
ROMPER A LINGUAGEM PARA TOCAR NA VIDA
O TEATRO DA CRUELDADE SOB A PERSPECTIVA TRÁGICA DE NIETZSCHE

Tiago Moreira Fortes
Orientador: Prof. Dr. Charles Feitosa
Bolsa de Mestrado - CAPES

Tenho como questão chave para este projeto, uma afirmação de Artaud encontrada em seu livro *O Teatro e seu Duplo*: “O teatro que não está em nada, mas que se serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações”. O teatro, assim definido, acontece exatamente neste *ponto entre*, em relação ao qual não se pode ir nem além nem aquém. É importante notar que, para Artaud, o teatro não se encontra no ponto em que o espírito encontra uma linguagem, mas no ponto em que precisa dela, e assim o que lhe interessa não é o desenvolvimento da linguagem, mas sua urgência que mantém viva esta tensão entre a possibilidade e sua efetivação, mantendo o teatro eternamente neste *estar para nascer*, no estado de imanência da ação que está sempre por ser feita, pois a “fixação do teatro em qualquer linguagem indica sua perdição”. Os desdobramentos conceituais desta definição de teatro são riquíssimos e muito complexos, e para elucidá-la com maior rigor tive de recorrer à filosofia, e especificamente a filosofia de Nietzsche, pela sua abordagem trágica do mundo que abarca o conflito entre forças opostas como estimulante da potência do homem. O caráter filosófico das idéias de Artaud sobre o teatro e as contribuições profundas que Nietzsche oferece para o pensamento estético sobre a arte, instigaram-me a desenvolver este caráter imanente da relação da filosofia com o teatro.

Gradativamente foi se tornando mais claro para mim que a questão do corpo está no âmbito do pensamento tanto de Nietzsche quanto de Artaud. Enquanto isto ia se tornando mais claro para mim, fui também percebendo a necessidade de sair da esfera semiológica do teatro focada nos signos cênicos, e ir mergulhando mais profunda e exclusivamente no corpo do ator, corpo como palco de sua existência, como campo de batalha para questões filosóficas de ordem vital. Coloco-me então a tarefa de desenvolver a partir destes dois pensadores, dois conceitos complementares que podem muito bem ser um desdobramento de uma unidade originária: *ator-filósofo* e *filósofo-ator*.

Quero esclarecer que esta tarefa não se resume a propor que o ator filosofe sobre seu trabalho prático, ou que o filósofo aplique na prática suas reflexões filosóficas. Não faz sentido, neste contexto, a separação entre teoria e prática. As descobertas que um ator pode ter com seu próprio corpo num treinamento técnico, as possibilidades de ampliação das potências energéticas do corpo, este avançar sempre e cada vez mais para além de si mesmo, “tornando-se aquilo que se é”, vêm cair exatamente sobre o âmago daquilo que Nietzsche faz ser sua filosofia, seu próprio caminho. Assim como Artaud trabalha sobre sua própria anatomia *mal-feita*, em busca de um corpo-sem-órgãos, deste corpo livre dos subterfúgios do espírito. E o curioso é

podermos perceber como este caminho trilhado se aproxima do “trabalho do ator sobre si mesmo”, que Stanislavski propunha aos atores de teatro. Assim, um trabalho técnico é descobrir o próprio corpo e suas potencialidades, descobrir a si mesmo (pois não possuímos um corpo, somos este corpo), é pois mergulhar em sua própria existência, é muito mais *buscar* do que *encontrar*, é muito mais *precisar* do que *ter disponível* para si as facilidades que uma linguagem constituída nos oferece. O trabalho do ator sobre si mesmo, para além de si mesmo, em direção ao tornar-se aquilo que se é, seguindo as trilhas de Nietzsche e Artaud.

Planejo dividir em dois momentos (capítulos) este projeto, onde posso me dedicar exclusivamente a cada pensador, e num terceiro momento realizar considerações a respeito do desdobramento prático destas questões que irão surgir, como elas podem se aplicar em experiências a serem vividas por um ator. Este momento pode vir acompanhado de uma demonstração prática ou constituir-se apenas de reflexões sobre o trabalho prático realizado por mim com um grupo de atores a partir deste projeto de pesquisa.

1. No capítulo que dedicarei ao Artaud, selecionei três momentos de sua vida e obra, considerados momentos decisivos dentro desta minha proposta.

1.1. O primeiro momento são as correspondências entre Artaud e Jacques Rivière nos anos 1923/24, quando Artaud ao ter a publicação de seus poemas recusada, responde com uma carta esclarecendo a impossibilidade de se adequar a certa forma poética pois “sofre de uma doença do espírito”. Assim eles começam a se corresponder e temos então um material teórico fundamental que desenvolve a questão chave (apresentada acima) de uma forma extremamente pessoal e existencial. Para auxiliar nas reflexões sobre este momento utilizarei um capítulo que Michel Blanchot dedica a Artaud em seu livro *O livro porvir*, e os dois capítulos sobre Artaud em *A Escritura e a Diferença*.

1.2. O segundo momento sobre Artaud me parece necessário como uma ponte entre o primeiro e o último momento, e por ser a obra que mais especificamente se dedica ao teatro: *O teatro e seu duplo*. Parece-me que exatamente por ser exclusivamente dedicado ao teatro, esta obra mais conhecida de Artaud me interessa menos do que os outros momentos de sua vida-obra. Como mencionado acima, pretendo escapar do pensamento semiológico sobre a cena, pretendo inclusive desviar-me do entendimento do teatro enquanto cena teatral, e poder adentrar sem mediação no que Artaud e Nietzsche pretendem com o teatro ou a arte. Talvez o que mais me interesse nesta obra é o capítulo sobre o atletismo afetivo, como um trabalho sobre si mesmo.

1.3. Assim chego no derradeiro momento sobre Artaud, no qual pretendo deter-me com maior minúcia e precisão. No período em que Artaud sai de Rodez (de 1946 até sua morte) podemos perceber em seus textos uma insistência sobre a questão do corpo, da anatomia humana. O teatro surge para ele como um meio para realizar uma cirurgia no corpo humano que é mal feito, cheio de órgãos inúteis, e que “não morre senão porque esquecemos de transformá-lo”. O ator deve ser capaz de salvar seu próprio corpo, de curá-lo de todas as interferências externas de Deus, dos médicos e da sociedade que, segundo Artaud, mantém esta ordem anatômica para que não

tomemos posse sobre nosso próprio corpo, sobre nosso próprio EU, que nos escapa, e que Artaud sente que o teve roubado desde o momento de seu nascimento.

Aqui podemos perceber o caráter dependente e intrínseco entre a questão-chave mencionada e a questão do corpo, pois é no corpo que Artaud percebe todos os desdobramentos filosóficos e existenciais de seu pensamento. Sua existência mais pura é seu corpo, para além de tudo que lhe foi acrescentado está seu corpo, resta-lhe apenas este “EU” que ele busca desde o início de sua vida-obra, resta-lhe exatamente aquilo que lhe escapa pelas mãos, que ele não é capaz de possuir, assim como seu corpo, corpo-pensamento que lhe abandona, e o teatro é o lugar onde ele poderá reconfigurar seu corpo, seu EU.

2. Assim posso buscar em Nietzsche a reverberação (seria antes Nietzsche quem reverbera em Artaud) destas questões surgidas do confronto entre teatro (arte) e filosofia. Nietzsche busca em *Vontade de Potência* pensar a arte como fisiologia aplicada, como a atividade por excelência da vontade de potência na vida. Nietzsche, o médico da civilização considerada por ele como em processo de decadência, buscar encontrar a *Grande Saúde* para o homem. Novamente o corpo é o foco. O que fazer com o corpo? Não um corpo que possuo, mas um corpo que sou eu mesmo. Um corpo constituído de afetos, excitações nervosas, pensamento, e tudo isto que é o corpo tem sua energia vital estimulada em sua máxima potência na arte.

Estas questões do corpo, da anatomia, da fisiologia, neste projeto, virão sempre acompanhadas de instâncias com um embasamento teórico mais preciso. O propósito é nunca perder de vista a filosofia como transformadora do corpo, desta realidade que é o corpo. Assim em Artaud, a questão chave que perpassa todo o projeto, é sua definição do teatro, como o “ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações”, e como isto se dá, ou é percebido no corpo do ator, enquanto possibilidade de criação. Esta questão irá invadir a parte dedicada a Nietzsche e assim teremos a oportunidade de um maior esclarecimento daquilo tudo que se encontra um tanto quanto turvo no pensamento de Artaud através desta espécie de equivalência que encontramos em certos aspectos do pensamento de ambos. As questões-chaves que irei buscar em Nietzsche são: No Nascimento da Tragédia, os conceitos de apolíneo e dionisíaco, como estas duas pulsões se encontram dentro de uma relação trágica sem reconciliação, como estas duas figuras podem nos auxiliar nesta relação que Artaud propõe no teatro entre o *espírito* e a *linguagem*, como o que interessa a Artaud é o ponto entre estas duas instâncias, e a fixação em qualquer uma delas é a perdição do teatro. A outra questão-chave que iremos buscar em Nietzsche é sua definição de metáfora enquanto “uma excitação nervosa transposta artisticamente em imagem”. Esta definição é fundamental para que possamos pensar na criação atoral, autoral do corpo. Como transferir toda realidade teatral para a realidade do corpo, o encontro de corpos, e que ponto é este em que o espírito-corpo precisa de uma linguagem?

196 | 3. Aqui começam a surgir questões que pretendo desenvolver numa consideração final extensa. Como pensar o teatro fora da esfera semiológica? O ator não é apenas um signo a ser lido ou decifrado? Artaud queria que o espectador saísse do teatro

como quem sai de uma cirurgia. Podemos começar a falar do corpo como uma realidade total, não como uma ferramenta ou um instrumento para acessarmos uma realidade, mas enquanto a existência inteira. Assim, aquilo que chamamos de técnica deve se imiscuir com nossos pensamentos artísticos mais profundos. Faria algum sentido dizer que a poesia acontece antes da linguagem? Até que ponto o corpo substitui a linguagem? Ou ele já é uma linguagem? Estes dilemas conceituais precisam ser elucidados para podermos pensar mais livremente aquilo que quer escapar das amarras teóricas da academia. O ator precisa ter autonomia sobre aquilo que é sua propriedade mais do que de qualquer outro.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Martins Fontes : São Paulo, 1999
_____. *Oeuvres*. França: Gallimard, 2004.
- BLANCHOT, Michel. *O Livro por vir*. Martins Fontes : São Paulo
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol.3*. Editora 34 : São Paulo, 1996.
_____. *Mil Platôs vol.4*. Editora 34 : São Paulo, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Perspectiva : São Paulo, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Forense Universitária : Rio de Janeiro, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Edições 70: Lisboa.
_____. *O livro do filósofo*. Editora Moraes : São Paulo, 1987.
_____. *O Nascimento da Tragédia*. Companhia das Letras : São Paulo, 1992.