricot. Paris: Vrin, 1991.

\_\_\_\_\_. *Physique*. Tome I. Trad. Henri Carteron. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

\_\_\_\_\_. *Physique*. Tome II. Trad. Henri Carteron. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

ARTAUD, A. *OEuvres Complètes*, vol. I\*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_. *OEuvres Complètes*, vol. I\*\*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_. *OEuvres Complètes*, vol. II. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. *OEuvres Complètes*, vol. IV. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

\_\_\_\_\_. *OEuvres Complètes*, vol. VII. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Éditions Gallimard, 1982.

\_\_\_\_\_. *OEuvres Complètes*, vol. VIII. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. *OEuvres Complètes*, vol. XIII. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_. *OEuvres Complètes*, vol. XXII.

\_\_\_\_\_. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. e Posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonard, 1984.

AUBENQUE, P. *Le Problème de l'être chez Aristóteles*. Paris: PUF, 1983.

BERGSON, H. *COURS: Cours sur la Philosophie Greque*. Paris: PUF, 2000.

\_\_\_\_\_. *Matière et Mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1934.

*BÍBLIA SAGRADA*. São Paulo: Círculo do Livro sob licença da Editora Vozes, 1985.

BICHAT, F.-X. *Recherches Physiologiques sur la Vie et la Mort*. Paris: Victor Masson, Libraire-Éditeur, 1852.

BLANCHÉ, R. *História da Lógica de Aristóteles a Bertrand Russell*. Trad. Antonio J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1985.

BOEHNER, P.; GILSON, E. *História da Filosofia Cristã*. Trad. Raimundo Vier. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

BRUN, J. *Os Pré-Socráticos*. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 19--.

CLASTRES, P. *A Sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves editora, 1978.

DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e t la Philosophie*. Paris: PUF, 1970.

\_\_\_\_\_. *Spinoza et le Problème de l'Expression*. Paris: Les Editinos de Minuit, 1968.

\_\_\_\_\_. *L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, F. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *O Anti-Édipo*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *O que é a Filosofia?* 2ª edição. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: 1997.

DERRIDA, J. *L'Écriture et la Différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

DESCARTES, R. *Obras Escolhidas*. Trad. J Guinsburg e Bento Prado Júnior. 2ª edição. São Paulo: Difel, 1973.

\_\_\_\_\_. *Œuvres et Lettres*. Textes présentés par André Bridoux. Paris: Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952.

DETIENNE, M. *Dioniso a Céu Aberto*. Trad. Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DUMONT, J.-P. *Les Présocratiques*. Paris: Édition Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

DUMOULIÉ, C. *Antonin Artaud ou la Cruelle Exigence du Reel*. Critique, n° 522, novembre 1990, p. 945- 958.

ESSLIN, M. *Artaud*. Trad. James Amado. São Paulo: Editora Cultrix/Editora Universidade de São Paulo, 1978.

DURING, E. *Figures de l'Esthétique*. In: Magazine Littéraire, n.414, novembre 2002.

GEOFFROY ST. HILAIRE e CUVIER, G. *La Querelle des Analogues*. Prêcedido de Goethe. Apresentação geral Patrick Tort. Paris: Editions D'aujourd'hui, 1983.

GOLDMANN, L. *Jean Racine*. Paris: L'Arche Éditeur, 1958.

GOLDSCHMIDT, V. *Le Système Stoïcien et L'Idée de Temps*. Paris: Vrin, 1985.

- \_\_\_\_\_. *Temps Physique et Temps Tragique chez Aristote*. Paris: Vrin, 1982.
- FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. Trad. António Ramos Rosa. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *História da Sexualidade II - O Uso dos Prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Cadernos da PUC/RJ, 1979.
- HENRIC, J. *Une Profondeur Matérielle*. Critique, n° 278, juillet 1970, p. 616 -625.
- HALEVI, Z. S. *A Cabala*. Versão Brasileira: GVS. Madri: Edições del Prado, 1997.
- HÖLDERLIN, F. *Reflexões*. Trad. Maria C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- JACOB, F. *La Logique du Vivant – Une Histoire de l’Hérédité*. Paris: Gallimard/TEL, 1970.
- JAEGER, W. PAIDÉIA. *A Formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- KOYRÉ, A. *Étude d’Histoire de la Pensée Scientifique*. Paris: Gllimard-Tel, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*. Trad. Donaldson M. Gorschagen. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.
- LALANDE, A. *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*. Paris: PUF, 1985.
- LARROUMET, G. *Racine*. Paris: Librairie Hachette, 19--.
- LEROI-GOURHAN, A. *O Gesto e a Palavra I - Técnica e Linguagem*. Trad. Vitor Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 19--.
- LYSSENKO, T. D. *A Herança e sua Variabilidade*. Editorial Vitória Limitada.
- MARTEAU, P. *O Tarô de Marselha – Tradição e Simbolismo*. Prefácio de Jean Paulhan. Trad. Julieta Leite. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1991.
- MONDOLFO, R. *O Infinito no pensamento da Antiguidade Clássica*. Trad. Luiz Darós. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1968.

- MONOD, J. *O Acasso e a Necessidade*. Trad. --. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- MOREAU, J. *L'Être et l'Essence dans la Philosophie d'Aristote*. In: *Études Aristotéliennes - Métaphysique et Théologie*. Paris: Vrin, 1985.
- NIETZSCHE, F. *La Naissance de la Tragédie*. Trad. por Geneviève Bianquis. Paris: Éditions Gallimard, collection folio/essais, 1949.
- \_\_\_\_\_. *La Volonté de Puissance*, Tomes I et II. Trad. por Geneviève Bianquis. Paris: Éditions Gallimard, 1947.
- PASCAL, B. *Pensamentos*. Trad. Américo de Carvalho. Mira Sintra: Livro de Bolso Europa-América, 1978.
- PASCAL, G. *O Pensamento de Kant*. Trad. Raimundo Vier. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.
- PERRIER, E. *La Philosophie Zoologique avant Darwin*. Paris: Félix Alcan, 1896.
- PLATÃO. *Crátilo*. In: *DIÁLOGOS*, vol. IX. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Filebo*. In: *DIÁLOGOS*, vol. VIII. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Banquete*. In: *DIÁLOGOS I - Mênon-Banquete-Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 19--.
- LES PRÉSOCRATIQUES*. Edição estabelecida por Jean-Paul Dumont com a colaboração de Daniel Delattre e de JeanLouis Poirier. Paris: Édition Gallimard/Bibliothèque de la Pleiade, 1988.
- Os Pré-Socráticos*. Col. OS PENSADORES. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ROSE, S. *O Cérebro Cosciente*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1984.
- ROSS, D. - *Aristóteles*. Trad. Luís Filipe Bragança S. S. Teixeira. Lisboa: Publicações Don Quixote, 1981.

- SCHOLEM, G. *As Grandes Correntes da Mística Judaica*. Trad. J. Guinsburg, Dora Rhman, Fany Kon, Jeanete Meiches e Renato Mezan. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- SHOPENHAUER, A. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*. Trad. A. Burdeau, nova edição revista e corrigida por Richard Roos. Paris: PUF, 1966.
- SIMONDON, G. *L'Individu et as Genèse Physico-Biologique*. Paris: PUF, 1964.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o Trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do Drama Moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- UEXKÜLL, J. V. *Mondes Animaux et Monde Humain*. Trad. Philippe Muller. Paris: Denoël, 1965.
- THÉVENIN, P. *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous Parle*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.
- VERNANT, J-P. *As Origens do Pensamento Grego*. Trad. Ísis Borges B. Da Fonseca. São Paulo: Difel, 1981.
- \_\_\_\_\_; Vidal-Naquet, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- VIALLETON, L. *L'Origine des Êtres Vivants – L'Illusion Transformiste*. Paris: Librairie Plon, 1929.
- VIRMAUX, A. *Artaud e o Teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, 1978.
- WANG, R. *O Tarô Cabalístico - Um Manual de Filosofia Mística*. Trad. Paulo César de Oliveira. São Paulo: Editora Pensamento, 2002.

WEISMANN, A. *Essais sur l'Hérédité et le Selection Naturelle*. Trad. Henry de Varigny.  
Paris: C. Reinwald & Cie., Libraires-Éditeurs, 1892.

WILLIAMS-HELLER, A . *Cabala. O Caminho da Liberdade Interior*. Trad. Terezinha  
Santos. São Paulo: Editora Pensamento,1997.



**BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

- ADLER, S. *Técnica da Representação Teatral*. Trad. Marcelo Mello. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992.
- ALLAN, D.J. *A Filosofia de Aristóteles*. Trad. Rui Gonçalo Amado. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Poétique*. Trad. Odette Bellevue et Séverine Auffret. Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 1997.
- BARBA, E. *Além das Ilhas Flutuantes*. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora Hucitec/UNICAMP, 1991.
- \_\_\_\_\_; SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral*. Supervisão da tradução por Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora Hucitec/UNICAMP, 1995.
- BANES, S. *Greenwich Village 1963 - Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- BENE, C.; DELEUZE, G. *Superpositions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- BENVENISTES, É. *Problème de Linguistique Générale*, vols. I e II. Paris: Éditions Gallimard, 1987.
- BLANCHOT, M. *L'Espace Littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Lautréamont et Sade*. Paris: Éditions de Minuit, 1963.
- BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- BOURCIER, P. *História da Dança no Ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. 2ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

BOUTHORS-PAILLART, C. *Antonin Artaud et son Double*. Théâtre/Public, n° 121, janvier - février, p. 70 - 76.

BRÉHER, E. *La Théorie des Incorporels dans L'Ancien Stoïcisme*. Paris: Vrin, 1980.

\_\_\_\_\_. *La Philosophie du Moyen Age*. Paris: Editions Albin Michel, 1971.

BROOK, P. *A Porta Aberta*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.

COHEN, R. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Xamanismo e Teatralização: KA e as Mitopoéticas de Khlébnikov*. Mensagen na Internet 2002.

\_\_\_\_\_. *Performance e Tecnologia: O Espaço das Tecnoculturas*. Mensagen na Internet 2002.

CROWLEY, A. . - *O Livro de Thoth - O Tarot*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Editora Madras e Anubis Editores, 2000.

\_\_\_\_\_. *Rites of Eleusis*. The Drama Review, 22 (2) 3-26, 1978.

DELEUZE, G. *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1981.

DESCARTES, R. *Discurs de la Méthode*. Introdução e notas de Étienne Gilson. Paris: Vrin 1984.

DUMOULIÉ, C. *Nietzsche et Artaud pour une éthique de la cruauté*. Paris: PUF, 1992.

FAURE, É. *Les Constructeurs*. Paris: Editions Gouthier, 1966.

FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

- FOUCAULT, M. *Ditos & Escritos II, Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000.
- GARAUDY, R. *Dançar a Vida*. Trad. Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- GILSON, E. *Humanisme et Renaissance*. Paris: Vrin, 1983.
- \_\_\_\_\_. *L'Esprit de la Philosophie Médiévale*. Paris: Vrin, 1983.
- GOLDSCHMIDT, V. *Le Paradigme dans la Dialectique Platonicienne*. Paris: Vrin, 1985.
- GROTOWSKI, J. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Prefácio de Peter Brook. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.
- GUATTARI, F. *Caosmose - um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- KANTOR, T. *Que Revienten los Artistas!*. Madrid: Cuadernos el Publico, 1986.
- KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche e o Círculo Vicioso*. Trad. Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin Editora, 2000.
- \_\_\_\_\_. *SADE meu Próximo*, precedido de *O Filósofo Celerado*. Trad. Armando Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- LANGER, S. K. *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger e J. Guinsbourg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- LEMAITRE, J. *Jean Racine*. Paris: Calmann-Lévy Éditeur, 19--.
- LEVÊQUE, J.-J. *Michaux, Ernst, Artaud*. La Nouvelle Revue Française, nº 160, p. 723 - 724.
- LÉVI-STRAUSS, C. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962.

- LINS, D. *Antonin Artaud - O Artesão do Corpo Sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- MEICHES, M.; FERNANDES, S. *Sobre o Trabalho do Ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- NIETZSCHE, F. *Poèmes (1858-1888). Dithyrambes pour Dionysos*. Trad. Michel Haar. Paris: Éditions Gallimard, collection poésie, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Le Gai Savoir*. Trad. Pierre Klossowski. Édition revue, corrigée et augmentée par Marc B. De Launay. Paris: Éditions Gallimard, collection folio/essais, 1982.
- OIDA, Y. *Um Ator Errante*. Trad. Marcelo Gomes. Prefácio de Peter Brook. São Paulo: Editora Becca, 1999.
- PARAIN, B. *Recherches sur la Nautre et les Fontions du Langage*. Paris: Éditions Gallimard, (1972).
- PEIXOTO, F. *Brecht. Vida e Obra*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro (1991).
- PHILONENKO, A. *Le Rire et le tragique*. Paris: Le Livre de Poche., 1995.
- ROSOLATO, G. *Artaud le Cri*. Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° 39, printemps 1989, p. 225 - 239.
- ROSSET, C. *La Force Majeure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- \_\_\_\_\_. *L'Anti-Nature*. Paris: PUF, 1973.
- ROUBINE, J. J. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Trad. e Apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- RUFFINI, F. *Le "Grand Théâtre de la Tradition"*. Théâtre/Public, n° 121, janvier - février 1995, p. 63 -69.
- RUYER, R. *Éléments de Psycho-Biologie*. Paris: PUF, 1946.
- \_\_\_\_\_. *La Conscience et le Corps*. Paris: PUF, 1950.

SAUREL, R. *Des Nourrissons Pervers au Théâtre Viril*. Les Temps Modernes, n° 218, juillet 1964, p. 172 - 179.

SCHIMIDT, R. R. *L'Aurore de l'Esprit Humain*. Trad. Joseph Nippgen. Paris: Payot, 1936.

STANISLAVSKI, C. *A Construção da Personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. 10ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Preparação do Ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 18ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002.

SYLVESTER, D. *Entrevistas com Francis Bacon - a brutalidade dos fatos*. Trad. Maria Tereza Resende Costa. Cosac & Naify Edições, 1995.

TELES, G. M. *A Vanguarda Europeia e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

THOMAS, G. *Um Encenador de Si Mesmo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

WOLFSON, L. *Le Schizo et les Langues ou La Phonétique chez le Psychotique*. Les Temps Modernes, n° 218, juillet 1964, p. 40 - 99.