

A POTÊNCIA TRÁGICA-DIONISÍACA NO TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD

Rodrigo Peixoto Barbara (UFG)¹

Resumo: O presente artigo objetiva expor uma investigação do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud em diálogo com o pensamento nietzschiano acerca do Trágico, este que, por sua vez, se reafirma com e na presença do deus Dioniso. A Crueldade é, nas palavras de Artaud, um turbilhão de vida que devora as trevas e, seguindo esse raciocínio cruel, é que se desponta, no Teatro da Crueldade, os aspectos trágicos e dionisíacos da filosofia de Nietzsche. Ou melhor, é seguindo esse pensamento que podemos pensar a Crueldade como a potência trágica e dionisíaca do teatro, pois, tanto o Trágico, reafirmado em Dioniso, quanto o Teatro da Crueldade, reafirmam o duplo sim dionisíaco da vida.

Palavras-chave: Teatro da Crueldade; Trágico; Dioniso; Vida

Certamente quando falamos de Teatro da Crueldade, logo nos vem à cabeça o nome de Antonin Artaud. Esse dramaturgo francês foi um importante pensador e dinamizador do teatro no século XX, pois trouxe para o contexto teatral, possibilidades até então pouco trabalhadas. Porém, o que fez de Artaud um dramaturgo autêntico e polêmico, foi ter pensado no teatro como um espaço para que a vida, em sua condição cruel e necessária, tivesse voz e vez. Nunca até então alguém tinha declarado a urgência de se abordar a crueldade no teatro, ou mais ainda, ninguém nunca havia pensado a possibilidade de um Teatro da Crueldade. Claro que Artaud sofreu grandes influências², seja para concordar com o pensamento ou para contrapor, visto que das contraposições, de algo que se diverge, um outro posicionamento deve ser colocado. Outra evidência é que Artaud estava farto da cena teatral que rondava a Europa Ocidental e o que esta, por sua vez, estava disseminando por outros cantos do ocidente. O que é certo, também, é a afeição do dramaturgo francês pela arte/vida que se desenvolvia no Oriente. Artaud foi, sem dúvidas, um apaixonado pelo Teatro Oriental. A notoriedade dessa paixão foi, nada mais, nada menos, que a base para a formulação e criação do seu Teatro da Crueldade.

A maioria das pesquisas que abordam o Teatro da Crueldade foca na imersão de Artaud nos rituais, pelo México (em especial a viagem que ele faz à terra dos

¹ Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás. Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais/UFG. Contato: teatrodrigo.arte@gmail.com.

² Antes de Antonin Artaud, Constantin Stanislavski e Bertold Brecht já tinham consolidado inovações nas artes cênicas, mas foi com Artaud que o teatro alcançou um estágio mais místico, mágico e ritualístico capaz de transpor no palco, por intermédio de músicas, cantos, danças, gritos..., a plenitude da vida. Com Artaud, o teatro rompe com a estética ocidental.

Tarahumaras), após ele ter assistido, no Bois de Vincennes, a um espetáculo Balinês³. O que não está errado, visto que o procedimento foi esse mesmo⁴. Só que nossa aposta não visa destacar essa passagem factual/cronológica, dado que ela está bem discutida em diversos outros trabalhos, inclusive pelo próprio Artaud, nas obras: **Os Tarahumaras, Linguagem e vida** e **O Teatro e seu Duplo**, entre outras. Então, em que consiste nossa aposta? Ela consiste em discutir os meandros desse Teatro cruel, pensado e construído em bases ritualísticas, numa vertente filosófica revolucionária trágica-dionisíaca. Artaud em, **Para acabar de vez com o Juízo de Deus seguido de o Teatro da Crueldade**, relata o seguinte: “pois bem, imaginei um teatro da crueldade que dança e que berra para fazer cair os órgãos e varrê-los de todos os micróbios”, e “na anatomia sem fendas-feridas do homem, já limpa tudo que era lixo fazer sem deus reinar a saúde” (ARTAUD, 1975, p. 142). Tendo essa incitação como impulso reflexivo, podemos dizer que o teatro de Artaud foi contra todo o tipo de padrão, de normas que pudessem enquadrar a vida e subtrair dela apenas aquilo que apetecesse à serenidade e à moralidade. Sendo assim, podemos dizer que o teatro cruel artaudiano foi, prontamente, uma afronta aos órgãos, organismos, organizações, tal como pontuou Gilles Deleuze e Félix Guattari em **Os Mil platôs Vol. 3**.

A tragédia de Nietzsche certamente foi a dança e o berro da filosofia nietzschiana que fez sair, do contexto representativo, vinculado apenas ao horror e a sina do herói trágico devido sua conduta, a vertente transgressora da tragédia, ou seja, resgatou da tragédia aquilo que ela tem de festivo, de alegre, sem ausentar o seu caráter terrível, cruel, mas ao invés de dignificar um em prol do outro, Nietzsche, com **O nascimento da Tragédia**, apresentou a vida em totalidade, tal como quis Artaud, com seu Teatro da Crueldade. Nesse mesmo âmbito, pensar Dioniso, o deus da metamorfose, o deus do

³ Alain Virmaux relata que “mesmo antes da revelação do teatro balinês na Exposição Colonial de 1931, um espetáculo de danças cambojanas em Marselha, em 1922, diante de uma reconstituição do Templo de Angkor, havia impressionado profundamente o jovem Artaud” (VIRMAUX, 1990, p.38).

⁴ Segundo Dumoulié (2016), sabemos que o teatro tem uma origem, uma essência ritual, porém o teatro de Artaud não pretendia refazer a tragédia grega e nem copiar as danças de Bali, mas sim, inventar uma nova forma dramática que correspondesse às exigências da época. Sabemos que a intenção de Artaud não era mesmo refazer a tragédia grega e nem copiar as danças de Bali, porém, Artaud também não teve a intenção, com seu Teatro da Crueldade, de inventar uma forma dramática que correspondesse às exigências de sua época. Com isso somos levados a discordar de uma parte da citação de Dumoulié. Certamente que Artaud foi incitado por um contexto e este, por sua vez, influenciou em muitos de seus pensamentos, mas a vontade teatral artaudiana estava muito mais intentada em criar um teatro que fosse capaz de acolher a vida em totalidade do que apenas satisfazer os anseios de sua época. Deve-se a isso a essência do Teatro da Crueldade ser tão necessária antes e pós Artaud.

ritual, que acolhe ao invés de segregar, que dança com os mortais, que escapa das armadilhas de Era, assim como se estivesse escapando de uma sina trágica por uma conduta que destoava de todo o panteão, nos leva a pensar na Crueldade que, no teatro de Artaud, é cumulado de vida. É por suas características transgressoras que podemos dizer que Dioniso também sustenta um pensamento acerca do Teatro da Crueldade. “Dionísio afirma tudo aquilo que aparece, <<mesmo o mais amargo sofrimento>>, e aparece em tudo aquilo que é afirmado. A afirmação múltipla ou pluralista, eis a essência do trágico” (DELEUZE, 2001, p. 28, grifo do autor), eis a finalidade da Crueldade: ser múltipla ou pluralista até mesmo na aceitação e afirmação do mais amargo sofrimento. Seguramente, após muitas leituras, é propício anunciar que tanto a Tragédia de Nietzsche quanto a potência perturbadora de Dioniso são terrenos rizomáticos de singular importância para discutirmos uma potência teatral que revolucionou o teatro do século XX e que respalda, até hoje, o contexto das artes cênicas.

Além de serem terrenos rizomáticos, a tragédia, pela vertente nietzschiana, e Dioniso, compreendendo o contexto revolucionário de ambos, possibilitou a essa investigação creditar ao teatro de Artaud a necessidade dele ser, por excelência, cruel, trágico e dionisíaco, ou seja, a necessidade de lidar com a vida em seus diversos e múltiplos aspectos, com aquilo que ela tem de mais afável e, também, e, especificamente, como o que ela tem de mais temível. O teatro é palco para a vida se apresentar e, nessa apresentação, tanto atores quanto público são tomados pelo jogo inconstante da vida (sem ressalvas e medo), ou melhor, da cena cruel. Por ter sido mais enfático acerca da Crueldade e especialmente por ter criado um teatro da Crueldade, é que podemos dizer que Artaud, em relação a Nietzsche, foi o pensador mais cruel. Dumoulié (2016) apresenta que a tragédia, ao permitir superar a dor, provoca, segundo Nietzsche, um prazer superior e justifica a existência, por mais cruel que seja, como fenômeno estético. Já para Artaud, o teatro é responsável por apresentar unicamente a dor e o mal estar e não tem espaço para nenhum prazer e gozo. O que precisamos evidenciar é que a citação de Dumoulié suprime do teatro de Artaud o que ele, em, **O Teatro e seu duplo**, apontou como objetivo do teatro, ou seja, “dele ser capaz de traduzir a vida sob o seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar” (ARTAUD, 2006, p. 137). Artaud não trabalha com a

exclusão e isso deve ser bem grifado. O teatro artaudiano é cruel justamente por lidar com o acolhimento e não com a exclusão. Nesse sentido, assim como há espaço para a dor e o mal estar, há espaço para o prazer e o gozo e é por intermédio desse acolhimento que seremos capazes, por intermédio do teatro, de reencontrar com as imagens de uma vida imensa e universal. E com esse vínculo conseguimos, mais uma vez, enxergar pontos em comum entre a Tragédia de Nietzsche e o Teatro da Crueldade de Artaud, pois podemos pensar a tragédia nietzschiana assim como Artaud pensou a crueldade, ou seja, “não como sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado”, mas sim “como sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas” (ARTAUD, 2006, p. 118-119).

Nietzsche e Artaud, além das semelhanças entre a saúde frágil e o exílio, estão mais ligados do que pensamos⁵. O pensamento dessas duas potências rebeldes podem se conectar, e se conectam nesse diálogo que une arte, filosofia e vida. Nesse quesito, podemos dizer que Nietzsche e Artaud têm mais coisas em comum do que divergências, não que eles não as tenham. É certo que Artaud tenha falado bem pouco de Nietzsche em seus escritos, mais certo ainda é que, mesmo falando pouco, a imensurável contribuição do filósofo alemão pode ser observada nas obras e pela maneira com a qual Artaud se pronunciava, e mais, o quão trágica e dionisíaca foi a pretensão de Artaud na elaboração do seu Teatro da Crueldade, teatro esse que ele teve pouco tempo para dedicar investigações e ações, visto que morreu alguns anos após essa sua manifestação teatral⁶.

⁵ “As afinidade Nietzsche-Artaud são no entanto numerosas; é o próprio J. Derrida quem o afirma: Nietzsche figura aliás, ao lado de Baudelaire, Nerval, Hölderlin, etc., entre os que Artaud julga ter sido, como Van Gogh e ele, vítimas dos “feitiços” (V.G. 15). Ele lhes asseguram um lugar privilegiado” (VIRMAUX, 1990, p. 124-125, grifos do autor). Dumoulié também aponta algumas afinidades que, aqui, nos ajudarão a entender a dinâmica dessa amizade: “podemos destacar uma proximidad de pensamiento sorprendente en varios puntos: la condena de nuestra civilización de la decadencia, el rechazo de la metafísica, la crítica de la religión y de la moral consideradas como un arma de los débiles contra los fuertes, la confianza en el arte y el teatro como instrumentos de regeneración de la cultura, una experiencia de la polifonía del yo a través de la experimentación de diversos estilos de escritura, la determinación de la vida como crueldad, la puesta a prueba en común de la locura” (DUMOULIÉ, 2016, p. 15).

⁶ Para que se compreenda o presente fato, faz-se importante ressaltar que mesmo sendo indispensável ao teatro elementos da crueldade (ARTAUD, 2006), Crueldade e Teatro da Crueldade não são a mesma coisa. Artaud evidencia em, **O Teatro e seu Duplo**, que a crueldade não foi acrescentada ao seu pensamento, mas sempre viveu nele (2006, p. 119), portanto, tendo como fundamento a data de seu nascimento (1896) e a data de seu falecimento (1948), podemos dizer que Artaud e, especificamente a crueldade em Artaud, somaram 52 anos de existência. Já o Teatro da Crueldade propriamente dito,

Segundo Alain Virmaux (1990), uma similitude

se revela em diversos pontos, que, em Nietzsche, soam à maneira de certos gritos de Artaud: o desejo de “dizer as coisas mais abstratas da maneira mais corporal e mais sangrenta”, a consciência de escrever “não com palavras, mas com iluminações”, e de “queimar ao fogo de seu próprio pensamento”, e até o messianismo de Zarathustra, que exalta os valores vitais em detrimento dos valores do conhecimento (p. 125, grifos do autor).

Essa similitude esboçada por Virmaux reforça a relação nietzschiana e artaudiana em prol não apenas do Teatro da Crueldade (até mesmo porque Nietzsche não fala propriamente do teatro, mas da arte em geral), mas de um pensamento artístico e filosófico que acolhe as diversas expressões da vida. Podemos dizer que o Teatro da Crueldade vai se constituindo a partir dos pensamentos sobre a Crueldade que povoaram a cabeça de Artaud e não ao contrário. As considerações similares encontrada em ambos pensadores, antes de firmar um posicionamento filosófico (no caso de Nietzsche) e teatral (no caso de Artaud), fundamentaram posicionamentos de vida e de vida como crueldade. “La idea de que la vida es crueldad es un principio de base afirmado por Nietzsche y Artaud de una punta a la otra de sus obras”. Assim, “el primero, por ejemplo asimila “voluntad de potencia” y “voluntad de crueldad”; el otro define la crueldade como “apetito de vida”” (DUMOULIÉ, 2016, p.16, grifos do autor). Posto isto, o movimento aqui, dá-se no sentido da vida (enquanto constituição humana) para a filosofia, para a arte, para o teatro. Por isso que, tanto Nietzsche quanto Artaud não abriam mão da vida ao proferirem seus pensamentos. Mais uma vez, vida, arte e filosofia se conjugam e, nessa investigação, se conjugam também com a Crueldade.

Dado o contexto, assim como Virmaux em sua obra **Artaud e o teatro** apresentou uma similitude, ele também apresentou algumas discordâncias entre Nietzsche e Artaud, porém, dentro das discordâncias apresentadas, somos levados a contrariar uma delas, que é quando este aponta que uma das divergências entre Nietzsche e Artaud seja a

levando em consideração os dados cronológicos, veio definitivamente a Artaud em 1931. Sendo assim, incitado pelo teatro de Bali, Artaud, até a data de sua morte, em 1948, contou com 17 anos de vida para investigar aspectos trágicos, dionisíacos e cruéis de diversos rituais que fundamentariam a proposta do seu novo teatro, ou seja, o Teatro da Crueldade. Contudo, com o contexto que nos foi apresentado, podemos dizer que a Crueldade em Antonin Artaud envolve em seu seio o Teatro da Crueldade e é preciso, como o próprio Artaud (2006) relata, que o teatro contenha elementos da Crueldade para que ele seja possível. É nesse âmbito, então, que se encontram as analogias e diferenças entre a Crueldade e Teatro da Crueldade artaudianas.

separação da arte e da filosofia, da vida. “Nietzsche desejava um público “apto a conceber a obra de arte enquanto arte, quer dizer, esteticamente”, Artaud, “em contrapartida, pretende fazer o espectador *gritar* e rejeitar violentamente o ideal europeu de arte” (VIRMAUX, 1990, p. 126, grifos do autor). Com isso, Virmaux conclui que é “precisamente no término de suas tentativas que Nietzsche recai na idéia tradicional do teatro, que é com efeito uma idéia “separada” da vida, enquanto que para Artaud *a vida é o duple do verdadeiro teatro*”. Sendo assim, “embora esclarecedora e sugestiva, a aproximação entre os dois homens acaba bem cedo num impasse” (IBIDEM, 1990, p. 126, grifos do autor). Respalado em Rosa Dias, especificamente em sua obra: **Nietzsche, vida como obra de arte**, podemos dizer que, concordamos com Virmaux até certo ponto. O filósofo alemão tinha apreço, até mesmo pela sua convivência com Richard Wagner, pela estética, pelo acolhimento da obra de arte enquanto arte, porém, isso não anula a presença marcante da vida nesse contexto. Não impede que a obra de arte seja recebida enquanto vida pela arte e, mais ainda, que a vida seja recebida como obra de arte. Certa e ousadamente, podemos dizer que a filosofia e o teatro, pensados nesse cenário, são estéticas da própria vida.

Seguindo nesse caminho de discórdias, outro ponto que nos leva a discordar também de Virmaux é quando este aponta que Artaud não faz nenhuma menção a Dioniso e, por consequência, não se apoia nesse deus trágico e cruel.

Um tal culto, com efeito, provoca “êxtase, participação mágico-religiosa em um estado de entusiasmo, centrada sobre os participantes cujos efeitos espíritos a ela se entregam; é essa ‘presença-presente’ menos do homem do que do seu *double* original (...) que anima tudo” (R. Maguire). Lendo essa descrição do transe dionisíaco pergunta-se: porque Artaud não faz nenhuma menção a Dionísio, ao mesmo tempo em que se apoia sobre os balineses?

É porque o dionisíaco implica delírio desregrado improvisação e anarquia, e Artaud insiste em promover um teatro onde nada será *deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal*.

[...]

Entrar em transe através de métodos calculados: essa visão se opõe à idéia corrente segundo a qual o transe é uma histeria descontrolada, perturbações cegas de um organismo que não se governa mais (VIRMAUX, 1990, p. 47, grifos do autor).

A presente citação é enfática ao excluir da elaboração e desenvolvimento do Teatro da Crueldade, de Artaud, a presença de Dioniso e, talvez, uma de nossas maiores tarefas seja romper com esse pensamento e desvincular Dioniso desse contexto de que

tudo pode pela desmedida e não vínculo com uma finalidade. Dioniso, levando em consideração as festas das bacantes, as orgias, a embriaguez, certamente se vincula a um terreno anárquico que, ao invés de imputar normas, sugere e implica diretamente a liberdade, o abuso da vontade, dos anseios e, conseqüentemente, explora toda e qualquer possibilidade. Dioniso, por lidar com as inconstâncias da própria vida, soube defrontar com ela de forma total e plena. Ele não jogava com e em parcelas, mas com a totalidade. Não tinha medo de se perder no labirinto sombrio que a vida é e impõe. A desmedida de Dioniso tinha uma finalidade: lidar com aquilo que encantava e assombrava a vida e só quem assim vive, é capaz de dizer, certa e prontamente, que sabe o que ela (a vida) é. A citação de Virmaux nos apresenta em contraposição ao transe desmedido de Dioniso, o transe pelo método calculado, ou seja, o transe controlado. Nesse contexto podemos levantar algumas questões: será que o transe proporcionado pelo Peyotl, em Artaud, na terra dos Tarahumaras, foi um transe calculado, visto que a planta usada (o cacto (Lophophora Williamsi) proporcionava efeitos psicodélicos? Será que assim como há lucidez nas loucuras de Artaud, não há uma seriedade no transe desmedido de Dioniso⁷? Será que, assim como apontado por Virmaux, logo o início da citação supracitada, não seria Dioniso, o deus nunca mencionado por Artaud, mas que sempre esteve presente em seus pensamentos, tendo o próprio Artaud se apoiado em bases ritualísticas? Quem seria então o deus dos rituais, nos quais Artaud tanto se fundamentou para conceber o seu Teatro da Crueldade? Tudo indica, até mesmo pelo fundamento de diversas de suas obras, que o deus oculto, o nome do deus nunca pronunciado por Artaud, pode ter sido Dioniso, ou seja, o deus que leva o ser humano a uma viagem de conhecimento pelo âmago multifacetado da vida. O deus que, por intermédio da desmedida, proporciona uma séria e inusitada experiência com a existência. Não estamos aqui querendo comprovar a presença de Dioniso nos pensamentos de Artaud, mas mostrar que na pulsação do Teatro da Crueldade há rastros significativos de Dioniso, e mais, manifestar que a crueldade, tal como pensada por Artaud, pode ser uma potência trágica-dionisíaca do teatro.

⁷ “Proponho um teatro em que imagens físicas violentas triturem e hipnotizem a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como num turbilhão de forças superiores. Um teatro que, abandonando a psicologia, narre o extraordinário, ponha em cena conflitos naturais, forças naturais e sutis, e que se apresente antes de mais nada como uma excepcional força de derivação. Um teatro que produza transe, como as danças dos Derviches e Aissauas, e que se dirija ao organismo como meios precisos e com os mesmos meios que as músicas curativas de certos povos, que admiramos em discos mas que somos capazes de fazer nascer entre nós” (ARTAUD, 2006, p. 93).

Virmaux, em duas páginas seguinte à citação acima colocada, relata que o transe para Artaud,

trata-se na verdade de mudar de pele, de se deixar habitar pelas forças mágicas, como no transe dos ritos de possessão. Ao que o ator de hoje, amedrontado, se recusa. Todo o esforço de Artaud visa derrubar essa barreira do medo. É preciso portanto admitir que, mesmo rejeitando às vezes a palavra, o transe está no âmago de sua visão e de sua prática de teatro (VIRMAUX, 1990, p. 49).

Tal citação, a nosso ver, nos apresenta como essencialmente dionisíaca. Assim como o transe é uma conjugação entre lucidez e obsessão tal é também o caráter artístico dionisíaco, pois, para Nietzsche (2005), esse caráter “não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação” (p. 10). Tanto nos rituais apreciados e vividos por Artaud, quanto nas festas dedicadas a Dioniso o transe se faz um importante meio para que se entre em contato com os deuses (no caso de Dioniso) e com as forças superiores (no caso de Artaud)⁸. Forças superiores, aqui, também podem ser vistas e tidas como os deuses já que, como pontua Dumoulié (2016), Artaud demonstrava forte interesse pelo politeísmo, logo, pelos ritos dos Tarahumaras (p. 29). O que é certo, e aqui concordamos tanto com Virmaux como com Dumoulié, é que Artaud foi certamente um politeísta e sendo assim, além de Dioniso, outros deuses se fizeram presente em sua crença. Tal dado também, de ser politeísta, reafirma mais uma vez a presença de Dioniso nos pensamentos de Artaud, visto que tal deus também pertence a essa classe múltipla de deuses. Deixamos claro que Artaud nunca fez altar para Dioniso, assim como nunca o fez para nenhum outro deus, mas que, para transitar entre esses deuses, por intermédio do transe, e levar ao contato com essa experiência mística, por intervenção do teatro, o seu teatro ritual/cruel, as pessoas, só mesmo se deixando incender pela energia do deus da metamorfose, da comunhão, da transgressão, o deus Dioniso, aquele a quem Deleuze (2001) chamou de Poligeto, o deus das mil alegrias. “Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas, os homens”. Assim, “nessa existência de deus despedaçado tem Dionísio a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano” (NIETZSCHE, 1992, p. 70).

⁸ “As danças religiosas de possessão (ou se quisermos, o transe) implicam um prolongamento, uma superação metafísica; o verdadeiro transe é sempre religioso, até mesmo místico; estabelece uma aliança com as forças superiores. Entramos em cheio no universo de Artaud” (VIRMAUX, 1990, p. 48, grifo nosso).

“Sob a carícia de Dioniso, a alma torna-se ativa” (DELEUZE, 2011, p. 133). Tomando como guia de reflexão essa citação de Deleuze e a de Nietzsche, no parágrafo anterior, conseguimos apresentar Dioniso em sua dinâmica não só cruel, mas também de brando e meigo soberano. Aquele que lida com a embriaguez, mas também com a lucidez. Assim como Dioniso conjuga a embriaguez e a lucidez, a Tragédia nietzschiana, com respaldo dionisíaco, lida com duas faces: a do terror e a da alegria. Mas tal terror, não vem como um karma pelas ações do herói, mas sim, pelo jogo que a vida imputa. Sendo o herói “inocente” ou “culpado” ele não será ausentado dos percursos dela. O destino, aqui, é o destino da vida. Não há culpa, mas sim acontecimento. Quem escolhe o que vamos passar não são as nossas ações, mas a própria vida. E a vida é enigmática, não vem com manual de instruções. O que é trágico e cruel não é o espetáculo, mas o enredo da existência. Tanto na Tragédia nietzschiana quanto no Teatro da Crueldade, não há catarses e/ou distanciamento⁹, mas sim envolvimento, pois a vida que acontece nos palcos, nada mais é do que a vida que nos acomete. Por isso Derrida ter dito que o “Teatro da Crueldade não é representação, mas sim a própria vida no que ele tem de irrepresentável. A vida é origem não representável da representação” (DERRIDA, 2011, p. 341). Em Nietzsche, o terror é alegre e, por isso, ele é trágico. Em Artaud, o terror é alegre, ele cabe e deve caber em cena. É o terror, tal como apresentado aqui, como instância da vida, potência da alegria em força de combate, que faz do teatro, cruel. Falar de Crueldade, de Tragédia (em Nietzsche) e de Dioniso em um enredo teatral artaudiano é falar diretamente de um Teatro que é

⁹ Com isso podemos apontar uma plausível diferença entre Artaud e Brecht, o primeiro pelo teatro que envolve e o segundo pela poética do distanciamento, ou, mais conhecido como estranhamento. A catarse aristotélica é uma ação do distanciamento, ou melhor, ela foi substituída por Brecht pelo termo estranhamento. O distanciamento promove uma reflexão da ação acontecida no palco. Por isso o teatro de Brecht ser considerado um teatro político. O teatro de Artaud está mais ligado ao que Richard Schechner (2011), em **Performers e Espectadores: Transportados e Transformados**, chamou de transformado. Para Schechner, a transformação acontece quando, em uma cena, tal como em um rito de passagem, a pessoa (o ator e/ou o espectador) se transforma, ou seja, sai permanentemente de uma condição para outra. Quando não há essa transformação permanente, mas apenas uma mudança temporária, Schechner chama de transporte. A cena transporta ator e público para o contexto cênico e, quando o espetáculo acaba, tudo volta como antes. Artaud ansiava por essa transformação permanente por intermédio do seu Teatro da crueldade, porém, acreditamos, assim como Silva (2005), que nesse quesito Artaud foi muito radical e que o Teatro bem quisto por ele promovia sim uma transformação, mas não de forma plena e permanente. Talvez esteja aí, um grande ensinamento: qualquer que seja a imersão em um contexto artístico, de vida, sempre sairemos modificados, transformados de alguma forma (não radicalmente). Nunca sairemos da mesma forma como entramos, da mesma forma que, heraclitianamente falando, não tomaremos banho em um mesmo rio duas vezes e que, como Artaud (2006), não veremos no teatro, um mesmo gesto sendo realizado tal como a primeira vez.

cruel por ser subversivo, questionador, agressivo, polêmico, inusitado, transgressor, rebelde, inquietante e inquietador, angustiante, enfim um teatro que lida explicitamente com a vida:

Lá onde outros propõem suas obras, eu não pretendo fazer outra coisa senão mostrar meu espírito. A vida é de queimar as questões. Eu não concebo nenhuma obra separada da vida. Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio. Cada uma de minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim. Eu me encontro tanto em uma carta escrita para explicar a contração íntima de meu ser a castração insensata de minha vida, quanto em um ensaio que é exterior a mim mesmo, e que se aparece como uma gravidez indiferente de meu espírito. Eu sofro porque o Espírito não está na vida e porque a vida não seja o Espírito, eu sofro por causa do Espírito-órgão, do Espírito-tradução, ou do Espírito-intimidação-das-coisas para fazê-las entrar no Espírito (ARTAUD, 2004, p. 207).

Artaud, com esse seu pensamento, nos reafirma que não concebeu nada, nenhuma criação que estivesse desvinculada da vida. Vida e arte em Artaud, como já dissemos, andam juntas. O Teatro da Crueldade foi e é um questionador da vida e esta foi a grande questionadora de Artaud na elaboração do seu teatro. A vida, compreendida em sua totalidade, ou seja, cruel, trágica e dionisíaca¹⁰, foi, antes do Teatro de Bali, a incentivadora de Artaud em seus pensamentos cruéis, visto que o próprio Artaud relatou em **o Teatro e seu Duplo** que a crueldade sempre esteve presente em seus pensamentos. E, aqui, pensamento e vida se uniram para que uma revelação teatral fosse obtida por Artaud. Tanto o pensamento quanto a vida de Artaud, em um pensamento-vida, não o deixaram sossegado. O Teatro da Crueldade nasce desse desassossego, nasce das peculiaridades cruéis, trágicas e dionisíacas da vida. Segundo Nietzsche (2001), “não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de objetivar e registrar, de entranhas congeladas”, mas de que “temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós”. E ainda, “viver – isto significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge; *não podemos* agir de outro modo” (p.13, grifo do autor).

¹⁰ Afirmamos, aqui nesse estudo, que a tragédia, o dionisíaco e a crueldade compreendem a totalidade da vida, pois lidam com as suas diversas peculiaridades.

O Teatro da Crueldade, nos apropriando da citação de Nietzsche, tem sua potência subversiva constituída nesse lugar maternal do pensamento e da vida de Artaud. A vida inseminou e Artaud pariu esse pensamento cruel, esse pensamento sobre o Teatro da Crueldade e, esse pensamento veio repleto de sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade, veio repleto de vida, pois anulou tudo o que era destinado à morte. Vida é vida e “viver é continuamente afastar de si algo que quer morrer; viver – é ser cruel e implacável com tudo o que em nós, e não apenas em nós, se torna fraco e velho” (NIETZSCHE, 2001, p. 77).

Nietzsche fez um retorno às tragédias antigas para pensar a sua tragédia assim como Artaud retornou-se ao teatro primitivo por intermédio do teatro oriental. Nietzsche sustenta sua tragédia em Dioniso e nós sustentamos o Teatro da Crueldade, de Artaud, no pensamento que o filósofo alemão nos traz acerca do trágico e do dionisíaco, pois tanto a Crueldade quanto o teatro da Crueldade, quanto a tragédia Nietzscheana e quanto Dioniso reafirmam a necessidade e urgência da vida, pois ela, nos dizeres de Nietzsche (2001, p. 215) “é meio de conhecimento e, com este princípio no coração pode-se não apenas viver valentemente, mas até *viver e rir alegremente!*” (Grifo do autor).

Referências

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O teatro e seu duplo*. Trad.: Teixeira Coelho. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Os Tarahumaras*. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. *Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da Crueldade*. Trad.: Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad.: António M. Magalhães. 2ª ed. Porto: Rés-Editora, 2001.

_____. *Crítica e clínica*. 2ª ed. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Trad.: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DUMOULIÉ, Camille. *Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad*. Disponível em: {<https://pt.scribd.com/doc/311446004/Nietzsche-Y-Artaud-Crueldad>}. Acesso em: 27/10/2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Trad.: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude*. Trad.: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. In *Revista Moringa Artes do Espetáculo*. Vol 2. N1 (2011). Acesso em: 15/05/2014. Disponível em: {<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>}.

SILVA, Edson Fernando Santos da. Teatro Ritual: por uma poética da crueldade. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). *Antropologia da Dança III – Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança*. Florianópolis: Insular, 2005.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. 2ª ed. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 1990.