

Há um século nascia um visionário cuja trajetória existencial o conduziu de uma proposta de recuperação do teatro autêntico, através de seu Teatro da Crueldade, enraizado no espírito dionisíaco, até uma ampliação do termo teatro, terminando por identificá-lo à Vida, tornando-se o próprio Artaud o “homem-teatro”.

Anticonvencional em relação aos padrões de sua época, sofreu na carne os preconceitos oriundos das tradições européias que não o perdoavam por não se submeter às regras de bom-gosto da Academia Francesa, enquanto a pretensa “normalidade” e o “bom-senso” cartesiano em nome da razão discursiva como único método de pensamento condenavam-no à loucura dos internamentos e eletrochoques em Salpêtrière.

VERA LUCIA G. FELICIO

Art

VERA LUCIA G. FELICIO é professora de Estética Teatral do Departamento de Artes Cênicas da USP.

Linguagem e Vida, de Antonin Artaud, organização de J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto, São Paulo, Perspectiva, 1995.

*O dramaturgo
francês Antonin
Artaud em
foto clássica*



O VISIONÁRIO HOMEM-TEATRO

Artaud

A revolta de Artaud é a dos que se sentem oprimidos em relação ao que os aliena. Através de seu corpo torturado como o “crucificado do Gólgota” Artaud se faz porta-voz desses que recusam todo tipo de autoritarismo que esmaga o indivíduo. Seu clamor se insurge contra os “duplos opressores” que o açoi-tam não apenas externa mas também internamente. Esses “duplos opressores”, que o roubam de si mesmo e contra os quais Artaud deve lutar para ser ele mesmo, espelham-se nas figuras de um Deus (único e distante), dos asilos psiquiátricos (com seus métodos de tortura), da família patriarcal, da medicina alopata (que trata a doença e não o doente como um todo), do pensamento logocêntrico (que tem a razão discursiva como a única que conduz ao verdadeiro pensar), do teatro apenas como instrumento da literatura, dos regimes ditatoriais (seja de direita ou de esquerda), sendo que todas essas figuras apóiam-se na separação feita pela metafísica tradicional que opõe o espírito ao corpo, o inteligível ao sensível, dissolvendo a dualidade numa pseudo-unidade em que os segundos termos dos pares citados são considerados inferiores em relação aos primeiros, isto é, ao espírito e ao inteligível, domínios que privilegiam um certo tipo de razão ligada apenas ao conceitual e ao trabalho do discursivo, ao contrário do corpo e do sensível, considerados como origens do erro, sedes do devir corruptível.

Ora, Artaud, com sua proposta do Teatro da Crueldade, que não significa necessariamente violência e nem fazer jorrar sangue, como alguns leitores apressados possam supor, embora até possa existir violência, quer ser cruel consigo mesmo, contra os entraves que o impedem de ser ele mesmo. No terreno teatral este processo pede que o teatro nasça de uma linguagem construída a partir e no espaço cênico, fazendo com que a *mise-en-scène* passe a se constituir como ponto básico a partir do qual se faz teatro, e não mais privilegiando o texto literário de um autor prévio. Esta proposta, por sua vez, será um dos alicerces da estética teatral contemporânea, bem como um dos pilares para encenadores e pensadores dos problemas referentes ao teatro em nosso século, como Peter Brook.

Se a figura do diretor era central para as

marcações de entradas e saídas dos atores em cena, a do encenador, ressaltada por Artaud, toma uma amplitude bem maior. Este último é o verdadeiro “maestro” que vai reger a partitura musical que é a linguagem da *mise-en-scène*, constituída não por uma soma de elementos cênicos, mas enquanto uma linguagem hieroglífica composta de objetos cênicos, indumentária, iluminação, instrumentos, música, sons, ruídos e pelos atores cujos corpos se combinam com os demais elementos cênicos, formando uma linguagem coreográfica, um “atletismo afetivo” no qual o ator se define, como nos diz Artaud, como um “belo pesa-nervos”. Os atores são bailarinos que, através de sua gestualidade expressiva, falam-nos de emoções e de estados d’alma. A magia da linguagem de seus corpos envolve-nos enquanto espectadores seduzidos não apenas por uma visão estetizante, mas porque, ao nos provocarem, através de uma linguagem cênica que se dirige aos nossos sentidos e da qual não podemos escapar, chegamos ao pensamento porque sentimos, e, ao sentir, pensamos. É Artaud quem nos diz: “É preciso fazer penetrar a metafísica pela pele”. Esta será a tarefa de seu Teatro da Crueldade.

Numa tarefa de “desconstrução” do logocentrismo (no sentido empregado por Derrida em *A Escritura e a Diferença*), Artaud dirige-se às culturas balinesa e mexicana, notadamente, a fim de tornar possível esse descentramento. Em relação à primeira, Artaud retoma a noção de uma arte ligada estreitamente à Vida e não separada da mesma. Há uma festa ritualística da qual todos participam, em que há lutas entre o Bem e o Mal, forças personificadas pelos atores-dançarinos-guerreiros, com enormes máscaras, e onde o Dragão impõe sua figura aterrorizante. Não nos esqueçamos de que, para Artaud, o mal é permanente e o bem é sempre uma conquista.

Os atores do teatro balinês são chamados por Artaud de Dançarinos do Absoluto, promovendo a relação e a união entre o abstrato e o concreto, o inteligível e o sensível, o céu e a terra. É através desta encenação que Artaud vê a possibilidade da realização de uma “metafísica concreta” que o Teatro da Crueldade efetivará. Ainda que nós, ocidentais, não

entendamos conceitualmente os gestos desses atores-dançarinos que nos desenham uma linguagem hieroglífica com suas coreografias exóticas, a magia e o encanto destas danças fazem-nos sentir vivos, integrando-nos a essa outra cultura tão diferente da nossa, ampliando nossos quadros de percepção, mergulhando-nos num outro tipo de lógica diferente da discursiva, dando voz ao onírico que, por sua ligação com o simbolismo, passa a nos falar de outro modo. Não é por acaso que Artaud nos diz: “É para os analfabetos que escrevo”.

Por outro lado, em relação à segunda, Artaud ressalta o valor de integração e de unidade nacionais do povo mexicano que, apesar do invasor europeu colonizador, soube preservar sua especificidade e suas origens, não sucumbindo à mentalidade desse invasor. Novamente reaparece a idéia de uma arte ligada à Vida, ao *manas* (força) de uma civilização que não teme a magia, pois esta não se identifica à superstição, mas nasce de um estado de transe coletivo, como é o caso do ritual do Peiolt, no qual os indivíduos participantes dissolvem sua identidade num coletivo em que o indivíduo se integra à natureza, numa verdadeira comunhão, função esta que cabe ao Teatro da Crueldade recuperar em outro espaço-tempo geográfico.

A alusão a essas duas culturas não significa o desejo por parte de Artaud nem de copiar nem simplesmente de transpor ao pé da letra códigos preexistentes para o Teatro da Crueldade. Os comentadores que o leram a partir desta ótica falsearam o pensamento artaudiano. É apenas em termos de funções análogas que se pode falar de relacionamento entre os códigos das culturas supracitadas e o Teatro da Crueldade. Cumpre ressaltar-se o princípio comum a ambas e o projeto artaudiano: a arte identificada à Vida.

Em relação ao termo Vida não será excessivo ressaltar-se que, segundo Artaud, seu teatro não visa duplicar os fatos. Para além dos fatos empíricos, o teatro deve-se referir à Vida, compreendida no sentido metafísico, em que a realidade aparece como *polemos*, luta entre dois pólos que se relacionam enquanto dois contrários ou dois opostos que jamais se conciliam numa síntese final. Artaud dá-nos uma bela imagem deste princípio de

realidade que é a Vida, através da ação dos golfinhos que, após haverem colocado suas cabeças fora das águas, voltam a imergir rapidamente nas profundidades. O universo do imaginário artaudiano pressupõe sempre a luta, a tensão entre os contrários inconciliáveis, voltando-se para a noção de processo e abertura; lógica do paradoxo e não mais da identidade apregoada por Parmênides. Estamos mais próximos de Heráclito.

Há, no pensamento artaudiano, a marca do elemento Fogo (tomado como elemento simbólico no sentido bachelardiano em *A Psicanálise do Fogo*) que nos permite compreender melhor sua trajetória. Sendo o Fogo o elemento mais violento, pois destrói e devora todo o universo e o mundo que o rodeia, na consumação de suas chamas incendiárias e destrutivas, é através dele que caracterizamos o imaginário do “homem-teatro” que é Artaud. Num primeiro momento, o Fogo visa devorar as regras gramaticais, os modelos da boa forma da Academia e os preceitos que ditam e julgam a “boa” literatura. Artaud opõe a essa escrita morta, porque estratificada, convencional e rígida, sua *écriture* em movimento, na qual seus poemas são escritos com sangue e pedem ao leitor que os leia com “os olhos do coração” e não do intelecto. Seus poemas são vivos porque nascem de sua carne que sofre. Nesse ponto, apesar de haver uma aparente convergência com os textos dos surrealistas, Artaud recusa-se a identificar-se com os mesmos, pois o que escreve está ligado diretamente à sua dor de uma existência abortada, diferentemente dos surrealistas cuja escrita fragmentada é resultado de uma “atitude de espírito”. Além disso, outra diferença marcante entre ambos é em relação à tomada de posição política. Artaud separa-se explicitamente do grupo dos surrealistas que aderem ao PCF (Partido Comunista Francês) da época, pois, segundo ele, esta atitude negaria a pretensa abertura revolucionária dos mesmos. Na ótica artaudiana, a adesão a um partido político significaria mata o processo de abertura artística, ao se reinstaurar um ponto fixo, subordinando a arte a ser um meio deste modelo dogmático que é o programa partidário. Nesse sentido se, num primeiro momen-

to, Artaud aplaude o aspecto revolucionário do surrealismo, afasta-se dele, num segundo momento, por este haver-se enredado na própria proposta originária, tão fecunda aos olhos de Artaud. Cabe a ele, portanto, não recusar o surrealismo, mas, pelo contrário, radicalizar sua proposta de abertura, de questionamento e deslocamento dos pontos fixos. Assim, mais do que revolução, pode-se falar da “revolta” artaudiana, tal como a chama do Fogo que consome e devora sua vítima, eternamente. É preciso queimar as formas (fôrmas, modelos formalistas) e o Teatro da Crueldade aparece como a chama devoradora de tudo o que é estratificado e rígido, portanto, não-vivo, morto.

Artaud é este Fogo que visa queimar os “duplos opressores” a fim de ele próprio queimar-se em sua fogueira interna, num gesto de purificação e de renascimento tal como uma Fênix que renasce das cinzas, ou como o ator do Teatro da Crueldade que, do meio das chamas, ainda “nos acena”. Arrastando para a fogueira todo o mundo de preconceitos que o rodeava, ele visa renascer como um “corpo sem órgãos”, cuja unidade é almejada, porém jamais realizada, pois a realidade é conflito interior permanente e indissolúvel. Através do Teatro da Crueldade e, com ele, a autonomia teatral, Artaud, o “homem-teatro”, “suicida-se” a fim de renascer ele próprio. Por isso ele se diz “seu pai, sua mãe e gerando-se a si mesmo”. O processo é cruel porque exige lucidez, determinação e rigor. Crueldade é lucidez, rigor, Vida. Neste momento de transformação radical, o Teatro da Crueldade desdobra-se em figuras que o espelham e que o refletem como suas metáforas: a peste, a alquimia, a metafísica concreta, o teatro balinês, enfim, a Vida.

Para Artaud o teatro é paradoxal, pois é o espaço onde “nada acontece e tudo acontece” ao mesmo tempo. Por um lado, há um aspecto de gratuidade lúdica no teatro que faz com que não sirva a nenhum fim utilitarista ou pragmático para além de si; por outro lado, instaura uma realidade imaginária que age na medida em que provoca o espectador através dos sentidos, fazendo com que sua ida ao teatro seja análoga a “uma cirurgia dentária da qual não poderá sair intacto”. O espectador

deve sair do teatro transformado em seus valores. É assim que Artaud nos diz que seu teatro não é um instrumento de propaganda partidária, todavia, é político por pertencer à pólis, constituindo-se enquanto ação transformadora dos valores do indivíduo. Se podemos falar de um Artaud revolucionário é na medida em que seu teatro propõe uma revolução cultural e não apenas e nem tampouco primeiramente sociopolítica. Já em sua época Artaud estava consciente dos riscos das ditaduras, quer de direita, quer de esquerda. Sua época foi marcada pelo nazismo, fascismo e estalinismo, contra os quais ele se opôs violentamente. No entanto, não via no teatro um meio para a luta armada; não há referência explícita a uma teoria da luta de classes como há em Brecht. Se, porém, Artaud não pode ser catalogado como marxista ortodoxo, muito menos pode-se classificá-lo como homem de direita. Suas críticas explícitas ao sistema capitalista da época, chegando mesmo, lucidamente, a dizer que “deviam ser colocadas bombas em alguma parte”, embora não se soubesse muito bem onde, permitem-nos legitimamente considerar a orientação de Artaud muito mais na perspectiva de um anarquista ligado à linha de esquerda.

A revolução cultural pretendida por Artaud recusava veementemente a identificação da cultura a um Panthéon, o que a tornaria elitista, desfigurando-a na medida em que fosse tomada como pura continuidade da transmissão de um saber oficial adquirido e preestabelecido. Cultura, segundo Artaud, que poderia somente ser compreendida como um processo, uma abertura de questionamentos sucessivos do já-dado e do já-estabelecido, escavando e minando os alicerces falsamente tidos como sólidos, fazendo ruir as pseudocertezas dogmáticamente impostas como verdades únicas e absolutas. Nessa perspectiva, Artaud utilizar-se-á da metáfora e da imagem, não mais como secundárias em relação ao conceito, mas, pelo contrário, as imagens dar-nos-ão a verdadeira dimensão de nossa relação com o real que passa, necessariamente, por uma apreensão sensível do mundo. Lembremo-nos de Nietzsche que nos diz que “o conceito é apenas o esquecimento de que já foi metáfora”; é uma “imagem pe-

trificada”; ou ainda quando Rousseau (no *Ensaio sobre a Origem das Línguas*) chama nossa atenção para o fato de que “em primeiro lugar os homens foram poetas e somente depois geômetras”. Ou seja, inicialmente, houve o canto e a poesia e somente posteriormente, com o aparecimento da escrita comercial dos povos ditos civilizados (policiaados), morreu a linguagem sensível e nasceu a linguagem policiaalesca e repressiva dos povos ditos alfabetizados.

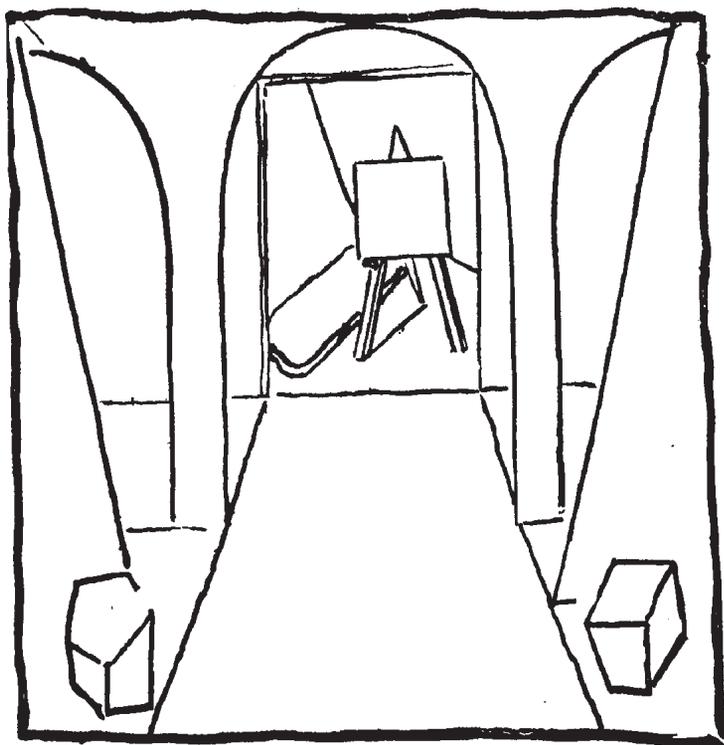
À medida que a fogueira devora os preconceitos e os pré-juízos, das cinzas vai renascendo um novo Universo, um novo homem, um autêntico teatro. Nesse sentido o Teatro da Crueldade é a peste, pois se propaga sem contágio direto. Por um relacionamento de vibração e de energia entre os atores e o público, há uma contaminação coletiva. O teatro pode, então, ser concebido como festa, levando a uma participação entre palco e platéia, recusando uma relação de passividade ou de contemplação por parte do público. Não nos esqueçamos de que uma das idéias de Artaud no Teatro da Crueldade era a de que o público deveria situar-se no centro e o espetáculo o rodearia. E, para que tal relação fosse possível, seria necessária uma formação do público a fim de que estivesse apto a abrir-se para esse gênero de teatro. Com isso, Artaud não queria restringir o seu público a uma elite, nem no sentido intelectual nem no sentido socioeconômico. Os críticos que acusam seu teatro de elitista não o souberam ler. Se seu teatro pode ser chamado de elitista é somente na medida em que pressupõe como condição necessária para haver participação que o público não tenha preconceitos ditados pela razão logocêntrica, discursiva, e que se abra para o mesmo, numa predisposição de se deixar tocar integralmente, pelos sentidos, a fim de perceber a mensagem do espetáculo que não se reduz a textos ou mensagens verbais. O mais importante é perceber sensivelmente a linguagem da *mise-en-scène*, a fim de perceber sentindo e sentir percebendo. Fazer e ir ao teatro é pensar enquanto indivíduos que mantêm corpo e espírito integrados ou, como diria Jung, realizar o processo de individuação (não-dividido), o *self*.

A outra figura que duplica o Teatro da

Crueldade como seu espelho ou prolongamento é o processo alquímico. Há um processo de transformação das substâncias alquímicas em ouro ou na pedra filosofal, análogo ao processo que o público “sofre” no Teatro da Crueldade, do qual ele não poderá sair intacto. Semelhante a uma serpente que, pelas vibrações de seu corpo rastejante, sente por suas ondulações contra a terra, percebendo corporalmente as vibrações musicais emanadas da flauta do encantador de serpentes, sendo, enfim, seduzida e envolvida por essas vibrações energéticas, assim também o espectador passa por um processo análogo no Teatro da Crueldade.

Teatro hierático, sagrado (segundo Peter Brook), o Teatro da Crueldade não se subordina às doutrinas religiosas institucionalizadas. Criticando o psicologismo das personagens, os atores evocam forças simbólicas, que estão além de seus problemas individuais psicológicos. Pode-se, assim, falar de princípios ou forças arquetípicas. Ao mesmo tempo, esta universalidade não é abstrata, na medida em que o público, individualmente, é que decodificará a mensagem cênica dando-lhe um sentido próprio. Será, então, numa relação dialética (dialógica) ou numa interação

*Esboço
arquitetônico feito
por Artaud para
La Place de
L'Amour, drama
“mental” baseado
na obra de
Marcel Schwob*



entre, de um lado, a codificação de uma linguagem teatral estruturada matematicamente e rigorosamente como notações de uma partitura musical e, por outro lado, a construção do sentido pelo espectador, tendo em vista o que lhe é mostrado cenicamente e sua interpretação específica proveniente de suas vivências e experiências individuais, que o Teatro da Crueldade instaurar-se-á em seu processo de abertura enquanto possibilidade de construção de sentido. Fazendo interagir acaso e necessidade, o Teatro da Crueldade passa a constituir-se como o processo aberto de virtualidades múltiplas ligado ao processo de recepção. É assim que sua organização cênica que, num primeiro momento, parece identificar-se a uma forma apolínea por demais rígida e formal se desfaz, ao exigir um processo de percepção que a decodifique enquanto multiplicidade de interpretações por parte do espectador. Além disso, não nos esqueçamos de que Artaud enfatiza que “a cena do Teatro da Crueldade não se repete” e que, se o teatro é poético, “a poesia nasce de um caos que se organiza”. Nesse sentido, a forma apolínea apenas recobre a força dionisíaca, numa estruturação provisória, sempre deslocada. E assim como Dionísio é o deus que cria na destruição e destrói criando, permanentemente, ele é o deus que se fragmenta em mil pedaços, volta a se reunificar e, posteriormente, volta a se desestruturar, num processo sem fim. Há um aspecto lúdico da cena do Teatro da Crueldade, análogo ao “lance de dados” de Mallarmé, cujas “séries” se entrecruzam e se dispõem cenicamente, nascendo deste próprio espaço, inscrevendo o significado na própria materialidade do significante.

Contudo, Artaud não nos propõe um puro jogo formal dos elementos cênicos. Sua proposta para a utilização de gigantescos manequins no palco, por exemplo, visava provocar a sensação no público da crise da situação de sua época e para nos fazer lembrar, segundo ele, “de que o céu ainda poderia cair sobre nossas cabeças”. Seu teatro é vital.

A dança era tida como fundamental em seu Teatro da Crueldade, assim como as chamadas do Fogo constituem-se numa dança sinistra que purga, devorando. Artaud propõe a imagem cênica como elemento fundamental

da linguagem teatral, ainda que não abolisse totalmente a palavra, do que muitos críticos acusaram-no, erroneamente. Ora, é o próprio Artaud quem nos diz que o problema não era abolir a palavra, mas apenas não privilegiá-la como o único meio de linguagem; poderia, até, se utilizar de palavras em seu teatro, apenas estas deveriam ter função análoga “às palavras que aparecem nos sonhos”, ou seja, recuperar não apenas seu sentido simbólico, mas, principalmente, considerá-las em sua musicalidade e em seu efeito sugestivo, mágico. A música usada deveria ressoar a fim de nos abalar, daí sua preferência pela música atonal, pelas dissonâncias e por certos instrumentos exóticos para nós, ocidentais.

Em todo esse processo de renascimento das cinzas, Artaud sempre se preocupou com a relação entre o Teatro da Crueldade e a Vida. É uma aberração falar que seu teatro constituiu-se como evasão. Pelo contrário, ele só existe porque é vivo e atual; atualidade, como nos diz Artaud, não dos fatos, mas “de sensações e de preocupações”. Conseqüentemente, seu repúdio em relação às “obras-primas” é uma recusa de repetir a tradição ou uma obra que foi considerada boa para o passado e é-nos imposta enquanto tal no presente. Ora, as obras terminadas, segundo Artaud, valem apenas como pontos de partida e jamais como pontos de chegada. O autêntico “texto” teatral nasce do espaço cênico.

Este “homem-teatro” também nos fala sobre a pintura e sobre o cinema. Estas duas últimas práticas integram coerentemente seu pensamento em torno do teatro que é sua dominante existencial. Desnecessário falar no problema da “loucura” de Artaud. Há um rigor e uma lógica de seu pensamento, lúcida e legítima, que percorre seus textos. Cabe a nós, leitores atentos e apaixonados por Artaud, resgatá-la. Assim, se Artaud se vê através de Van Gogh, o suicidado da/pela sociedade, na medida em que esta não tolera indivíduos criativos que ousam pensar e agir diferentemente dos padrões impostos pelas convenções, classificando-os como “loucos” e segregando-os do convívio com os ditos “normais”, é porque Artaud provoca, incomoda os acomodados, questionando o par razão/loucura, como tão bem Foucault nos apontou

em *História da Loucura*, mostrando-nos como a loucura é apenas o “outro” da razão que dele necessita para afirmar-se enquanto tal. Ora, com Artaud passamos a situar-nos num ponto anterior a essa cisão, onde não há mais sentido a exclusão, pelo contrário, loucura e razão misturam-se e dissolvem-se.

Artaud é, também, Heliogábalo, o anarquista coroado, figura da mitologia da Assíria, cujo corpo coberto de pedrarias, num estilo barroco, desfilava num cortejo onde se erigia um enorme falo, ao som de música. O poder emanava de quem gritasse mais alto e, enquanto figura de comandante da guarda, sugeriu-se a figura de um dançarino. É toda a irreverência deste Artaud anarquista que vem à tona neste texto, questionando a ordem patriarcal, o poder delegado à razão discursiva enquanto única e o Estado. Numa ordem social em que o sagrado e o profano se mesclam e onde o ritual se faz presente na existência das pessoas, impõe-se uma lógica carnavalesca, na qual as transgressões dão a tônica.

É por esta via que se compreende o Teatro da Crueldade como uma festa e que alguns comentadores tentaram aproximá-lo do *happening*. Sem nos determos exclusivamente nesse aspecto que, para nós, é apenas uma possibilidade, além das múltiplas e fecundas virtualidades que a proposta do Teatro da Crueldade pôde gerar, pode-se dizer que há aproximações de Artaud com Genet, Arrabal (através do aspecto ritualístico de seu teatro), com a linguagem do Teatro do Absurdo (fragmentária, *nonsense*), com o Living-Theater, Bob Wilson, com o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (principalmente com a noção de “atletismo afetivo” de Artaud) na formação do ator, com Peter Brook (que reconhece explicitamente a importância decisiva e a influência marcante de Artaud em suas concepções teatrais), com sua noção do teatro nascendo de um “espaço vazio”, que retoma a idéia de *mise-en-scène* como elemento fundamental da criação teatral, o que só vem legitimar a importância de Artaud como ponto de irradiação para uma multiplicidade de perspectivas a respeito do teatro.

Endeusar ou crucificar Artaud são atitudes radicais que, enquanto tomadas como

excludentes, a nada conduzem. Se Artaud não nos deixou um método ou regras para se fazer teatro, isto está coerente com o sentido de seu pensamento, pois quem liga estreitamente Arte e Vida não pode propor receitas dogmáticas. Sua “obra” fala da “não-obra”, do “não-fechamento”, constituindo-se como a radical abertura ou realização do vir-a-ser de sua existência sempre em tensão, em conflito, em processo de autoconhecimento enquanto um contínuo recriar-se.

Não cabe a pergunta se ainda é possível, hoje, um teatro artaudiano. O que permanece válida é sua proposta de um teatro ligado intrinsecamente à Vida, à radicalidade do questionamento de um homem que não se acovardou perante a tirania dos preconceitos de sua época, que falava o que sentia em sua carne, que escrevia com jatos de sangue e que se tornou, para existir, o próprio “homem-teatro”. Visionário, louco, pouco importam os rótulos. Ele ousou quebrar “verdades” intocáveis porque preestabelecidas, com toda a coragem que somente os que escavam fundo em si mesmos conseguem. Amemo-lo ou não, seus escritos tornaram-se indispensáveis seja para o encenador, ator de teatro ou estudioso da área teatral.

O livro *Linguagem e Vida*, de Antonin Artaud, constituído por textos selecionados, traduzidos do francês e organizados por uma equipe competente, publicado pela Editora Perspectiva, dirigida pelo brilhante intelectual e prof. dr. Jacó Guinsburg, é leitura obrigatória não apenas para o público ligado diretamente ao teatro, bem como aos demais estudantes universitários dos demais cursos que buscam ampliar seus conhecimentos e sua visão crítica a respeito da área de artes em geral. E mesmo para o público leigo, fora do âmbito universitário, mas que deseja uma leitura de excelente nível, este livro, publicado oportunamente, é lido com prazer ao nos colocar em contato com uma das figuras mais intrigantes e incendiárias de nosso tempo. Poder-se-á, até, recusar as propostas de Artaud, mas jamais lhe seremos indiferentes.

Antonin Artaud, o “homem-teatro” apaixonante e sedutor, que reacende com sua chama nosso fogo interno, fazendo-nos sentir vivos.