

ANTONIN ARTAUD: CINEMA DA CRUELDADE COMO EXPERIMENTAÇÃO DO PENSAMENTO

Antonin Artaud: cinema of cruelty as thought experimentation

Antonin Artaud: el cine de la crueldad como experimentación del pensamiento

Fagner Torres de França¹

Alex Galeno²

Lucas Fortunato³

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i28.14574

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre o cinema da crueldade na obra de Antonin Artaud (1896-1948). Para isso, procedeu-se tanto com a análise de suas produções voltadas para o cinema, quanto com um diálogo que recorre a alguns de seus estudiosos. Dentre os resultados, destaca-se a ideia de que a noção de crueldade pode ser estendida ao cinema como uma experiência original de experimentação do pensamento elaborada por meio de imagens e estreitamente relacionada à vida do próprio autor.

Palavras-chave: Antonin Artaud. Gilles Deleuze. Cinema da crueldade. Arte. Filosofia.

Abstract: The article presents a reflection on the cinema of cruelty in the work of Antonin Artaud (1896-1948). For this, we proceeded with the analysis of his productions focused on cinema, as well as with a dialogue that appeals to some of his commentators. Among the results, there is the idea that the notion of cruelty can be extended to cinema as an original experience of thought experimentation elaborated through images and closely related to the author's own life.

Keywords: Antonin Artaud. Gilles Deleuze. Cinema of cruelty. Art. Philosophy.

Resumen: El artículo presenta una reflexión sobre el cine de la crueldad en la obra de Antonin Artaud (1896-1948). Para ello, se procedió tanto con el análisis de sus producciones centradas en el cine, como con un diálogo al que recurre algunos de sus estudiosos. Entre los resultados, está la idea de que la noción de crueldad puede extenderse al cine como una experiencia original de experimentación del pensamiento elaborada a través de imágenes y estrechamente relacionada con la propia vida del autor.

Palabras-clave: Antonin Artaud. Gilles Deleuze. Cine de la crueldad. Arte. Filosofía.

¹ Doutor; Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN; Natal, RN. fagnertf@yahoo.com.br | <https://orcid.org/0000-0003-2170-4288>.

² Doutor; Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN; Natal, RN. alexgalenno@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-4434-0205>.

³ Doutor; Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN; Natal, RN. lucasfortitude@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-5408-513X>.

Introdução

Este texto consiste no recorte de uma pesquisa mais ampla, realizada entre 2012 e 2016, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sobre o pensamento de Antonin Artaud voltado para o cinema, que resultou em uma tese de doutorado. Dentre as questões que nortearam a tese, destacam-se para este texto as seguintes: assim como Artaud desenvolveu aquilo que chamou de teatro da crueldade é possível elaborar também, a partir de seu próprio pensamento, uma ideia de cinema da crueldade? O que seria o cinema em Antonin Artaud? Podemos refletir sobre a condição de um sujeito na contemporaneidade a partir da noção de crueldade transposta para o cinema?

No que se refere à metodologia, procedemos por meio de uma estratégia que articula três caminhos: uma análise de seis (de oito) de seus textos teóricos referentes ao cinema - *A concha e o clérigo (Roteiro de um filme)*, *Resposta a uma pesquisa*, *Feitiçaria e cinema*, *O cinema e a abstração* e *A concha e o Clérigo (II)* (Artaud, 2006a) -; uma apreciação de seis (dos sete) roteiros para cinema escritos por Antonin Artaud - *Os dezoito segundos*, *Duas nações nos confins da Mongólia*, *A concha e o clérigo*, *Os 32*, *A revolta do açougueiro* e *Voos* (Artaud, 1973) -; e um diálogo com alguns estudiosos de Artaud no sentido de ampliar o horizonte conceitual de pesquisa, principalmente Gilles Deleuze (1985, 1992, 2005, 2006, 2007 e 2012). Relacionamos ainda outros textos de Artaud no intuito de contextualizar sua vida e pensamento.

Artaud e o cinema: uma relação tensa

O cinema, diz Antonin Artaud (2006a, p. 169), em um texto escrito por volta de 1924-25: “É mais excitante que o fósforo, mais cativante que o amor”. Já em 1933, tomado pelo desapontamento, afirma: “O mundo cinematográfico é um mundo morto, ilusório, despedaçado” (p. 182). No entanto, seja pela via da necessidade, seja por meio do teatro ou da poesia, um pensamento cinematográfico, de uma forma ou de outra, sempre esteve presente no imaginário artaudiano, antes e depois de se estabelecer enquanto possibilidade artística. Mas se trata de uma relação complexa, repleta de conflitos, alegrias e tristezas, altos e baixos, como atestam as frases ditas acima em momentos diferentes de sua vida.

Artaud dedicou-se ao cinema por 12 anos (1924-1935), com a mesma intensidade com que mergulhou no teatro. Escreveu sete roteiros⁴, dos quais apenas um foi efetivamente realizado, *A concha e o clérigo* (1928), filmado pela experiente cineasta da vanguarda francesa Germaine Dulac e cujo resultado desagradou ao roteirista, a ponto de vaiar publicamente o filme. Os demais roteiros foram publicados em revistas, mas não ganharam as grandes telas. São eles: *Os dezoito segundos*, *Duas nações nos confins da Mongólia*, *Os 32*, *A revolta do açougueiro*, *Voos* e *O senhor de Ballantrae*.

Deixou ainda oito textos de originalidade e potência teóricas sobre cinema - *A concha e o clérigo* (Roteiro de um filme), *Resposta a uma pesquisa*, *Feitiçaria e cinema*, *Distinção entre vanguarda de conteúdo e de forma*, *O cinema e a abstração* e *A concha e o Clérigo (II)*, *A velhice precoce do cinema* e *Os sofrimentos do Dubbing* (Artaud, 2006a) -, indo do entusiasmo à desilusão, além de algumas cartas sobre o que deveria ser, para ele, a linguagem cinematográfica.

⁴ Haveria um oitavo, chamado *Dibbuk*, hoje perdido.

Artaud também participou, como ator, em 22 filmes, muitos deles com renomados diretores, tais como Abel Gance, Marcel l'Herbier, Carl Theodor Dreyer, Georg W. Pabst e Raymond Bernard. Artaud via na atuação uma forma de dar um corpo a suas ideias quase impossíveis sobre cinema. Buscava trabalhos que possibilitassem a elaboração complexa de personagens com os quais houvesse identificação. Sua versatilidade e capacidade em interpretar certos papéis – como Marat, no filme Napoleão (1927), ou o irmão Massieu, em A paixão de Joana d'Arc (1928) - ele justifica pelos sofrimentos psíquicos que o perseguiram por toda a vida. Ainda assim, precisou aceitar muitos trabalhos os quais não o satisfaziam, com a simples finalidade de prover seu próprio sustento. Sentia cada vez mais dificuldades em realizar seus projetos como ator. Aos poucos, os convites para filmes vão desaparecendo. O advento da fala no cinema o decepciona. Acredita que a sétima arte atingiu seu limite e nada mais teria a dizer à vida. A cerimônia do adeus acontece em 1935.

São todas questões iniciais que problematizam e contextualizam a análise de uma ideia de cinema em Artaud. Mas mesmo que a ciclotimia artaudiana a respeito do cinema dificulte a elaboração de uma teoria, por parte do autor, com sólidos elementos estruturantes, é possível encontrar, em sua obra, subsídios que permitem traçar algumas linhas de força, embora dificilmente sistematizáveis, em direção a um cinema da crueldade.

Sobre crueldade, cinema e pensamento

Artaud jamais se referiu diretamente ao termo crueldade aplicado para o cinema, reservando tal noção para compor sua ideia de teatro da crueldade. Mas se pode dizer que a ideia de crueldade acompanha seu pensamento desde sempre e é possível encontrá-la em vários momentos de sua obra,

dos primeiros aos últimos escritos. Como destaca Kuniichi Uno (2000), aquilo que é cruel para Artaud é antes de tudo o pensamento, principalmente porque jamais chegamos a pensar como deveríamos. Pensar e não pensar são movimentos quase coextensivos, pois o ato de pensar deve estar ligado tanto a um fora do pensamento quanto à impossibilidade de alcançá-lo completamente por ser ele interminável e ao mesmo tempo incontornável. É essa coextensividade, segundo Uno, que torna possível um pensamento cruel. Por isso podemos falar de um cinema da crueldade artaudiano como tentativa de dar expressão a uma impotência constitutiva de seu próprio pensamento, que pode ser revelada em rápidos traços biográficos.

Aos cinco anos de idade, em 1901, Artaud é diagnosticado com meningite. Afetado pela declaração de guerra em 1914, inicia um processo de isolamento do mundo. Em 1915, em uma crise de depressão, rasga seus textos e doa todos os seus livros. Em 1916 é convocado para o serviço militar e dispensado meses depois por problemas de saúde. Começam então suas temporadas em sanatórios e casas de saúde que vão tomar ao todo nove anos de sua existência. Em 1919, por recomendação médica, passa a tratar-se com láudano, um derivado do ópio, para aliviar as dores (do corpo, do espírito) que vão segui-lo pelo resto da vida.

Em 1923 dá-se um episódio fundamental para se compreender a obra de Artaud. Naquele ano, troca correspondências com Jacques Rivière, diretor de uma das revistas literárias mais importantes da França, a *Nouvelle Revue Française*, a quem Artaud havia enviado alguns de seus poemas para publicação. No dia primeiro de maio, Rivière responde negativamente ao pedido, mas afirma ter se interessado pelos textos e propõe um encontro com Artaud. Rivière faz a crítica dos poemas e explica o motivo de não publicá-los. Artaud responde, no dia 5 de junho, com uma carta que diz:

Sofro de uma terrível doença do espírito. Meu pensamento foge-me de todas as maneiras possíveis, do simples fato do pensamento em si mesmo ao fato externo de sua materialização em palavras. As palavras, as formas das frases, a direção interior dos pensamentos, as simples reações da mente – estou sempre à procura de meu ser intelectual. Quando, por isso, ocorre apoderar-me de uma forma, mesmo imperfeita, anoto-a, receoso de vir a perder toda a ideia. Estou abaixo de meu próprio nível, bem o sei, sofro com isso, mas prefiro submeter-me a morrer de vez (Artaud, 2004, pp. 69-70, tradução nossa, grifo do autor).

Todas essas questões o levam, ato contínuo, a elaborar uma ideia sobre si, um tema em torno do qual desenvolverá toda sua obra, ou seja, seu caso particular, embora essa singularidade radical faça de Artaud um sujeito universal, representando o espírito de uma época.

Como resultado de seus sofrimentos, Artaud sente-se incapaz de pensar adequadamente. É como se uma força qualquer estivesse constantemente tentando aliená-lo dele mesmo. Em um dos seus roteiros, Os dezoito segundos, o protagonista é um jovem ator

atacado de um estranho mal. É incapaz de captar seu pensamento; conserva toda sua lucidez, mas quando se apresenta um pensamento, qualquer que seja, não consegue dar-lhe uma forma externa, isto é, traduzi-lo em palavras ou gestos apropriados. As palavras necessárias lhe faltam, não mais respondem ao seu chamado, está reduzido a ver imagens desfilar dentro de si, um excesso de imagens contraditórias, sem relação umas com as outras. Isso o incapacita de mesclar-se às vidas dos outros ou de exercer qualquer atividade (Artaud, 1973, p. 78, tradução nossa).

Mas Rivière aponta uma contradição: se realmente tinha dificuldade em captar os fluxos do seu próprio pensamento, como era possível que Artaud expressasse tão apropriadamente essa incapacidade? É que, para Artaud, a própria linguagem articulada em palavras mostrava-se inadequada

para transmitir o que de fato sentia. Era preciso encontrar outras formas. Numa carta endereçada a George Soulié de Morant, em fevereiro de 1932, sobre a intensidade do fluxo de seu pensamento e sua incapacidade de apreendê-lo, Artaud dizia:

Se faz frio, ainda sou capaz de dizer que faz frio. Mas pode acontecer também que seja incapaz de dizê-lo: isto é um fato, pois há dentro de mim qualquer coisa de errado do ponto de vista da expressão, e se me perguntarem por que não consigo dizê-lo, responderei que minha sensação interior desse assunto fragmentário e insignificante simplesmente não corresponde às três breves e simples palavras que eu deveria então pronunciar (Artaud, 2004, pp. 341-342, tradução nossa).

Portanto, de todas as muitas reações que o frio provoca no corpo, no sangue, na pele, nos músculos, nas emoções, a frase “eu sinto frio” era incapaz sequer de se aproximar daquilo que ele de fato estava sentindo. Pois a fórmula “eu sinto frio” abstrai as sensações corporais reais e complexas do fato de se ter frio. Isso significa que as palavras, os conceitos, a cultura ocidental em geral⁵ formam um ambiente que, ao invés de libertar, aprisionam as energias vitais, soterradas pela racionalidade técnica. Por isso Artaud busca um aquém ou além das palavras onde possa situar sua arte. Daí a necessidade de recorrer ao cinema, ao teatro, ao desenho e à pintura no sentido de liberar o ritmo interno próprio do mundo das imagens. Em *Fragments d'un journal d'enfer*, Artaud afirma que “Meu pensamento não pode mais ir aonde minha emoção e as imagens que crescem em mim o levam” (2004, p. 176, tradução e grifo nossos).

Aos sonâmbulos expressionistas - O gabinete do Dr. Caligari (1920), Nosferatu (1922) - seres que, dormindo, caminham e falam como se acordados estivessem, uma metáfora do fato de se levar

⁵Artaud desenvolve a ideia de uma *cultura em ação*, como crítica da cultura dominante, no prefácio de *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

uma vida sem consciência e à mercê de coações externas, tal qual autômatos, Artaud opõe o seu vigilâmbulo, como o ser desperto que busca conectar-se às forças do inconsciente, do corpo e da cultura.

O grande tema de alguns roteiros como *Os dezoito segundos*, *Os 32* e *A revolta do açougueiro* é, portanto, a incapacidade de atingir os pensamentos, a dissociação do pensamento, o pensamento mumificado, o fato de que ainda não pensamos, a impotência tanto para pensar o todo, como para pensar a si mesmo, uma luta contra a própria petrificação do pensamento, no sentido de dar-lhe movimento.

O cinema da crueldade e o pensamento irrepresentável

Gilles Deleuze (2005) observa que o cinema, em Artaud, privilegia não o pensamento, mas seu “impoder”, uma impotência no próprio cerne do pensamento, e isso é, contraditoriamente, sua própria potência, pois que força o pensamento a pensar, se deslocar, sair de sua clausura. Nesse sentido, Deleuze vê em Artaud uma semelhança com Heidegger. No fundo, ambos partilham de uma mesma inquietação: a busca de um “ser do pensamento sempre por vir, é o que Heidegger descobrirá sob uma forma universal, mas é também o que Artaud viveu como o problema mais singular, seu próprio problema” (2005, p. 203).

Artaud acredita no cinema na medida em que ele pode revelar essa impotência do pensamento. E Heidegger (2012) faz dessa impotência um objeto privilegiado de reflexão, da qual se destacam dois pontos. Em primeiro lugar, o pensar não é um ato voluntário proposto por nós, mas uma irrupção, um encontro, uma espécie de acontecimento. O que não significa a passividade da espera, mas sempre

manter-se alerta e atento para aquilo que cabe ser pensado cuidadosamente. Um meio de estar entre as coisas. E mais: ainda não pensamos porque “o próprio a-se-pensar se desvia do homem e até mesmo, de há muito, dele mantém-se desviado” (p. 114). A esse desvio Heidegger (2012) vai chamar de um retraimento daquilo que se cabe pensar. O que de nós se retrai afasta-se para longe, nos escapa. Mas o que se retrai é também aquilo que nos força a segui-lo, nos empurra ao encontro.

Em carta endereçada a Jacques Rivière, em 29 de janeiro de 1924, Artaud fala, em sentido semelhante (como se falasse da própria retração), de uma “desposseção”, uma “separação” anormal dos elementos do pensamento, uma “destruição” constante do próprio pensamento (2004, p. 72-3). Por isso, diz ele em *Fragments d'un journal d'enfer*: “Quando eu me penso, meu pensamento se procura no éter de um novo espaço. Eu estou na lua como os outros estão em suas varandas. Nas falhas de meu espírito eu me uno à gravitação planetária” (2004, p. 180, tradução nossa).

Tal união traz a ideia de um pensamento inserido naquilo que Bergson, segundo interpretação de Deleuze (2012), chamará de duração como experiência psicológica de mudança e devir. Enquanto a duração pura dá-se como sucessão puramente interna, sem exterioridade, o espaço apresenta-nos uma exterioridade sem sucessão, produzindo-se uma mistura entre os dois, “na qual o espaço introduz a forma de suas distinções extrínsecas ou de seus ‘cortes’ homogêneos e descontínuos, ao passo que a duração leva a essa mistura sua sucessão interna, heterogênea e contínua” (p. 31). “Eu trabalho em uma única duração”, diz Artaud (2004, p. 180, tradução nossa).

Traduzindo para o cinema, vemos, por exemplo, em *A concha e o clérigo*, um fluxo interno de consciência que se expande e desenvolve por meio de um choque de imagens (ou estados de espírito) inseridas em um espaço qualquer (Deleuze, 2005), cujos cortes “homogêneos e descontínuos” podem

situar a ação em uma igreja ou um salão de danças. Artaud busca criar um novo espaço-tempo por meio do cinema.

Para Heidegger (2012), e chegamos assim ao segundo ponto, a ideia de pensamento até hoje vigente funda-se desde sempre na representação. E isso se dá porque ao longo da história do Ocidente o ser do real aparece como presença, como vigência. Pensar remete a uma imagem do pensamento, a um dado imediato que prescinde de problematização, algo vigente e presente que aparece a partir de um desencobrimento. Se pensar está no fato de representar um objeto qualquer em sua objetividade, então, diz o filósofo alemão, nós já pensamos. No entanto, persiste ainda a dúvida sobre os fundamentos do ser do real enquanto aparece como vigência e presença.

Nesse sentido, observa Deleuze (2006), a forma mais geral da representação encontra-se no senso comum de que, porque temos naturalmente a capacidade de pensar, saibamos todos implicitamente o que isso significa. Como se nada precisássemos fazer para pensar. Trata-se, portanto, de uma imagem dogmática do pensamento. Segundo esta imagem, afirma Deleuze, “o pensamento conceitual filosófico tem como pressuposto implícito uma imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum” (p. 192). As imagens do pensamento são aquilo que impede o pensamento de pensar para além da doxa, das grandes categorias explicativas do mundo, dos conceitos já estabelecidos e cristalizados. A essa imagem do pensamento Deleuze contrapõe a necessidade de um pensamento sem imagem, que privilegia a diferença e instaura uma possibilidade de pensar o real por outros ângulos e novas perspectivas.

Para Artaud (2006b), pensar foi sempre uma dificuldade, e não há neste ato nada de comum. Pensar é resultado de um esforço, uma criação, uma espécie de violência, de crueldade. A crueldade no pensamento significa, pois, “rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível,

absoluta”, lucidez, submissão à necessidade, consciência, “uma consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel” (p. 118).

Deleuze (2006) observa que a dificuldade de Rivière em compreender Artaud reside no fato de Artaud, em suas correspondências, não estar narrando o seu caso específico, mas o funcionamento de um processo generalizado de pensar que não se confunde com uma imagem do pensamento, mas com a destruição completa desta imagem, de sua própria imagem. Artaud desaloja o cogito cartesiano em benefício de um “impoder” do pensamento que é, na verdade, sua potência, a potência de um ser incapaz de afirmar que pensa e por isso existe. Assim, diz ele: “Artaud persegue em tudo isto a terrível revelação de um pensamento sem imagem e a conquista de um novo direito que não se deixa representar” (Deleuze, 2006, p. 213).

A dificuldade da obra de Artaud, seja no cinema, no teatro, na poesia ou nos desenhos, está em perseguir esse pensamento sem imagem. Artaud procura mover-se fora de toda representação. É, pois, como afirma Jacques Derrida (1994) referindo-se ao teatro da crueldade, a própria vida no que ela tem de irrepresentável. Por isso, diz Artaud (2006b, p. 119), “uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida”, no sentido de uma experiência única que apenas se vive no ato de fazê-la. O espaço do pensamento sem imagem é, portanto, como diz Deleuze (2006), o espaço da diferença, enquanto a imagem do pensamento seria o da identidade, do mesmo.

Artaud e Deleuze problematizam uma cultura ocidental que sempre privilegiou algumas categorias de pensamento em detrimento de outras, a exemplo da relação entre identidade e diferença. O primeiro termo seria uma convenção socialmente construída responsável por dar um caráter de estabilidade à existência, fazendo com que as coisas mudem muito pouco, bastante lentamente,

conservando sempre uma essência subjacente àquilo que muda. Os movimentos devem guardar algo de idêntico, de reconhecível ao longo de uma determinada trajetória.

A construção da identidade garante certa segurança ontológica num mundo em permanente transformação. A lógica da repetição seria mais uma necessidade que uma obrigação, encobrindo, assim, o caráter fundamental da diferença. No entanto, a mudança de um momento para o outro é também qualitativa, e possui um caráter radicalmente diferenciado. Em Teses sobre o movimento – primeiro comentário de Bergson, Deleuze (1985) aborda essa questão. Em sua primeira tese sobre o movimento, Bergson compreende que

O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. O que já supõe uma ideia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irreduzíveis em si (Deleuze, 1985, p. 9).

Aqui já é possível encontrar uma ideia inicial de cinema que Deleuze ampliará em seguida. Ao assistirmos a um filme, o que vemos na tela, em geral, não é a reprodução de um movimento único e uniforme, embora o espectador tenha a percepção de que assim o seja. São, na verdade, sequências de fotogramas montados de forma tal a dar uma impressão de continuidade, estabilidade, coerência e segurança narrativas.

Em Bergson, continua Deleuze (1985), expondo a tese seguinte, há duas formas históricas de se pensar o movimento. Uma é a da filosofia antiga, para quem é possível analisar um movimento a partir de um momento essencial, o instante privilegiado de um percurso (início ou fim), como em uma dança. A outra introduz o tempo como variável independente. A ciência moderna remete o movimento não

mais aos momentos privilegiados, mas ao instante qualquer da trajetória. Das duas formas é possível reconstituir o movimento, pois o pensamento é capaz de retomar a cadeia de relações.

A terceira tese de Bergson prepara a virada do cinema clássico para o cinema moderno – que Deleuze identifica no neorrealismo italiano pós Segunda-Guerra. De acordo com ela, o instante não é um corte móvel no movimento, como o frame de um filme recuperado ao acaso. Há no movimento uma mudança qualitativa que constitui a experiência da duração inserida em um Todo. Não há movimento sem que alguma coisa mude. Movimentamo-nos para mudar, pois o movimento remete à mudança. Deleuze (1985) utiliza o exemplo de Bergson do animal que não se move à toa, mas para comer, para migrar etc. Se consideramos o instante privilegiado da dança para analisar seu percurso não se compreende que no momento A os bailarinos estavam felizes e dispostos, enquanto no momento B estão cansados ou fortemente entediados. Portanto, “Nosso erro está em acreditar que o que se move são elementos quaisquer exteriores às qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo que os pretensos elementos se movem” (Deleuze, 1985, p. 18).

“Cinema verdadeiro”, anunciador do cinema moderno

Aquilo que Deleuze chama de cinema moderno, não prescinde da sua relação com o movimento, o tempo ou a qualidade. A relação existe, mas de forma diferente. Roberto Machado (2010) analisa como esses dois tipos de imagem remetem ao modo como Deleuze pensa o tempo e a diferença, no sentido de chegar à ideia de cinema moderno como criação de diferença. Se o cinema clássico trabalha com os esquemas sensório-motores, nos quais uma ação desencadeia uma reação mais ou menos previsível, e as imagens-movimento subordinam o tempo, o cinema moderno opera a

falência destes esquemas, e passa a privilegiar as situações óptico-sonoras puras, subordinando o movimento ao tempo, promovendo uma apresentação direta do tempo, uma temporalização da imagem.

O cinema moderno, portanto, não rompe apenas com o princípio da narração. Cria novos tempos, espaços e tipos de personagens. Estes não se veem mais diante de uma situação sobre a qual é preciso agir, pois as ações não se encadeiam em percepções e reações. O intolerável é parte de sua banalidade cotidiana. O que há é uma ruptura na ligação sensório-motora do homem com o mundo, a perda de um sentido que é preciso ser reinventado a cada instante. Assim diz Deleuze (1992, p. 68):

Creio que é essa a grande invenção do neo-realismo: já não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou de reagir às situações, e no entanto, não se está de modo algum passivo, capta-se ou revela-se algo intolerável, insuportável, mesmo na vida mais cotidiana. É um cinema de vidente.

A ligação sensório-motora com o mundo é substituída por uma espécie de vidência de um personagem capaz de enxergar a luz em meio à bruma do tempo, manter fixo o olhar nos olhos do “século-fera” e soldar com seu próprio sangue o dorso quebrado do tempo desconjuntado. O vidente deleuziano é aquilo que Agamben (2009) chamaria de contemporâneo, fitando sem medo o monstruoso tempo presente que avança com sua vértebra fraturada e seu rosto demente. Assim como no cinema moderno muda-se a relação com o tempo, a contemporaneidade é algo que urge dentro do tempo cronológico e o transforma, e essa urgência é uma intempestividade, um anacronismo. A sutura do século quebrado é obra do vidente, que cria a diferença dentro do tempo-espaco reorganizando seus elementos: “Vi a fábrica, pensei estar vendo condenados”, relembra Deleuze (1992, p. 69) sobre a personagem interpretada por Ingrid Bergman em *Europa 51*, filme de 1952 dirigido por Roberto Rossellini.

Nessa esteira, Artaud antecipa a ideia do cinema moderno, ainda nas décadas de 1920-30. Pensa no cinema enquanto uma força dissociadora, uma fissura, uma rachadura. Acredita nele enquanto possibilidade de desencadeamento (e não encadeamento) de imagens segundo vozes múltiplas, diálogos internos, um choque entre as próprias imagens. Em suma, diz Deleuze (2005), “é o conjunto das relações cinema-pensamento o que Artaud perturba: por um lado não há mais todo pensável pela montagem, por outro, não há mais monólogo interior enunciável mediante imagem” (p. 202). É o pensamento sem imagem contraditoriamente elaborado para o cinema, que escapa à reconhecimento, às fantasias midiáticas universais, à espetacularização do real, enfim, ao mesmo. “Começa-se a perceber que essa vida demasiado conhecida, que perdeu todos os seus símbolos, não é toda a vida”, explica Artaud (2006a, p. 172). O cinema da crueldade é, portanto, um cinema da multiplicidade, no sentido de realizar “uma organização própria do múltiplo como tal, que de modo algum tem necessidade da unidade para formar um sistema” (Deleuze, 2006, p. 260).

Deleuze (2006) apresenta três condições a partir das quais podemos falar de multiplicidade. É preciso que os elementos da multiplicidade: 1. Não tenham forma sensível ou significação conceitual, mas sejam dotados de uma indeterminação capaz de manifestar a diferença enquanto liberada de toda subordinação; 2. Possuam uma multiplicidade interna definida de maneira intrínseca por justaposição de vizinhanças, no caso do cinema, imagens que se relacionam por zonas de intensidade; e 3. Revelem um “sistema de ligação múltipla não-localizável entre elementos diferenciais, que se encarna em correlações reais e em termos atuais” (p. 261).

Chegamos no cerne da ideia artaudiana de cinema, que pode ser desdobrada em dois momentos. O primeiro tem relação com a multiplicidade das imagens e a relação entre elas e o pensamento. Artaud identifica dois tipos de cinema. De um lado, o cinema puro ou absoluto,

excessivamente abstrato e que nada diz ao espírito humano por nele não reconhecer nenhuma forma; e de outro, um cinema dedicado a representar situações psicológicas que estariam melhor colocadas em um papel ou palco, e que nada possuem de original, por serem reflexo de um mundo já existente. Contra estas duas tendências, Artaud propõe uma terceira via, chamada por ele de “cinema verdadeiro”, definido como um cinema “com situações puramente visuais, cujo drama decorreria de um choque infligido aos olhos, tirado, se ousamos dizê-lo, da própria substância do olhar” (2006a, p. 159).

São filmes capazes de criar um mundo próprio, sem precisar recorrer à incoerência das imagens ou aos apelos da psicologia. Em um texto chamado Cinema e Abstração, sobre A concha e o clérigo, Artaud (2006a) revela em seu roteiro uma intenção de não procurar dar às coisas uma ordem que elas não possuem, mas fugir à representação,

interpretar as imagens que se desenvolvem no sentido da sua significação essencial, íntima, uma significação interior, que vai de fora para dentro. A concha e o clérigo não conta uma história, mas desenvolve uma sequência de estados de espírito que derivam uns dos outros, como o pensamento deriva do pensamento, sem que esse pensamento reproduza a ordem racional dos fatos. Do choque dos objetos e dos gestos derivam verdadeiras situações psíquicas, em meio às quais o pensamento aprisionado procura uma saída sutil (pp. 177-178).

O “cinema verdadeiro” é, portanto, um cinema visual que privilegia as imagens em seus choques e associações, no sentido de iluminar a original e profunda barbárie de nossos atos. O fluxo de imagens sem ligação lógica e distinto de toda espécie de representação restitui o próprio fluxo da vida e participa do nascimento profundo do pensamento (Dumoulié, 1996). A especificidade do cinema possibilita a projeção de imagens cuja potência transgressiva estaria dificultada pela linguagem articulada. Artaud não costumava elaborar scripts precisos sobre questões mais técnicas, com marcações bem definidas

de fotografia, enquadramento, indicações de planos ou contraplanos, tipos de imagens, movimentação de câmera etc. Mas seus roteiros sugeriam quase sempre a perturbação das cenas, a sobreposição e rapidez das imagens, movimentos frenéticos, a inquietação do olhar e dos sentidos. O cinema, dizia Artaud em seu texto Resposta a uma pesquisa: “implica uma subversão total de valores, uma desorganização completa da visão, da perspectiva, da lógica” (2006a, p. 169). Em Voos, de 1928, por exemplo, vemos um

homem pérfido correndo de igual maneira que os pedestres sobre um terreno deserto, depois pela ladeira de uma colina, depois por um pequeno vale – impressão de sobrevoá-lo, ou de vê-lo descer ao vale desde um ponto elevado. – De novo por uma janela de táxi: a rua, um cartaz: “CORREIO AÉREO”, passa rapidamente na rua – mais ruas – pedestres que desfilam rapidamente e se tornam árvores e postes telegráficos – vista de um trem a toda velocidade – De novo a realidade (...) (Artaud, 1982, p. 116-117, tradução nossa).

Além destes elementos, segundo Dumoulié (1996), os temas abordados são determinados pelo caráter arcaico da linguagem cinematográfica: erotismo, perversidade, crueldade, incesto, magia, ocultismo, em suma, aquilo que constitui tanto o mais profundo da psique quanto os grandes mitos da humanidade. Os dezoito segundos, A concha e o clérigo, A revolta do açougueiro e Os 32 são alguns roteiros representativos deste ponto de vista. Este último trata de um fait-divers da Europa Central sobre um “vampiro” que havia enterrado em uma caverna 32 caixões com os corpos de 32 mulheres. A certa altura lê-se que

Todo um mundo parece desfilir pelo espelho, como uma respiração marinha, um mundo aquático cheio de filamentos e bolhas de ar que estouram. Garras nervosas parecem arranhar o vidro, saídas da virtualidade do espelho. Aparece uma cabeça bestial. Uma infinidade de máscaras, de bestas de olhos fosforescentes, todas plenas de uma

inquietação, de uma ansiedade incomensurável. Muitas destas cabeças bestiais estão coroadas por tiaras, com grinaldas, ornadas com flores trançadas. Mas todo este mundo se move, se agita, treme como se houvesse quebrado o cimento das coisas. E ainda mais cabeças que se abrem, que explodem. Olhos que cintilam, correm, na borda da água (Artaud, 1973, p. 100, tradução nossa).

O segundo momento do âmago da ideia de cinema em Artaud vem da relação entre cinema e corpo, pensamento e sensação. O essencial é dar corpo ao irrepresentável, materializar, na superfície tátil do écran, as sensações e emoções, restituir a materialidade do espírito a partir de um ritmo e de um movimento próprios do cinema que ainda é preciso encontrar. O cinema, diz Artaud, lida com “A pele humana das coisas, a derme da realidade” (2006b, p. 161), revelando a matéria em sua espiritualidade.

Cinema como projeção de forças

Religar corpo e espírito é uma das obsessões de Artaud desde o teatro, ou seja, fazer aquilo que ele chama de metafísica da carne. Em Resposta a uma pesquisa, mais uma vez, Artaud refere-se ao cinema como um “notável excitante” agindo “diretamente sobre a massa cinzenta do cérebro” (2006b, p. 170) sem passar pelos mecanismos de reconhecimento, representação e reconhecimento do cérebro. Mas nos deparamos justamente com a dificuldade de se pensar em um cinema atuando diretamente sobre o sistema nervoso, renunciando à clareza habitual das coisas. A ideia de sensação (Deleuze, 2007) talvez seja uma resposta possível.

Inicialmente, diz Deleuze (2007), a sensação age imediatamente sobre o sistema nervoso, a carne, enquanto a abstração (e Artaud, como vimos, criticava o cinema puramente abstrato) age por

intermédio do cérebro. Uma relação se estabelece: “ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro” (p. 42, grifos do autor), pois o mesmo corpo que dá também recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. A sensação estaria, portanto, mais do lado da experimentação que da representação, ou seja, daquilo que se transmite diretamente sem o desvio da narração, motivo pelo qual, segundo Deleuze, Francis Bacon se considerava cerebralmente pessimista, mas nervosamente otimista. O cinema da crueldade é também um cinema da experimentação.

Portanto, a crueldade não está somente no nível do pensamento, mas também no que se sente, embora, para Artaud, pensar é também pensar com o corpo. Daí a proposta deleuziana de que a violência tem dois sentidos muito diferentes: à violência do representado (o sensacional, o clichê) opõe-se a violência da sensação, que se identifica com sua ação direta sobre o sistema nervoso. Fazendo um paralelo com a pintura de Francis Bacon analisada por Deleuze (2007), diríamos que o cinema artaudiano, da mesma forma, inclina-se para a ideia de Figura, colocada a meio caminho entre o abstrato e o figurativo. Ao invés de remeter a um objeto exterior, ou seja, a um modelo que pretende reproduzir, a figura remete à sensação e age diretamente sobre o corpo. Tal noção aproxima-se da ideia de “cinema verdadeiro” em Artaud, na medida em que a Figura, forma sensível referida à sensação, “age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso” (p. 42, grifo nosso).

A arte tem a capacidade de captar, capturar forças. Tal como Francis Bacon na interpretação de Deleuze (2007), Artaud pretende projetar forças e sensações, aquilo que se transmite diretamente sem necessidade de uma história a ser contada. E na base de tudo está o corpo que experimenta as sensações. Em *A concha e o clérigo*, por exemplo, as personagens são apenas cérebros e corações,

forças e sensações. “A mulher ostenta seu desejo animal em forma de desejo, a cintilação fantasmagórica do instinto que a impele a ser uma e, sem cessar, diferente em suas repetidas metamorfoses” (Artaud, 2006b, p. 178). Trata-se, nesse sentido, da relação direta da Figura com o corpo não representado como objeto, mas experimentando uma sensação.

Os corpos em transformação e as imagens em devir na tela do cinema correspondem aos corpos intensivos do espectador que captam não mais dados representativos, mas variações de força e sensação, substituindo a interpretação pela experimentação. O cinema da crueldade de Artaud pretende desfazer um sujeito engarrafado pelo excesso de organismo e refazê-lo por meio de um reapossamento do corpo e do pensamento. Artaud acreditava em uma “substância própria, verdadeiramente mágica, verdadeiramente cinematográfica” (2006b, p. 179) do cinema capaz de libertar o pensamento a partir da vibração, da mistura e do choque entre as imagens. É este sujeito transformado e dedicado a perceber as sutilezas do mundo invisível e captar as forças vivas da cultura aprisionadas sob escombros de uma civilização moderna que deve ressurgir do mundo dos mortos.

Referências

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo?* Chapecó, SC: Argos.
- Artaud. A. (1973). *El Cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Artaud. A. (2004). *Oeuvres*. Paris, Quarto, Gallimard.
- Artaud. A. (2006a) *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva.
- Artaud. A. (2006b). *O Teatro e seu duplo*. – 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- CONCHA e o clérigo, A (Le coquille et le clergyman)*. França, 1928. Dir: Germaine Dulac. Mudo, P&B. 31min.

Deleuze, G. (1985). *Cinema 1. Imagem-movimento*. São Paulo : Brasiliense.

Deleuze, G. (1992). *Conversações*. São Paulo: Editora 34.

Deleuze, G. (2005). *Cinema 2. Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, G. (2006). *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.

Deleuze, G. (2007). *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar.

Deleuze, G. (2012). *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34.

Derrida, J. (1994). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.

Dumoulié, C. (1996). *Antonin Artaud*. Paris: Éditions du Seuil.

EUROPA 51 (Europe '51). Itália, 1952. Dir.: Roberto Rossellini. P&B, 120 min. *GABINETE do Dr. Caligari, O (Das Cabinet des Dr. Caligari)*. Alemanha, 1920. Dir: Robert Wiene. P&B, 1h17min.

Heidegger, M. (2012). *Ensaio e conferências*. 8ª ed. – Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco.

Machado, R. (2009). *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar.

NAPOLÉÃO. França, 1927. Dir: Abel Gance. Mudo, P&B, 315 min.

NOSFERATU. Alemanha, 1922. Dir: Friedrich Wilhelm Murnau. Mudo. P&B. 94min. *PAIXÃO de Joana d'Arc, A (La passion de Jeanne d'Arc)*. França, 1927. Dir: Carl T. Dreyer. Mudo, P&B, 110 min.

Uno, K. (2000). Variations sur la Cruauté. In: Dumoulié, C. *Les Théâtres de la Cruauté*. Hommage à Antonin Artaud. Actes du colloque organisé à l'Université de Paris X-Nanterre. Paris: Desjonquères.