

O Teatro do Pós-Guerra em Paris¹

Le théâtre d'après-guerre à Paris

*Antonin Artaud*²

*Tradução: José Ronaldo Faleiro*³

Resumo

Durante a sua permanência no México, em 1936, para ganhar a vida Antonin Artaud pronunciou várias conferências. Algumas delas foram publicadas, em tradução para o espanhol, num quotidiano da cidade do México, El Nacional [O Nacional], para o qual também escreveu diversos artigos. Em 1962, Luis Cardoza y Aragón teve a feliz idéia de reunir, num volume editado pela Universidad Nacional Autónoma de México, e que ele intitulou México, o conjunto dos textos de Antonin Artaud publicados em língua espanhola na imprensa mexicana daquela época.

Palavras-chave: História do teatro francês, atores, encenação, obras teatrais, iluminação.

Abstract

Pendant son séjour au Mexique, en 1936, pour gagner sa vie Antonin Artaud donna plusieurs conférences, dont quelques-unes furent publiées, en traduction en langue espagnole, dans un quotidien de la ville de Mexico, El Nacional [Le National], pour lequel il écrivit aussi plusieurs articles. En 1962, Luis Cardoza y Aragón eut l'heureuse idée d'assembler dans un volume édité par l'Universidad Nacional Autónoma de México [Université nationale autonome de Mexico] l'ensemble des textes d'Antonin Artaud publiés en espagnol par la presse mexicaine de l'époque.

Keywords: Histoire du théâtre français, acteurs, metteurs en scène, oeuvres théâtrales, éclairage.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

1 ARTAUD, Antonin. Le théâtre d'après-guerre à Paris [O Teatro do Pós-Guerra em Paris], p. 3-19, in: Cahiers Renaud Barrault n° 71. Paris: Gallimard, 1970. — Tradução inédita de José Ronaldo FALEIRO.

2 Marselha (FR), 4 setembro 1896 – Ivry-sur-Seine (FR), 4 março 1948.

3 Prof. Dr. Associado da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atuando junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT-CEART). Jrfalei@gmail.com

Durante a sua permanência no México, em 1936, para ganhar a vida Antonin Artaud pronunciou várias conferências. Algumas delas foram publicadas, em tradução para o espanhol, num quotidiano da cidade do México, El Nacional [O Nacional], para o qual também escreveu diversos artigos. Em 1962, Luis Cardoza y Aragón teve a feliz idéia de reunir, num volume editado pela Universidad Nacional Autónoma de México, e que ele intitulou México, o conjunto dos textos de Antonin Artaud publicados em língua espanhola na imprensa mexicana daquela época.

Le théâtre d'après-guerre à Paris [O Teatro do Pós-Guerra em Paris] (que deve ser publicado no tomo VIII das Œuvres complètes [Obras Completas] ⁴ é o texto de uma conferência pronunciada em 18 de março de 1936 nos salões da Aliança Francesa da cidade do México. A tradução espanhola — El Teatro de post-guerra en París — foi publicado no número de junho de 1936 da Revista de la Universidad Autónoma de México. Infelizmente, como a maioria dos textos que compõem México, só chegou até nós a tradução em espanhol e foi necessário que tentássemos fazer uma retranscrição.

Os diversos tradutores do francês para o espanhol — Samuel Ramos, José Ferrel, José Gorostiza, Luis Cardoza y Aragón, Enrique O. Henríquez — se desincumbiram do trabalho por amizade, a fim de permitir que Antonin Artaud prolongasse a sua temporada no México, e com muita freqüência as traduções eram feitas na última hora, em torno de uma mesa de bar. Portanto, é muito possível que, às vezes, erros tenham se imiscuído nelas, erros que a retranscrição correrá o risco de refletir. Por outro lado, para certos textos cujo original francês foi encontrado, pudemos comparar a tradução espanhola com o original. Em certos casos, o texto espanhol segue de relativamente bastante perto o texto francês, em outros se afasta dele a tal ponto que, se fizermos uma tradução literal dessa tradução, as frases a que chegaremos já não terão nada que ver com as frases originais de Antonin Artaud. Não encontraremos aí nem o seu corte nem a sua profusão; poderemos obter apenas um reflexo pálido e distante.

Portanto, esta retranscrição possui apenas a ambição de restituir a matéria da conferência pronunciada por Antonin Artaud. Na verdade, seria vão acreditar que pudéssemos reencontrar a escrita que a transmitia.

M.D. e P.S.

4 De fato, o texto foi publicado no ano seguinte, em ARTAUD, Antonin. Œuvres complètes, VIII. De quelques problèmes d'actualité aux messages révolutionnaires. Lettres du Mexique [Obras Completas, VIII. De alguns problemas atuais às mensagens revolucionárias. Cartas do México]. Paris: NRF/Gallimard, 1971. p. 209-234. — Nota do Tradutor brasileiro.

No movimento do teatro do pós-guerra na França, vou tentar discernir um movimento que ao mesmo tempo seja o do teatro e o do espírito francês.

Para isso, não bastaria ter assistido a todos os espetáculos que, de 1920 a 1936, imprimiram em Paris a sua marca, mas posso dizer que estive associado à vida íntima do teatro, às suas dificuldades, aos seus fracassos, às suas esperanças, às suas dificuldades, e às vezes também aos seus triunfos.

Trabalhei como ator ou encenador em não menos de dez teatros: Œuvre [Obra], Atelier [Ateliê], Vieux-Colombier [Velho Pombal], Comédie des Champs-Élysées [Comédia dos Campos Elíseos], Studio des Champs-Élysées [Estúdio dos Campos Elíseos], Théâtre de Grenelle [Teatro de Grenelle], Théâtre Pigalle [Teatro Pigalle], Théâtre de l' Avenue [Teatro da Avenida], Théâtre des Folies-Wagram [Teatro das Folias-Wagram].

Conheci pessoalmente de modo íntimo, e trabalhei com todas as individualidades marcantes do teatro: Lugné-Poe, Sylvain, Charles Dullin, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Georges e Ludmilla Pitoëff, Suzanne Desprès, Gaston Baty, Valentine Tessier, Génica Athanasiou, Roger Karl, Falconetti.

Assisti ao período de maturidade do Théâtre de l' Œuvre [Teatro da Obra] antes da saída de Lugné-Poe, e vivi dia a dia as primeiras aventuras do Atelier [Ateliê] nascente, que se manteve perigosamente, durante três anos, constantemente à beira do abismo até o dia em que, finalmente, conseguiu se impor.

Não é uma mera lista de atores, uma premiação inerte, que eu quero apresentar aqui, e sim a vida e a respiração do teatro na França, o qual, há apenas alguns meses, deu à luz um misterioso fenômeno.

Em Paris, em 1920, como o Vieux-Colombier [Velho Pombal] reabria as portas, alguns grandes atores triunfavam no palco da Comédie-Française [Comédia Francesa]: Sylvain, De Max, Paul Mounet, etc.

Nos teatros de vanguarda as pessoas divertiam-se com provocar o riso imitando os tiques dos grandes atores: imitava-se a sonora voz de garganta de Paul Mounet, aquela voz grossa, pesada, de Cérbero e de tremor de terra, e o seu estilo passivo e mecânico.

A meu ver, porém, apesar das suas manias, aqueles trágicos eram os últimos que detinham a tradição heróica do teatro. Com a morte deles, deve-se dizer que já nenhuma tragédia foi representada em Paris.

Sylvain tinha um jeito engraçado de enroscar um braço no outro, à altura do pleixo solar; além disso, tinha o hábito de acentuar certas sílabas com um tapa em pleno peito.

Sem que ele soubesse a significação do seu gesto, De Max espetava o olho solar com a ponta do indicador. Com ele, procurava encontrar a sobrevivência do terceiro olho e o lugar daquilo que, na metafísica da Índia, é chamado de glândula pineal.

Em todos esses gestos exagerados dos atores deve-se ver a sobrevivência instin-

2 Para mais informações sobre tipos de refletores profissionais para iluminação cênica conferir: Perez, 2007 e Sirlin, 2005.

3 "Luz Laboratório Cênico" é um programa de extensão vinculado à Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, atualmente coordenado pelo Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro e pelo Técnico em Iluminação Ivo Godóis, visan-

do a pesquisa e experiências na área de iluminação cênica, além de desenvolver atividades e eventos relacionados ao tema. Mais informações disponíveis em <<http://www.luz.ceart.udesc.br>>.

tiva de uma magia da qual aqueles que a praticam já não sabem o que ela significa, e aqueles que zombam disso zombam sem saber por quê. Eu diria até que se, naquele momento, pudessem conhecer o que ri dentro deles, teriam medo de si mesmos.

É aí que se pode encontrar a razão do movimento de terror religioso que se apoderou das multidões na Exposição Colonial de Paris em 1931, quando elas puderam ver o ator do Teatro Balinês andar na sua direção e, depois de ter dado três ou quatro passos e executado um curioso movimento ascendente com os quadris, tocar, na cabeça, o terceiro olho.

Quando De Max tocava a própria cabeça, era preciso traduzir:

Penso com a minha cabeça obscura. Procuo na minha cabeça atormentada o lugar perdido do pensamento.

Mas quando o ator do Teatro Balinês toca a própria cabeça, seria preciso traduzir:

Tenho consciência de um olho perdido; indico o lugar extraviado de um olho na cabeça da humanidade criminosa. Recorro àquela ciência que os homens perderam no primeiro tempo da Idade Negra. Quer dizer, há sessenta séculos. Pois, como se sabe, a Idade Negra, para os hindus, começou 3.120 anos antes de Cristo.

Quando penetramos nele, eis o que o verdadeiro teatro consegue nos sugerir.

Na Alemanha, inventa-se uma encenação artística; na Rússia, a encenação das massas; na França, porém — um dos raros países do mundo em que do próprio nada se chega a tirar alguma coisa —, na França foi possível, quase sem recursos, encontrar a vida secreta do teatro, assim como Arthur Rimbaud soube encontrar a vida secreta da poesia...

Mas volto à alquimia do teatro na França, aos seus novos inícios do pós-guerra, àquele momento em que, em Paris, a vida despertava.

Foi Lugné-Poe quem revelou aos franceses Jarry, Strindberg e Ibsen, foi ele quem levou à cena *Os Credores*, *Hedda Gabler*, *Os Espectros*, *Casa de Bonecas*, etc., na pequena sala privada da Cité Moncey, no número 55 da rua de Clichy, em Paris.

L'Œuvre [A Obra] é um teatro «fechado» a que apenas os assinantes têm acesso. Um dia, vou lá para assistir a uma representação, sem ter feito antes os gastos de uma assinatura, encontro Lugné-Poe, que me convida a entrar sem pagar e me propõe trabalhar no seu teatro. No mesmo ano, estreei nele como administrador, factótum, ponto, ator, e figurante.

Assisti dos bastidores à estréia como ator de Jean Sarment⁵, em *Os Espectros*, *Hedda Gabler*, *Casa de Bonecas*, etc. e, no próprio palco, no ano seguinte, à estonteante criação de Lugné-Poe em *Le Cocu magnifique* [O Cornudo Magnífico], de Crommelynck.

Lugné-Poe criou nesse papel um tipo inesquecível de bufão intelectual, introduzindo na cena francesa uma composição à Brueghel, com uma espécie de voz que parecia grunhir das trevas, e cascatas de risos seguidas por cascatas de expressões que rolavam da cabeça aos pés.

5 Além de peças de teatro, adaptações teatrais, romances e poemas, o ator Jean Sarment escreveu **Charles Dullin**. Paris: Calmann-Lévy, 1950. — Nota do Tradutor.

Como ator, muitas vezes Lugné-Poe foi desigual. A representação dramática o entediava. Ele representa desprezando o público. Mas se ele entra no papel, a platéia inteira ri às bandeiras despregadas. Ele é, da cabeça aos pés, um ator completo. As mudanças surpreendentes de voz, os dedos que se tornam pontas, os olhares inflamados fazem com que se pense, por momentos, numa tradição do teatro agora perdida. Dir-se-ia que estamos diante de um ator dos *Mistérios da Idade Média Francesa*.

No entanto, é numa vertente do teatro completamente diversa, sem gestos, somente com a voz, uma voz argentina que soluça, que, na obra comovente de d'Annunzio, Suzanne Desprès chora as próprias mãos cortadas.

Por volta daquele mesmo ano de 1920, Durec, que morreu pouco tempo depois, interpretara numa peça irlandesa - O Desejo, de Sigurd-Johnson - o papel de um mago prisioneiro dos seus malefícios ao acreditar que é o possuidor do segredo. Não me lembro de alguma vez ter ouvido, em teatro algum, semelhante voz de possuído, até o dia em que, em *Le Dabbouck [O Dibuk]*⁶, ouvi Marguerite Jamois literalmente uivar atrás da sua alma.

1920 foi também o ano em que Jacques Copeau, no Vieux-Colombier [Velho Pombal], levou ao palco a escola unanimista, que é também um populismo prematuro, mas um populismo que exalta intencionalmente as forças da realidade.

A essa escola pertencem Charles Vildrac, Luc Durtain, Georges Chennevière, Georges Duhamel, Jules Romains, et, de certo modo, Jean Schlumberger.

Foi antes de tudo o cenário que propiciou o sucesso de *Le Paquebot Tenacity* [O Pacote Tenacidade], de Charles Vildrac. Diante de uma porta envidraçada aberta para uma luz esverdeada, Copeau evoca, nessa obra, toda a nostalgia úmida de um porto, num país nórdico.

O Vieux-Colombier [Velho Pombal] foi a primeira cena francesa equipada com uma iluminação moderna, a primeira também que adotou o cenário estilizado. Foi a primeira tentativa, na França, daquilo que se chamou de a «decoração construtiva». Paredes e planos, na perspectiva do cenário, são como um imenso jogo de cubos com o auxílio dos quais se cria um palácio, um subterrâneo, uma ruela, uma gruta, uma montanha, uma imensidade.

Nunca esquecerei, no *Saül* [Saul] de André Gide, representado em 1922, aquela abóboda aberta para a luz, uma luz verde fantasmagórica pela qual Saul-Jacques Copeau era tragado.

Além da estilização do cenário, em suas encenações Jacques Copeau faz com que ocorra a estilização dos figurinos e das atitudes: em *A Noite de Reis*, *A Princesa Turandot*, *Os Irmãos Karamazov*, *A Morte de Esparta*; compõe vastos afrescos em que se revelam o conhecedor dos museus, o amador de pintura com gosto requintado, e o literato de talento.

O espírito do teatro em Jacques Copeau consiste em submeter a encenação ao texto, em fazer a encenação do texto surgir mediante uma torção inteligente desse texto, pois, para Jacques Copeau, é o texto, a palavra, que conta acima de tudo. Ele

6 Tradução brasileira: NA-SKI, Sch. O Dibuk. Introdução, tradução e notas de J. Guinsburg. Prefácio de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Brasiliense, 1965. (Brasiliense de Bolso, 10.) — Nota do Tradutor.

possui, portanto, uma concepção shakespeariana do gesto, do movimento, das atitudes e do cenário. Trata-se, em suma, da submissão do teatro à linguagem da literatura escrita. Mas ocorre o seguinte: depois, o teatro francês continuou o seu procedimento.

Em outubro de 1921, Charles Dullin, trãnsfuga do Vieux-Colombier [Velho Pombal], funda o Théâtre de l'Atelier [Teatro do Ateliê].

Dullin já se revelara como ator antes da guerra, com o que se poderia chamar a sua tenebrosa criação de Smerdiakov, em *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, em 1913, no Théâtre des Arts [Teatro das Artes].

Charles Dullin foi um dos últimos atores na França que possuíam uma real, esmagadora intensidade na ação, e a sua atuação evoca às vezes a imagem de uma furadeira que fura as muralhas mais duras.

Para fundar o Théâtre de l'Atelier [Teatro do Ateliê], Charles Dullin não havia somente deixado o Vieux-Colombier [Velho Pombal]: ele havia também deixado a Comédie Molière [Comédia Molière] dirigida por Gémier, na qual, em 1920, ocorrera a revelação de Marguerite Jamois em *Les Amants puérils* [Os Amantes Pueris], de Crommelynck.

No mesmo palco foi apresentada uma interpretação nova da obra de Paul Claudel *L'Annonce faite à Marie* [O Anúncio feito a Maria], que foi um triunfo para Eve Francis. Na cena do «Enfantement mystique» [Gestação Mística], a atriz se mostrou particularmente comovente. Também na Comédie Molière [Comédia Molière] foi criado *Le Simoun* [O Simum], de Lenormand, peça em que o vento do deserto sopra por cima dos homens.

Os começos do Atelier [Ateliê] foram épicos. Charles Dullin queria ressuscitar o espírito dos antigos companheiros da Idade Média, daquelas companhias ambulantes em que o ator era ao mesmo tempo artista, poeta, autor, mendigo e aventureiro.

Na sua companhia, todos trabalhavam, tanto com as mãos como com a cabeça. Os atores se transformavam em pedreiros, pintores, maquinistas, administradores, improvisadores, alfaiates. Era a embriaguez do trabalho. O trabalho antes de tudo. Alimentar-se ficava para depois. E muitas vezes aquele amor heróico do teatro fazia com que esquecêssemos de comer.

O Atelier [Ateliê] agüentou três anos na incerteza total do futuro, a cada dia a ponto de cair no precipício a que o chamavam os credores. Um heroísmo assim encontrou finalmente recompensa no triunfo de *Volpone*, de Ben Johnson, obra em que vibrava um cenário vermelho sangue, como uma bandeira tremulando ao sol.

De 1921 a 1936, o Atelier [Ateliê] obteve os sucessos mais brilhantes com *L'Occasion* [A Ocasão], de Prosper Mérimée, *L'Avare* [O Avaro], de Molière, *La vie est un songe* [A Vida é Sonho], de Calderón, a *Antigone* [Antígona] de Jean Cocteau, *Volpone* [Volpone, A Raposa], de Ben Johnson, *Les Oiseaux* [Os Pássaros] e *La Paix* [A Paz], de Aristófanes.

Tenho algumas recordações pessoais da *Antigone* [Antígona] de Jean Cocteau. Nessa «tragédia reduzida» eu encarnava o papel do adivinho Tirésias, Charles Dullin desempenhava o de Creonte, e Génica Athanasiou era Antígona.

Se na peça houve um triunfo realmente humano, foi à trágica Génica Athanasiou que ele coube, pela sua interpretação de Antígona.

Não esquecerei jamais a voz dourada, fremente, misteriosa, de Génica Athanasiou

-Antígona, despedindo-se do sol.

O seu lamento vinha de além do tempo, e como que trazido pela espuma de uma onda do mar Mediterrâneo, num dia inundado de sol. Parecia uma música de carne que se propagasse pelas trevas geladas. Era, realmente, a voz da Grécia arcaica, quando, do fundo do labirinto, Minos vê subitamente cristalizar-se o Minotauro de carne virginal.

Em 1925⁷, o *Vieux-Colombier* [Velho Pombal] acabou magnificamente. Decepcionado com o fracasso relativo da sua obra *La Maison Natale* [A Casa Natal], Jacques Copeau abandonou os palcos.

Copeau cultivou o gênero gracioso, fantástico, feérico: nunca se preocupou com a tragédia. Mas o *Vieux-Colombier* [Velho Pombal] deixou como legado à França atual alguns dos seus maiores atores: Louis Jouvet, Charles Dullin, Roger Karl, Valentine Tessier, Bacqué, Bouguet e Auguste Bovério.

Começado com *Les Fourberies de Scapin* [As Artimanhas de Escapino], em que o ator se lança no texto como um corredor a pé, o ciclo do *Vieux-Colombier* [Velho Pombal] acabou com *La Célestine* [A Celestina]. Animada por Michel Saint-Denis, a *Compagnie des Quinze* [Companhia dos Quinze] leva ao extremo os princípios plásticos de Jacques Copeau a respeito da encenação.

Foi em 1923 que Jacques Hébertot lançou os *Balés Suecos* de Rolf de Maré no *Théâtre des Champs-Élysées* [Teatro dos Campos Elíseos]. Com a direção dele, esse teatro se transformou numa espécie de grande fábrica de teatro em que tendências diversas marcavam encontro.

No seu livro *Anecdotes* [Anedotas], Jean Cocteau contou o modo misterioso com que Picasso, no crepúsculo de uma tardinha de dezembro de 1922, inventou o cenário de *Antígona*. Assisti pessoalmente a essa estranha floração.

Cá e lá, por trás de alguns rochedos de telão azul, lâmpadas haviam sido dispostas. Uma parede, também de pano branco, se erguia à altura de um arco, e no centro girava uma panóplia de máscaras. Embaixo da panóplia pendia uma tira de papelão, larga, com cerca de dois metros de largura por um metro de altura. A matéria dessa tira era granulosa e avermelhada, da cor das pedras vulcânicas que, no México, serviram para construir os palácios coloniais. O vermelho do sangue queimado; mas uma só gota de água teria sido suficiente para fazer com que o sangue vermelho se tornasse rosa pálido.

Picasso, depois de haver arregaçado as mangas, avançou como se fosse ao mesmo tempo domador, lutador, topógrafo, prestidigitador... e pudemos, então, ver as suas costas escuras e atarracadas ondularem. Linhas subiam pela placa cor-de-rosa. Picasso se lançava recuando, refletia, se orientava, e as linhas, em torno dele, começavam a brotar como uma geometria viva.

Ele sentia mais ainda do que desenhava. Pode-se dizer que as linhas jorravam fatalmente. E essas linhas compunham uma geometria que ia sustentar sabe-se lá o quê — algo que, no meio do muro, iria incendiar rapidamente sabe-se lá o quê... A mão dele ia e vinha — como uma mão de vidente — e de repente, diante de nós, como que atraída por uma autêntica magia, pudemos contemplar uma coluna brilhante. Uma colunata de estilo dórico. Na verdade, Picasso realizava a obra com todo o vigor de um macho.

Em 1923, Gaston Baty, que havia pegado pela primeira vez em armas como en-

cenador junto a Gémier, na Comédie Montaigne [Comédia Montaigne], mandou construir La Baraque de la Chimère [A Barraca da Quimera], para os lados de Saint-Germain-des-Prés [São Germano dos Prados].

La Chimère [A Quimera] conseguiu revelar certo número de autores menores; e foi das obras destes que a crítica deduziu a «teoria do teatro do silêncio»; teoria que, para dizer a verdade, os próprios autores recusaram.

A estrela dos espetáculos de Gaston Baty foi Marguerite Jamois. É com os olhos que ela atua, e, se posso me expressar assim, com a ponta dos lábios. Sob os seus olhos marejados de lágrimas transbordantes, a sua boca é como uma lâmina jacente que palpita para saltar, para viver.

Para mim, foi em *Le Dibbouck* [O Dibuk] que Marguerite Jamois fez a sua grande criação. É conhecido o argumento da peça. Um jovem estudante de teologia é forçado a se separar da mulher que ama e que lhe foi, *teologicamente*, destinada. O estudante morre no instante em que vai desvelar o seu grande segredo e a maneira como tudo isso ocorre pode fazer com que se acredite que já está morto quando revela o segredo. No momento da morte, o seu espírito se põe a rondar e vem encarnar-se nessa mulher; e, numa cena extraordinária, Marguerite Jamois fala com a própria voz do homem que reclama o que lhe foi destinado, quer dizer a mulher, quer dizer ela mesma.

Vi Jamois em quase todas as suas criações. Eu a vi atuar, com os olhos fechados e a boca fechada, seres fechados. Nessa obra ela encarnava um ser fechado em si mesmo, mas que fala a partir do mais profundo de si; e a voz com a qual aquele ser reivindicava o seu bem é uma das coisas mais terríveis que ouvi.

Gaston Baty tem uma teoria do teatro. Para ele, o texto, ao contrário das concepções de Copeau, é apenas um dos elementos da cena, e a luz desempenha a sua parte no conjunto. Mas quando se assiste aos espetáculos levados à cena por Gaston Baty, não parece que ele tenha conseguido realizar totalmente as suas concepções.

Se no teatro o texto não é tudo, se a luz é igualmente uma linguagem, isso quer dizer que o teatro mantém a noção de outra linguagem que utiliza o texto, a luz, o gesto, o movimento, o ruído. É o verbo, a palavra secreta que nenhuma língua pode traduzir. É de certo modo a língua perdida depois da queda de Babel. Na França, alguns homens acreditaram encontrar no teatro essa linguagem, essa língua perdida, aquela espécie de loucura antiga, aquela vertiginosa utopia.

Gaston Baty obteve com *Maya* [Maia], *Le Dibbouck* [O Dibuk], e, ultimamente, com *Crime et Châtiment* [Crime e Castigo], alguns dos maiores sucessos públicos do teatro do pós-guerra.

Em 1923, Jacques Hébertot reuniu em sua cidade do teatro, na avenida Montaigne, em Paris, quatro encenadores de vanguarda: Louis Jouvet, Gaston Baty, Georges Pitoëff e i Na mesma época, deu asilo aos Ballets Russes [Balés Russos], aos Ballets Suédois [Balés Suecos] e aos *Mariés de la Tour Eiffel* [Noivos da Torre Eiffel, de Jean Cocteau; à música e à pintura de vanguarda dos anos de 1920-1926. Podem-se ver aí cenários de Picasso, Georges Braque, Othon Friesz, André Derain, Giorgio di Chirico, e até de surrealistas como Max Ernst e Joan Miró. O grupo surrealista se elevou contra o que chamou uma traição da pintura surrealista, e houve um escândalo memorável em que Max Ernst e Joan Miró foram atacados. Das galerias foram vistas borboletas multicoloridas rolares, as quais os acusavam de trair os poetas puros. Aragon, gritando até

sufocar, foi visto correr como um louco, perigando cair, pelos parapeitos dos camarotes, no terceiro andar. E tal como um sudário, uma imensa bandeira preta se abatia sobre os ombros nus das senhoras mundanas.

Na mesma época, no segundo andar do teatro, Georges Pitoëff encenou *Liliom*, de François Molnar, e *Celui qui reçoit les gifles* [Aquele que Recebe as Bofetadas], de Andréiev. E Komisarjewski divulgou *R.U.R. robot* [R.U.R. robô], de Tchapeck.

Georges Pitoëff se tornara conhecido em Paris em 1919 com *Les Ratés* [Os Fracassados], de Lenormand, e com uma peça irlandesa, *Le Baladin du Monde occidental* [O Saltimbanco do Mundo Ocidental].

No campo da encenação, as descobertas de Pitoëff diziam respeito à iluminação e à atmosfera. Graças a ele, pela primeira vez peças russas, *La Puissance des ténèbres* [A Força das Trevas], de Tolstoi, e *Onclé Vania* [Tio Vânia], de Tchekhov, foram mostradas ao público francês numa atmosfera verdadeiramente russa. Também pela primeira vez num palco francês teve-se a sensação de que um ator representava com a própria vida e estava prestes a dar a própria vida. A grande revelação do teatro de Pitoëff foi, porém, incontestavelmente, Ludmilla Pitoëff. Quem não viu Ludmilla Pitoëff chorar diante do cadáver de *Liliom*⁸ ignora o que é chorar, não somente em cena, mas na vida, pois Ludmilla é uma alma em que se sente a vida palpitar.

Louis Jouvet, que foi ator na companhia de Copeau e que, entre outras coisas, soube cultivar uma violência autêntica de ator [*comédien*], apresentou, junto a Hébertot, um teatro de técnica da cena; e não há ninguém como Jouvet que conheça o palco ao mesmo tempo como ator, como encenador, como arquiteto e como electricista.

Mais tarde, Jouvet conseguiu fundar o seu próprio teatro, e hoje em dia é conhecido em Paris e no mundo inteiro o estilo do cenário e da iluminação à Jouvet.

A grande descoberta teatral de Louis Jouvet foi Jean Giraudoux, que, de escritor sofisticado e estilizado, se transformou em dramaturgo estilizado e sofisticado. E todos aqueles que gostam de uma ginástica gratuita e das cambalhotas do pensamento sentirão prazer com as peças de Jean Giraudoux.

Em 1925, ano que parece ter sido fatídico para o teatro, e do qual um mundo inteiro surgirá, apareceu um homem misterioso que morava em quartos sem móveis e que mais tarde foi chamado de «o dervixe», porque pretendia ter passado vários anos da vida entre os dervixes do Cáucaso.

Na reprise de *Pelléas et Mélisande* [Peleas e Melisanda], num arranjo cênico de Lugné-Poe, fui surpreendido por um extraordinário sistema de iluminação: a luz verdadeiramente vivia, sentia, desprendia um cheiro, tornara-se uma espécie de personagem nova. E dar luz aos seus cenários e aos seus atores parecia ser a última das preocupações do «dervixe».

Uma luz que não ilumina e da qual parece se desprender um cheiro forte — existe aí, pensava eu, um espírito raro.

E em certa noite, num café, a cem metros do teatro, me deparo com uma personagem irascível, com bigodes grandes, com o rosto retorcido como um ramo de videi-

8 Ver *Liliom*, de Fritz Lang (o primeiro filme que o cineasta rodou ao sair da Alemanha; seu único filme realizado na França, em 1934, pela Fox Europa).

Antonin Artaud faz o papel de um cego que é amolador de facas. Em DVD: Magnus Opus Collection. 116 minutos. — Nota do Tradutor.

ra, que respondia por injúrias a cada pergunta que lhe fizessem.

E no meio dessas injúrias por momentos parecia surgir uma idéia estranha da natureza e da vida.

«É *Salzmann*» — dizem a mim —, «o autor do estilo de iluminação que te deixou uma impressão tão forte».

«*Você acreditaria*» — respondeu-me ele —, «*que esses imbecis não souberam ver que aquela luz era sensibilidade, que não existe luz sem sensibilidade?*»

E durante mais de três horas, caminhando da Place de l'Alma [Praça da Alma] até a Gare de Saint-Lazare [Estação de São Lázaro], passamos juntos, a conversar, uma terrível noite de fevereiro...

Para ele só havia idiotas. Na cabeça da humanidade atual, a vida, já era apenas uma noção ensombrecida. E os homens de teatro eram os mais idiotas de todos. «*As luzes tenebrosas que o comoveram*» — disse-me ele —, «*eles acham que são tenebrosas demais. É que ainda não conseguiram chegar a uma noção superior à dos cinco sentidos: o olfato, o gosto, o tato, a visão e o ouvido. Como se o teatro não fosse feito para transgredir o mundo dos sentidos. Vivemos quotidianamente a vida dos sentidos. Se o teatro não nos serve para ultrapassar-nos a nós mesmos, para que servirá?!...*»

E então eu lhe falei de uma língua perdida e que poderia ser reencontrada pelo teatro. A sua resposta foi que a poesia, a poesia verdadeira, e não a poesia dos poetas, guarda o segredo dessa língua, e que certas danças sagradas se aproximam mais do segredo dessa poesia do que qualquer outra língua.

Salzmann era engenheiro, arquiteto e inventor. Construíra no palco do Théâtre des Champs-Élysées [Teatro dos Campos Elíseos] uma espécie de arco luminoso que não suportava menos de sessenta mil lâmpadas.

Salzmann morreu no ano passado na Suíça, de um tumor canceroso na garganta.

Mas desde aí pudemos ver em cena iluminações no estilo de Salzmann, em que certa maneira de manejar a luz, como se jogássemos com um órgão de cores, e que reencontramos nas iluminações de Louis Jouvet, vem diretamente das suas idéias.

Em junho de 1927 foi criado o Théâtre Alfred Jarry [Teatro Alfred Jarry], o qual fez duas apresentações de uma peça surrealista, *Les Mystères de l'Amour* [Os Mistérios do Amor], de Roger Vitrac, no Théâtre de Grenelle [Teatro de Grenelle], hoje demolido.

Génica Athanasiou obteve, no papel de Lea, o segundo triunfo da sua carreira; é uma obra em que Génica deve se multiplicar, e de açougueira se transformar em domadora, sedutora, esteta apaixonada, à Burnes-Jones. A peça deveu o seu sucesso ao modo como foi montada. Pela primeira vez puderam ser vistos objetos verdadeiros em cena: uma cama, um armário, uma estufa, um caixão de defunto — tudo isso submetido a uma ordem surrealista, que é desordem para a realidade ordinária, que responde à lógica profunda do sonho se realizando bruscamente na vida. Luzes multicores e que respondiam à mesma lógica estranha, a uma preocupação idêntica de equilíbrio e de musicalidade, se espalhavam em profusão sobre as coisas, provenientes de múltiplos focos.

O Théâtre Alfred Jarry [Teatro Alfred Jarry] montou, de 1927 a 1930, *Les Mystères de l'Amour* [Os Mistérios do Amor], *Partage de midi* [Partilha do Meio-Dia], *Le Songe* [O Sonho], *Victor ou les Enfants au Pouvoir* [Vitor ou As Crianças no Poder].

Em julho de 1931, as representações extraordinárias do Théâtre Balinai [Teatro

Balinês] na Exposição Colonial, que conheceram um sucesso retumbante, participam, para mim, do movimento teatral na França; existe, com efeito, uma estranha semelhança de espírito entre os espetáculos do Théâtre Alfred Jarry [Teatro Alfred Jarry] e os espetáculos do Théâtre Balinês [Teatro Balinês]. Dir-se-ia que ambos se alimentam com as próprias fontes mágicas do mesmo inconsciente primitivo, esse inconsciente em que o impulso rude das suas pesquisas faz o Théâtre Alfred Jarry [Teatro Alfred Jarry] mergulhar, e cujas fontes secretas o Théâtre Balinês [Teatro Balinês] parece conhecer por tradição.

Na realidade, todo o teatro francês, desde a guerra, se sente impelido por um desejo confuso de retornar a certa tradição.

Não se trata desta ou daquela tradição particular, mais ou menos ligada a certo conservadorismo social. Também o teatro francês foi mordido pela inquietação geral e participa daquela imensa revisão dos valores que caracteriza o mundo atual.

Se o «inconsciente» freudiano apareceu com Lenorman e Pirandello, isso não significa que tal aparição tenha tido um grande sucesso.

De todos os lados há um regresso às origens: a da pátria, a da família, a do amor, a da paternidade. Todos os grandes problemas da humanidade se vêem evocados, sopesados, reativados. No decorrer do ano de 1932, foi possível ver nas várias peças manifestar-se uma verdadeira obsessão do incesto, e em obras como *Les Criminels* [Os Criminosos] e *Le Mal de la jeunesse* [O Mal da Juventude], de Bruckner, recua-se até às próprias origens da moral e do desespero de viver.

Devemos ver em tudo isso o sinal de uma desordem e de uma busca, no qual a busca prevalece, apesar de tudo, em relação à desordem.

O que resulta dessa reunião, dessa explosão dos valores, é uma depreciação, um abandono, uma perda do sentimento vinculado à individualidade humana. Foge-se dos sentimentos separados. Já não se vêem agora dois seres frente a frente esforçar-se pelo amor de reunir as suas individualidades singulares, mas dois seres tentar um acima do outro atingir uma idéia da humanidade.

Não é um mero efeito do acaso o fato de, no teatro francês de vanguarda as principais tentativas de pesquisas se terem referido inicialmente à encenação. É que era urgente, graças ao desenvolvimento das possibilidades cênicas exteriores, redescobrir a linguagem física que o teatro francês havia esquecido totalmente de quatro séculos para cá, e, ao desenvolver tais possibilidades, não se trata para o teatro francês de procurar descobrir um efeito decorativo. Não: o que ele pretende encontrar sob o efeito decorativo é a língua universal que o uniria ao espaço inteiro.

O teatro francês busca o espaço para multiplicar a sua expressão no espaço; ele quer, como a arte mexicana, fazer com que floresça o espaço, pois pensa que o teatro até hoje esquecera de fazer com que falasse.

E fazer o espaço falar é dar uma voz às superfícies e às massas; e é por isso que hoje em dia se desprezam as individualidades. Pode-se dizer que há muitíssimo tempo o triângulo amoroso [*ménage à trois*] que, para o estrangeiro, representava o teatro na França, já não faz parte do teatro francês. Mal-e-mal alguns turistas anglo-saxões vêm agora buscar numa cena de bulevar os sobreviventes desse teatro superado.

Jean-Louis Barrault é, em Paris, o representante dessa busca de um teatro no espaço, com vida interna oculta. Não se trata de um teatro social, embora não deixe de

sê-lo; é um teatro de massas; mais do que um teatro social, é o teatro da angústia humana em reação contra o destino. É o teatro da revolta humana que não aceita a lei do destino, é um teatro cheio de gritos que não são de medo, mas de raiva, e, mais ainda que de raiva, do sentimento do valor da vida.

É um teatro que sabe chorar, mas que tem uma consciência enorme do riso, e que sabe que há no riso uma idéia pura, uma idéia benfazeja e pura das forças eternas da vida.

Antonin ARTAUD.

(Retranscrito do espanhol por Marie Dézon e Philippe Sollers.)

Recebido em: 07/09/2014

Aprovado em: 07/09/2014