

ANTONIN ARTAUD E A EXPRESSÃO DE UMA SUBJETIVIDADE DISSIDENTE

ANTONIN ARTAUD AND THE EXPRESSION OF A DISSIDENT SUBJECTIVITY

ANTONIN ARTAUD Y LA EXPRESIÓN DE UNA SUBJETIVIDAD DISSIDENTE



Michel Jean-Marie Thiollent*
m.thiollent@gmail.com

REVISTA PEDAGÓGICA

Revista do Programa de Pós-graduação em Educação da UnoChapecó | ISSN 1984-1566

Universidade Comunitária da Região de Chapecó | Chapecó-SC, Brasil

Como referenciar este artigo: THIOLENT, M. J. Antonin Artaud e a expressão de uma subjetividade dissidente. Revista Pedagógica, Chapecó, v. 18, n. 39, p. 93-110, set./dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.22196/rp.v18i39.3617>



RESUMO: O objetivo deste trabalho é especificar a subjetividade dissidente de Antonin Artaud (1896-1948) com relação à sociedade, ao teatro e às artes, e discutir aspectos de possíveis continuidades posteriores à sua época. O estudo é de tipo biográfico, com base em um levantamento de obras do autor e de pesquisadores especializados. O resultado consiste em delinear a expressão de subjetividade dissidente em contexto cultural, e pode servir para compreender atuais formas de contestação.

Palavras-chave: Subjetividade. Dissidência. Teatro. Cultura. Artaud.

ABSTRACT: THE objective of this work is to show the specificity of dissident subjectivity of Antonin Artaud (1896-1948) in relation to society, the theater and the arts, and to discuss aspects of possible continuations later his time. The study is based on a biographical type of survey on works of the author and specialist researchers. The result is to delineate the expression

of dissident subjectivity in a cultural context, useful for understanding current forms of contestation.

Keywords: Subjectivity, Dissidence. Theater. Culture. Artaud.

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo mostrar la especificidad de la subjetividad disidente de Antonin Artaud (1896-1948) con relación a la sociedad, al teatro y a las artes; además, discutir posibles continuaciones posteriores a su época. El estudio es de tipo biográfico, basado en la revisión de obras del autor y de investigadores especializados. El resultado consiste en delinear la expresión de la subjetividad disidente en su contexto cultural, lo que puede servir para comprender formas actuales de contestación.

Palabras clave: Subjetividad. Disidencia. Teatro. Cultura. Artaud.



* Professor do programa de pós-Graduação em Administração da UNIGRANRIO/PPGA

“Se eu sou um poeta ou ator, não é para escrever ou recitar poesias, mas para vivê-las”.

Artaud (1971, p. 173).

1 INTRODUÇÃO

Não se trata pretende aqui de escrever uma biografia. A vida e a obra de Antonin Artaud (1896-1948), como homem de letras e de teatro, são das mais estudadas por especialistas de várias áreas de conhecimento (Artes e Psicologia), e não há muito a acrescentar após os livros de Florence de Mèredieu (2011), Évelyne Grossman (2006) ou Paule Thévenin (1993) e inúmeras publicações de autores de língua inglesa. Todavia, bem além de narrativas, poemas, imagens ou encenações, as recordações da vida real de Artaud são importantes para compreender sua arte e sua posição na sociedade. Sem muitos detalhes biográficos, trata-se de indicar pontos de referência para saber como ele manifestava sua revolta ou dissidência ao longo de sua vida.

Termos como “dissidente” ou “dissidência” não parecem ter sido diretamente utilizados por Artaud em seus próprios escritos. Não se deve esquecer que, em seu tempo, os termos “revolta”, “revoltados”, “rebeldia” eram de uso mais comum entre intelectuais. O termo “dissidente” apenas se tornou mais evidente a partir dos anos 1950/1960 para designar os intelectuais da União Soviética que contestavam o sistema burocrático e autoritário e que, quando presos, eram frequentemente submetidos a tratamentos psiquiátricos. Com paralelismo, o termo foi também usado em países ocidentais.

Segundo Cooper (1977, p. 11-12), a tarefa dos intelectuais,

[...] onde quer que estejam, é articular e expressar a dissidência, mobilizando-se contra as forças de opressão que existem em suas próprias sociedades por meio de palavras e atos fundamentados em uma tomada de consciência adequada das realidades internacionais.

Em Artaud, a revolta não é somente política, cultural ou psicológica: ela é geral, completa, intelectual, corporal, radical (GALENO, 2005). Pensar no autor e ator é ponto de partida, imagem distante, para uma reflexão sobre a dissidência em outras épocas, evitando mistificações, falsas semelhanças, extrapolações, falta de discernimento. Certos comentadores, por serem incapazes de saírem do lugar comum, atribuem a genialidade do autor à doença mental. Assim, parece mais interessante, em sua obra e na história de sua vida real, buscar indícios de uma subjetividade dissidente que não seja preciso rotular.

No plano psicológico ou psiquiátrico também não há interesse em caracterizar “cientificamente” seus “transtornos”. Segundo Paule Thévenin (1993, p. 210), a interpretação do pensamento de Artaud dispensa a psicologia:

Não podemos deixar de salientar. Qualquer leitura com base na esquizofrenia, qualquer explicação psicológica ou psicanalítica da obra de Antonin Artaud, qualquer estudo fundamentado numa relação de tipo convencional com a mãe ou o pai, qualquer primazia atribuída à doença, orgânica ou mental não possibilita qualquer aprofundamento [...]. Em vez disso, são apenas empreendimento de ocultação, máscara encobrendo os textos para distorcê-los.

É bom lembrar que a relação entre genialidade ou criatividade artística e o mundo da loucura, em particular o da esquizofrenia, se tornou um assunto inesgotável e objeto de múltiplas controvérsias. Jaspers (1953) analisou, do ponto de vista da psicopatologia, a vida do dramaturgo sueco August Strindberg e também a de Vincent Van Gogh e Hölderlin, tentando mostrar um tipo de correlação entre os transtornos relatados nas biografias e as características das obras criadas em cada momento da evolução da doença mental.

Sob influência de Laing (1978), de Cooper (1978) e do movimento da antipsiquiatria, a partir dos anos 1960 a relação entre loucura e arte foi profundamente reavaliada e relativizada. Como observou Susan Sontag (1986, p. 53): “Em cada sociedade, as definições de sanidade e loucura são arbitrárias – e, no sentido mais amplo, políticas”.

A crítica à psiquiatria convencional foi até mais longe. Comentando os tratamentos que sofreram Artaud e Van Gogh, Anaïs Delmas notou que a medicina se empenhou “na criação de doenças” para, tacitamente, dedicar-se a sufocar todo “impulso de rebelião reivindicatória que está na origem do gênio”. O gênio é uma praga; o artista, um inimigo (2014, p. 30).

Nise de Silveira, por sua vez, mostrou que a longa internação em estabelecimentos psiquiátricos (1937-1946) não destruiu sua capacidade criativa nos últimos momentos de sua vida (1947-1948) em que reinterpretou significados das obras de Van Gogh e continuou criticando o sistema social e médico que cerceava a liberdade de expressão das pessoas diferentes, que vivem em outras dimensões (SILVEIRA, 1981, p. 105).

No caso de Artaud, a rebelião (dissidência) era geral, abrangia todas as áreas da vida social e artística. No plano político, as rotulações são desnecessárias. Artaud era refratário aos sistemas ideológicos, políticos ou estéticos, rompeu com o surrealismo, nunca aderiu ao marxismo, nem ao existencialismo. Seu pensamento libertário não parece se referir a nenhuma doutrina anarquista bem definida.

Em matéria de poesia, Artaud (1975, p. 65) escreveu:

Me gustan los poemas de los hambrientos, de los enfermos, de los parias, de los envenenados: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, y los poemas de los supliciados del lenguaje que están en pérdida en sus escritos, y no de aquellos que se afectan perdidos para instalar mejor su conciencia y su ciencia [...].

Em sua concepção do teatro, ele criticava o fato de que, na civilização ocidental, a arte e a cultura estão separadas da vida social e humana em seus múltiplos aspectos. Afirmou o autor: “Se o sinal dos tempos é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, idéias [sic], signos que são a representação” (ARTAUD, 1985, p. 12).

O teatro tradicional se limita a uma verbalização de textos de autores de diferentes épocas diante de um público passivo. Contra essa concepção, Artaud (1985) procurou em outras civilizações (do Oriente ao México) e em diferentes épocas, modos de fazer do teatro uma forma de expressão cultural envolvente, não limitada ao verbo, repleta de gestos, mímicas, ruídos, sons, símbolos, como em um ritual¹.

¹ Sobre esse aspecto, ver: Quilici, 2013.

Na concepção do teatro, além do ritual, há também uma dimensão de protesto, que o autor qualifica como:

Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à idéia [sic] de cultura, reduzindo-a a uma espécie de Panteão inconcebível [...]. Protesto contra a idéia [sic] de separação que se tem da cultura, como se existisse de um lado a cultura e por outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e exercer a vida. (ARTAUD, 1985, p. 15, 2004, p. 507).

Essa atitude consiste em ultrapassar as separações, ligando todos os aspectos das artes (textos, imagens, gestos, objetos) como protesto subjetivante contra as divisões, hierarquias, classificações excludentes, objetivantes, socialmente impostas.

O teatro convencional, tal como havia sido concebido pela *Comédie Française* (instituição pública herdeira de Molière), era objeto de crítica exacerbada por parte de Artaud (1995, p. 131-132, 2004, p. 142-143).

Ainda no que diz respeito ao teatro, ele criticava, também, sua dependência econômica. Em uma carta endereçada a Louis Jouvet, grande ator e diretor, em 5 de janeiro de 1932, ele declara:

Não é justo, é abominável que o dinheiro seja obstáculo para as idéias [sic] e que você, por exemplo, seja impossibilitado de fazer o

teatro que gostaria, porque é preciso que uma peça seja lucrativa e que somente as peças de nível medíocre e que enfrentam nada, sejam capazes de render. (ARTAUD, 2004, p. 364).

A dissidência se estende à poesia, à literatura, às artes e à vida intelectual em geral. Felício (1996, p. 15) lembra que Artaud se posicionava contra a submissão dos escritores e poetas a “uma forma exterior de composição segundo as exigências das próprias revistas”. Segundo o poeta: “Todas as revistas são escravas de uma maneira de pensar, e, por esse fato, elas desprezam o pensamento” (ARTAUD, 1956, p. 265).

Além disso, sua rebeldia se expressou no quadro da poesia (quando seus poemas foram recusados pelo editor de uma revista famosa) e se estendeu a todas as formas de submissão à autoridade: “[...] em Artaud aparece a crítica contra a coerção: políticos, reitores [de universidades], médicos, Papa, críticos literários, ou seja, figuras do poder repressivo do Estado e da sociedade” (FELÍCIO, 1996, p. 190).

Acerca do cinema, em 1 de agosto de 1929, Artaud (1956, p. 110) declarou em entrevista à revista *Cinéma* que o cinema

[...] é trabalho horrível. Demasiados obstáculos impedem as possibilidades de expressão e realização. Demasiadas contingências comerciais ou financeiras prejudicam os diretores que eu conheço. Defendemos também muitas pessoas, coisas ou necessidades cegas. É por isso que o cinema é um ofício que eu abandonaria com certeza, se em um papel eu me visse contido, enfermo, separado de mim mesmo, do que eu penso e do que eu sinto. (ARTAUD, 1956, p. 110).

Além do teatro e do cinema, a crítica abrangia também a vida universitária, da qual ele apontava as limitações e a estreiteza das concepções prevaletentes. Em sua “Carta aos Reitores das Universidades Europeias”, Artaud (1979, p. 18-19) escreveu:

Fabricais engenheiros, magistrados, médicos a quem escapam os verdadeiros mistérios do corpo, as leis cósmicas do ser; falsos sábios, cegos para o além, filósofos que pretendem reconstruir o Espírito. [...] Deixei-nos, pois, Senhores, sois tão somente usurpadores. Com que direito pretendeis canalizar a inteligência e dar diplomas de Espírito? Nada sabeis do Espírito, ignorais suas mais ocultas e essenciais ramificações, essas pegadas fósseis, tão próximas de nossas próprias origens, esses rastros que às vezes logramos localizar nos jazidos mais escuros de nosso cérebro.

² O texto original é encontrado em: Artaud (1956, p. 258), provavelmente com algumas modificações de Robert Desnos.

Em nome de vossa própria lógica, vos dizemos: a vida empesta, senhores. Contemplai por um instante vossos rostos, e considereí vossos produtos. Através das peneiras de vossos diplomas, passa uma juventude cansada, perdida [...].²

Quanto ao rádio, após o insucesso da gravação de seu texto “*Para Acabar com o Julgamento de Deus*”, o autor se mostrou bastante desesperado diante da técnica ou da máquina. Em 24 de fevereiro de 1948, Artaud (2004, p. 1676) escreveu a Paule Thénénin:

Onde está a máquina
é sempre o abismo e o nada,
há uma interposição técnica que deforma e
aniquila o que se faz [...]
é por isso que nunca mais eu tocarei no
Rádio
e agora vou me dedicar
exclusivamente
ao teatro [...]
O teatro é, na verdade, a gênese da criação.

Poucos dias depois desta carta, Artaud faleceu em Ivry, periferia de Paris. Ele não teve tempo de conhecer a era da televisão.

Após esse rápido sobrevoo, a subjetividade dissidente pode ser pensada como expressão de revolta do sujeito que se posiciona contra a sociedade e segue criticando de modo mais ou menos radical múltiplas manifestações culturais, sociais ou políticas que a caracterizam. Uma expressão dissidente está na base de uma possível produção intelectual ou artística fora do comum.

2 ESPÍRITO LIBERTÁRIO

Em certos momentos de sua trajetória, o pensamento de Artaud teve alguma proximidade com o anarquismo, mas sem dogma preestabelecido e sempre recusando imposições sectárias. Ademais, sempre se manteve distante do marxismo. Em 1926/1927 Artaud atuou no grupo Surrealista (liderado por André Breton), mas houve ruptura quando o grupo se vinculou ao Partido Comunista Francês (ARTAUD, 2004).

A respeito dos Surrealistas, em carta, escrita a Janine Kahn em 26 de novembro de 1926, Artaud mencionou:

Eu recuso-lhes o direito de falar em nome da Revolução. Quem deu para eles delegação nesse sentido? Peço-lhes. A ideia de revolução tornou-se fetiche para alguns, uma espécie de ídolo. É uma ideia tabu. Para mim, não há nenhuma ideia tabu. Eu sou o inimigo de tudo o que tem tomado forma. Eu sou o inimigo de qualquer organização. (2004, p. 223).

Dez anos mais tarde, reagindo a críticas de certos “homens de esquerda”, em uma carta endereçada a Anne Manson, datada de 15-16 de setembro 1937, o autor revoltado (2004, p. 839) escreveu: “Diga-lhes que eu desprezo a república, a democracia, o socialismo, o comunismo, o Marxismo, idealismo, o materialismo dialético ou não [...]”. É uma frase perigosa em época de ascensão do nazismo, que podemos entender como desabafo exacerbado.

No texto “O surrealismo e o fim da era cristã”, escrito em 1945/1946, Artaud crítica uma série de termos em “ismo”, tais como classicismo, romantismo, simbolismo, futurismo, cubismo, e mesmo anarquismo. Escreve ele: “Todos os espíritos natimortos se vangloriam de revolução e anarquismo, sonham com insurreição na rua, ainda que nem conseguissem despertar-se contra a estupidez eterna do espírito” (2004, p. 994).

Henri escreveu: “Quando Artaud estiver morto, esqueceremos seus gestos nervosos. Só lembraremos suas palavras” (apud PREVEL, 1974, p. 193). De fato, após a morte, as ideais teatrais e estéticas que ele havia deixado se difundiram em vários meios culturais e artísticos, inclusive em escala internacional, mas existem até hoje muitas controvérsias sobre o real uso que foi feito delas.

Se as considerações críticas de Artaud em matéria de teatro, literatura e artes, faziam sentido nas décadas de 1920, 1930 e 1940 sobre poesia, cinema, teatro, universidade, política, pode-se discutir o que significaram posteriormente, em particular nas décadas de 1960/1970, marcadas pela ampla dissidência manifestada por teóricos e ativistas da chamada contracultura (ROSZACK, 1972).

2.1 Influências exercidas a partir da década de 1960

Comentários tardios tendem a personalizar as fontes de referência, extrapolando-as para encontrar líderes espirituais supostamente capazes de influenciar novas gerações e de fazer seguidores por um longo tempo. Segundo Rougé (2009), há intermináveis discussões para saber se Artaud influenciou ou obteve seguidores entre artistas, jovens e rebeldes nas décadas posteriores à sua morte. Para este autor, essa influência nunca existiu e constitui uma lenda.

Nas revoltas estudantis dos anos 1960, poucas pessoas conheciam Artaud. As principais fontes de dissidência se encontravam no marxismo de Herbert Marcuse; no situacionismo de Guy Debord; no existencialismo de Jean-Paul Sartre já em declínio; no ideário do Movimento 22 de março, nos discursos de líderes estudantis como Daniel Cohn-Bendit; no trotskismo, sempre repetindo diretrizes da IV Internacional; no anarquismo, em particular o de Rudi Dutschke da Alemanha, nos exemplos das lutas revolucionárias anti-imperialistas dos vietnamitas, de guerrilhas latino-americanas (Che Guevara) e de movimentos anticolonialistas na África³. A juventude filiada

³ Sobre uma percepção desse contexto intelectual da época, consultar: Thiollent, 1998.



às organizações comunistas oficiais vivia o seguinte dilema: “como manifestar no clima de liberdade que tomava conta das ruas, teatros e anfiteatros e, ao mesmo tempo, defender o regime soviético e suas restrições às liberdades individuais?”. Por sua vez, os maoistas – também chamados de pró-chineses pela imprensa –, em número crescente naquele momento, estavam na ilusão da Revolução Cultural na China e repetiam, em qualquer lugar e circunstância, a diretriz do Presidente Mao: “On a raison de se révolter!”. Isso durou pouco e acabou quando veio a público a face massacrante do movimento em questão. Logo após 1968, na França, parte da juventude revoltada começava a aprofundar sua reflexão sobre a vida em seus aspectos psicológicos: as obras de Wilhelm Reich eram redescobertas, bem como várias tendências da psicanálise, da fenomenologia e psicologia existencial. Além disso, Ronald Laing, David Cooper e a antipsiquiatria dos anos 1960, como também o livro *L’Anti-Oedipe*, de Deleuze e Guattari, lançado em 1972, sacudiam a mentalidade dogmática de muitos militantes.

Entre grupos de jovens dos anos 1960/1970, que manifestavam sua revolta por meio de textos, de poemas, filmes, músicas de protesto, peças de teatro de rua, não havia referência explícita ao teatro de Artaud. A dissidência e a revolta renasciam espontaneamente em diversas circunstâncias, em toda parte, mas não havia necessariamente mentores, “messias” com seguidores, ou “doentes” iluminados.

É fato que alguns “dissidentes” e “revoltados” dos anos 1960/1970, tanto na Europa como nos EUA, referiam-se a Artaud como fonte de inspiração; porém, o assunto é bastante polêmico. Há suspeita de falta de autenticidade e de uso indevido dessa referência. É o caso de Paule Thévenin (1993), Évelyne Grossman (2004, p. 8) e outros, que consideram que a aproximação entre Artaud e o movimento Beat Generation ou outros tipos de contracultura não tem fundamento. Ademais, a rejeição do socialismo manifestada por Artaud em vários momentos de sua vida torna difícil uma leitura de suas obras em sentido compatível com o esquerdismo dos anos 1960.

Segundo Paule Thévenin, está equivocada a utilização de Artaud por parte de expoentes da contracultura *beatnik*. Em um artigo de 1969, essa autora declara:

Nos últimos anos, a ofensiva contra a obra de Antonin Artaud tem se intensificado. Principalmente, vindo da América, os delírios místico-psicadélicos dos beatniks ou hippies, sob pretexto de uma admiração frenética, tendem a uma distorção total desta obra e a delírios de apropriação, cuja estupidez na maioria das vezes vai muito além do concebível. Assim podemos considerar essas manifestações como insignificantes. (THÉVENIN, 1993, p. 198).

Em nota de rodapé, Thévenin (1993) aponta, como mau exemplo, um trabalho de Allen Ginsberg quando se refere a Artaud.

Sem dúvida, houve exagero mistificador quanto à relação de Artaud com a contracultura dos anos 1960. No filme documentário de Lebel e Villetard (2013) sobre a *Beat Generation*, é mostrado o contato que Allen Ginsberg e outros escritores americanos da mesma geração tiveram, em Paris, no final dos anos 1950, com a obra de Antonin Artaud. No entanto, esse contato parece ter sido superficial. No caso particular de Julian Beck, a aproximação parece ter sido maior.

2.2 O caso do *Living Theatre*

É conhecido o fato de que Julian Beck e Judith Malina, diretores do *Living Theatre* nos Estados Unidos (criado em 1947), foram influenciados pela leitura de uma tradução em inglês do *Le théâtre et son double* em 1958 (BINER, 1976, p. 44). Para eles, o teatro não se concentrava mais na linguagem verbal, a encenação incluía uma dimensão ritual, envolvente, não somente nos palcos, como também nas salas ou nas ruas.

Entretanto, havia, também, a influência de Brecht. Assumpção (2008, p. 198) observou que o espetáculo intitulado *Um homem é um homem*, montado em 1962,

[...] apontava para um aprofundamento na obra de Brecht, ao mesmo tempo em que a representação “viva” os aproximava cada vez mais das teorias do teatro da crueldade de Antonin Artaud. Promovia-se assim a aproximação de duas referências aparentemente díspares: de um lado, o teatro brechtiano, engajado nas transformações sociais, a partir de uma consciência crítica despertada com e na plateia; de outro, as propostas artaudianas de um espetáculo total, mobilizador principalmente das forças inconscientes.

Existia afinidade de Julian Beck com a concepção de Artaud. Segundo Biner, Artaud teria, sem dúvida, aprovado estas linhas escritas por Beck:

[...] protegendo-nos dos instintos bárbaros e dos atos de que temos medo cortamos, ao mesmo tempo, toda sensação impulsiva e fazemos de nós os monstros sem coração que fazem a guerra, que queimam e gaseiam [...] que submetem os negros à escravidão, que inventam armas bacteriológicas, que destroem Cartago e Hiroshima, que humilham e esmagam, que realizam inquéritos inquisitoriais, que suspendem homens em jaulas para morrerem de inanição [...] que exterminam os Índios, os bisões, que exploram os camponeses, que privam os prisioneiros de relações

sexuais normais, que inventaram a forca, o garrote, o polé, o pelotão de execução, que arrebamham jovens de madrugada para ensinar deliberadamente a matar, que vão todos os dias calmamente trabalhar, enquanto em cada seis segundos um homem morre de fome. (BECK, 1964, apud BINER, 1974, p. 44).⁴

⁴ Trecho extraído de *The Brig*.

Esse tipo de recusa geral de todos os aspectos massacrantes do sistema dominante, em várias épocas, resume bem a postura de subjetividade dissidente que está em foco. Foi compartilhada por uma parte da juventude de 1968, mas nem sempre foi duradoura, pois o sistema dispõe de mecanismos de recuperação e sedução.

Como forma de expressão teatral, o *Living Theatre* esteve no centro das atenções por incomodar as autoridades conservadoras. Por exemplo, a peça *Paradise Now*, encenada no Festival de Teatro de Avignon (sul da França) em 1968, inclusive nas ruas, foi proibida pela prefeitura daquela cidade, por medo de desordem pública. Mais tarde, em 1971, o grupo teatral participou do Festival de Ouro Preto (Minas Gerais); entretanto, 13 de seus integrantes ficaram presos durante vários meses antes de serem expulsos do Brasil pela ditadura militar (MALINA, 2008).

Embora reconhecida por Frank Popper (1989, p. 66-67), a influência de Artaud sobre o *Living Theatre* de Julian Beck e Judith Malina é objeto de controvérsia. Está bem estabelecido que Beck e Malina haviam lido a tradução em inglês de *O Teatro e seu Duplo* em 1958 e se declaravam favoráveis ao Teatro da Crueldade (de Artaud), que foi fonte de inspiração em várias peças, por vezes, concebidas como *happenings*. Entretanto, segundo Vermaux (1978, p. 236), está equivocada a assimilação do Teatro da Crueldade de Artaud a um *happening*, no sentido em que esse tipo de apresentação havia adquirido na vanguarda norte-americana da década de 1960, equívoco que o próprio Jean-Paul Sartre teria contribuído a difundir. O principal argumento de Vermaux é que, em Artaud, o projeto de teatro ficava sob a inteira responsabilidade do criador e não era entregue à aleatoriedade dos acontecimentos improvisados do grupo em interação com o público (p. 237). Ademais, o *happening* é “apresentado como movimento de contestação política”, enquanto “o processo de Artaud jamais é político no começo” (VERMAUX, 1978, p. 238). Segundo Vermaux, qualquer aproximação é sempre superficial: as técnicas do *Living Theatre*, com suas provocações para com os espectadores, são distantes das do teatro de Artaud.

Para verificar a influência póstuma de Artaud, Vermaux (1978) exige uma adesão estrita aos princípios de seu teatro e às suas posições ideológicas. Consciente dos maus usos e dos empréstimos indevidos que já foram cometidos, um leitor/espectador de hoje pode questionar e em parte discordar disso e se inspirar de um modo mais livre, não necessariamente prescrito ou previsto pelo autor fonte de referência. Nesse sentido, sem se pretender herdeiro, nem

seguidor, nem realizador de profecias, o leitor/espectador atual pode pensar em Artaud (obra e vida) para tentar expressar uma subjetividade dissidente, que não seja repetição do passado, mas busca de criação de ideias e sensações novas.

2.3 Questão de interpretação

Em que medida a concepção de rebeldia/dissidência em Artaud inspirou ou não artistas ou intelectuais de épocas posteriores à vida dele?

Como elemento de discussão, consideramos que sua influência, dos anos 1960 em diante, não pode ser vista como uma relação de causalidade. A vida e a obra de Artaud não são causas de acontecimentos históricos posteriores à sua morte. Não se trata de interpretar a suposta influência como se fosse uma sucessão de fatos objetivos ou uma sequência de imitações conscientes, mas como expressão de uma subjetividade nas condições próprias de cada geração nova, nas quais há renovados processos de produção de subjetividade⁵ e, em particular, formas de dissidência. Minorias ativas das novas gerações podem tomar como *points de repère*, figuras representativas de gerações anteriores. Isso acontece com Antonin Artaud, como também já havia acontecido com os poetas Arthur Rimbaud, François Villon e outros porta-vozes da rebeldia em diferentes épocas da literatura francesa. Sim, é um processo subjetivo; contudo, nem por isso inexistente ou “lenda”, no sentido pejorativo de “irreal” ou “inventado”. Em certo sentido, a história cultural pode ser vista como uma sucessão de “lendas”, repercutindo como efeitos de memória ao longo do tempo.

Na contemporaneidade, é comum ouvir dizer que o conformismo prevalece, o espírito crítico está se enfraquecendo diante da influência da mídia, do consumismo, dos imperativos de mercado, do modo de vida obrigatório. A questão que se põe é, então, como reagir, como divergir, sobretudo quando, por razões diversas, o indivíduo ou o grupo tem algo a dizer com palavras diferentes ou a manifestar com comportamentos que são considerados como divergentes dos padrões vigentes. Em outros termos, como se expressa uma subjetividade dissidente?

A dissidência é pensada como uma apreciação crítica e negativa de um sujeito para com o quadro de vida ou de cultura em que se encontra. Essa apreciação é subjetiva e se externa por palavras, falas, gestos, atitudes, escritos, imagens, sons. Ocorre espontaneamente na vida cotidiana sem nenhuma preocupação artística ou desenvolve-se ostensivamente como manifestação de arte, expressando desconforto e diversas formas de indignação ou de protesto. Não é preciso ser considerado como louco para que ocorram tais manifestações; porém, em certos casos, transtornos e sofrimentos psíquicos tornam mais aguda a expressão do sujeito nesse sentido. Nos meios conservadores, a dissidência é geralmente associada ao desvio,

⁵ Sobre esse conceito, ver: Barembliitt, 2012.

à dependência química, à vagabundagem, ao pacto com o diabo, ao desajuste do sujeito no quadro de vida social que, a priori, é visto como normal ou benéfico e, além do mais, sem nenhuma alternativa.

Muitas vezes, é preciso contar com a lucidez dos “loucos” para revelar o lado obscuro da realidade social e denunciar os caminhos sem saída, rumo que segue uma multidão de “transeuntes cegos” ou “carneirinhos”. O “louco” é visto como revelador de injustiças, de formas de dominação ou de várias formas de autoritarismo ou de tirania. Esta ideia se confirma no caso de Artaud, ator, poeta, dramaturgo, desenhista. Não se limita a um discurso estruturado, passa por sensações, vidência, talvez clarividência... E, apesar dos terríveis tratamentos médicos que recebia, Artaud conseguiu transmitir, para várias gerações, sua visão de dissidência contra as limitações e a opressão do sistema sobre os sujeitos, cuja autonomia é negada. Em seu texto famoso sobre Vincent van Gogh, o próprio Artaud afirma que “[...] o alienado [...] é um homem que a sociedade não quis ouvir e a quem ela quis impedir de dizer verdades insuportáveis” (ARTAUD, 1995, p. 260, 2001, p. 31).

Evidentemente, a influência de Artaud sobre posteriores dissidentes não parece ser comparável a uma simples relação de imitação ou mesmo de inspiração. Existe um complexo processo de rejeição de padrões sociais e culturais ao qual são sensíveis intelectuais e artistas. O compartilhamento da dissidência não precisa ser “ensinado”.

2.4 Outras dissidências

Independentemente de Artaud, sobre a relação entre a loucura e as artes em manifestações de dissidência, é importante mencionarmos o movimento denominado *Art Brut* (Arte Bruta). Esse movimento é geralmente associado ao pintor Dubuffet (1901-1985), mas existe de forma mais difusa entre artistas que rejeitam a cultura institucionalizada e as escolas estéticas, e adotam uma forma de expressão mais espontânea e visceral. Com a recusa das regras, dos estilos e das hierarquias vigentes – sobretudo se for sistemática –, o artista pode se isolar, ou permanecer marginal, sem reconhecimento social. Muitas vezes, a expressão artística não codificada pelas academias, é atravessada por traumas e transtornos pessoais e por marcas do inconsciente coletivo. Há exemplo de artistas da Arte Bruta que somente obtiveram algum tipo de reconhecimento após a morte (PÉRY, 2014).

Dubuffet (1970) tentou mostrar que, na perspectiva da Arte Bruta, não se trata de loucura, mas de uma busca de subversão, vista como contraposição às regras do campo cultural e de suas rígidas hierarquias. A subversão, segundo Dubuffet, é mais sutil que a ideia de revolução. Com ela, não se pretende mudar o sistema, mas negá-lo (LOREAU, 1968). Dubuffet (1970, p. 41) escreve que “[...] *el espíritu de subversión me parece en una colectividad de lo más*

deseable, de lo mas vivificante”. Ainda de acordo com esse autor, isto se contrapõe à cultura e seus corpos “[...] *constituídos de especialistas y de funcionarios*” e à *mística de la época es, en todos los dominios, la de seleccionar e concentrar. Esta mística esta evidentemente en relación con la ola de concentración de les empresas industriales e comerciales*” (p. 41).

A tendência “Art Brut” não ficou limitada à visão do fundador. Tem evoluído e se diversificou em vários países. Uma visão mais recente se encontra em Danchin (2013).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Extrapolando os limites temporais de Artaud e dos outros artistas ou movimentos anteriormente citados, podemos imaginar as mudanças que estão ocorrendo na sociedade e suas consequências em termos de expressividade e de respostas de tipo dissidente. Hoje em dia, a extrema regulamentação da vida cultural e acadêmica e o controle informatizado possivelmente assegurem padrões mínimos de qualidade; no entanto, sem dúvida, cerceiam a liberdade de criação e de expressão de uma parte significativa da juventude não conformista. Os artistas, docentes ou pesquisadores mais experientes, que têm algo a dizer, também podem se sentir molestados por regras e regimentos feitos para gerenciar a competição, a escassez ou a concentração de recursos, sem autonomia de pensamento, em um contexto de total ignorância do sentido das obras e da vida intelectual. O importante é o tamanho da verba alavancada ou a imagem produzida e divulgada pela grande mídia. Com a sistematização das práticas de controle, regulamentação e avaliação, classificação, tudo fica padronizado, engessado, desprezando a subjetividade, a liberdade de expressão e a autonomia de criação. O acesso aos canais de comunicação, estes aparentemente abertos a todos, é, de fato, restrito a quem se submete às regras impessoais que o sistema impõe em nome de um padrão de qualidade e rentabilidade considerado como objetivo e indiscutível.

Em que condições, temos o direito de discordar em diversas formas de expressão artística e cultural? Entre os anos 1920 e 1948, Antonin Artaud gritava sua revolta nos palcos, nos asilos, em espaços públicos, em suas obras escritas e desenhos: “*Il payait de sa personne*”, digamos. Durante os anos 1960/1970, a contracultura permitia um canal de expressão para a nova geração, a do pós-guerra; entretanto, muitas vezes, esse canal levava à inconsistência, à marginalização ou à recuperação pelo sistema de consumo cultural.

Hoje, em uma sociedade na qual se valoriza o conformismo, a escassez de debates profundos, o consenso de superfície e a participação simulada, não são bem vistos o inconformismo, as polêmicas ásperas, o dissenso, qualquer forma de dissidência, a recusa de participar como tipo de deserção. Michael Hardt e Antonio Negri (2001) veem a

deserção como possibilidade de esvaziamento do sistema. A dissidência não é sancionada como no passado, por meio de censura, de perseguições policiais ou de internamento em hospitais psiquiátricos, basta deixar-se levar pelos procedimentos administrativos dominantes, máquinas da comunicação, para que alguns poucos sejam propulsados ao topo dos *rankings*, compartilhando as normas vigentes, e que os dissidentes – os que jogam outros jogos e pretendem valorizar sua liberdade – sejam desencorajados, tornando-se invisíveis, marginalizados ou esquecidos através dos mecanismos de seleção e promoção programados por automatatas e burocratas.

Em uma prática cultural ou artística de hoje, referir-se a um autor como Artaud não significa *revival*, nem seguimento ao pé da letra das técnicas teatrais, pictóricas ou poéticas que ele usava nos anos 1920, 1930 e 1940. É simplesmente referência a um estado de espírito, uma busca de liberdade, uma tentativa de superar a normalidade e os imperativos do sistema vigente. Essa referência é fonte de inspiração para uma nova subjetividade dissidente. A rebeldia não parou em 1948 nem em 1968, pois ela sempre está *en devenir*⁶, continuando com formas múltiplas, por vezes discretas, outras vezes, ruidosas, resistindo.

A dissidência literária e artística pode ser praticada por meio de palavras ou meias-palavras, pesados traços de tinta, pinceladas *en demi-teinte*, afirmações peremptórias, absolutas, evasivas, versos cadenciados, narrativas que incomodam, paródias. O autor dissidente se opõe à opressão, à burocracia, à desumanização da vida, em qualquer setor de atividade. Quando escreve, ele tem direito à ironia, modo de se expressar para contornar obstáculos, em particular se houver autoritarismo ou repressão.

Além de abrir a boca para falar coisas diferentes, o dissidente também tem o direito de se calar, de se manter em silêncio, isto é, de não fazer coro ao discurso dominante. Ele pode tampar os ouvidos para deixar de escutar as fábulas ambientes, as da mídia, dos formadores de opinião e de seus enviesados seguidores.

As exigências da criação, absoluta, radical, estão presentes em obras literárias, teatrais ou gráficas, plásticas, com base nas próprias experiências de vida de seus artesãos e artistas. A separação, o distanciamento do *mainstream*, a crítica à vida social conveniente ou imposta são condições necessárias para qualquer pretensão à criatividade. O questionamento do vazio e do conformismo desencadeia manifestações culturais ou artísticas que lembram Artaud, em suas tentativas desesperadas de criação absoluta, isto significa sem concessão, na conexão direta da subjetividade e da corporeidade do ser humano com seu ambiente de vida social.

Nesse sentido, sobre a questão da herança do ideário e das práticas de Artaud, duas posturas são possíveis:

⁶ Sobre este conceito *devenir*, consultar: Deleuze, 1997.

- a) Ser favorável ao fechamento da obra do autor sobre si mesma. Trata-se de resgatar o conjunto de sua obra poética e teatral em suas diversas fases de evolução de seu mundo mental específico e, assim, não seria permitido fazer nenhuma extrapolação ou adaptação posterior.
- b) Ser favorável à abertura do pensamento, da arte e dos rituais de Artaud para que gerações posteriores, mais recentes, possam interpretar e adaptar certos aspectos de sua dissidência/rebelia em função de propósitos novos, em si mesmo independentes do autor.

Consciente dos riscos de aproximações e usos inadequados das obras do autor, estamos inclinados a pensar que sua dissidência possa inspirar outros autores mais recentes. Trata-se de construir novas visões subjetivas, divergentes da normalidade e não copiar, imitar ou se valer dos precursores. Considerando as condições de recepção e as intenções dos intérpretes, é possível tomar certa liberdade para acompanhar como Artaud expressa sua dissidência tanto nas artes como na vida em geral, para construir novos significados destoantes no atual sistema, entre intelectuais ou artistas da contemporaneidade, inclusive em sua forma dita *pós-moderna*.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1956. vol. I.

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1971. vol. IX.

ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard. Folio-Essais, 1985. [O teatro e seu duplo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012].

ARTAUD, Antonin. Carta de Rodez. [Para Henri Parisot, 22-09-1945]. In: BARRAUD, Jean-Louis; BLANCHOT, M.; IONESCO, Eugène; BRETON, André; WAHL, Jean; ARTAUD, Antonin y otros. **Quién conoce a Antonin Artaud?**. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1975. p. 63-68.

ARTAUD, Antonin. **Cartas aos Poderes**. Tradução: Irineu Corrêa Maisonnave. Porto Alegre: Editorial Villa Martha, 1979.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. (Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto). São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh le suicidé de la société**. Paris: Gallimard. L'Imaginaire, 2001. [Trad. bras.: Van Gogh – o Suicidado pela Sociedade. Disponível em: <<http://>

pt.scribd.com/doc/74834737/Antonin-Artaud-Van-Gogh-O-Suicidado-Pela-Sociedade-Achiame>. Acesso em: 20 jan. 2014.

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres**. Paris: Gallimard-Quarto, 2004.

ASSUMPÇÃO, Adyr. A reinvenção do Teatro. In: MALINA, Judith. **Diário de Judith Malina**. O Living Theatre em Minas Gerais. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008. p. 179-223.

BAREMBLITT, Gregorio. **Compêndio de análise institucional e outras correntes** – Teoria e prática. 6. ed. Belo Horizonte: FGB/IFG, 2012.

BINER, Pierre. **O Living Theatre**. Lisboa: Forja, 1976.

COOPER, David. **A Linguagem da Loucura**. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

COOPER, David. **Qui sont les dissidents?**. Paris: Éditions Galilée, 1977.

DANCHIN, Laurent. **Aux frontières de l'art brut**. Um parcours dans l'art des marges. Paris: Lelivredart, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo. Editora 34, 1997. p. 11-16. [Em particular: Cap. 1 - A literatura e a vida, p. 11-16].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **L'Anti-Oedipe**. Capitalisme et Schizophrénie. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

DELMAS, Anaïs. Le cri d'un poète contre une société qui sacrifie ses artistes. In: DELMAS, Anaïs. **Van Gogh/Artaud, Beaux-Arts**. Hors-série. Paris: Musée d'Orsay, 2014. p. 28-31.

DUBUFFET, Jean. **Cultura Asfixiante**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1970.

FELÍCIO, Vera Lúcia. **À procura da lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GALENO, Alexo. **Antonin Artaud**. A revolta de um anjo terrível. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GROSSMAN, Évelyne. **Antonin Artaud, un insurgé du corps**. Paris: Gallimard, 2006.

GROSSMAN, Évelyne. Préface. In: ARTAUD, Antonin. **Oeuvres**. Paris: Gallimard-Quarto, 2004. p. 7-17.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JASPERS, Karl. **Strindberg et Van Gogh, Swedenborg et Hoelderlin**. Paris: Éditions de Minuit, 1953. [Original de 1922].

LAING, Ronald. **A Política da Experiência e a Ave-do-Paraíso**. Petrópolis: Vozes, 1978.

LEBEL, Jean-Jacques; VILLETARD, Xavier. **Beat Generation**. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs. DVD. Paris: Phares & Balises; Arte; Centre Pompidou, 2013.

LOREAU, Max. L'art, la culture et la subversion. **L'ARC**, n. 35, p. 92-99, 1968.

MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MOLINA, 2008. XXXXX(MALINA e não MOLINA)

PÉRY, Lucienne (Dir.). **L'Art Brut dans le Monde**. Lausanne: Collection de l'Art Brut; Gollion: Infolio Éditions, 2014.

POPPER, Frank. **Arte, Acción y Participación**. El artista y la creatividad hoy. Madrid: Ediciones Akal, 1989.

PREVEL, Jacques Marie. **En compagnie d'Antonin Artaud**. Journal. Paris: Flammarion, 1974.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**. Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2013.

ROSZACK, Theodore. **A Contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROUGÉ, Dominique. Antonin Artaud annonciateur de Mai 68: Vérité ou légende?. **Synergies Pologne**, n. 6, p. 175-183, 2009. Disponível em: <<https://gerflint.fr/Base/Pologne6t1/rouge.pdf>>. Acesso em: 2 abr. 2013.

SILVEIRA, Nise de. **Imagens do Inconsciente**. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SONTAG, Susan. Abordando Artaud. In: SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 15-57.

THÉVENIN, Paule. **Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle**. Paris: Seuil, 1993.

THIOLLENT, Michel. **Maio de 1968 em Paris.** Testemunho de um estudante. Florianópolis: Cidade Futura, 1998.

VERMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

Recebido em: 12/12/2016

Aprovado em: 22/12/2016