

Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud

From the Problem of Space to Criticism of Representation: Approaches Between Carl Einstein and Antonin Artaud

Del problema del espacio a la crítica de la representación: acercamientos entre Carl Einstein y Antonin Artaud

Cássio Guilherme Barbieri¹

Universidade Federal do Paraná

E-mail: cassiobarbieri@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7209-3475>

RESUMO

Ao traçar uma constelação entre as obras de Carl Einstein e Antonin Artaud, este trabalho pretende compreender a crítica à vinculação entre espaço e representação na cultura ocidental. Partindo dos textos einsteinianos sobre o cubismo e a escultura africana e das reflexões de Artaud acerca do Teatro da Crueldade e da cultura indígena tarahumara, buscamos reconstituir, em ambas as obras, uma reflexão que, ao acercar-se do problema do espaço na cultura ocidental, constitui uma problematização crítica à representação como paradigma estruturador do saber e da experiência sensorial e cultural das sociedades europeias. Esse desdobramento lhes permitiu pensar novas formas de representação da vida e do mundo, em seu dinamismo, profundidade e complexidade, negligenciadas pela frontalidade e pictoricidade que caracterizam a representação.

Palavras-chave: *Carl Einstein; Antonin Artaud; espaço; representação.*

BARBIERI, Cássio Guilherme. Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

ABSTRACT

Tracing a constellation between the works of Carl Einstein and Antonin Artaud, this work aims to understand the criticism of the link between space and representation in Western culture. Starting from Einstein's texts on cubism and african sculpture and Artaud's reflections on the Theater of Cruelty and tarahumara's indigenous culture, we seek to reconstitute, in both works, a reflection that, when approaching the problem of space in Western culture, constitutes a critical problematization of representation as a structuring paradigm of knowledge and sensorial and cultural experience in European societies. This development allowed them to think about new ways of representing life and the world, in their dynamism, depth and complexity, neglected by the frontality and pictoriality that characterize representation.

Keywords: *Carl Einstein; Antonin Artaud; space; representation.*

RESUMEN

Trazando una constelación entre las obras de Carl Einstein y Antonin Artaud, este artículo pretende comprender la crítica al vínculo entre espacio y representación en la cultura occidental. A partir de los textos de Einstein sobre el cubismo y la escultura africana y las reflexiones de Artaud sobre el Teatro de la Crueldad y la cultura indígena tarahumara, buscamos reconstituir, en ambas obras, una reflexión que, al abordar el problema del espacio en la cultura occidental, constituye una problematización crítica de la representación como paradigma estructurante del conocimiento y de la experiencia sensorial y cultural en las sociedades europeas. Este desarrollo les permitió pensar en nuevas formas de representar la vida y el mundo, en su dinamismo, profundidad y complejidad, negligenciadas por la frontalidad y pictorialidad que caracterizan la representación.

Palabras clave: *Carl Einstein; Antonin Artaud; espacio; representación.*

Artigo recebido em: 11/09/2023
Artigo aprovado em: 22/01/2024

Introdução: a estética moderna e a interdição dos sentidos

Em 1936, Walter Benjamin arrematava seu ensaio "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica" com um duplo movimento em torno da questão estética: por um lado, alertava, a partir dos devaneios futuristas, para uma estetização da política cuja culminância era a guerra, convertida

BARBIERI, Cássio Guilherme. *Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

em fenômeno passível de apreciação estética.² Essa apreciação estética da guerra era para Benjamin o ponto de culminância da própria constituição idealista da estética moderna enquanto apreciação pura da arte, “a forma mais perfeita do [ideal da] *art pour l’art*” (Benjamin, 1994, p. 196). Por outro lado, reivindicava, como resposta, uma “politização da arte” e da própria estética (Benjamin, 1994, p. 196).

Em seu comentário ao referido ensaio benjaminiano, Susan Buck-Morss (1996) confessa seu assombro diante da formulação proposta nos últimos parágrafos do texto. Segundo a filósofa, neles Benjamin afirma “que a alienação sensorial encontra-se na origem da estetização da política, a qual o fascismo não cria, mas apenas ‘manipula’”; portanto, conclui, “parte-se do princípio de que a alienação e política estetizada, enquanto condições sensuais da modernidade sobrevivem para além do fascismo – assim como o gozo obtido com a visão da nossa própria destruição” (Buck-Morss, 1996, p. 12).

O gozo estético diante da guerra não é, portanto, um problema próprio do fascismo, mas um problema proveniente da estética moderna, das condições sensuais que ela produz como saber, enquanto discurso disciplinar e disciplinador da experiência sensível. Por isso, Buck-Morss (1996) compreende a tarefa de politização da arte e da estética, reivindicado por Benjamin, não apenas como uma tentativa de questionar os efeitos políticos da conformação sensível do homem moderno pela estética, mas como um esforço de transformação da nossa sensibilidade, do estatuto da sensibilidade na estrutura dos saberes e de nossa própria experiência sensível. Segundo a filósofa, o esforço solicitado por Benjamin consiste em “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da autopreservação da humanidade” (Buck-Morss, 1996, p. 12).

Politizar a estética, portanto, consistia, primeiramente, em questionar sua alienação do aparato sensorial do corpo, sua cisão em relação à sensibilidade, e implicava reestabelecer sua compreensão como relação dos sentidos com o mundo, afastando-se da apreciação metafísica, ou idealista do objeto. Nesse sentido, Bock-Morss nos lembra a origem etimológica do termo estética, proveniente da palavra grega *aistitikos*, que designava “aquilo que é ‘perceptivo através do tato’

BARBIERI, Cássio Guilherme. Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

(*perceptive by feeling*); ou seja, “a experiência sensorial da percepção” (Buck-Morss, 1996, p. 13). Portanto, originalmente a estética não diz respeito à apreciação artística, mas à própria relação corpórea, sensorial com a realidade, com a materialidade do mundo (Buck-Morss, 1996, p. 13-14).

Desse modo, se a estética se vincula à sensibilidade sensorial, e conseqüentemente aos terminais dos sentidos, ao “aparato sensorial”, ela diz respeito fundamentalmente ao corpo, ao seu limiar entre o interior e o exterior, conforme afirma Buck-Morss:

Este aparato físico-cognitivo, com seus sensores não fungíveis e qualitativamente autônomos, é o “terreno frontal” (*out front*) da mente, encontrando o mundo prelinquisticamente, portanto anteriormente não apenas à lógica mas também à significação (*meaning*). É óbvio que todos os sentidos podem ser aculturados – é esta a razão para o interesse filosófico pela “estética” na era moderna. Mas não importa o quanto estritamente os sentidos sejam treinados (enquanto, sensibilidade moral, refinamento do “gosto” (*taste*), sensibilidade a normas culturais de beleza), tudo isso se dá a posteriori. Os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural. Isto é devido ao seu propósito imediato ser o de servir às necessidades instintivas [...] estas permanecem parte do aparato biológico, indispensável à autopreservação tanto do indivíduo como do grupo social (Buck-Morss, 1996, p. 14).

É precisamente esta vinculação ao corpo, à irracionalidade, ao imediatismo biológico da autoproteção, que garantiu na tradição filosófica ocidental uma desconfiança acerca da estética, enquanto questão sensorial (Buck-Morss, 1996, p. 14). Dessa forma, é essa suspeita em relação ao aparato sensível que está no cerne da inversão e do deslocamento que caracterizam a estética moderna, tanto como campo do saber, quanto como treinamento dos sentidos (Buck-Morss, 1996, p. 14-15). Portanto, na origem da estética moderna encontramos sua cisão em relação à sensibilidade, à dimensão sensorial corpórea, e sua aproximação do campo artístico e cultural, sua conversão em problema moral e, conseqüentemente, sua formulação enquanto juízo, prescrição, educação, aculturação, adestramento e controle dos próprios sentidos. A estética converteu-se, desse modo, em “uma espécie de válvula de segurança para os impulsos irracionais” (Jameson, 1990, p. 232 *apud* Buck-Morss, 1996, p. 15).

Tudo isso é compreensível, afinal de contas, diante do mito moderno do controle e do conhecimento total do mundo pelo homem (Buck-Morss, 1996, p. 15), a autonomia dos sentidos, esse traço irracional e incivilizável do aparato sensorial, soa como uma grande ameaça. Na modernidade, essa ameaça ao domínio racional do mundo pelo homem foi neutralizada por dois subterfúgios:

cindindo os sentidos sensoriais em relação ao *logos*, daí a necessidade de controlá-los, adestrá-los para evitar seus perigos irracionais; ou então os convertendo em meros órgãos de registro reflexivos e passivos, cuja continuidade transparente em relação ao mundo exterior garantia, em última instância, a correspondência entre o conhecimento racionalmente formulado e a exterioridade à qual se dirigia.

A estética moderna, portanto, não diz respeito somente à arte, mas à educação, ao controle sensorial e instintivo e, em última instância, à garantia de uma correspondência pressuposta entre o conhecimento racional e o mundo exterior, cuja mediação e segurança passa pelo aparato sensorial, supostamente estável, não distorcível, capaz de captar uma exterioridade que se supõe plenamente racionalizável.

Einstein e Artaud como críticos à contaminação da cultura pela estética

Alguns anos antes do alerta de Benjamin aos riscos da estetização da política e à necessidade de politizar a estética, seu conterrâneo, o crítico e historiador da arte Carl Einstein abria seu ensaio “Aforismos metódicos”, sua primeira contribuição à revista *Documents* em 1929, com a seguinte afirmação: “a história da arte é a luta de todas as experiências ópticas, espaços inventados e figurações” (Einstein, 2019a, p. 21). Não era apenas uma provocação ao evolucionismo predominante na historiografia da arte, na teoria e na crítica estética (Didi-Huberman, 2015, p. 189), mas consistia em um questionamento de pressupostos fundamentais à estética e ao conjunto disciplinar de saberes que a engendravam. Einstein (2019a) tensionava a estabilidade das experiências visuais, espaciais e figurativas, a estabilidade dos próprios sentidos e, conseqüentemente, o pressuposto de uma correspondência entre o mundo exterior e o aparato sensorial marcada pela permanência. Segundo ele, mesmo diante dos processos de secularização, tradicionalmente a

[...] visão foi identificada com os objetos rígidos que na maior parte das vezes são seu conteúdo. Esses objetos, que eram expressos por palavras invariáveis, foram tornados a-funcionais: construíam-se assim um contraste entre o pretense tempo funcional, preenchido por processos psicológicos, e um espaço rígido, exterior ao tempo e ao psicológico. [...] Para transformar o espaço numa função móvel psicológica, foi preciso primeiro eliminar os objetos rígidos, receptáculos das convenções: devia-se então contestar a própria visão (Einstein, 2019a, p. 21).

Desse modo, o historiador reconhecia na identidade entre visão e objeto uma neutralização da visão, enquanto sentido passível de distorção, pela objetivação e uma destemporalização do espaço reconhecido, sob o “signo da duração”, como “base rígida da existência” (Einstein, 2019a, p. 21). Essa vinculação da visão e do objeto/espaço à duração, à rigidez atemporal da permanência, implicou a arte, a figuração na eternidade, em suma, na “representação dos mortos” (Einstein, 2019a, p. 22). Aliás, a própria representação, como pressuposto da correspondência estática entre visão e espaço, se converterá, como veremos adiante, em signo de morte, de cisão em relação à vida e ao mundo.

Diante da radicalidade destes questionamentos não surpreende a constatação de um misto de estranhamento, esquecimento e interdição que se impôs à obra de Einstein até as últimas décadas do século XX. Segundo Georges Didi-Huberman – cuja riqueza e reconhecimento intelectual deriva em grande medida da transgressão desses interditos e do questionamento dos esquecimentos disciplinares que atravessam a teoria e a história da arte –, a censura ao trabalho de Einstein vincula-se, por um lado, a sua complexidade e exigência teórica, tributária das discussões e conceitos em voga no mundo germânico nas primeiras décadas do século XX e incompatível com as categorizações e simplificações impostas pelo modelo acadêmico anglo-saxão, predominante no período pós-guerra, por meio da iconologia e da sociologia da arte (Didi-Huberman, 2015, p. 183-185). Por outro lado, vincula-se à dupla transgressão disciplinar que sua obra instaura: o questionamento do caráter evolucionista e teleológico da disciplina historiográfica, com seu modelo temporal correlato, e da definição estética do objeto artístico; e o esvaziamento das fronteiras disciplinares ou mesmo dos limites entre o objeto e a prática artística e o discurso do saber sobre eles (Didi-Huberman, 2015, p. 187-191).

Em meados dos anos 1930, paralelamente à atividade intelectual de Benjamin e Einstein, Antonin Artaud escrevia os ensaios que viriam a compor a coletânea *O teatro e seu duplo*. No breve prefácio da obra, “O teatro e a cultura”, Artaud situa no cerne da crise, que identifica na Europa do período entreguerras, uma cisão entre vida e cultura, sintomatizada na contradição entre a decadência da vida e a preocupação crescente com a cultura: “há um estranho paralelismo entre esse esborramento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida” (Artaud, 1999, p. 1).

A passagem explicita os dois pontos fundamentais da discussão proposta por Artaud na obra e, de modo geral, ao longo dos anos 1930. Primeiramente, sua crítica à concepção de cultura ocidental, europeia, que contrapõe vida e cultura, deriva da identidade que se estabelece, sobretudo na modernidade, entre arte e cultura, conforme afirma, um pouco adiante: “o que nos fez perder a cultura foi nossa ideia ocidental da arte e o proveito que tiramos dela (Artaud, 1999, p. 5). Essa identidade é na verdade efeito da definição estética de arte, que separa a arte, enquanto idealização, do mundo, e que neutraliza seus vínculos com o sistema sensorial, com o corpo de modo geral.

Desse modo, observa-se uma consonância entre a análise benjaminiana sobre os riscos da estética moderna e o diagnóstico traçado por Artaud acerca da debilitação da vida diante de sua cisão em relação à cultura, pela identificação desta com a concepção estética de arte. Segundo ele, a “verdadeira cultura age por sua exaltação e sua força, e o ideal europeu da arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste à sua exaltação. É uma ideia preguiçosa, inútil, e que, a curto prazo, engendra a morte” (Artaud, 1999, p. 5). Portanto, a exaltação estética da guerra encontra sua possibilidade nessa cultura que, ao identificar-se com a concepção estética de arte, separa-se da vida, e estabelece diante da força uma atitude de exaltação passiva.

Nesse ponto, defrontamo-nos com o segundo aspecto da discussão artaudiana sobre a cultura: a cultura como forma de reger a vida, as forças vivas. Contudo, é preciso atentarmos para sua definição de “vida”. Artaud não compreende a vida como um fato biológico exterior constatável por nós, como “simples órgãos de registro”, “não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (Artaud, 1999, p. 8). Não chega a ser, portanto, uma definição precisa e formal de vida, mas sua compreensão em termos de forças e de dinamismo, algo que as formas jamais encerram, mas sobre o qual elas se exercem. É nesse sentido que Artaud afirma toda verdadeira cultura como uma forma de refinada compreensão e exercício da vida (Artaud, 1999, p. 4). Daí seu interesse pelo totemismo e pelo teatro antigo e oriental. Em todos esses casos, Artaud identifica uma ideia de cultura que reconhece as sombras, os limites da linguagem e dos sentidos, aquilo que os ultrapassa e ao mesmo tempo seu caráter criador, sua necessidade de se impor sobre essas forças incertas e dinâmicas, de criar formas, de atribuir ao mundo sentidos, sem, no entanto, petrificá-los como a própria realidade do mundo (Artaud, 1999, p. 7).

Diante disso, observa-se que tanto Einstein quanto Artaud advogam, através da crítica à contaminação das concepções de arte e cultura pela estética moderna, que a neutralização dos sentidos sensoriais, seu apagamento por meio de seu adestramento (educação estética) e/ou de uma pretensa correspondência objetiva entre o homem e o mundo exterior/objeto, acaba por converter o mundo em uma imagem petrificada, estável, correspondente à própria projeção que a cultura ocidental, em seu desejo de dominação, criou sobre ele. É isso que Einstein critica quando indica a conversão do espaço como “base rígida” da existência, e que Artaud condena em sua definição da “ideia petrificada de uma cultura [e de um teatro] sem sombras, em que, para qualquer lado que se volte, nosso espírito só encontra o vazio, ao passo que o espaço está cheio” (Artaud, 1999, p. 7).

É provável que Einstein e Artaud tenham se conhecido, afinal ambos frequentavam os círculos intelectuais e artísticos vanguardistas parisienses entre os anos 1920 e 1930. Artaud fez parte do movimento surrealista até 1926, quando foi expulso por sua recusa à adesão ao Partido Comunista Francês. Entre os surrealistas tomou contato, entre outros, com Georges Bataille, que viria a criar a revista *Documents*, três anos mais tarde, em parceria com Einstein. Outro ponto de contato entre ambos foi Daniel-Henry Kahnweiler, comerciante e crítico de arte alemão radicado em Paris, que manteve uma estreita relação com os cubistas e com Einstein, como demonstra sua intensa correspondência, e que foi responsável pela publicação da primeira obra de poemas de Artaud, *Tric Trac du Ciel*, em 1923.³ Em uma carta de 1 de dezembro de 1926, por exemplo, Kahnweiler reportava a Einstein a ruptura de Artaud com os surrealistas (*apud* Kiefer; Meffre, 2020, p. 411).

Um terceiro possível mediador entre ambos foi o psicanalista René Allendy. Einstein estabeleceu “relações intensas e duradouras” com Allendy (Meffre, 2011, p. 23), participando de seu *Groupe d'études philosophiques pour l'examen des tendances nouvelles*, na Sorbonne, onde ministrou conferências, conforme indica sua correspondência (*apud* Kiefer; Meffre, 2020, p. 213). Artaud, por sua vez, foi paciente de Allendy em meados dos anos 1920 e estabeleceu com o psicanalista uma profunda amizade e uma troca intelectual recorrente.⁴

Desse modo, inseridos em círculos intelectuais muito próximos, compreende-se melhor as aproximações entre suas obras – o que não significa uma filiação teórica ou artística comum – e pode-se mesmo entrever uma maior amplitude da problemática esboçada neste ensaio. De todo modo, a aproximação proposta neste trabalho restringe-se ao problema da experiência do espaço e seus desdobramentos mais imediatos em suas respectivas obras.

Nossa hipótese é que essa crítica aos efeitos da estética sobre a arte e os modos de percepção, comum a Einstein e Artaud, encontra uma centralidade em sua problematização da ideia de espaço e da discussão em torno da relação entre espaço e percepção. Nesse sentido, cada um tomou seu próprio caminho. Einstein partiu das problematizações do espaço pelos cubistas, deslocando-se para a problematização do espaço na escultura africana, para colocar em questão o papel dos sentidos na constituição da experiência e o caráter libertário de uma percepção múltipla do espaço. Artaud, em contrapartida, problematizará o espaço a partir de seu questionamento da concepção de palco e cena no teatro moderno, deslocando-se desse questionamento para a discussão das relações entre teatro e ritual nas sociedades tradicionais, para a seu modo colocar em questão, e mesmo propor uma reformulação, dos modos de percepção ocidentais. Nosso desafio, dentro dos limites deste ensaio, é percorrer e desdobrar essa possibilidade de aproximação através dos textos de Einstein sobre o cubismo e a escultura africana e dos trabalhos de Artaud sobre o Teatro da Crueldade, o teatro oriental e sua viagem ao México.

Um processo artístico atual cria sua história: da pintura cubista à escultura africana, do Teatro da Crueldade ao teatro balinês e aos rituais tarahumaras

As primeiras visitas de Einstein a Paris, onde se estabeleceria definitivamente em 1928, ocorreram entre 1905 e 1907. Na capital francesa, entrou em contato com as vanguardas e constituiu amizades, sobretudo entre os artistas cubistas. Fascinado pela proposta artística e pelos desdobramentos teóricos da problematização cubista, dedicou-se à experimentação literária, da qual derivou seu “antirromance” *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* [*Bebuquin ou os diletantes do milagre*], publicado em 1912, considerado como protótipo de uma “prosa cubista” e, posteriormente, um texto precursor pelos dadaístas (Meffre, 2011, p. 8-9).

O interesse artístico e teórico pelo cubismo permaneceu fundamental ao longo de toda a obra de Einstein. Talvez seja possível tomá-lo como definidor de seu percurso intelectual. Antes de entrar em contato com o cubismo, Einstein havia frequentado diversos cursos na Universidade de Berlim, aproximando-se da corrente germânica da história da arte – Heirich Wolfflin, Aloïs Riegl, Ulrich von Wilamowitz, George Simmel, Kurt Breysing, Konrad Fiedler etc. (Conduru, 2011, p. 292). Desse modo, formulou a problemática fundamental lançada pelo cubismo, não apenas em termos artísticos, mas teóricos e historiográficos, conforme indicava em “Notas sobre o cubismo”, publicado em 1929 na revista *Documents*:

A questão principal era representar o volume como fenômeno plano e ao mesmo tempo indicar a riqueza dos movimentos plásticos.

Do ponto de vista biológico, volume e profundidade constituem a sensação mais forte e mais primária. É no espaço que projetamos nossas ações e nossa energia; sem ele, a existência dos objetos parece impossível. A tarefa consiste em comprimir essas experiências espaciais de maneira que elas sejam renováveis e concentradas numa unidade plana menos complexa que nosso corpo (Einstein, 2019a, p. 73-74).

Embora partira dos pintores cubistas, o questionamento da representação do “volume como fenômeno plano” não consistia num problema estritamente pictórico, mas uma questão que tocava fundamentalmente na relação entre o sujeito, o espaço e o objeto, mais precisamente na experiência e na percepção da própria exterioridade. Einstein atentara à amplitude dessa problematização logo nos primeiros anos de contato com o cubismo.

Sua primeira grande obra crítica, *Negerplastik*, publicada em 1915, desdobrava o problema cubista da representação do espaço e do volume a partir da exploração dos distintos modos de apreensão do espaço pelas formas, possibilitados pela “descoberta” europeia da escultura africana. Einstein assinalou precisamente a origem vanguardista do interesse europeu pela arte africana que, a partir de então, afluía para a Europa desde o mundo colonial:

Certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram abordagem mais escrupulosa da arte dos povos africanos. Como sempre, aí também, um processo artístico atual criou sua história: em seu centro elevou-se a arte africana. O que antes parecia desprovido de sentido encontrou sua significação nos mais recentes esforços dos artistas plásticos. Descobriu-se que, raramente, salvo na arte negra, haviam sido postos com tanta clareza problemas precisos de espaço e havia sido formulada uma maneira própria de criação artística (Einstein, 2011, p. 30-31).

É preciso esclarecer o sentido desta formulação de Einstein. Segundo Didi-Huberman, esse movimento anacrônico e dialético pelo qual um objeto histórico e artístico – no caso, a escultura africana – constitui-se em função de um presente (um “Agora”, no sentido do *jetztzeit* benjaminiano) – os problemas do espaço e do volume propostos pelo cubismo – demarcava a própria natureza do conhecimento histórico, teórico e artístico einsteiniano (Didi-Huberman, 2015, p. 203-205).

Desse modo, o interesse central de *Negerplastik* não era uma abordagem efetivamente historiográfica da escultura africana; a própria carência de informações precisas sobre as obras reproduzidas fotograficamente no livro, a escassez de pesquisas sobre as culturas africanas e de recursos teóricos para sua compreensão e a contaminação destes pelos pressupostos evolucionistas e funcionalistas inviabilizavam qualquer tentativa nesse sentido (Didi-Huberman, 2015, p. 201-202).⁵ Por conseguinte, Einstein se propôs partir da análise das esculturas enquanto “criações” formais, buscando observar “se das características formais das esculturas resulta uma representação geral da forma análoga àquela que se tem habitualmente das formas artísticas” (Einstein, 2011, p. 33). Em suma, ele convida seu leitor-observador a se abster de suas reflexões e ideias prévias, das explicações cômodas, e “ater-se à visão” e suas “leis específicas”, considerando as esculturas sob uma “análise das formas”, uma vez que, “como objetos particulares, valem mais para a compreensão, já que, como formas, exprimem tanto os modos de ver quanto as leis da visão, impondo justamente um saber que permanece dentro da esfera do dado imediato” (Einstein, 2011, p. 34).

Dessa ênfase na expressão de “modos de ver” e “leis da visão”, Einstein formulou, por um lado, a distinção radical na percepção e representação do espaço entre a escultura africana e a escultura europeia, e, por outro lado, a transformação profunda na compreensão do espaço e do volume proposta pelo cubismo diante da tradição ocidental.

Embora a abordagem de *Negerplastik* não deixe de soar como um condicionamento da arte africana ao interesse e ao reconhecimento europeu, o movimento que ela denota instaurou, conforme observou Didi-Huberman, uma possibilidade do artista europeu repensar a si mesmo, a sua história e sua arte, possibilidade essa que tensiona a compreensão da relação entre o cubismo e a escultura africana em termos de primitivismo (Didi-Huberman, 2015, p. 205).

BARBIERI, Cássio Guilherme. Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

Podemos identificar um movimento análogo na obra de Artaud. Em *O teatro e seu duplo* e nos textos produzidos em torno de sua viagem ao México e de sua experiência junto aos Tarahumaras, observamos uma dialética semelhante, pela qual o encontro com a cultura e a arte do “outro” – o teatro balinês e os rituais tarahumaras – e sua constituição como objeto de interesse ocorre em função deste Agora (o *jetztzeit* benjaminiano), que é sua proposta de um Teatro da Crueldade e, antes dele, o Surrealismo. Do mesmo modo, esse encontro, a despeito dos equívocos e negligências etnológicas, possibilitou a Artaud repensar a cultura e a arte europeias.

Por meio de seu Teatro da Crueldade, Artaud propôs um abalo sensível. Segundo ele, a linguagem múltipla e dinâmica do espaço, que deveria constituir a cena, visava “agir sobre a sensibilidade” em sua totalidade, colocando-a “num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo” (Artaud, 1999, p. 104). Essa passagem é duplamente esclarecedora, pois evidencia tanto o desejo de reconfigurar a sensibilidade, liberando-a de certa ordem hierárquica dos sentidos – é esse o intuito profundo de sua proposta de “transformação física e espiritual do homem” ocidental (Quilici, 2004, p. 22) e, de certa forma, é esse um significado possível de sua formulação de um “corpo sem órgãos” –, quanto a origem “primitiva” desse teatro nos rituais mágicos das culturas não europeias.

A proposta de um Teatro da Crueldade foi marcadamente influenciada pelo fascínio de Artaud pelo Teatro de Bali, com o qual tomou contato em Paris durante a Exposição Universal de 1930. Aos seus olhos, o espetáculo balinês contrastava com o teatro psicológico predominante na Europa, oferecia um conjunto dinâmico de linguagens não submetido à autoridade exterior do texto, tinha “traços de dança, canto, pantomima, música” e recolocava o “teatro em seu plano de criação autônoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo” (Artaud, 1999, p. 55). Compreendia nesse teatro uma fonte de grande perturbação sensível e metafísica, na medida em que o definia como uma espécie de mimese metafísica da desordem natural, do caos que perturba e circunda o espírito e sobre o qual este se produz:

De repente nos vemos em plena luta metafísica e o lado endurecido do corpo em transe, retesado pelo refluxo das forças cósmicas que o assediam, é admiravelmente traduzido por essa dança frenética e ao mesmo tempo cheia de rigidez e ângulos em que se pode sentir repentinamente que começa a queda livre do espírito (Artaud, 1999, p. 69).

Anos mais tarde, diante suas experiências junto aos Tarahumaras, no México, Artaud experimentou sensações semelhantes ao participar do ritual do Peyotl: “eu não renunciei nenhum pouco a essas perigosas dissociações que o Peyotl aparentemente provoca [...] não havia vencido com força mental aquela invencível hostilidade orgânica” (Artaud, 2020, p. 49). De certa forma, aqui também “um processo artístico atual criou sua história”, para usar os termos de Einstein, pois Artaud reconhece claramente, logo no início de sua viagem, o intuito de seu deslocamento ao “outro”: “se trata, em suma, de ressuscitar a velha ideia sagrada, a grande ideia do panteísmo pagão, sob uma forma, que, dessa vez, já não será religiosa, mas científica. O verdadeiro panteísmo não é um sistema filosófico, mas um meio de investigação dinâmica do universo” (Artaud, 1984, p. 178, tradução nossa)⁶.

Essa forma secularizada de interpretação do mundo sob um princípio dinâmico ressoa a ideia metafísica que perpassa grande parte da obra artaudiana, sobretudo nos anos 1930: a concepção de crueldade. Em carta a Jean Poulhan, enviada em 13 de setembro de 1932, pouco depois da publicação de seu manifesto sobre o Teatro da Crueldade, Artaud buscava esclarecer sua compreensão e emprego do termo: “Não se trata de sadismo, nem de sangue, pelo menos não de modo exclusivo”, mas de “rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta”, em suma, de consciência e clareza (Artaud, 1999, p. 117-118).

Camile Dumoulié (2010), em sua análise do emprego e do desenvolvimento da concepção de crueldade na obra de Artaud, esclareceu a natureza metafísica do conceito. Segundo ele,

ela nasce do dilaceramento entre a força vital e as formas do vivo. Entre a pulsão que nos atravessa e o corpo que temos que construir. O homem existe entre duas coações que o matam e o fazem viver ao mesmo tempo. De um lado, é a violência da vida que jorra como um jato de sangue, como a peste à qual Artaud compara a energia do teatro [...]. De um outro lado, é a máquina coercitiva, porém, formadora dos princípios masculino/feminino, das diferenças, eu/o outro, dos signos que se inscrevem no corpo, ou das categorias que estruturam o espírito e a sensibilidade (Dumoulié, 2010, p. 65).

Portanto, há um duplo emprego do termo crueldade em Artaud. Ele designa a pulsão, a dinâmica conflitiva permanente, ou seja, a dissociação das forças que constituem o mundo e o próprio homem, enquanto matéria viva, e, conseqüentemente, o caos, a guerra perpétua como ordem original da criação. Mas o termo também designa, como num segundo momento da criação,

o esforço cruel, a violência que impõe a essas forças uma forma, que as convertem em unidades, em formas vivas, sobre as quais se exerce a crueldade simbólica da cultura; “vida é para o homem crueldade, pois ela é uma modelagem infinita da força do vivo” (Dumoulié, 2010, p. 66).

É esse o sentido fundamental da fragmentação, da multiplicidade simultânea, das correspondências diversas e dos agrupamentos momentâneos que a cena, como construção poética do espaço, deveria efetuar na proposta teatral de Artaud. Assim, afirma Dumoulié,

o teatro reencontra um tempo originário, isto é, o tempo sagrado quando as coisas se separam violentamente e se reúnem na crueldade. Ele está em um ponto de junção entre a violência pura da vida [...] e a potência dos princípios que cortam, retalham, ordenam o caos do vivo (Dumoulié, 2010, p. 68-69).

Dessa compreensão deriva a íntima relação que o teatro mantém com o sagrado, com os rituais mágicos, e que Artaud reivindicava, e em função da qual constituía-os como objetos de seu interesse artístico.

A superação do predomínio da picturalidade e do texto na arte europeia: a tridimensionalidade da forma e a encenação como renovação da experiência do espaço em Einstein e Artaud

Segundo Einstein, tradicionalmente, sobretudo a partir do Renascimento, a escultura europeia foi “fortemente tecida de sucedâneos pictóricos”, cujo efeito foi precisamente fazer “desaparecer a plasticidade”, ou seja, a redução da tridimensionalidade do espaço e do volume à picturalidade do plano (Einstein, 2011, p. 35). Esse predomínio do pictórico sobre o plástico encontra-se muito claramente formulado na ideia de frontalidade. Esta

deve ser considerada apreensão pictórica do volume, porque aí a tridimensionalidade está concentrada em alguns planos que reduzem o volume; enfatizam-se, assim, as partes mais próximas do espectador, ordenando-as na superfície, considerando que as partes posteriores são modulações acessórias da superfície anterior, que é enfraquecida em sua dinâmica (Einstein, 2011, p. 35).

A frontalidade, portanto, escamoteia o volume e a tridimensionalidade ao ordenar a distribuição do espaço em função de um plano predominante, aquele que se dispõe à frente e que afirma, a partir dessa hierarquização do próprio espaço, aquilo que se deseja transmitir e que é efetivamente importante, e os planos secundários, que podem ser negligenciados na apreensão da obra.

Do mesmo modo, Einstein reconhecia na perspectiva outra experiência pictórica do espaço prejudicial à “visão plástica”, conforme se evidencia no esboroamento dos limites entre a “escultura livre e o relevo”, observável desde o Renascimento (Einstein, 2011, p. 35).

O predomínio da apreensão pictórica do espaço, através da frontalidade e da perspectiva, articulava-se intimamente ao predomínio da subjetividade individual na arte ocidental, especialmente a partir do Barroco, conforme afirmava Einstein:

A carga emocional abolia a tridimensionalidade; a escritura pessoal a dominava. Essa história da forma esteve necessariamente ligada a um devir psíquico. As convenções artísticas passavam por paradoxos: o arranjo consistia em ter um criador no ápice de sua afetividade diante de um espectador no auge da emoção; a dinâmica dos processos individuais dominava; estes ditavam lei e se fixavam com particular insistência (Einstein, 2011, p. 36).

O predomínio de tendências psicológicas na arte europeia, particularmente na escultura, explica-se não apenas pelo advento da figura moderna do autor, mas pelo predomínio de uma lógica dialógica, na qual o espaço e o volume ordenam-se pictorialmente em função de um espectador, ao qual se dirige uma mensagem. A frontalidade é, destarte, um modo de ordenação pictórica do volume e do espaço em virtude da perspectiva virtual esperada do espectador. Por isso Einstein chega a afirmar que “o espectador foi integrado à escultura” europeia como uma de suas funções (Einstein, 2011, p. 37).

Em contrapartida, a escultura africana apresenta grande autonomia e distância em relação ao escultor e ao espectador, pois é “antes de tudo determinada pela religião” (Einstein, 2011, p. 39). Consequentemente, a religião fixa previamente a forma e o sentido. Desse modo, nem o escultor possui liberdade criativa, uma vez que a obra é definida pelo cânone religioso que garante sua eficácia mágica, nem o espectador exerce qualquer função em relação à obra, dado que ela se dirige aos deuses e visa sua função religiosa. Conforme depreende-se da afirmação de Einstein:

a visão é predeterminada pela religião e reforçada pelos cânones religiosos. Essa determinação do olhar produz um estilo que não é submetido à arbitrariedade do indivíduo. Muito pelo contrário, esse estilo é fixado por cânones, e apenas as reviravoltas de ordem religiosa podem modificá-los (Einstein, 2011, p. 41).

Portanto, essa exclusão da função do espectador e de toda carga subjetiva da obra implica uma outra forma de apreensão do espaço pela obra, pois a recusa a essa relação individual enseja a renúncia à frontalidade e à perspectiva como recursos de representação do espaço derivados dessa origem psicológica e pictórica. Desse modo, Einstein define a concepção e a experiência do espaço proveniente da escultura africana a partir da compreensão do volume como forma, não como massa – como se supõe na plástica pictórica europeia –, uma vez que a forma implica a tridimensionalidade. Consequentemente, os “elementos situados nas três dimensões precisam ser representados de modo simultâneo, quer dizer, o espaço dispersivo tem que estar integrado num só campo visual (Einstein, 2011, p. 46).

Essa experiência tridimensional do espaço consiste em oferecer por meio da forma a simultaneidade e diversidade dos movimentos visuais em uma unidade, numa totalidade fechada em si. Essa totalização do movimento por meio da forma constitui, segundo Einstein, um modo de absorção do tempo, na medida em que este é compreendido em termos de movimento – não linear –, e que o movimento é fixado pela forma (Einstein, 2011, p. 43-44).

Aparentemente, aos olhos de Einstein, foi precisamente enquanto forma de apreensão do espaço em sua diversidade, simultaneidade e tridimensionalidade que a vanguarda cubista se aproximou da escultura africana como resposta possível ao problema da representação do volume e da diversidade dos movimentos plásticos no plano pictórico. Essa resposta desdobra-se, em seus textos sobre o cubismo, em dois movimentos: por um lado, um movimento de desconstrução, de abalo de uma visualidade do espaço consolidada na tradição ocidental; por outro lado, o esforço de reunião, na totalidade fechada da obra, da simultaneidade e diversidade do próprio espaço.

Essa desconstrução se aplica contra o princípio de uma realidade exterior estável, de objetos, precedente a qualquer experiência sensorial. Dessa forma, trata-se primeiramente da constatação de uma “cisão completa entre o objeto e o conjunto de signos mecanizados e convencionais” e consequentemente de uma compreensão do “objeto como conjunto de experiências mistas” (Einstein, 2019a, p. 24). No entanto, nessa construção mista do objeto pela experiência, Einstein observa que a figuração “é um signo pictural [...] criado por processo puramente óptico” (Einstein,

2019a, p. 24). Portanto, todo questionamento de apreensão do espaço passa necessariamente por um questionamento dos processos ópticos e, sobretudo, do primado das “heranças visuais” e mnemotécnicas sobre a própria visão (Einstein, 2019a, p. 24).

É esse questionamento dos subterfúgios visuais e psíquicos que condicionam a experiência do espaço e, conseqüentemente, a definição do real, que Einstein compreendia na criação artística alucinatória de Picasso. Constatava

[...] uma disciplina de alucinação: a torrente dos processos psicológicos é, por assim dizer, repelida pelo dique estático das formas. Tudo o que antes fazia parar: os objetos, princípios conservadores e as convenções mnemotécnicas foram superados. [...] de fato, o nada é que é a premissa de toda construção imediata. Os objetos representam antes um obstáculo à figuração alucinatória por que dividem os processos psicológicos em duas realidades e destroem qualquer concentração (Einstein, 2019a, p. 27).

Nessa passagem, Einstein vai ainda mais longe. Não se trata apenas de questionar a realidade, os processos culturais e psicológicos que coincidem na experiência do espaço, ou a ilusão do objeto dado, mas de uma contraposição da dinâmica do próprio processo psíquico, da dinâmica alucinatória aos objetos, à estática das formas. A forma fechada, portanto, é incapaz de figurar a dinâmica psíquica.

Essa mesma tendência dissociativa é ressaltada em um ensaio sobre André Masson. “Uma coisa é importante: abalar o que chamam de realidade com alucinações não adaptadas, a fim de alterar as hierarquias dos valores do real” (Einstein, 2019a, p. 47). No caso de Masson, a dissociação alucinatória recusa até mesmo a limitação gráfica das formas; entregue ao pleno dinamismo psíquico, ele chega a um “psicograma (grafismo puro)” (Einstein, 2019a, p. 53). No entanto, no âmago desse grafismo, Einstein reconhecia um processo semelhante àquele que caracteriza o totemismo: uma figuração e uma mimese da alucinação que, em última instância, busca se proteger (Einstein, 2019a, p. 53-55). Encontra-se aí o limiar em que a desconstrução da experiência pode também ela se dissolver como processo controlado e se converter em loucura.

Paralelamente aos psicogramas – incomuns entre os cubistas e presentes, sobretudo, entre os surrealistas –, Einstein identifica na construção pictórica do cubismo um esforço de totalização, de construção da unidade múltipla e simultânea da obra como realidade fechada:

Transformam-se as noções temporais de movimento em um simultâneo estático no qual os elementos primordiais dos movimentos são comprimidos. Separam-se esses movimentos em diferentes campos de formas nos quais se dissocia e se rompe a figura [...].

Exprime-se o volume pelo contraste simultâneo das partes diferentemente situadas, ou se apresentam certas partes simultaneamente situadas em vários eixos (Einstein, 2019a, p. 76-77).

Essas unidades constituíam, portanto, o próprio modo de demarcar a desconstrução, a simultaneidade, a multiplicidade e a arbitrariedade de toda experiência espacial. É justamente aí que se encontra a afinidade cubista pela apreensão do espaço na escultura africana. No entanto, se na escultura africana interpretada segundo a chave religiosa não representativa é o distanciamento da forma em relação a qualquer subjetividade que permite uma experiência total do espaço, no caso do cubismo, o distanciamento da forma se dá em relação à subjetividade psíquica característica do antropocentrismo ocidental, cujo predomínio em um regime estético e visual buscou-se desconstruir, conforme demonstrou Didi-Huberman (2015, p. 213-216). Portanto, essa totalidade de simultaneidades múltiplas identificada por Einstein na experiência espacial cubista não demarca um apagamento do humano, mas sua libertação do antropocentrismo. Sob tal perspectiva, trata-se de uma afirmação não antropocêntrica da liberdade humana, de sua liberdade em relação à identidade unitária e hierárquica do eu e dos sentidos, que possibilita novas experiências do espaço. Desse mesmo modo, o quadro libertou-se de qualquer correspondência.

Em uma breve passagem de um artigo sobre as obras de Jean-Baptiste Corot (1796-1875), publicado em *Documents*, Einstein anotou a seguinte observação sobre a composição pictórica de suas pinturas: “Ele renuncia à construção teatral e patética, posiciona os personagens no segundo plano e os une mais fortemente à paisagem [...]” (Einstein, 2019, p. 39)⁷. Essa passagem poderia perfeitamente ser atribuída a Artaud. De todo modo, ele concordaria com a observação do historiador alemão. A afirmação de Einstein mobilizada acima aproxima a frontalidade e a perspectiva, características da pintura europeia, da própria construção teatral da cena, bem como associa ambas à marca patética, compreendida aqui como traço subjetivo, psicológico, da composição artística. Portanto, ele atribuía ao teatro as mesmas características pictóricas que observara na escultura europeia – frontalidade, perspectiva e predomínio de relação subjetiva entre artista e espectador –, e que escamoteavam a experiência tridimensional do espaço e do volume.

BARBIERI, Cássio Guilherme. Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

Em 1932, Artaud publicou a primeira versão de seu manifesto sobre *O teatro da crueldade*. Logo nos primeiros parágrafos, o texto dá o tom de sua denúncia e, paralelamente, de sua proposição acerca do que deveria ser esse teatro:

[...] importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada (Artaud, 1999, p. 101-102).

Desse modo, o problema central do teatro ocidental consistia para ele na centralidade do texto, da palavra, em relação ao conjunto da cena, e no papel de domínio e condicionamento que a partir dela se impunha ao conjunto dos elementos que constituem a encenação. Esta “supremacia da palavra” convertera o teatro em um subproduto da literatura, em seu reflexo, materialização de seu discurso, de forma a ordenar o conjunto da cena hierarquicamente em função da enunciação verbal (Artaud, 1999, p. 75).

Artaud evidencia em sua crítica não apenas a distribuição e o ordenamento hierárquico da cena em função do texto, escrito e proferido, mas uma hierarquia dos saberes, o predomínio do discurso poético, da literatura sobre o teatro, bem como uma ordem perceptiva hierárquica, centrada na racionalidade da palavra escrita e no olhar, que converte a cena em ilustração de um texto falado, em detrimento de todos os outros sentidos e formas de apreensão da encenação. Em última instância, o poder da palavra sobre a cena é a manifestação de um controle que se exerce, desde o exterior, sobre o espaço e a dinâmica do palco: trata-se do poder do autor, aquele que institui as palavras e partir delas cria e ordena a cena, invisibiliza qualquer dispersão de seus elementos e submete a gestualidade do ator.

Outro aspecto que reforça essa submissão é o caráter marcadamente psicológico que caracteriza o teatro europeu, ao menos desde Racine. Segundo Artaud, esse psicologismo, que fez do teatro moderno uma distrativa penetração na intimidade dos personagens, promoveu um afastamento “da ação violenta e imediata que o teatro deve ter” (Artaud, 1999, p. 95). Esse caráter psicológico individual do teatro moderno, denunciado por Artaud, constitui um aspecto central da própria dominação do texto sobre a cena, na medida em que se trata, fundamentalmente, de uma comuni-

cação que se estabelece entre o autor, cujo texto se manifesta na voz e na gestualidade do ator e é ilustrado na cena, e o espectador passivo, direcionado pela visualidade do palco e pela intriga, privada e subjetiva, que se desenrola a partir desse predomínio da palavra.

No entanto, esse problema artístico define um condicionamento intelectual e sensorial que afeta a experiência europeia e ocidental para além do campo estrito do teatro e da arte. Artaud tinha clara consciência da profundidade e da amplitude de seu questionamento, não restrita ao teatro, mas que abrangia toda a cultura ocidental (Derrida, 1995, p. 153). Em 1936, em uma de suas conferências proferidas durante sua estadia no México, “El hombre contra el destino”, Artaud evidencia no âmago da concepção racional e moderna do mundo uma dissociação entre a dinâmica do pensamento e do mundo e as imagens estáticas que dele formulamos para acessá-lo:

[...] a concepção racionalista do mundo, em sua aplicação a nossa vida cotidiana no mundo, produz o que chamarei de consciência separada. [...]

Todos sabemos que o pensamento é inapreensível. Para pensar temos imagens; temos palavras para estas imagens; temos representações de objetos. A consciência se divide em estados de consciência. Porém, isto é apenas um modo de falar. Isto somente vale, na realidade, para nos permitir pensar. Para observar nossa consciência nos vemos obrigados a dividi-la; de outro modo, essa faculdade racional que nos permite “ver” nossos pensamentos jamais poderia exercer-se. Porém, na realidade, a consciência é um bloco, o que o filósofo Bergson chama pura duração. O pensamento não se detém. O que colocamos diante nós, para que a razão do espírito o observe, na realidade, já é passado; e a razão não tem mais que uma forma mais o menos vazia do verdadeiro pensamento.

Pode-se dizer que a razão do espírito mira sempre a morte. A razão, faculdade europeia exaltada excessivamente pela mentalidade europeia, é sempre um simulacro da morte (Artaud, 1984, p. 114, tradução nossa)⁸.

Evidencia-se, portanto, um impasse: se a pura dinâmica do pensamento e do mundo é em si inacessível e irrepresentável, a razão está fadada a contemplar essas interrupções, essas imagens passadas, fixadas e vertidas em palavras, em representações. No entanto, o problema não é essa impossibilidade, mas a pretensão de fazer dessas imagens limitadas da razão, desses “simulacros da morte”, a própria realidade do mundo e do pensamento, ou seja, uma exterioridade autônoma, em relação à qual o culto europeu à razão estabeleceu uma espécie de idolatria, conforme afirma Artaud: “esse movimento é uma coisa idólatra; o espírito crê no que ele mesmo reflete (*mira*)” (Artaud, 1984, p. 117, tradução nossa)⁹.

BARBIERI, Cássio Guilherme. Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

Trata-se, em suma, de uma petrificação do mundo e da própria razão, esvaziada de seu poder criador por uma projeção alienada de suas próprias criações (Artaud, 1984, p. 118). Essa fixação não é uma fuga, uma resposta ao temor da morte, mas a própria imagem da morte. Artaud, portanto, inverte a ideia da figuração como tentativa de escapar à transitoriedade e, conseqüentemente, à morte, ao compreender no dinamismo permanente um signo de vida, não um signo de morte, pois reconhece a vida de modo impessoal.

A escrita, a palavra fixada em texto, é uma das formas de petrificação do mundo e da razão, na medida em que os cristaliza e destitui-lhes de todo movimento, de toda dinâmica e transitoriedade. “Escrever é impedir que o espírito se mova entre as formas como um vasto sopra. Pois a escrita fixa o espírito e o cristaliza em uma forma, e da forma nasce a idolatria”, por isso o “verdadeiro teatro, como a cultura, jamais esteve escrito” (Artaud, 1984, p. 129, tradução nossa)¹⁰.

Desse modo, a proposta teatral de Artaud toma como elemento central a encenação, ou seja, o conjunto da cena, liberado do subjugo da palavra. Assim, advogava ao teatro uma linguagem própria, a qual definia-se, conforme destacamos acima, “pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço”. Numa segunda versão de seu manifesto, Artaud descreve essa encenação nos seguintes termos:

Pretendemos basear o teatro antes de mais nada no espetáculo, e no espetáculo introduziremos uma nova noção do espaço utilizado em todos os planos possíveis e em todos os graus da perspectiva, em profundidade e em altura, e a essa noção virá se somar uma ideia particular do tempo acrescida à do movimento: num tempo dado, ao maior número possível de movimentos acrescentaremos o maior número possível de imagens físicas e de significações ligadas a esses movimentos.

[...]

Assim, o espaço teatral será utilizado não apenas em suas dimensões e em seu volume mas, por assim dizer, *em seus subterrâneos*.

O encavalamento das imagens e dos movimentos levará, através de conluios de objetos, silêncios, gritos e ritmos, à criação de uma verdadeira linguagem física com base em signos e não mais em palavras (Artaud, 1999, p. 145-146).

Essa reabilitação do espetáculo pela encenação opera-se, por um lado, pela liberação dos elementos da cena de sua ordenação pelo texto, e, por outro lado, pela multiplicação do espaço da cena. O espetáculo deve ocupar o espaço em todos os seus planos, níveis e perspectivas, oferecendo-se como multiplicidade e simultaneidade. Dessa forma, todos os elementos da cena –

gestos, luz, som, entonações, palavras, objetos, figurinos etc. – convertem-se em signos, que podem estabelecer diversas conexões dinâmicas entre si. Portanto, a ideia de encenação implica uma nova experiência do espaço da cena. Não mais a direção pela palavra, que conduz ao gesto, que anuncia a intriga e submete a visibilidade do espaço da cena, mas o espaço como multiplicidade simultânea, como reunião de elementos cênicos, que o povoam como signos, com conexões múltiplas.

Consequentemente, o próprio palco enquanto espaço separado, disposto à apresentação ao público, e organizado a partir de certa frontalidade ordenadora, deveria ser abolido. “Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras [...]”, no qual seria reestabelecida “uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela” (Artaud, 1999, p. 110). Nessa sala, a encenação deveria se desenvolver em todos os seus espaços, preenchendo-os e multiplicando-os. Os espectadores ficariam ao centro e o espetáculo se desenvolveria ao seu redor simultaneamente, estabelecendo comunicações e vínculos em vários níveis. Esse espaço fechado da cena, que congrega no mesmo espaço encenação e espectador, ressoa a definição einsteiniana da escultura religiosa africana como “realidade mítica e fechada”, que engloba em si o próprio “adorador” destituído, dessa maneira, de “sua existência humana” e convertido em “ser mítico” (Einstein, 2011, p. 43).

Esse duplo movimento, de liberação da cena e de sua multiplicação no espaço, aproxima a concepção de encenação proposta por Artaud das leituras einsteinianas dos quadros cubistas. Em ambos os casos, oferece-se um questionamento da experiência do espaço e, por conseguinte, da própria realidade, do modo como a constituímos, e a proposição de uma nova experiência do espaço centrada na multiplicidade e simultaneidade.

Afetar a sensibilidade com vistas a reconfigurar a ordem dos sentidos implica colocar em questão tanto a realidade exterior, a experiência do mundo e dos objetos, quanto a própria experiência interior do indivíduo, sua estabilidade, o sentido unitário de sua identidade do eu, conforme afirmava Artaud: “[...] o teatro deve procurar, por todos os meios, recolocar em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo externo, mas também do mundo interno, ou seja, do homem, considerado metafisicamente” (Artaud, 1999, p. 104-105). A multiplicidade e

simultaneidade dos elementos que constituem a experiência do espaço, propostas em sua concepção de encenação, corresponde, conseqüentemente, à própria compreensão do instável dinamismo interior do homem, não apenas em sua dimensão psíquica, mas em sua dimensão física, corporal, sensorial.

Nesse sentido, Ana Kiffer foi muito precisa ao definir a escrita artaudiana em termos de uma escrita “fora de si”, ou seja, de uma escritura que recusa a fixação de uma identidade de si e de uma correspondência estável com uma exterioridade ou interioridade estática precedente (Kiffer, 2014, p. 54-55). Essa concepção de uma escrita fora de si pode muito bem ser aplicada à própria proposta artaudiana da cena, na medida em que a multiplicação simultânea do espaço pela encenação é uma forma de demarcar esse fora de si que constitui a experiência exterior e a própria experiência psicológica e corpórea/sensível em termos de um espaço múltiplo, experienciado parcialmente em relação a um “fora”.

Desse modo, o Teatro da Crueldade parece desdobrar em sua cena essa tensão permanente entre as forças do vivo e as formas do vivo, conforme a expressão de Dumoulié. Portanto, esse espaço como “condensação dos elementos cênicos” é a forma pela qual se restitui ao teatro a “noção de uma vida apaixonada e convulsa” em que consiste a crueldade (Artaud, 1999, p. 143).

A metafísica sem transcendência do espaço e o problema da representação: considerações finais

Em seu ensaio “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, Jacques Derrida identifica “na origem da crueldade [...] um assassinio”; o assassinio “do detentor abusivo do *logos* [...] o pai, [...] o Deus” (Derrida, 1995, p. 159). Recusar o poder exterior da palavra sobre a cena é expulsar do palco o poder desse Deus, desse *logos* que fixa uma ordem e um sentido precedentes desde uma exterioridade absoluta. É na suposição teológica do *logos* precedente, que define o mundo e fixa os objetos antes de qualquer experiência, que se sustenta o paradigma da representação, sobre o qual se fundamenta toda tradição do saber ocidental (Derrida, 1995, p. 156-157).

Para Derrida “o teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável”; a vida como “origem não representável da representação” (Derrida, 1995, p. 152). Essa não representação, como representação originária da vida, enquanto convulsão permanente

de forças, consiste no “desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora do seu próprio espaço” (Derrida, 1995, p. 157). Desse modo, a representação cruel fecha o espaço da cena em si, recusa toda correspondência com a exterioridade, sua visibilidade se oferece contra a palavra que rouba e submete a visão (Derrida, 1995, p. 158), e, diria ainda, contra toda hierarquia dos sentidos.

Diante disso, compreende-se melhor a ressalva que Einstein fazia ao determinismo religioso da escultura africana:

Tal arte raramente materializará o aspecto metafísico, já que para ela trata-se de evidente precedente. Ela precisa revelar-se inteiramente na perfeição da forma e nela concentrar-se com surpreendente intensidade, ou seja, a forma será elaborada até que seja perfeitamente fechada sobre si mesma. Um poderoso realismo da forma vai aparecer, pois só assim entram em ação as forças que não chegam à forma por vias abstratas ou pela reação polêmica, mas que são imediatamente forma. [...] Num realismo formal – que não entendemos como realismo de imitação – a transcendência existe; porque foi excluída a imitação; quem, entretanto, um deus poderia imitar, a quem poderia ele se submeter? Segue-se daí um realismo lógico da forma transcendente (Einstein, 2011, p. 42).

Pouco importa aqui sua imprecisão etnológica¹¹, afinal de contas o fundamental em *Negerplastik* era o problema da experiência tridimensional do espaço e do volume. Nesse sentido, é sintomático que ele se detenha, embora de forma equivocada em termos etnológicos, sobre a recusa à representação, à ideia mimética para figurar a transcendência, a metafísica. O que poderia indicar, na leitura que Einstein propõe da problemática do espaço no cubismo, essa ênfase em uma figuração que recusa a representação, que recusa a divindade, a metafísica como exterioridade, como precedência passível de imitação? Arriscamos afirmar que talvez a leitura einsteiniana do cubismo, e, mesmo, do surrealismo – do qual deriva Artaud – seja perpassada por uma compreensão metafísica do mundo e da vida semelhante àquela que caracteriza a concepção artaudiana de crueldade. Ao fim e ao cabo, a experiência do espaço como multiplicidade simultânea concentrada no espaço fechado da obra cubista encontra, como evidenciamos, muitas semelhanças com o espaço múltiplo, simultâneo e condensado da cena do Teatro da Crueldade; a própria obra de arte encontra seu valor, para Einstein, em sua exceção, em seu poder sobre os modos de percepção.

BARBIERI, Cássio Guilherme. Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

Destarte, compreende-se melhor o aparente paradoxo do movimento de Einstein em *Negerplastik*, observado por Didi-Huberman. No auge do predomínio artístico da “proposta nietzschiana da morte de Deus”, Einstein volta seu interesse para uma “arte essencialmente religiosa” (Didi-Huberman, 2015, p. 197-198). Essa mesma observação poderia ser feita a respeito do movimento de Artaud, sobretudo nos anos 1930. O paradoxo, contudo, é apenas aparente, conforme elucida Didi-Huberman, pois Einstein desloca a simbolização da ideia de uma correlação, e consequentemente “a religião não é mais pensada como um conteúdo que a escultura africana teria por responsabilidade representar” (Didi-Huberman, 2015, p. 208). Essa constatação reforça a aproximação esboçada anteriormente.

O desdobramento dessas questões apenas evidencia que este ensaio não pretende nem pode esgotar a problemática, embora, deva-se confessar, buscou formulá-la em termos mais precisos. De todo modo, está claro que Einstein e Artaud identificam no predomínio do pictórico sobre o plástico, e no subjugo da encenação pela palavra/escritura, respectivamente, duas formas que escamoteiam uma experiência do espaço em sua multiplicidade, diversidade e simultaneidade, e que tal experiência, ao perturbar os sentidos, questiona o paradigma da representação.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **México y viaje al país de los Tarahumaras**. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras**. Belo Horizonte: Moinhos. 2020.
- BENJAMIN Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia: revista de literatura**, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago/dez 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>. Acesso: 22 dez. 2023.
- CONDURU, Roberto. *Negerplastik* de Carl Einstein, aqui e agora. In: EINSTEIN, Carl. **Negerplastik: escultura negra**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 291-302.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- DUMOULIÉ, Camille. Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade. **Lettres Françaises**, São Paulo, v. 1, n. 11, p. 63-74, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4134/3750>. Acesso: 10 set. 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- EINSTEIN, Carl. **Negerplastik: escultura negra**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- EINSTEIN, Carl. **Documents**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019a.
- EINSTEIN, Carl. African Sculpture. In: EINSTEIN, Carl. **A Mythology of Forms: Selected Writings on Art**. Chicago: University of Chicago Press, 2019b. p. 69-134.
- JAMESON, Fredric. **Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic**. New York: Verso, 1990.
- KIEFER, Klaus; MEFFRE, Liliane (org.). **Carl Einstein: Briefwechsel 1904-1940**. Berlim: J.B. Metzler, 2020.
- KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.) **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 47-68.
- KIFFER, Ana (org.). **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- MEFFRE, Liliane. Apresentação. In: EINSTEIN, Carl. **Negerplastik: escultura negra**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 7-28.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2012.

BARBIERI, Cássio Guilherme. **Do problema do espaço à crítica da representação: aproximações entre Carl Einstein e Antonin Artaud**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48040>>

NOTAS

- 1 Bolsista do Programa de Bolsas Universitárias de Santa Catarina (UNIEDU/FUMDES).
- 2 Benjamin evoca a estetização futurista da guerra no manifesto de Marinetti sobre a Guerra colonial italiana na Etiópia: “Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos: [...] a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugará. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras. Poetas e artistas do futurismo... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura” (apud BENJAMIN, 1994, p. 195-196).
- 3 A antologia de poemas *Tric trac du Ciel* foi publicada pela editora da galeria Simon, de Paris, que era dirigida por Kahnweiler.
- 4 Cf. carta de Artaud a Allendy, de 30 de setembro de 1927 (apud KIFFER, 2017, p. 47-51). Devemos lembrar ainda que a conferência “O teatro e a peste”, inserida em *O teatro e seu duplo*, foi originalmente proferida na Sorbonne por Artaud, em 1932, a convite de Allendy.
- 5 Em 1921, Einstein publicou *Afrikanische plastik*, na qual dispõe-se a compreender histórica e antropologicamente a escultura africana, lançando mão de uma abordagem mais etnológica (Cf. EINSTEIN, 2019b, p. 69-134). Entre 1929 e 1930 também publicou numerosos artigos na *Documents* sobre arte africana com a mesma abordagem. Liliane Meffre identifica a partir dos anos 1920 uma “virada etnológica” na abordagem de Einstein (MEFFRE, 2011, p. 20-21); Georges Didi-Huberman, no entanto, recusa uma ruptura entre *Negerplastik* e seus trabalhos sobre arte africana publicados nos anos 1920 e reconhece apenas uma inversão de foco, da problemática espacial da teoria cubista para uma abordagem da arte africana como objeto autônomo, histórico e etnológico (Didi-Huberman, 2015, p. 208-209).
- 6 No original: “Se trata, en suma, de resucitar la vieja idea sagrada, la gran idea del panteísmo pagano, bajo una forma, que, esta vez, ya no será religiosa, sino científica. El verdadero panteísmo no es un sistema filosófico sino un medio de investigación dinámica del universo.”
- 7 O artigo em questão, “Jean-Baptiste Corot (1796-1875): composições clássicas”, publicado em 1929, no segundo número da revista *Documents*, não estava assinado. Sua atribuição a Einstein deve-se às pesquisas de Liliane Meffre.
- 8 No original: “[...] la concepción racionalista del mundo en su aplicación a nuestra vida de todos los días en el mundo, produce lo que llamaré la conciencia separada. [...] Sabéis todos que el pensamiento es inasible. Para pensar, tenemos imágenes; tenemos palabras para estas imágenes; tenemos representaciones de objetos. La conciencia se divide en estados de conciencia. Pero esto sólo es una manera de hablar. Esto sólo vale, en realidad, para permitirnos pensar. Para mirar nuestra conciencia nos vemos obligados a dividirla; de otra manera, esta facultad racional que nos permite ver nuestros pensamientos jamás podría ejercerse. Pero, en realidad, la conciencia es un bloque, lo que el filósofo Bergson llama duración pura. No hay detención en el pensamiento. Lo que colocamos ante nosotros, para que la razón del espíritu lo observe, en realidad, ya ha pasado; y la razón no tiene más que una forma más o menos vacía de verdadero pensamiento. Se puede decir que la razón del espíritu mira siempre a la muerte. La razón, facultad europea exaltada desmesuradamente por la mentalidad europea, es siempre un simulacro de la muerte.”
- 9 No original: “este movimiento es una cosa idólatra; el espíritu cree en lo que él mismo mira.”
- 10 No original: “Escribir es impedir al espíritu que se agite en medio de las formas como una vasta respiración. Pues la escritura fija al espíritu y lo cristaliza en una forma, y de la forma nace la idolatría” [por isso o] “verdadero teatro, como la cultura, jamás, ha estado escrito.”
- 11 Liliane Meffre ressalta que Einstein confundiu, em *Negerplastik*, estátua e fetiche, pois a representação estatuária de uma divindade não era para os africanos a própria divindade (MEFFRE, 2011, p. 18).