



Ephemeria

*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal de Ouro Preto - vol. 2 - nº 3 - 2019/2*

ISSN: 2596-0229



**Dossiê:
Antonin Artaud e Reverberações
1**

PPGAC
Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas

50
UFOP
Universidade Federal
de Ouro Preto

EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Vol. 2, nº 3. Dezembro de 2019

Expediente

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP

Coordenação: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel

Vice Coordenação: Prof.^a Dr.^a Luciana da Costa Dias

Equipe Editorial

Editor-chefe: Luciana da Costa Dias

Editoras responsáveis pela organização do 'Dossiê Antonin Artaud e Reverberações 1':

Luciana da Costa Dias e Tamira Mantovani

Comissão Científica

Cláudia Tatinge Nascimento (Macalester College - E.U.A.)

Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)

Felipe Henrique Monteiro Oliveira (USP)

Fernando Mencarelli (UFMG)

Kuniichi Uno (Rikkyo University)

Nanci de Freitas (UERJ)

Peter Pál Pelbart (PUC/SP)

Tatiana Motta Lima (UNIRIO)

Comissão Editorial

Alex Beigui de Paiva Cavalcante

Aline Mendes de Oliveira

Éden Peretta

Ernesto Gomes Valença

Letícia Mendes de Oliveira

Luciana da Costa Dias

Marcelo Rocco

Neide das Graças de Souza Bortolini

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Ricardo Gomes

Capa:

Performance “*O corpo desembestado de AdivinhaDiva*”, de Matheus Silva

– realizada nos arredores da igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, 2016

Foto de João Pedro Zuccolotto Rodrigues da Silva

Arte de da capa: Éden Peretta

Revisão: Luciana da Costa Dias e Tamira Mantovani

Diagramação: Luciana da Costa Dias

Plataforma SEER: Editora da UFOP

ISSN: 2596-0229

Universidade Federal de Ouro Preto

R. Diogo de Vasconcelos, 122

Pilar - Ouro Preto

Minas Gerais

CEP 35400-000

Fone: +55 (31) 3559-1189

SUMÁRIO

TABLE OF CONTENTS

EDITORIAL

Editorial e Expediente (pt / eng)	01-06
Antonin Artaud e Reverberações: Apresentação (pt)	07-09
Antonin Artaud and Reverberations: Introduction (eng)	10-12
<i>- Luciana da Costa Dias; Tamira Mantovani Gomes Barbosa</i>	

TRADUÇÃO / TRANSLATION

Como criar para si um Teatro sem Órgãos? Deleuze, Artaud e o conceito de Presença Diferencial	13-28
<i>- Laura Cull Ó Maoilearca</i>	

REVERBERAÇÕES / REVERBERATIONS

‘Mirroring the Double and the Cruel’ - Living, Uncaging, Offending, Celebrating, Analysing	29-54
<i>- Andrea Pagnes</i>	
Antonin Artaud and the Grotesque	55-72
<i>- James Oliver Daly</i>	
Artaud y la Revolución del Cuerpo: Prolegómenos a una ‘Erótica Transcendental’	73-90
<i>- Carlos A. Segovia</i>	
Adaptações sobre as Virtualidades do Duplo no Teatro: do Duplo Digital ao Digital Self	91-107
<i>- Carolina Dias de Almeida Berger</i>	
Antonin Artaud nos Entremeios da Invenção: um caminho possível entre a Psicanálise e a transformação da Linguagem	108-124
<i>- Talita Baldin; Paulo Eduardo Viana Vidal</i>	
Deleuze e Artaud: Reverberações da Crueldade	125-141
<i>- Paulo Correia; Rodrigo Barbara</i>	
As Proposições de Antonin Artaud em Cena: Performances de um Corpo Diferenciado	142-156
<i>- Felipe Henrique Monteiro Oliveira</i>	
O Gesto como Pulsão interior no Teatro da Crueldade	157-169
<i>- Marina de Nóbile da Silveira; Ricardo Carlos Gomes</i>	



EDITORIAL

<português>

Com este terceiro número um ciclo se fecha: completamos nosso primeiro ano de vida com um dossiê multilíngue sobre as inúmeras reverberações de Antonin Artaud. Mais uma vez agradecemos a todos que doaram seu suor e seu tempo para que este número pudesse existir: às editoras responsáveis, Luciana da Costa Dias e Tamira Mantovani Gomes Barbosa, a todos os autores, revisores, tradutores, pareceristas e todos os demais que, de algum modo, seguem acreditando na criação desta revista e que colaboraram com a publicação deste número – mesmo em meio a todas as intempéries que assaltam a América Latina.

Comissão Editorial

<english>

This third issue comes full circle: we have ended our debut year with a multilingual special issue about the countless reverberations of Antonin Artaud. We would like once more to thank everyone who had worked hard and gave their time for this issue to come out: to editors-in-chief Luciana da Costa Dias and Tamira Mantovani Gomes Barbosa, to every author, proof-reader, translator, reviewer and everyone else who, in some way, keeps believing in the creation of this journal and contributed for this issue to be published – even in the midst of all troubles that assault Latin America.

Editorial Board

Ephemera, vol. 2, nº 3, dez. 2019.

ANTONIN ARTAUD E REVERBERAÇÕES:

Apresentação

Luciana da Costa Dias¹

Tamira Mantovani Gomes Barbosa²

Antonin Artaud (1896-1948) dispensa apresentações. Seu nome se destaca dentre os grandes criadores e pensadores das artes cênicas no século XX, sobretudo no que se refere à busca por uma linguagem teatral outra que não a do drama, mas sim calcada no corpo, em sua expressividade e movimento – ele tanto discutiu o corpo como um hieróglifo – matriz de significados em seu Teatro da Crueldade – como também, posteriormente, abriu caminho para a discussão do corpo do performer como um corpo anárquico, livre (no famoso e muitas vezes mal compreendido conceito de “corpo-sem-órgãos”). As contribuições da obra de Artaud para a construção do teatro contemporâneo são marcantes, em seu caráter de inovação e experimentação, naquilo mesmo que a cena contemporânea tem de múltipla, indômita, física e intensa. Já há em Artaud a abertura para o “não-ocidental”, na medida em que ele buscou fora do ocidente um caminho, assim como há também em sua obra elementos que apontam em direção ao paradigma futuro de uma performatividade.

Poeta, pensador, diretor, ator e roteirista. Antoine Marie Joseph Artaud, mundialmente conhecido como Antonin Artaud, nasceu em Marselha, França, em 1896 e faleceu em 1948. Sua vida é indissociável de seus escritos. “*Eu não concebo nenhuma obra separada da vida*”, uma vez afirmou este “*homem filósofo do teatro*”, como o chama Laura Cull Ó Maoilearca, no texto que aqui tivemos o prazer de traduzir para a língua portuguesa e que abre este dossiê. E no caso de Artaud, seu *pathos* é tanto seu caminho quanto sua “loucura”: sua profunda crítica aos descaminhos da modernidade e sua tentativa de estabelecer novas possibilidades de se fazer teatro é também uma guerra com a metafísica e seus jogos de espelho, que ele tanto quer superar, no teatro e em si mesmo. Sua obra, seminal, propôs a transformação radical do fazer teatral ocidental no início do século XX. A posição assumida por Artaud em prol da construção de uma cena cuja poética não dependa das palavras, e a sinalização de que ainda antes a razão e o discurso, bem como o sujeito, entraram em crise; mostram uma tendência, uma virada na maré que se mostrará dominante ao longo de todo o século XX. Essa percepção será ainda ecoada por muitos outros artistas e pensadores, mas décadas seguintes., dentro e fora do teatro. A partir de Artaud, e em um trabalho que depois seria fortalecido por muitos outros, em suas inúmeras reverberações, temos a transformação radical do trabalho do ator e da pesquisa em artes cênicas. Sua influência também será forte em encenadores como Peter Brook e em inúmeros grupos teatrais,



no Brasil e no mundo – como *Living Theater* e *Teatro Oficina*. Além disso, filósofos como Jacques Derrida e Gilles Deleuze serão profundamente influenciados por seus escritos. E curiosamente a *performance art*, como já conclamara Josette Féral, “parecerá corresponder paradoxalmente em todos os pontos a esse novo teatro que Artaud evocava”. Artaud ainda reverbera, mesmo na virada performativa que as ciências humanas e as artes vem assistindo desde a segunda metade do século XX.

Neste sentido, e tendo em vista as inúmeras reverberações possíveis da obra de Artaud, a *Ephemeria - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, decidiu lançar a chamada para este dossiê. E de fato, as reverberações de Artaud são inúmeras, múltiplas, variadas. Artaud reverbera forte, mesmo neste começo de século XXI: tão forte que recebemos uma quantidade quase inacreditável de artigos para avaliar em curto espaço de tempo – sobretudo se considerarmos que somos uma revista recém-nascida, que comemora, com esta edição, seu primeiro ano de vida. E tão forte ainda reverbera Artaud que teremos não um, mas dois dossiês sobre o tema. Este, que agora vem a público marca, com a participação de autores do Brasil, da Inglaterra, da Austrália, Itália e Espanha, nossa primeira edição multilíngue. E teremos ainda um segundo número. Igualmente multilíngue, que verá a luz em março do ano que vem, na edição de *Ephemeria* Vol 3, No. 4.

O presente Dossiê pretende, portanto, ampliar o espaço de debate e a conexão entre pesquisadores e pesquisadoras que possuem de algum modo seus trabalhos atravessados pelas reverberações da obra de Artaud. Neste sentido, escolhemos abrir o presente dossiê com a tradução do artigo *Como criar para si um Teatro sem Órgãos? Deleuze, Artaud e o conceito de Presença Diferencial*, de Laura Cull Ó Maoilearca, uma das fundadoras da rede de pesquisa *Performance Philosophy*. Este artigo, até então inédito em português, representa um marco para pensarmos as relações indissociáveis entre teatro e filosofia, e o papel fundamental de Artaud neste processo.

A seguir, temos ‘*Mirroring the Double and the Cruel*’ - *Living, Uncaging, Offending, Celebrating, Analysing* (‘*Espelhando o Duplo e o Cruel*’ - *Viver, Libertar, Ofender, Celebrar, Analisar*), de autoria do performer e artista multimídia italiano Andrea Pagnes, que discute as reverberações de Artaud em figuras emblemáticas da vanguarda do século XX, tais como *Living Theatre*, John Cage, Peter Handke, Klaus Kinski e Hermann Nitsch. Já o grotesco em sua relação com a obra de Artaud é alvo do terceiro artigo que compõe este dossiê, a saber *Antonin Artaud and the Grotesque* (*Antonin Artaud e o Grotesco*), do ator e pesquisador James O. Daly, da Universidade de Monash University, Austrália.

Do grotesco ao sublime é a passagem que nos leva ao próximo artigo, do pesquisador espanhol Carlos A. Segovia, que discute Artaud y la Revolución del Cuerpo: Prolegómenos a una ‘Erótica Transcendental’, que o autor opõe a toda onto(teo)logia, como captura imaginária e simbólica do real, de forma bastante poética.



E do sublime ao digital, nada mais contemporâneo: no sexto artigo aqui publicado, Carolina Berger reverbera Artaud até mesmo em performances intermídia contemporâneas, com seu texto *Adaptações sobre as Virtualidades do Duplo no Teatro: do Duplo Digital ao Digital Self*.

Já Talita Baldin e Paulo Eduardo Viana Vidal, em *Antonin Artaud nos Entremeios da Invenção: um caminho possível* entre a Psicanálise e a transformação da Linguagem, discutem – em perspectiva psicanalista – como a subversão que este faz do uso da linguagem ajuda a demarcar a sobrevivência de sua subjetividade. Temos ainda um artigo sobre as inúmeras dobras que a zona de fricção estabelecida entre Artaud e Deleuze reverberam, discutidas por Paulo Correia e Rodrigo Barbara no artigo *Deleuze e Artaud: Reverberações da Crueldade*. No nono e penúltimo artigo, Felipe Henrique Monteiro Oliveira discute *As Proposições de Antonin Artaud em Cena: Performances de um Corpo Diferenciado*, nos mostrando que não há limites para as reverberações de Artaud, que se abre assim à multiplicidade e a diferença dos corpos. E por último, o décimo artigo, que encerra este primeiro dossiê, de Marina de Nóbile da Silveira e Ricardo Gomes e traçam uma breve discussão sobre *O Gesto como Pulsão interior no Teatro da Crueldade*.

É possível perceber como a multitude de temas abordados neste primeiro dossiê foge a qualquer catalogação ou sistematização. Se Artaud explicado é Artaud traído, como diria Peter Brook, o mesmo não poderia ser dito acerca de qualquer tentativa de sistematização de suas reverberações? Por outro lado, Derrida também já colocou que a fidelidade a Artaud é impossível... Será? Artaud, em certo sentido e de todo modo, permanece, para nós, um hieróglifo. E assim o sendo, espero que, mesmo em tempos sombrios, continue reverberando e, quem sabe, nos conduzindo a caminhos e perspectivas ainda por serem abertas e mapeadas.

22 de dezembro de 2019

¹ **Luciana da Costa Dias** é Professora Associada da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e fundadora do Grupo de Pesquisa cadastrado no CNPq: Aporia: Estudos sobre Performance e Filosofia. É membro da Rede Performance Philosophy e foi pesquisadora visitante no Center for Performance Philosophy da University of Surrey, Reino Unido, entre 2017 e 2018. É doutora em Filosofia pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) com período sanduíche na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Alemanha. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5627-5431>. E-mail: ldias@ufop.edu.br.

² **Tamira Mantovani Gomes Barbosa** é atriz, performer e pesquisadora. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), graduou-se em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente investiga as conexões entre performance e filosofia, como pesquisadora do Grupo Aporia – estudos em filosofia e performance, certificado pelo Cnpq. Orcid id: <https://orcid.org/0000-0003-3967-9762>. E-mail: tiramantovanigomes@gmail.com.



ANTONIN ARTAUD AND REVERBERATIONS:

Introduction

*Luciana da Costa Dias*¹

*Tamira Mantovani Gomes Barbosa*²

Antonin Artaud (1896-1948) needs no introductions. His name stands out among the great creators and thinkers of the Performing Arts in the 20th Century, especially when it comes to the search for a theatrical language other than drama, but body-based in its expressiveness and movement – he discusses not only the body as a hieroglyph – matrix of meanings in his Theatre of Cruelty – but lately the body of the performer as a free, anarchic body as well (the famous, and many times misunderstood, body-without-organs). Artaud's contributions to construct the contemporary theatre are striking in their innovative and experimenting character, in all the multiplicity, untamedness, physics and intensity of the contemporary scene. In Artaud, there is room for the “non-western”, in that he sought for a path out of the West, just as there are elements in his work that point to the future performativity paradigm.

Poet, thinker, director, actor and playwright. Antoine Marie Joseph Artaud, worldwide famous as Antonin Artaud, was born in Marseille, France in 1896 and died in 1948. Artaud's life is embedded in his writings. “*I do not conceive any work (of art) separated from life*”, once argued this “*philosophical man of theatre*”, as Laura Cull Ó Maoilearca calls him in the text that we have had the pleasure of translating into Portuguese language, and opens this special issue. When it comes to Artaud, his *pathos* is his path and his “madness”: the profound criticism of modernity misleadings and his attempt to establish new possibilities for making theatre is also a war with metaphysics and its hall of mirrors, which he wanted to overcome so badly, in theatre and in himself. His seminal work proposed to radically transform theatre making in the 20th Century. Artaud took a stand for building a scene whose poetics do not depend on words. This and the crisis of reason, discourse and subject led to a turning point which would prove dominant throughout the 20th Century. This and the crisis of reason, discourse and subject showed a trend and led to a turning point which would prove dominant throughout the 20th Century. Such perception will be echoed by several artists and thinkers decades later, in and outside Theatre. From Artaud's work, later strengthened by others, rises a radical transformation of the actor's work and of Performing Arts research. Its influences will also be strong to directors like Peter Brook and to lots of theatre groups in Brazil and worldwide, like *Living Theater* and *Teatro Oficina* to name but a few. In addition, philosophers such as Jacques Derrida and Gilles Deleuze will be deeply influenced by their writings. And curiously, *performance*



art, as called by Josette Féral, “will seem to paradoxically correspond to all points of this new theatre evoked by Artaud”. Artaud still reverberates, even in the performative turn followed by arts and humanities since the second half of the 20th Century.

In light of the numerous possible reverberations of Artaud's work, the editorial board of *Ephemera - Journal of Theatre and Performance Studies*, edited by Federal University of Ouro Preto, Brazil decided to launch the call to this special issue. Indeed, Artaud's reverberations are countless, multiple, assorted. Artaud reverberates strongly in this early 21st Century: so strong that we had received an unbelievable amount of papers to review in a relatively short time – especially when considering that *Ephemera* is a new-born journal, celebrating its first anniversary with this issue. And so strong Artaud still reverberates that we will have not one, but two special issues on the subject. This first issue counts with the participation of authors from Australia, Brazil, Italy, Spain and UK to become our first multilingual publication. The second one, also multilingual, will be issued in *Ephemera Journal*, vol 3, no. 4, to be published in March 2020.

Therefore, this special issue intends to widen the space for debate and connect scholars whose own works are pervaded by reverberations of Artaud's work. In this sense, we chose to open it with the translation of the paper *How Do You Make Yourself a Theatre Without Organs? Deleuze, Artaud and the concept of differential presence* written by Laura Cull Ó Maoilearca, one of the founders of *Performance Philosophy* research network. This paper, yet unpublished in Portuguese, represents a milestone for thinking of the inseparable relationships between theatre and philosophy, and Artaud's fundamental role in this process.

Next, we have *'Mirroring the Double and the Cruel' - Living, Uncaging, Offending, Celebrating, Analysing: considerations on a few artistic experiences that echoed Artaud's thought*, authored by the Italian performer and multimedia artist Andrea Pagnes, which discusses Artaud's reverberations on emblematic figures from the avant-garde of the 20th Century like *Living Theatre*, John Cage, Peter Handke, Klaus Kinski e Hermann Nitsch. On the other hand, the grotesque and its relationship with Artaud's work is the subject of the third paper of this special issue, namely *Antonin Artaud and the Grotesque*, written by the actor and scholar James O. Daly from Monash University, Australia.

From grotesque to sublime, is the passage which takes us to the next paper, from the Spanish scholar Carlos A. Segovia, which discusses *Artaud and the Revolution of the Body: Prolegomena to a 'Transcendental Erotics'* opposing it to all onto(theo)logy, an imaginary and symbolic capture of the real, in a very poetic form. And from sublime to digital, nothing more contemporary: in the sixth paper published here, Carolina Berger reverberates Artaud on contemporary intermedia performances with *Adaptations on Virtualities of the Double in Theatre: from Digital Double to Digital Self*.



In its turn, Talita Baldin e Paulo Eduardo Viana Vidal, in *Antonin Artaud in the Meantime of Invention: a possible way between Psychoanalysis and the transformation of Language*, discuss – in a psychoanalytic perspective – how the subversion that makes use of language demarcates the survival of his subjectivity. Yet we have a paper on the countless folds on which the friction zone between Artaud and Deleuze reverberates, discussed by Paulo Correia and Rodrigo Barbara in *Deleuze and Artaud: Cruelty Reverberations*. In the ninth and penultimate paper, Felipe Henrique Monteiro Oliveira discusses *The Propositions of Antonin Artaud on Stage: A Differentiated Body in Performance*, showing us that there are no boundaries to Artaud’s reverberations when it comes to multiplicity and differences of bodies. And the tenth paper which closes this special issue, from Marina de Nóbile da Silveira e Ricardo Gomes, starts a brief discussion on *The Gesture as Inner Pulsion in the Theatre of Cruelty*.

It is worth noticing that the multitude of themes covered in this first special issue evades any cataloguing or systematisation. If Artaud explained is Artaud betrayed, as Peter Brook would say, can the same be said about any attempt to systematise his reverberations? On the other hand, Derrida has also stated that fidelity to Artaud is impossible... Is it? Artaud, in a way, remains a hieroglyph to us. And being so, we hope, even in dark times, he keeps on reverberating and, who knows, walking us through paths and perspectives to be opened and mapped.

December 22nd, 2019

¹ **Luciana da Costa Dias** is an Associate Professor from Federal University of Ouro Preto, Brazil and founder of *Aporia: Performance and Philosophy Studies* research group. She is a member of *Performance Philosophy* research network and was a visiting researcher in Centre for Performance Philosophy at the University of Surrey, UK, for the academic year 2017-2018. She received her split PhD. degree in Philosophy from State University of Rio de Janeiro, Brazil and Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Germany. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5627-5431>. E-mail: l.dias@ufop.edu.br.

² **Tamira Mantovani Gomes Barbosa** is an actress, performer and scholar. She received her Master’s degree from Federal University of Ouro Preto, Brazil, and her degree in Performing Arts from Federal University of Minas Gerais, Brazil. She is a member of *Aporia: Performance and Philosophy Studies* research group, and her research interests are the connections between performance and philosophy. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3967-9762>. E-mail: tamiramantovanigomes@gmail.com.



COMO CRIAR PARA SI UM TEATRO SEM ÓRGÃOS? Deleuze, Artaud e o conceito de Presença Diferencial

Laura Cull Ó Maoilearca¹
<http://orcid.org/0000-0002-6276-0131>

RESUMO

Este artigo fornece uma exposição de quatro conceitos que emergiriam do encontro entre o homem filosófico do teatro, Antonin Artaud, e o filósofo teatral, Gilles Deleuze: o Corpo sem Órgãos, o Teatro sem Órgãos, a Voz Desestratificada e a Presença Diferencial. O artigo propõe que a peça radiofônica de Artaud, *Para Acabar com o Juízo de Deus*, censurada em 1947, constitui um exemplo de um teatro sem órgãos que usa a voz desestratificada em busca de uma presença diferencial – como um encontro não representativo da diferença que força novos pensamentos sobre nós. A partir de várias obras de Deleuze, incluindo *Diferença e Repetição*, *A Lógica do Sentido*, *Mil Platôs* e *Um Manifesto de Menos*, concebo a presença diferencial como um encontro com a diferença, ou variação contínua, como aquilo que excede a consciência representacional de um sujeito, forçando o pensamento através da ruptura e não por comunicar significados através do mesmo. Contra a rejeição do projeto de Artaud como paradoxal ou impossível, o artigo sugere que seu teatro não representacional busca afirmar um novo tipo de presença como diferença, ao invés de tentar transcender a diferença para alcançar a presença autoidêntica da Metafísica Ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Artaud, Antonin; Deleuze, Gilles; Corpo sem órgãos; Teatro sem órgãos; Presença diferencial; Voz desestratificada.

HOW DO YOU MAKE YOURSELF A THEATRE WITHOUT ORGANS? Deleuze, Artaud and the concept of differential presence²

ABSTRACT

This article provides an exposition of four key concepts emerging in the encounter between the philosophical man of the theatre, Antonin Artaud, and the theatrical philosopher, Gilles Deleuze: the body without organs, the theatre without organs, the de-stratified voice and differential presence. The article proposes that Artaud's 1947 censored radio play To Have Done with the Judgment of God constitutes an instance of a theatre without organs that uses the de-stratified voice in a pursuit of differential presence – as a nonrepresentative encounter with difference that forces new thoughts upon us. Drawing from various works by Deleuze, including Difference and Repetition, The Logic of Sense, A Thousand Plateaus and 'One Less Manifesto', I conceive differential presence as an encounter with difference, or perpetual variation, as that which exceeds the representational consciousness of a subject, forcing thought through rupture rather than communicating meanings through sameness. Contra the dismissal of Artaud's project as paradoxical or impossible, the article suggests that his nonrepresentational theatre seeks to affirm a new kind of presence as difference, rather than aiming to transcend difference in order to reach the self-identical presence of Western metaphysics.

KEY-WORDS: Artaud, Antonin; Deleuze, Gilles; Body without organs, Theatre without organs, De-stratified voice; Differential presence.

¹ Laura Cull Ó Maoilearca, PhD, é Professora Associada de Teatro e Performance e Diretora do *Centre for Performance Philosophy*, na Universidade de Surrey, no Reino Unido. É fundadora da associação profissional *Performance Philosophy Network* e editora associada do *Performance Philosophy Journal*, lançado em 2015. E-mail: l.cull@gsa.surrey.ac.uk.

² Originalmente publicado em inglês na revista *Theatre Research International*, Cambridge University Press, vol. 34, n.3, Oct. 2009, pp.243-255. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883309990046>.

*Este artigo foi gentilmente cedido pela editora Cambridge University Press e sua reprodução pode ser feita somente com autorização expressa da mesma.

COPYRIGHT: © International Federation for Theatre Research 2009



Introdução: para acabar com o ‘impossível’

Ao escolher abordar Antonin Artaud, e especificamente ao escolher abordá-lo em relação ao conceito de “presença” na performance neste momento, somos confrontados com dois aspectos da compreensão dominante de seu trabalho: primeiro, sua construção póstuma como “o apóstolo da presença pura e não mediada”, por criadores teatrais vanguardistas dos anos 1960 como o *Living Theatre* (COPELAND, 1990, p. 29); e, segundo, sua subsequente desconstrução por Jacques Derrida. Ambas as determinações colocam a posição de Artaud como aquela em que presença e representação se opõem e, conseqüentemente, a literatura secundária corrente ainda tende a enquadrar o projeto de Artaud como totalmente incompatível com aquele do pós-estruturalismo. Em *O teatro da crueldade e o fechamento da representação* (1978), a performance de Derrida em desconstruir o conceito Artaudiano de teatro da crueldade nos convida a concluir que a fidelidade a Artaud é impossível, porque ele aspiraria criar contradições na forma de representações teatrais autoidênticas e imediatas (DERRIDA, 1997, p. 56). O teatro da crueldade, Derrida argumenta, constitui o

limite inacessível de uma representação que não é repetição, de uma representação que seja pura presença, que não carregue em si o seu duplo em si como sua morte, de um presente que não se repete, ou seja, de um presente fora do tempo, de um não-presente. O presente oferece a si mesmo como tal, aparece, se faz presente, só abre a cena do tempo ou o tempo da cena acolhendo a sua própria diferença intestinal, e apenas na dobra interior de sua repetição originária, na representação. Na dialética. (Ibid., p. 57.)

Desta forma, Derrida iguala a “diferença intestinal” do presente à representação. “pura presença como pura diferença”, Derrida conclui, não é presença de modo algum. Presença requer representação a fim de aparecer ou, como Derrida coloca “a presença, a fim de ser presença e autopresença, já começou a representar a si mesmo, já sempre a ser iniciada”. (Ibid., p. 58)

Em contraste, este ensaio irá argumentar a favor de uma presença diferencial como um conceito que emerge através da conjunção entre o homem filosófico do teatro, Artaud, e o filósofo teatral, Gilles Deleuze. A partir de Deleuze, este ensaio parte da premissa de que o desejo de romper com a “representação conflituosa, oficial e institucionalizada” (1997, p. 253) não precisa ser imediatamente equalizada com uma agenda transcendentalista. A diferença pode ser pensada de várias formas: não como a “morte” que a pura presença deve necessariamente abrigar em si mesma, mas como “a variação livre e presente” que se auto registra em uma audiência como afecto, operando debaixo do limiar da representação (Ibid.). Neste sentido, este ensaio sugere que o teatro não representacional de Artaud busca afirmar uma nova forma de presença como diferença, em vez de objetivar transcender a diferença a fim de alcançar



a presença autoidêntica da Metafísica Ocidental. A realidade que a performance disponibiliza ao espectador neste evento de “presença diferencial” não é um reino transcendental e de outro mundo que é idêntico a si mesmo na medida em que ocupa um espaço e um tempo fora da representação. Ao invés disso, a presença diferencial, construída pelo que quero chamar de “teatro sem órgãos”, nos dá acesso ao real como diferença em si mesmo, como uma imanente “variação contínua”, a partir da qual, meras diferenças representacionais são derivadas. Diferença pode fazer sua presença se sentir sem representação, como irei sugerir, naquilo em que Deleuze chama de “encontro fundamental” que força novos e incorporados pensamentos sobre nós. Presença diferencial nomeia um encontro com a diferença, ou variação contínua, como aquele que excede a consciência representacional de um sujeito, forçando pensamento através da ruptura e não por comunicar significados através do mesmo.

Não há nada novo, pelo menos não nos estudos de Artaud, e se não nos estudos da performance como um todo, no que se refere à criação de uma conexão entre Artaud e Deleuze. Catherine Dale, Ed Scheer e Jeffrey Bell, dentre outros, já exploraram elementos deleuzianos na *oeuvre* de Artaud³. De fato, os estudos de Artaud – se você quiser – atravessaram o túnel desta conexão e saíram do outro lado, com teóricos como Jane Goodall e Umberto Artioli, que argumentam que o projeto de Deleuze é distinto do de Artaud em um número de maneiras cruciais. Goodall, por exemplo, aceita que Deleuze e Guattari sejam próximos de Artaud “em sua busca por um retorno a algum tipo de *chora* da subjetividade, ‘o corpo sem órgãos’, e em sua fascinação com o devir, com a metamorfose e com o contágio como processos que rompem com a compreensão paradigmática”. No entanto, fundamentalmente ela insiste que

eles dificilmente se qualificam como gnósticos revolucionários. Sua campanha contra a estratificação não tem o mesmo propósito que o teatro artaudiano. “...manifestar e plantar m nós, de modo inegável, a ideia de um conflito perpétuo, de uma convulsão na qual a vida é a todo momento rasgada e na qual o todo da criação se ergue e se põe contra nossa condição como seres constituídos. (GOODALL, 2004, p. 75)

Igualmente, enquanto Artioli (2004, p. 145) considera que *O Anti-Édipo* (1972) de Deleuze e Guattari é “impensável sem a *oeuvre* de Artaud”, ele também o descreve como dissolvendo o “dualismo persistente” do pensamento de Artaud com sua noção positiva de desejo. Mais à frente, Artioli questiona a descrição de Artaud por Deleuze (2004a, p.240) como tendo alcançado um “avanço maravilhoso” que “derrubou o muro” do significante. Pelo contrário, Artioli (2004, p. 147) sugere: “Se você puser os dois projetos juntos, a revolta de Artaud, longe de alcançar o milagre de um avanço, ressoa com o grito devastador do revés”.

Contudo, me preocupo pouco com até que ponto os projetos de Deleuze e Artaud podem ser entendidos como totalmente compatíveis. Este ensaio não advém



de uma perspectiva histórica que afirme produzir uma representação fiel do que Artaud ‘verdadeiramente’ acreditaria – por mais complexa e ciente que nossa abordagem seja da autodiferença de tal pensamento. Antes, quero propor que algo novo surja no encontro entre Deleuze e Artaud, algo particularmente produtivo para repensar a noção de presença na performance – não como a transcendência da diferença, nem como um efeito da representação, mas como ‘força não representativa’, ou o que estou chamando de ‘presença diferencial’.

Existem várias facetas diferentes no conceito de presença diferencial e, portanto, na noção de teatro sem órgãos capaz de criar tal presença. Aqui, de qualquer modo, focaremos em sua relação com a linguagem e a voz, especificamente em referência à peça de rádio de Artaud *Para acabar com o juízo de Deus* (1947). Para nos ajudar nessa exploração, temos não apenas os inúmeros escritos de Deleuze sobre Artaud, mas também seu ensaio pouco conhecido sobre o teatro, *Um Manifesto de Menos* (1979), que coloca uma forte ênfase na questão de como a performance pode liberar a presença da diferença ou ‘variação contínua’ através de um uso particular da linguagem⁴. Ao longo deste processo, fornecerei uma exposição de quatro conceitos-chave; não apenas os de presença diferencial e o de teatro sem órgãos, mas também o de “corpo sem órgãos” e o de “voz desestratificada”. Proponho que a transmissão de rádio censurada de Artaud, da qual Deleuze pegou emprestado o conceito de corpo sem órgãos, usa uma voz desestratificada, uma voz que escapa da significação em direção ao encantamento, da ilusão da comunicação à afirmação de afectos na forma de palavras-sopradadas (*mots-souffles*) e palavras-uivos (*mots-cris*). *Para acabar com o juízo de Deus* constitui uma instância de um teatro sem órgãos que usa a voz desestratificada na busca de uma presença diferencial – como um encontro não representativo com a diferença que força novos pensamentos a nós. Nesse sentido, minha conclusão é a de que criar para si um teatro sem órgãos é ocupar um espaço “entre” teatro e filosofia.

O que é o corpo sem órgãos?

O conceito de corpo sem órgãos aparece pela primeira vez em *Lógica do sentido* (1969), no qual Deleuze propõe este como a composição triunfante de Artaud acerca de um novo uso da linguagem. Como uma “nova dimensão do corpo esquizofrênico”, Deleuze argumenta que o corpo sem órgãos não alcança expressão autoidêntica com seus gritos, mas sente o “problema” da linguagem através de seu sofrimento (DELEUZE, 2004b, p. 32). Nesse sentido, Deleuze sugere que a experiência especificamente esquizofrênica de uma ausência de distinção entre “coisas” e “proposições” chama a atenção para a capacidade ontológica da linguagem de atuar nos corpos, em vez de apenas representá-los (Ibid., p.31). Em sua descoberta do corpo sem órgãos como, em parte, uma relação com a linguagem, Artaud se liberta de sofrer



passivamente as feridas que as “palavras sem sentido” infligem ao corpo esquizofrênico. O corpo sem órgãos não é protegido da linguagem, mas a usa ativamente como “palavras sem articulação”, como palavras que se tornam “illegíveis e até impronunciáveis, pois as transforma em tantos uivos ativos em uma respiração contínua” (Ibid., p.33).

Quando chegamos a *Mil Platôs* (1980), no entanto, o corpo sem órgãos – agora então chamado pela abreviatura CsO – tornou-se um conceito central na ontologia de Deleuze e Guattari. Aqui eles distinguem entre os diferentes tipos de CsO, que podemos encontrar depois de termos “nos desmantelando o suficiente” e aquilo que eles chamam de “a totalidade de todas os CsOs” (DELEUZE; GUATTARI, 1998, p. 151). Como a distinção entre devires específicos e o devir fundamental que eles afirmam, a totalidade dos CsOs tem menos a ver com “corpo” como tal e mais a ver com a ontologia. De acordo com Deleuze e Guattari, uma vez que o self é tirado de cena, o que alcançamos é “matéria intensa, não formada, não estratificada” ou “energia”. O CsO é essa “realidade glacial” primária na qual os organismos e os sujeitos se formam – nada além desses fluxos de energia, de diferença em si mesma (Ibid., p. 153). É o que Deleuze e Guattari se referem em outro lugar como um *plano de consistência*.

Tornar-se um CsO (isto é, por sua vez, posicionar-se na totalidade de todos os CsOs) envolve um processo de desorganização ou desestratificação. Os estratos bloqueiam nosso caminho para o CsO e, como tal, devem ser removidos ou desfeitos para que o CsO seja criado. No Platô 5, Deleuze e Guattari se concentram no que chamam de “três grandes estratos... que mais diretamente nos atam”: o organismo, significância e a subjetivação; embora a indicação seja de que existem muitos, muitos mais além (Ibid., p. 159). Cada estrato se liga a um aspecto diferente da vida: o organismo para o corpo, significância para a “alma” (ou inconsciente) e subjetivação para o consciente (Ibid., p. 160). Deleuze e Guattari sugerem que, tanto quanto precisamos liberar a criatividade do corpo dos limites do organismo como forma, também precisamos “afastar a consciência do sujeito, a fim de torná-lo um meio de exploração” e afastar o inconsciente “da significância e da interpretação para torná-lo uma verdadeira produção” (Ibid., p. 160).

Antecipando a lógica de sua desconstrução do teatro da crueldade, em *A Palavra Soprada* (1965), Derrida argumenta que o conceito de corpo sem órgãos de Artaud constitui um apelo à presença simples ou metafísica sem diferença. Para Artaud, diz Derrida, é a divisão do corpo em órgãos que introduz diferença no corpo e “abre a lacuna pela qual o corpo se ausente de si mesmo” (DERRIDA apud BELL, 2006, p. 157). Por sua vez, dada sua apropriação do conceito de corpo sem órgãos, Bell recentemente questionou se Deleuze e Guattari, assim como Artaud,



anseiam por uma terra natal perdida, uma pureza e liberdade profundamente enterradas que, desde então, foram cobertas por camadas de impurezas (neste caso, órgãos) que servem apenas para atrapalhar a liberdade necessária ao pensamento e à criatividade. Se é assim que Artaud deve ser lido, é evidente, então, que seu desejo é um desejo metafísico, um esforço para recuperar uma presença perdida. (Bell, 2006, p. 156)

E se é assim que Deleuze deve ser lido, ele também se verá com problemas diante da crítica desconstrutiva.

Mas, como Bell enfatiza, o inimigo do CsO não são os órgãos de Deleuze e Guattari (como aquilo que divide e diferencia um corpo unificado), mas o organismo enquanto “organização *orgânica* dos órgãos” (Ibid., p. 158). O organismo se insere no CsO para prescrever aos corpos uma função distinta e restrita, uma identidade molar ou estratos fixos e específicos. Para Deleuze e Guattari

O CsO não é indiferenciado, mas tem sua própria diferenciação interna, seus 'órgãos verdadeiros' compostos e posicionados, e é dessa maneira, então, que Deleuze e Guattari podem entender o apelo de Artaud por um CsO como não sendo um apelo pelo Uno em oposição ao múltiplo. (Ibid., p. 159)

– ou para presença como algo oposto à diferença, monismo como algo oposto ao dualismo. Nesse sentido, o conceito de CsO desempenha um papel central no esforço de Deleuze de repensar o processo de criação (seja como pensamento, arte ou natureza) sem a necessidade de postular uma Lei organizadora transcendente ou aquilo que Artaud chamou de “juízo de Deus”, que controla o processo criativo de uma posição fora dele. Juntando Artaud e Spinoza, o CsO constitui uma recusa a qualquer distinção entre produtos mundanos e um produtor transcendente, entre mente organizadora e matéria organizada, a favor de uma noção unívoca de ser uma processualidade “imane em tudo o que a manifesta” (DELEUZE, 1990, p. 16). Criar para si um corpo sem órgãos é tanto descobrir quanto construir esta processualidade imanente tal qual se manifesta nos processos de escrever, performar, pensar, viver.

O teatro sem órgãos e *Para Acabar com o Juízo de Deus* de Artaud:

Dado este conceito de CsO, o que é um teatro sem órgãos e como ele opera no mundo? É neste ponto, como pretendo destacar, que o ensaio de Deleuze *Um Manifesto de Menos* é de vital importância – ajudando-nos a ultrapassar a lacuna entre filosofia e performance, ontologia e prática. Neste ensaio, Deleuze desenvolve o conceito de um teatro da “variação contínua”, um teatro que subtrai os elementos organizadores da



representação teatral – como enredo, personagem e diálogo – a fim de “liberar uma nova potencialidade do teatro, uma força sempre desequilibrada e não representacional” (DELEUZE, 1997, p. 242). Imediatamente, esta proposta se apresenta em aliança com o corpo sem órgãos, que está envolvido em um processo semelhante à subtração quando quebra os estratos como o “fenômeno de sedimentação” que impõe organização e estase a uma força que seria, de outro modo, uma energia material e móvel (DELEUZE; GUATTARI, 1988, p. 159). Nos dois casos, trata-se de deixar de fora o que tenta consertar o movimento e homogeneizar o diferente, uma questão de desfazer aquilo que forma velocidade e subjetifica os afectos.

“Somente afectos e nenhum sujeito, somente velocidades e nenhuma forma” – isso descreve o teatro sem órgãos, ou TsO, tanto quanto o CsO (DELEUZE, 1998, p.249). Se o CsO é um plano ou superfície que, uma vez que saltamos para cima dele, isso nos permite perceber a nós mesmos e ao mundo não como sujeitos e objetos distintos, mas como relações de velocidade e lentidão e poderes para afetarmos e sermos afetados, então o TsO é igualmente um plano já existente – e um plano ainda-por-ser-construído –, produzido pelos performers e pelo público. No TsO, todos os elementos da teatralidade se tornam o “material para variação” (Ibid., p. 246): a variação do figurino “que cai e é recolocado” (Ibid., p. 248), a variação do gesto em que nenhum gesto é repetido “sem obter características diferentes do tempo” (Ibid., p. 249), ou a variação da linguagem, na qual os elementos “fonológicos, sintáticos, semânticos e até estilísticos” da linguagem são todos intensificados através de “métodos de gaguejar, sussurrar” e murmurar.(Ibid., p. 244)

E é neste último aspecto do CsO que quero focar aqui, em relação com a peça radiofônica de Artaud. Em contraste com os elaborados efeitos cênicos e teatrais exigidos por seu primeiro texto dramático, *O Jato Sangue* (1925), *Para Acabar com o Juízo de Deus*, elimina todos os aspectos do teatro, exceto a voz⁵. Da mesma forma, podemos observar que é a variação da linguagem que recebe a maior atenção em *Um Manifesto de Menos*. Em ambos os casos, é importante enfatizar a atenção dada à linguagem como meio de contrabalançar a tendência de conceber a busca pelo teatro não representacional (seja como teatro sem órgãos, teatro subtrativo de variação contínua ou teatro de crueldade) como aquele que restabelece uma dicotomia entre linguagem e corpo e cai fortemente em favor da presença do último sobre o poder alienante da primeira. Todos estes três teatros podem muito bem ser antitextuais, como Martin Puchner (2002) implica, mas apenas se por “texto” quisermos dizer um roteiro autoidêntico cuja verdade deve ser fielmente reproduzida na performance, ou uma força homogeneizadora que serve para “consertar” a criatividade e a variabilidade que Deleuze argumenta serem imanentes à linguagem. Mas eles não são de forma alguma antiliterários ou desinteressados na fala como elemento teatral; pelo contrário, *Um Manifesto de Menos* argumenta que uma “leitura pública de poemas de Gherasim Luca é um evento teatral completo e maravilhoso” (DELEUZE, 1997, p. 247). De modo

correlato, Artaud descreve o teatro puramente vocal de *Para Acabar com o Juízo de Deus* como “fornecendo um modelo em pequena escala para o que eu quero fazer no teatro da crueldade” (ARTAUD, 1976a, p. 577). Assim, ainda que as polêmicas que cercam Artaud às vezes pareceram sugerir o contrário, é importante reconhecer que o teatro da crueldade não é concebido em termos da exclusão de palavras. “Não é uma questão de abolir a fala no teatro”, Artaud afirmara; Deleuze e Artaud compartilham essa noção de que a linguagem deve ser tratada como a entidade “concreta” que é (ARTAUD, 1986a, p. 123). Não é a linguagem em si mesma que é o problema, mas as formas codificadas em que é usada.

Como a história da transmissão censurada de Artaud, *Para Acabar com o Juízo de Deus*, é bem conhecida, não vou repeti-la aqui; basta dizer que esta proibição funciona como um bom exemplo do argumento de Deleuze de que os estratos estão perpetuamente se reformulando no CsO⁶. O ponto de partida para a peça de rádio foi uma série de textos curtos, escritos por Artaud, e depois interpretados por Roger Blin, Maria Casares, Paule Thévenin e Artaud, interrompidos por passagens rítmicas tocadas em xilofones e bateria, “batidas e trocas” entre Blin e Artaud, e o último “grito na escada”. Com essa performance da linguagem, agora prosseguirei como a discussão da hipótese de que lá temos um exemplo genuíno do TsO de Artaud em sua execução de uma **Filosofia da Desestratificação**.

O teatro sem órgãos grita uma voz desestratificada

Como teatro sem órgãos, *Para Acabar com o Juízo de Deus* performa sua obra filosófica através da construção de uma voz desestratificada. No caso da voz, a desestratificação envolve colocar elementos como entonação, dicção, afinação e significado em variação. Por exemplo, em o *Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari argumentam que o CsO resiste à “tortura” da organização parcialmente por meio de uma relação particular com o aspecto fonológico da linguagem: “Para resistir ao uso de palavras compostas por unidades fonéticas articuladas, ele pronuncia apenas suspiros e gritos que são puros blocos de som desarticulado” (DELEUZE; GUATTARI, 1984, p. 9). Nesse sentido, o fonema é como um “órgão” da linguagem, do qual a voz desestratificada se livra.

Em *Para Acabar com o Juízo de Deus*, essa variação fonológica pode ser ouvida mais obviamente nas passagens da glossolalia que entram em erupção ao longo do texto e nos distantes e ressonantes gritos de Artaud vindos da escada. Enquanto a voz estratificada fala de forma “perfeita e sóbria” (DELEUZE, 1997, p. 247), a voz desestratificada de Artaud fala muito alto e muito rápido para que possa atuar como uma serva da comunicação; Artaud usa sua voz para se aproximar da mulher louca que



fala apenas consigo mesma ou como o lobo que uiva para a lua. Uma alternativa é olhar também, como outro exemplo, para a pouco conhecida “tradução” de Artaud do *Jabberwocky* de Lewis Carroll, que Deleuze também discute em *A Lógica do Sentido*. Lá, sugere Deleuze, Artaud rompe com a experiência esquizofrênica convencional de sofrer passivamente os ferimentos provocados pelas palavras, em favor de transformar ativamente as palavras em ações, subtraindo a diferença entre os elementos fonéticos; e transformando unidades fonéticas discretas em “uma fusão de consoantes”. “É questão”, diz Deleuze,

de transformar a palavra em ação, desarticulando-a... Pode-se dizer que a vogal, uma vez reduzida ao sinal suave, torna as consoantes indissociáveis umas das outras, palatizando-as. Isso as deixa ilegíveis e até impronunciáveis, pois as transforma em tantos níveis ativos em uma respiração contínua. (DELEUZE, 2004b, p. 33)

O conceito de voz desestratificada pode ser contextualizado, como referência, dentro da teoria da linguagem que Deleuze e Guattari articulam em *Mil Platôs*, na qual eles argumentam – *contra* linguística – que a variabilidade da linguagem vem de dentro de si e não de circunstâncias externas. A linguagem não é um sistema homogêneo que atua como tema das variações realizadas nas instâncias da fala; pelo contrário. Eles argumentam que “a própria variação é que é sistemática na linguagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1988, p.93). É essa diferença imanente da linguagem que a voz desestratificada de Artaud nos permite apreender – por exemplo, nas flutuações de tom em sua marca particular de *Sprechgesang*, como um procedimento “no qual várias vozes parecem sair da mesma boca” (Ibid., p. 97). Desse modo, a voz não é o meio fenomenológico que permite a presença da autoconsciência a si mesma, nem é a mera “simulação” de presença, como Derrida contesta em *A Voz e o Fenômeno* – a resposta à ameaça da diferença que a linguagem é capaz de introduzir na autopresença (DERRIDA, 1973, p.15). Pelo contrário, a voz desestratificada abraça o potencial “de ser estrangeiro, *mas* na própria língua”, ou de performar a diferença na própria voz de alguém, em um gesto que aprende a partir das, e expressa solidariedade com , as minorias que retrabalham uma língua estrangeira que vem de dentro (DELEUZE, 1997, p. 247). De fato, para Deleuze e Guattari, colocar a voz em variação é revolucionário, na medida em que tanto é contrário ao empreendimento político que impõe um sistema homogêneo de linguagem aos falantes alegadamente associado ao estudo da linguística (DELEUZE; GUATTARI, 1988, p. 101), quanto tem a capacidade de levar adiante a variação contínua como “o elemento essencial do real [que se esconde] por baixo do cotidiano” (Ibid., p. 110)

Como Adrian Morfee (2005, p. 177) propôs, a fase final da vida profissional de Artaud pode ser caracterizada como uma busca por uma forma de escrita não representativa e “não alienante”, na qual um *self* perpetuamente diferente possa ser



criado. Morfee argumenta que, em seus textos finais, “o que Artaud deseja não é a consciência observacional que trata sua vida como algo distinto do que ele é, mas sentir a vida em si mesma, estar consciente de sua própria existência”. Mas, na perspectiva de Morfee, essa sempre será uma ambição condenada, uma vez que a consciência, ou qualquer tipo de presença em vida, é compreendida como algo que necessariamente envolve mediação, distanciamento ou a introdução da diferença como representação. Artaud impôs a si mesmo uma tarefa impossível, argumenta Morfee, uma vez que ele se engaja em uma escrita que é um contínuo processo de autocriação indeterminada, e não um ato que amarre o eu a uma representação fixa que trai ou aliena tal criatividade. Por contraste, a perspectiva deleuziana nos permite sugerir que a “a vida em si mesma” já é autodiferenciante ao contrário de autoidêntica, e que essa diferença não está de alguma forma além do todo da nossa experiência – apenas além dos limites da consciência representacional. Para Deleuze, a diferença é aquilo que se apresenta apenas como afectos e sensações. Na seção final deste artigo, irei explorar como o teatro sem órgãos pode ser entendido como algo que nos coloca diante da presença da diferença de um modo tal que é capaz de reunir os projetos do teatro e da filosofia.

O teatro sem órgãos cria presença diferencial

Criar para si um teatro sem órgãos é, também, como sugiro, aprender a pensar, assim como a falar, diferentemente. Em *Para Acabar com o Juízo de Deus*, Artaud sugere que o homem pense como ele é feito. Como argumenta Catherine Dale (2002, p. 87), Artaud “perturba mente e corpo ao acusar o homem de pensar ao longo das linhas organizadas do organismo, isto é, de pensar da mesma maneira em que ele é construído e vice-versa”. Da mesma forma, em *Diferença e Repetição* (1968), Deleuze argumenta que ele e Artaud estão de acordo quanto a ideia de que pensar – genuinamente – é criar, fazer algo novo em contato com o mundo, e não o abordar com ideias preconcebidas. E é essa natureza criativa do pensamento que dificulta, para todos nós, realmente pensar. No entanto, esse pensamento difícil e incapacitado – que Deleuze chama de “pensamento sem imagem” – recebe uma rotação positiva como o único pensamento que pode abordar a diferença em si.

Para Deleuze (1994, p. 139), pensamento não é o produto da linguagem, mas do que ele chama de um “encontro fundamental”. Aqui, Deleuze faz uma distinção clara entre o que ele chama de “objetos de reconhecimento” e aqueles de encontro. Objetos de reconhecimento, Deleuze argumenta, “não perturbam o pensamento”, na medida em que fornecem “uma imagem de si” ao pensamento; estes reafirmam para o pensamento, em outras palavras, o que este já pensa que sabe. Para Deleuze, exemplos de reconhecimento não envolvem pensamento genuíno. Só “pensamos de verdade”



quando temos dificuldade em reconhecer algo (Ibid., p. 138). Tais coisas produzem encontros que forcem o pensamento, ou, como Deleuze coloca,

Algo no mundo nos força a pensar. Esse algo é um objeto não de reconhecimento, mas de um encontro fundamental. O que é encontrado pode ser Sócrates, um templo ou um demônio. Pode ser apreendido em uma variedade de tons afetivos: admiração, amor, ódio, sofrimento. Qualquer que seja o tom, sua característica primária é que ele só pode ser sentido. Nesse sentido, é contrário ao reconhecimento. (Ibid., p. 139)

O objeto do encontro se apresenta, então, somente ao afecto ou sensação, em vez de ao reconhecimento ou pensamento consciente. De fato, o encontro “desafia a consciência, o reconhecimento e a representação” (BOGUE, 1989, p. 78). Concebido em termos de seu poder de ser afectado, Deleuze também argumenta que o corpo pode pensar de maneiras pelas quais a consciência deveria ainda aprender. Deleuze não está argumentando que a sensação é capaz de reconhecer nuances, constituídas por pequenos graus de diferença entre significados. Em vez disso, ele argumenta que a diferença em si é que “só pode ser sentida”, uma vez que a consciência trabalha com identidades.

Dessa maneira, Deleuze nos permite perceber Artaud como aspirante a criar um TsO como um objeto de encontro, em vez de reconhecimento, como algo que force o pensamento através da ruptura, e não por comunicar significados através do mesmo, ou como presença diferencial em vez de auto-idêntica. Essa é uma função que Artaud associa à poesia – o teatro se torna poético, argumenta Artaud, quando se aproveita de sua capacidade de abalar nossas compreensões existentes acerca das relações entre as coisas. Em *O Teatro da Crueldade - Primeiro Manifesto* (1932), Artaud coloca: “Por meio da poesia, o teatro contrasta *imagens do não-formulado* com a visualização grosseira do que existe” – um processo que ele associa ao cinema (ARTAUD, 1989c, p. 105). A sociedade contemporânea, ele reclama, “nos fez esquecer totalmente de um teatro sério capaz de perturbar todos os nossos preconceitos” (Ibid., p. 108). Uma vez destilado para sua essência, não devemos perguntar se a teatralidade pode definir o pensamento, argumenta Artaud, “mas, pelo contrário, se esta é capaz de nos fazer pensar”(ARTAUD, 1989a, p. 122).

O conceito de Deleuze do encontro com o que só pode ser sentido também nos permite retomar com olhar renovado às referências de Artaud à “transmissão corporal” e ao seu conceito de “carne”. Em *O Teatro da Crueldade* (1933), por exemplo, Artaud argumenta: “Não se pode separar corpo e mente, nem os sentidos do intelecto, particularmente em um campo em que a incessante e repetitiva estafa de nossos órgãos clama por choques repentinos para reavivar nossa compreensão”(ARTAUD, 1989c, p. 109). Aqui, o corpo, ou o que Artaud às vezes chama de “carne”, está localizado na própria fonte do pensamento genuíno, como algo já distinto do tipo de pensamento



habitual envolvido na interpretação do teatro psicológico que Artaud rejeita⁷. Da mesma forma, em *Situation of the Flesh* (1925), Artaud atribui uma definição específica à noção de carne além de um entendimento de senso comum:

Para mim, a palavra carne significa acima de tudo apreensão, cabelos em pé, carne desnudada com toda a profundidade intelectual desse espetáculo de carne pura e todas as suas consequências para os sentidos, isto é, para os sentimentos. E sentimento significa pressentimento, isto é, compreensão direta, comunicação virada do avesso e iluminada por dentro. Há uma mente na carne, mas uma mente tão rápida quanto um raio. E, no entanto, a excitação da carne participa da substância elevada da mente. E, no entanto, quem diz carne também diz sensibilidade. Sensibilidade, isto é, assimilação, mas a derradeira, secreta, profunda e absoluta assimilação de minha própria dor e, conseqüentemente, o conhecimento solitário e único dessa dor. (ARTAUD, 1976b, p.111)

Para Deleuze, também, a presença de diferença ou variação contínua tem uma qualidade elétrica: “É como um raio vindo de algum outro lugar e anunciando alguma outra coisa – uma súbita emergência de uma variação sub-representacional, inesperada e criativa” (DELEUZE, 1997, p. 252). Usando a voz desestratificada, a presença diferencial é caracterizada pelo “choque súbito de quando o pensamento se realiza no corpo” (DALE, 2002, p. 91); é um momento performativo que se dirige a uma acéfala “mente na carne”.

Conclusões

Claro que os estratos são sempre contextualmente específicos e, como tal, a criação de uma voz desestratificada demanda métodos diferentes a cada novo evento da performance. Artaud, aqui, é um exemplo a ser debatido, não uma receita a ser seguida. Do mesmo modo, o TsO não tem uma fórmula prescrita; de fato, poderíamos argumentar que uma resistência contextualmente determinada ao reconhecimento e um compromisso com a experimentação são exatamente o que nos permite criar para nós mesmo um teatro sem órgãos. Igualmente, deve-se notar que a peça radiofônica de Artaud não é puramente uma performance da voz desestratificada; não é uma voz que “solta tão *somente* suspiros e choros”. Claramente, especialmente na crítica de abertura à beligerância norte-americana, Artaud usa a linguagem tanto para se comunicar como para afectar. Deleuze e Guattari (1988, pp. 160-161) reconhecem essa necessidade de manter uma conexão com os estratos, argumentando: “Você não alcança o CsO... desestratificando descontroladamente”. Antes, se estamos nos tornando um corpo sem órgãos ou um teatro sem órgãos, precisamos procurar um “ponto” no qual possamos “paciente e momentaneamente dismantelar” o organismo,



o sujeito, a significação. Momentos de presença diferencial, quando somos forçados a *realmente* pensar, podem ser poucos e distantes entre si, mas não são impossíveis.

Para Martin Puchner, o Teatro da Crueldade de Artaud é um teatro não-textual de vanguarda; outro nome um teatro de “presença não mediada”. E, como tal, ele sugeriria, está “totalmente em desacordo” com a “busca da filosofia” que Puchner (2002, pp. 526-527) define como “dependente ... da palavra escrita, do distanciamento da abstração e da mediação da reflexão”. Da mesma forma, Puchner argumenta que o “teatro especulativo sem representação” de Deleuze está “em desacordo com as práticas reais do teatro como o conhecemos” (Ibid., p. 525). O manifesto do filósofo para um novo teatro falha em ressoar com as performances já existentes e seu funcionamento. Com o conceito de teatro sem órgãos, espero assim propor uma maior compatibilidade entre performance e filosofia. Ou melhor: contra a posição representacionista de Puchner, o CsO constitui um plano no qual essas disciplinas podem reciprocamente transformar uma a outra. Em *Um Manifesto de Menos*, Deleuze intervém ativamente no teatro, em vez de simplesmente se apropriar deste, nos apresentando uma crítica ao teatro da representação, assim como Artaud protesta contra a ênfase no Ser, em detrimento do Devir, na história da Metafísica Ocidental. Além disso, nessas intervenções, cada um afirma a diferença entre as disciplinas de teatro e filosofia por si mesmos: Deleuze encontra o real no coração do teatro; Artaud, o delírio do qual emerge todo pensamento racional. Na conjunção Deleuze-Artaud, não é que Deleuze esclareça o que permaneceu confuso em Artaud, como se coubesse ao filósofo afirmar algo que o poeta pode meramente apontar. Em vez disso, o teatro sem órgãos ocupa essa mesma zona intermediária, “entre” teoria e prática, entre pensar e fazer – onde podemos sentir em vez de reconhecer, pensar como uma forma de fazer e fazer como uma forma de pensar: *filosofia como um tipo de teatro e teatro como um tipo de filosofia*.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. Last Letters (1947-1948). In SONTAG, Susan. ***Antonin Artaud: Selected Writings***. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976a.
- ARTAUD, Antonin. Oriental and Western Theatre. In SCHUMACHER, Claude (org). **Artaud on Theatre**. London: Methuen, 1989a.
- ARTAUD, Antonin. Situation of the Flesh. In SONTAG, Susan. ***Antonin Artaud: Selected Writings***. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976b.
- ARTAUD, Antonin. The Spurt of Blood. In SCHUMACHER, Claude (org). **Artaud on Theatre**. London: Methuen, 1989b.



- ARTAUD, Antonin. The Theatre of Cruelty - First Manifesto. In SCHUMACHER, Claude (org). **Artaud on Theatre**. London: Methuen, 1989c.
- ARTAUD, Antonin. Theatre and Cruelty. In SCHUMACHER, Claude (org). **Artaud on Theatre**. London: Methuen, 1989d.
- ARTIOLI, Umberto. Production of Reality or Hunger for the Impossibility? In SCHEER, Edward (org). **Antonin Artaud: A Critical Reader**. London and New York: Routledge, 2004.
- BELL, Jeffrey. **Philosophy at the Edge of Chaos: Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference**. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 2006.
- BOGUE, Ronald. **Deleuze and Guattari**. London and New York: Routledge, 1989.
- BOGUE, Ronald. **Deleuze on Literature**. London and New York: Routledge, 2003.
- BUTLER, Rex. Non-genital Thought. In SCHEER, Edward. **100 Years of Cruelty: Essays on Artaud**. Sydney: Power Publications and Artspace, 2000.
- COHN, Ruby. Artaud's *Jet de Sang*: Parody or Cruelty? In **Theatre Journal**, v.31, n.3, (1979), pp. 312-318.
- COPELAND, Roger. The Presence of Mediation. **TDR: The Drama Review**, v.34, n.4, 1990, pp. 28-44.
- DALE, Catherine. Cruel: Antonin Artaud and Gilles Deleuze. In MASSUMI, Brian (org.). **A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari**. New York and London: Routledge, 2002.
- DALE, Catherine. Falling from the Power to Die. In GENOSKO, Gary (org) **Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers**. London and New York: Routledge, 2001a.
- DALE, Catherine. Knowing One's Enemy: Deleuze, Artaud, and the Problem of Judgement. In BRYDEN, Mary (org.). **Deleuze and Religion**. London and New York: Routledge, 2001b.
- DELEUZE, Gilles. Capitalism and Schizophrenia. In LAPOUJADE, David (org). **Desert Islands and Other Texts 1953-1974**. Los Angeles and New York: Semiotexte, 2004a.
- DELEUZE, Gilles. **Difference and Repetition**. London: The Athlone Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles. One Less Manifesto. In MURRAY, Timothy (org.). **Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought**. Michigan: University of Michigan Press, 1997.



- DELEUZE, Gilles. **The Logic of Sense**. New York: Columbia University Press, 1990.
- DELEUZE, Gilles. Thirteenth Series of the Schizophrenic and the Little Girl. In Scheer, Edward (org). **Antonin Artaud: A Critical Reader**. London and New York: Routledge, 2004b, pp. 27-36.
- DELEUZE, Gilles. To Have Done with Judgment. In **Essays Critical and Clinical**. London and New York: Verso, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**. London: Athlone, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**. London: The Athlone Press, 1984.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Expressionism in Philosophy: Spinoza**. New York: Zone Books, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs**. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- DERRIDA, Jacques. The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation. In MURRAY, Timothy (org.). **Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought**. Michigan: University of Michigan Press, 1997.
- GOODALL, Jane. The Plague and Its Powers in Artaudian Theatre. In SCHEER, Edward (org). **Antonin Artaud: A Critical Reader**. London and New York: Routledge, 2004.
- LOPEZ, Alan. Deleuze with Carroll: Schizophrenia and Simulacrum and the Philosophy of Lewis Carroll's Nonsense. In **Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities**, v.9, n.3, 2004, pp. 101-120.
- MORFEE, Adrian. **Antonin Artaud's Writing Bodies**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2005.
- PUCHNER, Martin. The Theater in Modernist Thought. In **New Literary History**, v.33, n.3, 2002, pp. 521-532.
- SCHEER, Edward. I Artaud BwO. In CULL, Laura. **Deleuze and Performance**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- SCHUMACHER, Claude (org). **Artaud on Theatre**. London: Methuen, 1989.
- SONTAG, Susan. **Antonin Artaud: Selected Writings**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

** Traduzido por Luciana da Costa Dias; Revisão Técnica de Matheus Silva*



Notas:

- ³ Cf. Capítulo 5 do livro de Jeffrey Bell (2006); Edward Scheer (2009, pp. 37-53); Catherine Dale, (2001a, pp.69-80; 2001b, pp.126-137; 2002, pp.85-100). A conexão Deleuze-Artaud também é abordada por Rex Butler (2000, pp.23-57); por Ronald Bogue (2003); por Alan Lopez (2004, pp. 101-120); e, ainda que brevemente, por Adrian Morfee (2005).
- ⁴ Deleuze se dirige a Artaud em muitas de suas obras, principalmente em *Diferença e Repetição* (1994), *A Lógica dos Sentidos* (1990), *‘Para acabar com o julgamento’* (1998); E também junto com Guattari nos dois volumes de *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (1984; 1988).
- ⁵ “*A certa altura, as instruções do palco do Jorro de Sangue exigem ‘Silêncio. Barulho como uma enorme roda girando, soprando vento. Um furacão vem entre eles. Nesse momento, duas estrelas colidem, e uma sucessão de membros de carne cai. Então pés, mãos, couro cabeludo, máscaras, colunatas, pórticos, templos e alambiques, caindo cada vez mais devagar como se estivessem no espaço, depois três escorpiões um após o outro e finalmente um sapo, e um escaravelho que cai com uma lentidão nauseante de partir o coração’* (ARTAUD, *The Spurt of Blood*, 1989b, p. 18). As instruções mais tarde exigem que “*em um determinado momento uma mão enorme apreenda o cabelo da PROSTITUTA que pega fogo*” (p. 19). A partir de tais exemplos, não é difícil imaginar porque a peça permaneceu não executada durante a vida de Artaud. (COHN, 1979, p. 315)
- ⁶ Como relata Schumacher (1989, p.188), o programa de rádio foi gravado entre 22 e 29 de novembro de 1947 por Artaud e seus colaboradores. Originalmente encomendado por Fernand Pouey, o programa foi censurado por Wladimir Porche, diretor-geral da estação de rádio, no dia anterior à sua transmissão: 2 de fevereiro de 1948. A transmissão teve duas audiências privadas para os amigos e colegas de Artaud. A primeira foi realizada em 5 de fevereiro de 1948, na esperança de fazer com que Porche mudasse de ideia sobre a proibição. Aqueles que compareceram – incluindo Jean-Louis Barrault e Roger Vitrac – aprovaram um veredicto favorável na gravação, mas a proibição foi mantida, resultando na renúncia de Pouey. A segunda audiência privada foi realizada em 23 de fevereiro de 1948 em um cinema abandonado.
- ⁷ Artaud tem uma tradição teatral particular em mente aqui. No ensaio *Teatro e Crueldade*, Artaud argumenta que a sociedade se acostumou a um teatro da presença como força do pensamento, em grande parte por causa do “dano causado pelo teatro psicológico, derivado de Racine”. (ARTAUD, 1989d, p. 108)



‘MIRRORING THE DOUBLE AND THE CRUEL’

Living, Uncaging, Offending, Celebrating, Analysing: considerations on a few artistic experiences that echoed Artaud’s thought

Andrea Pagnes¹

<http://orcid.org/0000-0003-3696-2503>

ABSTRACT: This text focuses on some authors and their artistic experiences, particularly in the sixties and seventies, on which Antonin Artaud’s reverberations are evident or underlying. If the radical theatrical conceptions of The Living Theater firmly found on the theory of the “Theatre of Cruelty” for direct testimony of its own most prominent exponents, John Cage does not deny to have drawn inspiration from the Theater and Its Double in its revolutionary conception of performance. More challenging, perhaps an anomaly, it is to find Artaud’s influence alongside theatrical and performance experiences based on the literary text and on the spoken word, such as those of Peter Handke’s Offending the Audience and of Klaus Kinski’s Jesus Christ the Savior, where the relationship performer/spectator is tensioned in order to dissolve the fourth wall. Artaud was a source of inspiration also for the development of a type of performance which implies on the requalification and implementation of the collective ritual, the role of the performer, the body expressing primordial impulses to celebrate life and the creation like The Theatre of Orgies and Mysteries conceived by Hermann Nitsch. Eventually, disciplines such as Theatre and Performance Studies are, precisely, debtors to Artaud when tackling the notions of performance, performativity and performative.

KEY-WORDS: Theatre; Performance; Text; Audience; Ritual.

ESPELHANDO O DUPLO E O CRUEL

Viver, Libertar, Ofender, Celebrar, Analisar: considerações sobre diversas experiências artísticas que ecoaram o pensamento de Artaud

RESUMO: Este texto enfoca alguns autores e suas experiências artísticas, particularmente nos anos sessenta e setenta, nos quais as reverberações de Antonin Artaud são tanto evidentes quanto subjacentes. Se as concepções teatrais radicais do Living Theater vem ao encontro da teoria do “Teatro da Crueldade”, como testemunho direto de um de seus expoentes mais proeminentes, John Cage, por outro lado, não nega ter se inspirado no Teatro e seu Duplo e em sua concepção revolucionária de performance. Contudo, mais desafiador, talvez até anômalo, é encontrar a influência de Artaud ao lado de experiências teatrais e performances baseadas tanto no texto literário quanto na palavra falada, como em Offending the Audience, de Peter Handke, e Jesus Christ the Savior, de Klaus Kinski, nas quais o relacionamento performer/espectador tensiona a quarta parede até dissolvê-la. Artaud também foi fonte de inspiração para o desenvolvimento de um tipo de performance que implica na requalificação e implementação de uma espécie de ritual coletivo, no papel do performer, no corpo que expressa impulsos primordiais para celebrar a vida e a criação, como em The Theatre of Orgies and Mysteries concebidos por Hermann Nitsch. Como conclusão, disciplinas teóricas em estudos de Teatro e Performance tem, de fato, um grande débito com Artaud e com relação as suas noções de performance, performatividade e performativo.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Performance. Texto. Público. Ritual.

¹ **Andrea Pagnes** has been working with Verena Stenke as *VestAndPage* since 2006. They gained international reputation operating in performance art, filmmaking, social theatre, and art community projects. Their performance practice is contextual, conceived psycho-geographically in response to social situations, natural and historical surroundings, urban ruins. Through their live works, writings, and intensive workshops that they offer, *VestAndPage* explore themes such as pain sublimation, suffering, fragility, risk-taking, trust in change, union and endurance to merge from reality poetic elements to contrast the exercise of power and discrimination. Curators of the *Venice International Performance Art Week* since its inception, their last film *Plantain* received the best movie award at the *Berlin Independent Film Festival* (2018). E-mail: pagnes@vest-and-page.de.



The influence of Artaud is pre-eminent. It has continued to demonstrate extraordinary staying power to the present day, exceeding any expectations he may have had. Outnumbered are those who claim him as their predecessor, “literary magazines, and theatre programs propagate his name; he is quoted as having said things he never said, and he is used as a front for the worst eccentricities”. (VIRMAUX, 1966, p.154) His impact has bestowed upon him the status of a cultural icon. Perhaps it has also produced excessive exploitation of his stances.

However, particularly in the sixties, the reverberations of Artaud's theatre theories are felt through the constant tension of targeting the cornerstones of the representation to deconstruct it. Drawing inspiration from his ideas, a rising generation of American and European ground-breaking artists began to question in-depth its constitutional elements, their effectiveness and application: text, character, *mimesis*, plot, storyline, coherence and completeness, meaning, fiction, repetition. In the line of Artaud, also they radically eschewed the notion entertainment, of vain “artificial amusement, of an evening's pastime” (ARTAUD, 1994, p.60) because it implies that the intrinsic value of art is divorced from any formative, ethical, or utilitarian function.

Precisely in the concept of unworldly art, that is of those artistic expressions which are unaware of the reality and therefore are useless to stimulate reflection on life matters and the human being, Artaud recognized “a decadent notion, an unmistakable symptom of the emasculatory force within us”. (ARTAUD, 2010, p.55) He urged the creative spirits to react because “there are too many signs that everything which used to sustain our lives no longer does so and we are all mad, desperate and sick”. (ARTAUD, 2010, p. 55)

From a conceptual perspective, Artaud's theoretical approach to theatre has revealed the illusion of the theatrical event and the theatrical space, making the entire fictional system of the scenic action manifest, to demonstrate the illusory nature of representation but also of the tangible reality of the spectators themselves. His idea of inserting elements proper to reality to overcome the scenic fiction (the make-believe), has facilitated actors and performers to develop a new awareness of themselves, of what they play and perform on stage, alongside the possibility to break the fourth wall between them and spectators.

The urgency to address and provoke the audience directly to shake them from the indolence that poisons the soul pushed him to redefine the theatre space. To do so, Artaud foresaw the use of evocative sounds and primordial noises. He uncaged the actor from the dictatorship of the script. He gave back to the voice its organic potential so that words and language should emerge from a dimension placed “somewhere, between gesture and thought”. (ARTAUD, 2010, p.63) He imagined the lighting setup



in a way that the lights function as a dance of incandescent blades: dazzling, flashing, blinding.

Artaud's founding principle, that one that opposes the separation of theatre from reality, echoes from the post-war period to the present. It continues to inspire the broad spectrum of performing arts in general, as all art should source from life and take root into it, ultimately to produce an experience that “wakes up heart and nerves”. (ARTAUD, 1989, p.120)

Living

Between the sixties and the seventies, *The Living Theatre's* multimedia, radical experimentations are among those that best reflect Artaud's influence in the attempt of dissolving the fourth wall.

Officially founded on April 26, 1948, by Julian Beck and Judith Malina, the philosophical harbingers of *The Living Theater* take root in the period of the second artistic avant-garde, which flourished in the United States after the II WW in the wake of the first European avant-garde. The centre of the new avant-garde was the Black Mountain College, an art school established in Asheville (NC) by John Andrew Rice in 1933, inspired by John Dewey's principles of holistic learning and the idea that art should source from ordinary people's everyday life. Several students became influential artists in the years to come. Among them Merce Cunningham and John Cage who helped Beck and Malina to find a stable space for rehearsal in New York in 1958.

In the early fifties, Beck and Malina practised Poetics Theatre, described as “a demonstration of language in its social-body making and undoing capacities”. (SCHUMACHER, 2011, p.220) They ventured into Meta-theatre, in the main consisting of “the play within the play, the ceremony within the play, literary and real-life reference within the play, self-reference”. (HORNBY, 1986, p.7)

However, despite its quality of defying theatre's pretence to adhere to reality, Beck and Malina recognised in Meta-theatre a deceitful scheme to outwit the audience. As their purpose was to find a genuine relationship between actor and spectator, for them it was not an honest means by which involve the public.

In the late fifties, non-narrative performances aiming to re-discuss the relationship between performer and spectator began to take hold. The Happenings theorised by Allan Kaprow, carried out by the *Fluxus Collective*, alongside John Cage's revision of “the meaning and the use of the musical score and the nature of the sound to integrate them in relation to the theatre” (MORSE, 2016, p.38) were revolutionizing the creative processes, the way of thinking and making art.



With this, the Beat generation poets were breaking up the rules of writing, not only technically, but in the contents, that had to be more truthful and explosive than the reality itself.

Beck and Malina found themselves in this vibrant artistic environment, in turn hosting interventions by cutting edge artists in their space: Simone Forti with his minimal performances, or Robert Morris's mobile sculptures for the performance *The Column* by minimalist avant-garde composer La Monte Thornton Young (BRYAN-WILSON, 2013).

In 1958, Mary Caroline Richards brought to Beck and Malina her English translation (at that time still unpublished) of *The Theatre and Its Double* by Artaud. In *Theatre of Cruelty* they found the access-keys to radicalise their artistic purpose and the confirmation that the performer, to produce impacting actions, should rely on “the use of the personal self in performance”. (SNOW, 2016, p.26)

A year later, in 1959, understanding that Artaud's idea of cruelty is “a means of sensitising the spectators to the everyday violence hidden behind the façade of civilisation”, (KOUTSOURAKIS, 2016, p.1) with their production *The Connection* written by Jack Gelber, *The Living Theater* started to attract widespread national attention.

The Connection is a plotless play within-a play or, more correctly, “a specimen of life not a play” (DONAHUE, 1971, p. 272) It is a harsh portrayal of a bunch of drug addicts trashed not on a stage but in their own environment, a flat, while waiting for the drug-dealer. The language is unpleasantly rough but captivating, jarring, drenched of equally harsh tones and words. Questions and criticism hit hard the bourgeois mentality of the time. An overdose of heroin becomes a revelatory near-death experience: the needle penetrating deep inside the vein, the substance flowing through the thin interface that separates life from darkness. “In time, the production convinces playgoers that they are not just observing a performance but are in the presence of individuals on the stage who are real junkies”. (DONAHUE, 1971, p. 272)

Theatre, to be effective, should attack the audience by making them feel shaking emotions through violent scenes “but with a higher level of explicit self-reflexivity about its status as a performance”. (TYNAN, 1960, p. 8). Eventually to destroy violence through its re-presentation, or, otherwise said, to exorcise real violence through theatrical violence.

Focusing on the solution of the problem of the relationship between performer and spectator, *The Living Theater* grasped a fundamental function of the scene, which will inform at large contemporary theatre and performance art over time: unravelling, hitting, slamming in the face of the spectator the harshest side of reality.



The ghost of Artaud became our mentor and the problem that we faced as we began our work on Fourteenth Street was how to create that spectacle, that Aztec, convulsive, plague-ridden panorama that would so shake people up, so move them, so cause feeling to be felt, there in the body, that the steel world of law and order which civilization had forged to protect itself from barbarism would melt. Why? Because the steel world of law and order did more than just protect us from barbarism; it also cut us off from real feeling... Artaud believed that if we could only be made to feel, really feel anything, then we might find all this suffering intolerable, the pain too great to bear, we might put an end to it, and then, being able to feel, we might truly feel the joy, the joy of everything else, of loving, of creating, of being at peace, and of being ourselves. (BECK, 1965, p. 25)

These words by Julian Beck make his anarchist-pacifist ideology opposing all wars and in favour of the abolition and demolition of all prisons, shine through, reaching his peak with the ground-breaking theatre performance *The Brig*, premiered on May 13, 1963, in New York. Based on a manuscript of about forty pages sent by mail to Beck and Malina by young marine Kenneth H. Brown, it depicts a typical day of a military prisoner in his ship, subjected to violence and harassment of all kinds. Especially it criticises the absurd prohibitions aimed at the depersonalization of the individual. Beck and Malina saw in this text the ideal work to fully realize the Artaudian *Theatre of Cruelty*. They understood that *The Brig* should not be represented relying on fictional expedients but experienced in the first person. Performers thus become real prisoners, just as real are the acts of violence suffered and inflicted to them during the play. The audience empathically shared their suffered tortures.

Though Artaud is kidding when he says his kind of theatre might purge civilization of its characteristic criminality, The Living Theatre, intending such a purge, has picked up not only his stage tricks but his idea for content, the misery and cruelty of civilization... enacting something like the anarchist revolution. (BRECHT, 1969, p. 52).

It is also to take notice that *The Living Theater* was “not only a radical political theatre but were also psychologically radical as a performance group”. (SNOW, 2016, p.26).

In fact, one of their main concern was to “psychologically attack repression in the individual – the original repression, self-repression, the source and origin of repression in society” (BRECHT, 1969, p. 48) not so much to communicate ideas and arguments, but rather “to alter the consciousness of the spectator” (GORDON, 2009, p. 281).

To portray the excluded and rejected from society tends to subvert the existent social order. However, subversion is incomplete in its very own nature. There is no certainty that it could provide the seeds to regenerate that order in the future, transform it anew and put an end to repression, unless all the consciences of human



beings commit to moving in harmony in this same direction. Consciousness, for Artaud and also later for Foucault, is in extremis, and the condition is a permanent one. “All one can do is struggle against this condition, engaging in a continual guerrilla warfare, in a political theatre of cruelty directed against the existing order”. (MEGILL, 1987, p.188).

In 1964, when Beck and Malina, convicted and sentenced briefly to jail for tax violation (later proved false), had forcibly to close *The Living Theater* in New York, soon after they decide to leave the United States to undertake a five years' journey to Europe. During this voluntary exile the company became nomadic and their anarchic-pacifist ideology more accentuated. They began to operate without hierarchies constituting a community based on the life and artistic labour. They continued to produce and perform works implementing Artaud's precepts and enforcing their political stances: “The Theatre of Emergency is the theatre of feeling. For a feelingless society, feeling. For a fractured people, unification. Realization. The people as one, one. A theatre not for people, but at one with people”. (BECK, 1991, p. 33) The culmination of the European period took place in 1968 with the creation of *Paradise Now*, a 4-5-hours collective performance that foreseen the direct and massive participation of the public, including a final apotheosis in the streets outside the theatre. *Paradise Now* called in to question what performers and viewers represent “to each other in the social environment of the theatre” (BECK, *Our Mission*), therefore the notion of the community of individuals in the social fabric.

In the Seventies, the will to break down all the barriers and the conventions proper to the theatre leads Beck and Malina to perform more and more in streets and squares. The performer must “move from the theatre to the street and from the street to the theatre”. (BECK, *Our Mission*) If the streets belong to people, so does Theatre. They also perform for free inside factories, in a steel mill in the city of Pittsburgh. They put on plays in prison when jailed in Brazil, taking the dreams of the inmates, distil what they have in common with them and perform them. (ELSTER, 1971)

During the Eighties, with collaborations including *The Body of God*, *The Living Theater* involved in their performances also homeless people, this way proposing a theatre as an autonomous social act to deconstruct whatsoever repressive, elitist and ideological form which could corrupt their idea of the performative.

If the past is often an obsolescent lie and the future just an illusory dream, the only reality is now. In the legacy of Artaud, the works of *The Living Theater* are aesthetic-revolutionary experiences that struggle against the deceptive variant of tradition, the impositions of its rules and the slavish obedience to them. By rejecting the stage, *The Living Theater* eliminated the dualism of art and life; therefore, the existing boundaries between actors and spectators, pursuing the dream of Artaud of the theatre breaking into life. They stripped theatre from any unnecessary artificiality. They privileged the



minimal gesture, the nakedness of the body and the use of humble objects of everyday life because “we are in great need of reality in our time” (BECK, 1991, p. 29) and our lives are “too full of pain and dissatisfaction”. (BECK, 1991, p. 55) If our time is a time of emergency and the purpose of theatre is to serve people's needs, “emergency theatre is the theatre of awareness”. (BECK, 1991, p.55)

The legacy of Artaud is unquestionably substantial also in the oeuvre and theories of greatest seminal European theatre authors and directors of that time. For instance, Jerzy Grotowski, to break down performer's resistance, advocated a way of proceeding that he called “*via negativa* – not a collection of skills but an eradication of blocks” (GROTOWSKI, 2002, p. 17). In other words, the inner world of the performer, his spirit, should merge precisely through the body and with the body, to reach its full expression in a performance when “the body vanishes, burns, and the spectators see only a series of visible impulses” (GROTOWSKI, 2002, p. 17).

When Peter Brook conceived his *Theatre of Cruelty Workshop* within the *Royal Shakespeare Company*, he adopted the techniques theorised by Artaud “to reinvigorate the theatre through a theatrical vocabulary not tied to language” (ARONSON, p. 25). Also, for Brook, the reality is the final goal. The performer should evoke emotions, feelings and reveal human nature through the physical, even when he is motionless. In his theory of the invisible, Brook claimed that the spectator might not realise how much the emotions move him. However, he is moved by them: “It's like crossing an abyss on a tightrope: necessity suddenly produces strange powers”. (BROOK, 1971, p. 50) Brook insisted on the invisible because it “contains all the hidden impulses of man”. (BROOK, 1971, p. 71) By accessing them, the actor can establish “a human connection that is inherent in the audience”. (THERIAULT, 2009, p.1)

Indeed, the effects of Artaud's theorisations are a flashpoint coalescing in various avant-garde artistic explorations.

Uncaging

The names of John Cage and Antonin Artaud rarely appear together in a text dealing with theatre or performing arts. Documentary shreds of evidence are rare and uncertain. However, there are invisible threads that seem to combine the research of these two innovators, especially in the years between 1930 and 1952, those that lead to his revolutionary thought.

In that period, Cage often draws on French culture and its most avant-garde expressions. Innovative musicologist Edgar Varèse was fundamental to Cage's



research on organised noise as well as Pierre Schaeffer, the father of concrete music. Satie was one of his most inspirational composers.

Cage interlaced an intense epistolary correspondence with composer Pierre Boulez. Marcel Duchamp was his friend and teacher, not only of chess. Mallarmé was among his most favourite poets for the pure sound and phonetic ambiguity of his poems, together with René Char, whose poems speak of resistance against a repressive, conformist society.

For his performances, Cage seemed to have drawn inspiration from Artaud to a certain extent. If his immersive studies in Oriental philosophies pushed him to silence, the randomness, indeterminacy, the attempt to break down the barriers between the arts and redefine their functions seem to source in the principles of *The Theatre and Its Double*. (PASTORE, 2014)

However, few traces that highlight differences and concordances of thought between the two artists exist in interviews and conferences.

When French composer Pierre Boulez introduced *The Theatre and Its Double* to young pianist David Tudor, collaborator of Cage, Tudor, in turn, gave it read it also to John Cage in 1949. Cage and Tudor together produced the legendary *Untitled Event* in 1952 at the Black Mountain College, “an unscripted multi-disciplinary, multi-media performance in which students and teachers contributed individually to the spectacle (...) Cage explicitly attributed the blueprint of the event to Artaud”. (PAWLIK, 2010, p. 7)

The *Untitled Event*, also known as *Theater Piece No.1* is considered as a milestone for the birth of the Fluxus movement and performance art in general, marking its history in the United States and beyond.

If in some interviews Cage spent the name of Artaud, mostly referring to the *Untitled Event* at Black Mountain College, he never deepened the reasons for his reference.

Among the few studies that investigate the influence that Artaud's theory had on Cage, is the one of William Fetterman: “The work of Antonin Artaud, in particular, provides a theoretical impetus for Cage's first total theatre compositions” (FETTERMAN, 1996, p. 36). Fetterman recognizes the influence of Artaud's on Cage about chance and chaos as compositional means and “integral to the creative act” (FETTERMAN, 1996, p. 37) and in the notion of “anarchic dissociation”(FETTERMAN, 1996, p. 37) as a confirmation of Cage's sensibility.

Probably, the most direct testimony is by Cage himself. In his letter to Pierre Boulez on May 22, 1951, he wrote:



And I have been reading a great deal of Artaud. (This because of you and through Tudor who read Artaud because of you.) I hope I have made a little clear to you what I am doing. I have the feeling of just beginning to compose for the first time. I will soon send you a copy of the first part of the piano piece. The essential underlying idea is that each thing is itself, that its relations with other things spring up naturally rather than being imposed by any abstraction on an artist's part. (BOULEZ, CAGE, 1993, p. 95)

The *Untitled Event* took place in the dining room of the Black Mountain College. The public was arranged in four triangular zones converging to the centre and divided between them by corridors so that the actions surrounded the public, and there was not a privileged point of view. A score was drawn up in one afternoon of only time modules in which the performers would have to perform their actions. There were no rehearsals, and the duration of the performance was about forty-five minutes. Each performer used the language most appropriate to him/her. Merce Cunningham danced. John Cage read his *Juilliard Lecture* standing on a ladder. David Tudor performed Cage's *Water Music*. Robert Rauschenberg put discs on an old phonograph sitting under his blank canvases. Nicholas Cernovitch projected his film on the ceiling. Charles Olson read some of his poems, as did Mary Caroline Richards.

The actions were not arranged linearly but co-occurred, without a logical thread or a unique message. No practice or artistic discipline dominated the other, but each one carried out its actions independently using its temporal module as per score.

From this brief description, *Untitled Event* seems to take up Artaud's thought of theatre as a means of change that occurs through a process of alchemical transformation. In addition to this, it adheres to his vision of an event where actions are not frontal to the spectators and follow each other without logic in a space where words and dialogue are not predominant. It expresses the urgency of freeing theatre from the artificiality of representation. Eventually, in the line of Artaud, Cage also succeeded in organising the performance space as a place where life and its expression are coherent because one can always choose to act rather than describe, analyse or compare.

John Cage tackled an existential question that also worried Artaud. Mankind has placed between themselves and life a whole series of filters and barriers that prevent their immediate perception and understanding of reality. Hence, the artist's task is the unveiling of all the deceptions created by man's conscience to return to a fundamental understanding of life and its natural laws. A man should choose the "infinite outside" (ARTAUD, 1995, p. 293) instead of the "infinitesimal inside" (ARTAUD, 1995, p. 294), to let life manifest in all its richness and mystery.

To get closer to life, Cage, like Artaud, realizes that the artist should prevent any repetition, whether of forms, gestures or events, expressing his aversion to repetition already at the time of his studies with Schönberg. (NEFF, 2014)



The performer should give the impression that what is doing is unforeseen and unrepeatable, like any act of life, like any event produced by circumstances.

In other words, repetition really has to do with how we think. And we can't think either that things are being repeated, or that they are not being repeated. If we think that things are being repeated, it is generally because we don't pay attention to all of the details. But if we pay attention as though we were looking through a microscope to all the details, we see that there is no such thing as repetition. (KOSTELANETZ, 2003, p. 237)

Also, Cage agrees with Artaud on the principle that art is a means to meet life, although looking at life from a different perspective. For Cage, influenced by Zen Buddhism and Indian philosophy, life is made up of everything that exists because every living or inanimate being is the at the centre of the universe. The human being should open to the world outside and discover that life is all mystery and wonder. For Artaud, on the other hand, life is crossed by dark and mysterious forces of a metaphysical nature, which can overwhelm or elevate man. Life is a phenomenon to which to look with courage, without veils and masks, through evocations or exorcisms, being conscious of the fact that these forces can throw us into the abyss. The artist is an enlightened being who has cast a glance over the truth and does not withdraw from it. Life, for Artaud, turns into a perennial conflict with a society hostile to any attempt to leave the representation of itself. For Cage, instead, the artist is integrated into society. He constitutes a tool that society can rely on for its progress and improvement. On this matter, Artaud's and Cage's positions are nothing but the reverse of the same coin: two opposites that attract and reconcile each other both of them calling for a process of liberation.

Indeed, a strong point of contact between the two authors, perhaps the most interesting concerning Cage's theatrical performances and where the extent of the Artaudian influence on his poetics is quite evident, is the conception of spectacle and scene.

Artaud suggested the abolition of a division between the scene and the audience:

We intend to do away with stage and auditorium, replacing them with a kind of single, undivided locale without any partitions of any kind and this will become the very scene of the action. Direct contact will be established between the audience and the show, between actors and audience, from the very fact that the audience is seated in the centre of the action, is encircled and furrowed by it. This encirclement comes from the shape of the house itself (...) Special places will be set aside for the actors and action in the four cardinal points of the hall (...) Several actions at once (...) However, a central site will be retained which, without acting as a stage properly speaking, enables the body of the action to be concentrated and brought to a climax whenever necessary. (ARTAUD, 2010, p.68)



In these passages, the similarities with the *Untitled Event* are evident: the structure of the performance space; the relationship established with the audience; the simultaneity of the actions; the public divided into four triangular areas oriented towards the centre of the room. The actions took place in the centre of the room, in the side corridors and the areas behind the spectators to fully wrap them. The event consisted of numerous simultaneous actions, the overlap of which was generated by a graphic score with temporal modules.

First Artaud and then Cage rejected the common practice of the Humanism to favour a central point of view determining the perspective illusion and the idea of a form in front of which the audience place themselves rather than being in a situation with which they enter in a tighter relationship. The separation between the scene and the audience became necessary when the society demanded a point of view that privileged a particular perspective, abandoning the medieval multifocality. The idea of surrounding space, outdoors and indoors, linearly and circularly, is that of a space that shapes itself over time, in the succession of actions and the gazes. It denotes the rejection of the frontality and function as a relational situation. (PASTORE, 2017)

For Artaud, despite the explosion of shapes and spaces, a theatre performance should be re-knotted and have a common thread. Here, Cage goes even further than Artaud. As the scene is the place where life flows freely, there is no need for control (by a director), but to delegate to the public the perception of the whole.

The structure we should think about is that of each person in the audience. In other words, his consciousness is structuring the experience differently from anybody else's in the audience. So, the less we structure the theatrical occasion and the more it is like unstructured daily life, the greater will be the stimulus to the structuring faculty of each person in the audience. If we have done nothing he then will have everything to do.
(CAGE, KIRBY, SCHECHNER, 1965, p. 55)

In other words, renouncing all forms of control, not only on the execution but also on the material used and on its placement in space determines that the artist must do nothing but create the conditions for which life may appear.

Like Artaud, also Cage considers theatre as a form of art independent from literature. To unchain the theatre from the subordination to a text, for Artaud it meant to restore dignity and autonomy to the theatre, setting it free to manage its language, which is primarily physical, without having to adhere, interpret, represent and understand something else but itself. Cage intends to free theatre from its subjection to external principles so that life can appear without being an illustration of something other than itself and will recognise Artaud's influence on him, precisely in the years spent at the Black Mountain College.



What The Theatre and Its Double taught me was the notion of a multi-dimensional theatre. We were all greatly influenced by Artaud at the Black Mountain. (...) In each case, it is a question of developing a form of theatre without depending on a text. It is as simple as that – for me at least. But words can enter into these happenings. But the principal thing is that they not begin with a text or try to express its aesthetic qualities. That was what Artaud had already envisioned. (CAGE, CHARLES, 1981, p. 166)

Also, Cage shared with Artaud his existential urgency: the necessity to activate a lucid, cruel look at life that allows people to know what surrounds them beyond any possible consolatory representation that civilization opposes in order to forget our transient fate. The disclosure of truth (*Aletheia*) through art undermines the sense of protection and replaces the false reiteration of the beautiful, the amusing and the productive that society tries to package.

Isn't there something of that same insistence in Artaud, in the business of the plague and cruelty? Doesn't he want people to see themselves not in a pleasant world but in something that is the clue to all things that we normally try to protect ourselves from? (CAGE, KIRBY, SCHECHNER, 1965, p. 56)

Offending

Since Artaud, different forms of provoking the spectators have become a trait of a large part of modern theatre production. “To offend, shock or assault its audience is characteristic of the twentieth century art in general. Music has rejected traditional harmony and fine art has overturned traditional criteria of aesthetics and composition”. (BRADBY, 1991, p. 62)

The fields of contemporary, experimental theatre, performance art and body art, relying on immediate, live contact with the audience have “resorted to shock tactics more frequently even than other art forms”. (BRADBY, 1991, p. 62)

It may seem paradoxical, according to what Artaud theorized about the need for abandoning the literary text, but to shake the public, as he hoped, is also achievable by performing a text in a way that the provocation succeeds.

In the sixties, Artaudian reverberations also manifest in new ways of writing and performing a literary text written to address and openly provoke the spectators. Texts of such kind deeply meditated and performed consequently, in theatre and performance arts function quite well still today. They occur with particular frequency often reaching the desired effect “because of the captive nature of the theatre audience”. (BRADBY, 1991, p. 62)



Publikumsbeschimpfung (*Offending the Audience*) is a clear example of how the provocation of the audience advocated by Artaud also functions when a text is written purposefully to disrupt the rules of conventional theatre, the usual criteria of a script and performed deconstructing the conventional rules of acting. Written by Peter Handke in 1966 (at the age of twenty-two years old), *Publikumsbeschimpfung* is an anti-play based on a text with no plot, characters, script, actors. It is a text for a theatre piece or performance conceived to challenge the passivity of the audience and its laziness of thought. It was performed for the first time in June 1966 at the *Theater am Turm* in Frankfurt as part of the “*Experimental Theater Week*”. Until then, in the history of the theatre, there had never been anything even distantly similar.

When the curtain rises, the stage is empty but for four performers. Initially, they ignore the spectators. Then they begin to address them directly. They engage the audience in a crescendo of verbal abuses. They release statements that reject the usual expectations that the audience may have about the nature of the play. They incinerate any illusions of the spectator about his relationship with the stage. Finally, the four performers congratulate the spectators for having been so entirely realistic and thank them for having been such good performers.

For Artaud, the notion of syntax dislocation is not spatial but internalized within the actor/performer (and director), and meaning is not something fixed. Although envisioning “a theatre of pure presence (...) on a deeper level Artaud understands that every present, especially in theatre, is always already a repetition”. (CORMAC, 2008, p. 69) As Derrida put it, Artaud “cannot resign himself to theatre as repetition and cannot renounce theatre as nonrepetition”. (DERRIDA, 1978, p. 249)

In *Offending the Audience*, a significant passage echoes Artaud's meditations on the notions of representation, presence, repetition, illusions and time:

This is no manoeuvre. This is no exercise for the emergency. No one has to play dead here. No one has to pretend he is alive. Nothing is posited here. The number of wounded is not prescribed. The result is not predetermined on paper. There is no result here. No one has to present himself here. We don't represent except what we are. We don't represent ourselves in a state other than the one we are in now and here. This is no manoeuvre. We are not playing ourselves in different situations. We are not thinking of the emergency. We don't have to represent our death. We don't have to represent our life. We don't play ahead of time what and how we will be. We make no future contemporaneous in our play. We don't represent another time. We don't represent the emergency. We are speaking while time expires. We speak of the expiration of time. We are not doing as if. We are not doing as if we could repeat time or as if we could anticipate time. This is neither make-believe nor a manoeuvre. On the one hand we do as if. We do as if we could repeat words. We appear to repeat ourselves. Here is the world of appearances. Here appearance is appearance. Appearance is here appearance. (HANDKE, 1997, pp. 15-16)



Handke, like Artaud, contends that Truth is absent in the surrounding world. However, his provocation has no interest to trigger immoderate or derisive reactions. His offence is intellectual but no less excruciating and unsettling than extreme physical actions. Handke makes use of a word to influence, shift, confuse and push one to reflect on what is beyond the world of appearance: this world, as well as the world of theatre. At times manipulative, these are words that hammer the attention of the spectators. They flow as an extension of the invisible. They seek what lies beyond the membrane of the apparent configuration of the reality, to function as a performative device capable of contaminating all levels of space.

If Artaud's criticism of the elements of theatre is capillary and revolves around the problematic of the sign and its expression, Handke understands that the dominion of the articulated word suffocates the expression of meaning and loses its capacity of direct engaging, of penetrating the intellect and spirit. So, he modifies the purpose of the text: not any more words to make-believe, but words as the actual content of the performance and the of the collective performative act itself.

Artaud, while searching for bodily, concrete writing, a physical, material language thanks to which theatre can differentiate itself from the word, did not mean to erase the word, but to subtract it to the mystifying mechanisms of society. Handke, to disrupt those mechanisms, understands that theatre can still wrest from the word its possibilities of semantic and philosophical expansion.

It looks perhaps like an anomaly paradox that a literary text such as “*Offending the Audience*” by Peter Handke should seem to exemplify the anti-literary theories by Antonin Artaud (...) as much in the stage imagery” (LEACH, 2004, p. 187). Notwithstanding, it calls into question if theatre is just an illusion useful to soothe our jadedness of a passive, consumerist public. What is to take notice, it is that Handke's operation unmasks the hypocrisy of the domination of a language of words taken for granted to put at stake our precarious certainties and beliefs. It is a daring operation, as it provides an ultimate solution regarding the fascinating decomposition of meaning, and of all those conceptual elaborations and explanations, which try to explain the constant state of crisis and consequent discomfort that we people carry within ourselves.

The sixties are years of intense protest. All the arts express the need for a frontal attack on the productive, economical and also linguistic system.

Handke questions the nature and the function of the literary text to introduce elements of instability within the notion of dramaturgy to negate the narrative system. The deconstruction of the scenic fiction and the implosion of representation serves to find an anthropological foundation of the theatre praxis. Handke chooses the segmentation of the text: the text should act autonomously, defiles the relationship performers/public with continuous variation of meaning to involving both on a high



intellectual level at their own risk and danger. It is as if the performer condemned the spectators to chase the meaning in his place, but without them even noticing it.

In Europe, no one knows how to scream any more, particularly actors in a trance no longer know how to cry out, since they do nothing but talk, having forgotten they have a body on stage, they have also lost the use of their throats. Abnormally shrunken, these throats are no longer organs but monstrous, talking abstractions. (ARTAUD, 2010, p. 99)

An “attack on the spectators' sense of linguistic and moral properties as well as on their sense of what is important, logical or real” (BRADBY, 1991, p. 63) is that one of Klaus Kinski's legendary monologue *Jesus Christus Erlöser* (Jesus Christ The Saviour).

This unconventional solo performance premiered November 20, 1971, at the Deutschlandhalle of Berlin-Westend. The audience, at thousands, consisted of radical students, religious devotees and believers, and those attracted to witness the performance by Kinski “the crazy guy”.

The text, about 40 pages typewritten by Kinski, was inspired by Jesus Christ's speeches in the New Testament. Fuelling his monologue with his firm, stentorian voice, at times aggressive, Kinski shifted perspective several times while reciting the text, puzzling into it dissonant, scathing passages to address the political establishment, the Church and the war in Vietnam.

The public got confused: were they watching an Evangelist preacher, or a blasphemous heretic accuser and not an actor? Kinski was none of these. His Christ was part Kinski himself, and part a revolutionary anarchist.

The performance meant to last ninety minutes, but soon it transformed into a fierce verbal duel of insults and provocations between Kinski and the audience. The actual event became a minor matter. A member of the audience accused Kinski of being too rude. Kinski called him on stage replying in kind. Once on stage, the spectator blatantly criticised Kinski for his aggressive behaviour, and that he could not claim the right to speak as if he were Christ because Christ was patient and did not silence who contradicted him using a caustic, disruptive language. Kinski broke off and fulsomely yelled at him that Christ did not just silence them: he took a whip and bashed them in the face. Then Kinski turned to the whole audience and asked the spectators to make a sink-or-swim choice: either those who are not part of the riotous riffraff throw the others out, or else they have spent their money for nothing. Thus, abruptly, he threw the microphone on the floor and left the stage. When he came back, the climax in the Deutschlandhalle was still hostile and quarrelsome. Other spectators went on stage. One tried to take away the microphone from Kinski's hand. Kinski



pushed him away and interrupted the performance again. He reprised and completed his monologue a few hours later in front of a significantly reduced audience.

In 1999, in the movie *Mein Liebster Feind-Klaus Kinski* (My Best Fiend, literally: My Dearest Foe), director Werner Herzog blamed the audience of not having had an actual interest in watching a smooth performance. They just wanted to provoke Kinski deliberately to see him going on rage.

The fascinating aspect of this event is that a certain point of the performance any idea of staging has come to fall unexpectedly. The reality of the here and now became the real spectacle or rather, the antithesis of it, questioning the very function of the representation.

The dissolution of the boundary between representation and the real, the insistence that Kinski himself is an order, or organ, of representation and a component of the reality he represents, establishes the avant-garde bearings of a self-conception in which the distinction between aesthetic experience and the everyday breaks down. The echoes, probably not deliberate, of Antonin Artaud, are fairly clear. (MCCANN, 2018, unpagged).

Hands clutched to the microphone. His hollow gaze. A bundle of nerves before his words. Kinski's monologue morphed into forceful emotional diatribe between the performer and the audience. All that happened was mercilessly real, not pre-scripted, not-foreseen, not-pre-imagined. A performer, a person alone suffering the verbal slings and arrows of an outrageous multitude and that by opposing, he tries to end them.

As a stage actor, Kinski

was probably even more powerful than as a movie actor, because his uncertain position on that line, maybe crossing it and maybe not, would have been more unnerving for a live audience. A tightrope walker needs a live audience for the act to have its full impact. As that fierce Jesus makes manifest, Kinski was a performer of the school of Antonin Artaud – theatre as an aggression on the audience. (PEREZ, 2000, p. 186)

Kinski spoke out his verses and bitter statements— words carved in his mouth with an axe. His performance, and how the whole event went, carried out an unflinching insight into contemporaneity, posing fundamental questions to man, life, civil society and the burning issues that affect it. Exposing himself as he did in *Jesus Christus The Erlöser*, before his political ideas, the question on the role and function of the performer on stage becomes crucial. Engaging with the audience so directly, the boundaries between the real and representation dissolve. Kinski, the performer, does nothing but presents himself as he is in the here and now: the vessel of the reality that the reality itself represents.



Artaud's statement "ALL WRITING IS GARBAGE" (SONTAG, 1988, p.85), called the reader to consider that no supposed meaningful, intellectual words can shake the soul. If anything, the word should morph into flesh, blood, nerves. Kinski's monologue risked being compromised irredeemably, but his presence, passion, anger, despair, dejection, sustained the performance, shifting it to another level, more real than it could ever be.

When Kinski reprises his monologue, he is in between a wise tormented, sacrificed prophet and the lucid fool on the Golgotha that replaced Christ on the cross, incidentally bearing the despicable and "the filthy marks of the hands of man". (ESSLIN, 1976, p. 60).

It is in this respect that it is possible to talk about Kinski in the same way that Susan Sontag talks about Antonin Artaud: as an artist without works, the artist whose inexhaustible personal totality exceeds anything he was capable of producing". (MCCANN, 2018, unpagued).

For Sontag, this modality implies the romantic conception that writing, in modern literature, is "a medium in which a singular personality heroically exposes itself" (SONTAG, 1988, p. xviii), raising the question related to the myth of the modern artist in contemporary society. This modality "posits a disharmony between the self of the artist and the community and measures the artist's effort by the size of its rupture with the collective voice (of 'reason')". (MCCANN, 2018)

Personalities like Artaud's and Kinski's seemed to portray well the myth of the modern artist. A myth nourished by inhabiting the liminal space between the different artistic practices and their outcomes: poetry, drawing, theatre, filmmaking. However, "as one medium seems to renew itself through another, the "rupture" with the collective seems to intensify in relationship to its public exposure (...) and the opposition between autonomy and incorporation becomes all the more difficult to sustain". (MCCANN, 2018).

Artaud-Christ lives in his boiling written pages and radio recordings. In *Jesus Christus Erlöser* live performance, Kinski takes over the part of Jesus Christ, but not of that Christ "who plays his role on the cross for you and that you beat on his mouth when he falls". (KINSKI, 2006, p. 12).

Kinski-Christ is the disobedient, the restless one, fed up of rituals, holy feasts, celebrations, slogans, manifestos. He wants to free prisoners, homeless and junkies. He is against possession. He is not a guarantee of success. For him, the smell of incense is disgusting: it stinks of burnt human flesh. It is a Christ who publicly exposes himself at its own expense. He is fearless, confrontational, at times ranting because of frustration, at times yelling out his love like a wild beast for all those who do not want



to listen, eager to inject love in all hearts to wake them up to life. Moreover, he speaks out his uncompromised truth, precisely as Artaud did.

Kinski's avant-gardism lies in having unleashed the audience into a feverish chain reaction not planned before-hand: one against many.

The individual clashing against a multitude — resisting, responding, deserting, abandoning, resisting again and, as a last resort, overcoming the notion of resistance itself through poetry and performance-making — implies the political. The Christ of Kinski is a man uncaged but adrift in the sea of hypocrisies. Tears wet his eyes because he is vulnerable. However, he is capable of transforming his human fragility into courage and make of his existence an act of poetic revolt.

Showing one's fragility, bare to the bones, in front of an entire community to which one belongs, not only raises fundamental questions about the rights of the individual concerning the private and public spheres. It also overturns the traditional concept of strength.

Kinski's performance is interrupted again. The turns of the event continue. Someone accuses Kinski of being a fascist because he pushed someone down the stairs of the stage. Some other screams that he should apologise. Finally, another member of the audience addresses the whole audience, saying that people have no right to just come up on stage. He asks to stop the provocations against Kinski because there are people who would like him to continue. One last time. Kinski reprised his performance. Stepping down the stage, he ended it among the audience.

“Every man alone is sincere”. (EMERSON, 1983, p. 347) In the wake of Artaud, Kinski performed from his pain, suffered abuses, inner solitude. Indifference towards an unjust society is his worst enemy. As Artaud's, Kinski's subversive, fiery poetry brings into being something that perhaps did not exist before, or perhaps already existing, but that nobody wants to accept or pretends not to see.

Kinski-Christ is not “the official Church-Jesus Christ tolerated among policemen, bankers, judges, executioners, officers, church bosses, politicians and similar representatives of power”. (KINSKI, 2006, p. 12) He is not Christ “your superstar!” (KINSKI, 2006, p. 12). He is here “in principle to denounce a certain number of officially consecrated and acknowledged social filths”. (ARTAUD, 1995, p. 323)

In a letter to Henri Parisot, written on December 6, 1945, only a couple of years before his death, Artaud wrote, as if he was Christ himself, that despite he was held innocent of any crime “the immense people of imbecility rose to demand that I be crucified”. (ARTAUD, 1978, pp. 72-73) Kinski's *The Saviour* redeems Artaud-Christ's from the Golgotha. He bangs his truth into the brain of the sluggish like a hammer on an anvil. He drives the slothful out of the temple, the proscenium: theatre, the sacred space of art that speaks of life.



CELEBRATING

Artaud's legacy has also informed the orientations and developments of performance art and body art consistently, from Gina Pane to Marina Abramović, Ron Athey, Franko B, and many others. With this respect, the use of bodily fluids and real blood as poetic-expressive elements is a practice that never ceases to exert attraction also in the performers of the younger generations. For example, VestAndPage used their blood as a poetic medium in their performances to write actual poems, hence ritualising it, applying a core passage of *Coleridge the Traitor*, the letter that Artaud wrote to Henry Parisot on November 17, 1946:

“I say real poetry, poetic poetry, etc: charming hiccup with a bloody backdrop, the backdrop forced into the poematic, into the cracks of a bleeding haemorrhaging reality. For afterwards, let's say after the 'poematic' will come back the time of blood. Since ema in Greek means blood, so po-ema should mean: afterwards: the blood, the blood afterwards. First let's make poems, with blood”. (HIRSCHMAN, 1965, p. 131)

A pioneer in this sense, conceiving a kind of a performative theatre that certainly has an Artaudian trait, implying the dimension of the feast, searching for new spaces and expressive languages in close relationship with the public, is *The Theatre of Orgies and Mysteries* by Austrian painter Hermann Nitsch.

Nitsch conceived his idea of theatre in 1957, and he carried it on throughout his career. It is the idea of the *Gesamtkunstwerk* (total work of art), enriched by real events which are staged to involve all the senses of the participants and the spectators. Nitsch was inspired by the medieval theatre tradition and by the “Dionysian Mysteries” where intoxicants and trance-inducing techniques (like dance and music) were adopted to overcome inhibitions and social constraints and liberate the individual to return to a natural state.

The ritualistic aspect of the actions, the conspicuous use of organic materials and fluids such as offal and blood, the slaughtering of animal carcasses deprived by their entrails combined with the wild physical contact of the performers, were the linguistic conditions of Nitsch's earliest experiments.

The aim was to find live images having a strong shocking visual impact, whose genesis take root into painting but whose development entails the notion of a total work of art.

Nitsch rooted into the theatre the devices of ancient rituals and religious cults. He designed performative events to pervade the lives of those who participate, placing them physically in a state of otherness and of displacement from everyday life. To do



so, he devised a form of performative theatre highly cathartic. So, art itself becomes a tool to propagandise the primordial beauty of the life force: “there is a philosophical sense, so to speak, of the power which nature has suddenly hurling everything into chaos”. (ARTAUD, 1994, p. 62)

Influenced by the thought of Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud and Artaud's *Theatre of Cruelty* and *The Alchemical Theatre*, the idea of Nitsch was to attract and repulse the spectator swinging between live images that seduce and disgust, depicting the earth and the human “under the action of a terrible dance” (ARTAUD, 1995, p. 320).

The performance should produce a violent, dazzling sensation both in who participates and who is watching. The bodies should give the impression of being in a condition of constant, ecstatic distress. The spectators somehow should fear that not just the performers' bodies are on the verge of being viscerally assaulted but even their own, sooner or later. This idea is detectable also in the earliest performances by the Catalan group *La Fura dels Baus*, deploying mobile installations and wild physical actions to attack, cram, contain and move the public around the performance space at their will.

If in Nitsch's performances, the audience may feel guilty and ashamed of witnessing something conventionally immoral at first, when the performance unfolds, they can perceive a transformation taking place into them also, responding to violent solicitations that are happening before his eyes. A shocking visual solicitation brings, also, excitement, pleasure, morbidity, ecstasy. Mainly, this may happen when the spectator participates actively in the performance.

For Nitsch, pouring real blood on a body or tearing apart a lamb carcass, are ritualistic actions by which one can overpass his psychic blocks.

Reprising Artaud, for Nitsch, a theatrical performance ritual should vibrate “with instinctive things but brought to that lucid, intelligent, malleable point where they seem physically to supply us with some of the mind's most secret perceptions”. (ARTAUD, p. 43)

Indeed, the essential trait of *The Theatre of Orgies and Mysteries* is how to reach the catharsis because “what matters is that our sensibility is put into a deeper, subtler state of perception by assured means, the very object of magic and ritual, of which theatre is only a reflection. (ARTAUD, p. 64)

In the mid-sixties, when Nitsch found the movement “Wiener Aktionismus” together with Günter Brus, Otto Mühl and Rudolf Schwarzkogler, to realise performances increasingly involving deeper physical states such as excitement and liberation from inhibitions to reach catharsis, became the stylistic code of the group.

Being Nitsch also a visual artist and painter, he searched for a fundamental pictorial quality in his performances: the blood of skinned lambs becomes the primary



colour, poured and sprayed not just with brushes but with the hands and the body. The performer should look at his body as if it were a living canvas. Bodily fluids and animal's bowels fill the performative space as sculptural connotations of a para-religious ritual enacted for a cathartic purpose. Performers replace Jesus Christ crucified, chained on crosses and sprinkled with blood, not to re-enact Christ's suffering but rather to glorifying existence and the creation through an aesthetic ritual.

When the performance turns into pictorial action and no longer serves to generate a picture (like in Jackson Pollock), it becomes an aesthetic experience because of its performative nature notwithstanding its substantial pictorial implications.

Over time, Nitsch has refined his theatrical performances as interventions inside reality itself, therefore impossible to take place in institutional theatre spaces. He used the most diverse environments for his actions until 1971 when he purchased the Prinzenhof castle in Southern Austria, which will become the ideal home for the permanent realization of his performative theatre.

In Prinzenhof, Nitsch's Aktionen (actions) consisted of about 500 participants. Each of them lasted for almost a week non-stop, unfolding in the spaces of the castle, the adjacent cornfields, the alleys and taverns of the nearby village, thus engaging the audience to take part in a free, autonomous performance event. Everyone who participates is both a sacrificial victim and a redeemer, and an independent creator himself.

As it was for Artaud, also for Nitsch the sensual should defy the rational with an impact force that immediately involves the sphere of the senses, and through an alphabet of signs having the objective to make the spectator reach the original dimension of the performative. To this, the dramatic tension manifested through the bodies in action contribute to the deconstruction of the compositional process to bring it back to its original fragmentary dimension.

ANALYSING

The analysis of the relationships between theatre and performance depends on the very notions of performativity and performative.

The notion of performativity highlights the action in itself rather than its mimetic value with regards to the representation. It calls into question the idea that theatre is inextricably linked to the imitation of an action, to the representation of meaning, whether it is through words, gestures or images. It rejects the idea that theatre is necessarily narrative, fictional and therefore a bearer of meaning.



This link between the action and the representation is what in essence Artaud wanted to overthrow. However, despite all efforts over time, theatre seems that cannot escape representation, notwithstanding that these very different efforts are what makes the history of contemporary theatre.

The pre-eminence that the performative theatre gives to action constitutes one of the fundamental aspects highlighted by the performance. The performance is something that happens and comes close to the real. It underlines the same reality in which it inscribes itself deconstructing it, while the presence of the performer, inhabiting the imperceptible interface that exists between illusion and reality itself, engage the competences of the spectator.

This radical “performance turn” in the theatre practices began in the Sixties. Also, a similar turning point happened concerning Theatre Studies and Performance Studies, two disciplines that intertwine each other, both privileging the creative processes over products, on the one hand, and abstract systems, on the other. Theater Studies consider the work in itself, be it a text or a performance, from the procedural point of view, or the performative point of view. Performance Studies often put the accent on the performative aspects of theatrical phenomena, or on the fact that they consist of relationships (starting from the actor-spectator relationship) and events, rather than works-products in the proper sense, not easy to delimit or objectify. Both disciplines draw from Artaud

constitutive elements of the dimension of self-referential presentation. They question the notions of presence (beyond and before that of representation) and the production of sense (beyond and before reproduction). (DE MARINIS, 2014)

This dimension can be considered one of the levels of organisation of the theatrical fact, the event, concept which also Artaud undertook in *The Theatre and Its Double*.

To dedicate special attention to the creative process, its procedural qualities, variables and outcomes, also concerns the anthropological, as Victor Turner and Richard Schechner have significantly analysed in their studies. The performative dimension of the event (and its actualization) depends on the modalities of the receptive act. It means that is also up to the analyst (who is watching) to activate each time the performance experience, operating a de-sublimation and de-semiotization procedure of space, content, signs and symbols. (DE MARINIS, 1992). Notwithstanding, not just the spectator but also the actor and performer can always activate their point of view.



References

- ARONSON, Arnold. The Empty Stage. **The New York Times**. New York: NY Times, 24, Apr., 2005, p. 25.
- ARTAUD, Antonin. **Watchfiends & Rack Screams: Works from the Final Period**. Boston: Exact Change, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **Artaud on Theatre**. London: Methuen, 1989.
- ARTAUD, Antonin. Lettres. In: **Œuvres Complètes: Suppôts et Supplications**. XIV, 1978. Tr. By the author.
- ARTAUD, Antonin. **The Theatre and Its Double**. New York: Groove Press, 1994.
- ARTAUD, Antonin. **The Theatre and Its Double**. Richmond (UK): Alma Classic, 2010.
- BECK, Julian. Our Mission. **Living Theatre Mission Statement**. Website. Available at: <https://www.livingtheatre.org/about>. Accessed: on 25, Oct 2019.
- BECK, Julian. Storming the Barricades. In: BROWN, Kenneth H. **The Brig**. New York: Hill and Wang, 1965, pp. 1-36.
- BECK, Julian. **The Life of Theatre**. New York: Limelight Editions, 1991.
- BOULEZ, Pierre; CAGE, John. **Correspondence**. NATTIEZ, Jean-Jacques. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991.
- BRADBY, David. **Modern French Drama: 1940-1990**. New York: Cambridge University Press, 1991.
- BRECHT, Stefan. Revolution at the Brooklyn Academy of Music. **The Drama Review**. Cambridge (MA): The MIT Press, Vol. 13, No. 3, 1969, pp. 47-73. Available at: DOI:10.2307/1144457. Accessed on 30, Oct. 2019.
- BROOK, Peter. **The Empty Space**. London: MacGibbon and Kee, 1971.
- BRYAN-WILSON, Julia. **Robert Morris**. Cambridge (MA): The MIT Press, 2013, p.27.
- CAGE, John, CHARLES, Daniel. **For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles**. London & Boston: Marion Boyars, 1981.
- CAGE, John, KIRBY, Michael, SCHECHNER, Richard. An Interview with John Cage. **The Tulane Drama Review**. Cambridge (MA): The MIT Press, Vol. 10, No. 2, 1965, pp. 50-72. Available at: DOI:10.2307/1125231. Accessed on: 29, Oct., 2019.
- CORMAC, Power. **Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre**. Amsterdam & New York: Editions Rodopi, 2008.



- DE MARINIS, Marco. Performance e Teatro: Dall'attore al performer, e ritorno? **Comunicazioni sociali**. Firenze: Casalini Libri, n. 1, 2014, pp. 29-46. Available at: DOI: 10.1400/225723. Accessed on: 28, Oct..2019.
- DE MARINIS, Marco. *The Semiotics of Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **Writing and Difference**. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- DONAHUE, FRANCIS. Anatomy of the "New Drama". **Southwest Review**. Dallas: Southern Methodist University, Vol.56, No. 3, 1971, pp. 269-277. Available at: <http://www.jstor.org/stable/43468322>. Accessed on 24, Oct, 2019.
- ELSTER, Elenore. Living Theatre: Jailed in Brazil. **The New York Times**. New York: NY Times, 15 Aug. 1971, p. 1-3.
- EMERSON, Waldo R. Friendship. In: **Essays and Lectures**. New York: The Library of America, 1983.
- ESSLIN, Martin. **Antonin Artaud**. London: John Calder, 1976.
- FETTERMAN, William. **John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances**. New York: Routledge, 1996.
- GORDON, Robert. **The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2009.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Towards a Poor Theatre**. London & New York: Routledge, 2002.
- HANDKE, Peter. **Offending the Audience. Plays: 1**. London: Methuen Drama, 1997, pp. 1-32.
- HIRSCHMAN, Jack, (Ed.). **Artaud Anthology**. San Francisco: City Light Book, 1965.
- HORNBY, Richard. **Drama, Metadrama and Perception**. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- KINSKI, Klaus. **Jesus Christus Erlöser**. Frankfurt am Main: Surkamp, 2006. Transl. by the author.
- KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with Cage**. London & New York: Routledge, 2003.
- KOUTSOURAKIS, Angelo. **Introduction. Image [&] Narrative**. Leuven: Faculty of the Arts, Vol. 17, No.5, 2016, pp. 1-5. ISSN 1780-678X. Available at:



<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/82>.
Accessed on 24, Oct, 2019.

LEACH, Robert. **Makers of Modern Theatre: An Introduction**. London & New York: Routledge, 2004.

MCCANN, Andrew. Kinski Speaks Villon: Literary Media and the Poète Maudit, 1952–1962. **Modernism/modernity**. Evanston: John Hopkins University Press, Vol. 3, Cycle 3, Oct 17, 2018, unpaginated Available at: <https://doi.org/10.26597/mod.0072>. Accessed on: 25, Oct., 2019.

MEGILL, Allan. **Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**. Berkley: University of California Press, 1987.

MORSE, Meredith. **Soft is Fast: Simone Forti in the 1960s and After**. Cambridge (MA): The MIT Press, 2016.

NEFF, Severine. Point/Counterpoint: John Cage Studies with Arnold Schoenberg. **Contemporary Music Review**. London and New York: Taylor and Francis, Vol. 33, No. 5-6, 2014, pp. 451-482. DOI: 10.1080/07494467.2014.998414.

PASTORE, Enrico. **L'Incontro impensato tra John Cage e Antonin Artaud. Enrico Pastore: Da Torino lo sguardo alternativo alle Live Arts**. Blog, 23, Aug., 2017. Available at: <http://www.enricopastore.com/2017/08/23/cage-artaud/>. Accessed on 24, Oct., 2019.

PASTORE, Enrico. 1952: un anno chiave nella produzione teatromusicale di John Cage. **Passarnous**. Firenze: EdiPsy Editrice, No. XVI, 2014. ISSN: 2281-9223. Available at: <https://www.psychodreamtheater.org/rivista-passarnous-xvi-numero---psychodream-review---1952-un-anno-chiave-nella-produzione-teatromusicale-di-john-cage---un-saggio-di-enrico-pastore.html>. Accessed on 24, Oct., 2019.

PAWLIK, Joanna. Artaud in performance: dissident surrealism and the postwar American avant-garde. **Papers of Surrealism**. No. 8, Brighton: University of Sussex, 2010, pp. 1-25. ISSN 1750-1954. Available at: <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/56081>. Accessed on: 23, Oct, 2019.

PEREZ, Gilberto. Films in Review: Bad Boys: Klaus Kinski & Werner Herzog. **The Yale Review**. Vol. 88, No. 2, April 2000, pp. 185-194. <https://doi.org/10.1111/0044-0124.00410>. Available at: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/0044-0124.00410>. Accessed on: 27, Oct., 2019.

SCHUMACHER, Alec. Review of Collapsible Poetics Theater: Considerations on Body, Language and Labor. **Latin American Theatre Review**. Lawrence, University of Kansas: Centre of Latina American Studies, Vol. 45, no. 1, 2011, pp. 220-222. DOI:10.1353/ltr.2011.0038.



- SNOW, Stephen. Influences of Experimental Theatre on the Emergence of Self-Revelatory Performance. In: PENDZIK, Susana, EMUNAH, Renée, READ JOHNSON, David (Eds.). **The Self in Performance - Autobiographical, Self-Revelatory, and Autoethnographic Forms of Therapeutic Theatre**. New York: Palgrave MacMillan, 2016, pp. 21-35.
- SONTAG, Susan. Introduction. In: ARTAUD, Antonin. **Selected Writings**. Berkeley: University of California Press, 1988.
- THERIAULT, Sawyer A. The Development of Theatre: Peter Brook and the Human Connection. **Inquiries Journal**. Boston: Northwest University, Vol. 1, No. 12, p. 1-1, 2009. Available at: <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=101>. Accessed on: 25, Oct., 2019.
- TYNAN, Kenneth. Preface. In: GELBER, Jack. **The Connection**. New: Grove Press, 1960, pp. 7-11.
- VIRMAUX, Alain and SANZENBACH, Simone. Artaud and Film. **The Tulane Drama Review**. Cambridge (MA): The MIT Press, Vol. 11, No. 1, pp. 154-165, Autumn 1966. DOI: 10.2307/1125279.

Acknowledgments

My wife and art partner Verena Stenke for the gift of the poems by Klaus Kinski. My former theatre directors, teachers and mentors Alessandro Fantechi and Elena Turchi for having given me the chance to perform Artaud's and Peter Handke's texts. Friend, theatre director and critic, Enrico Pastore for his competence and suggestions on John Cage with whom I share the authorship of the paragraph dedicated to the American artist.

Received on November 4, 2019

Accepted on December 2, 2019



ANTONIN ARTAUD AND THE GROTESQUE

James Oliver Daly¹

<https://orcid-org/0000-0002-7972-6036>

ABSTRACT

Grotesque performatives (or ways of performing grotesquely) have not been the object of close study in neither general studies of the grotesque nor in Performance Studies. My doctoral study (in progress)² centres around an inquiry into practice of gestural and vocal hybridity and excess in embodied performance. Non-compatible hybridity – where two or more things sit together unfit and in contrast – contributes to the grotesque, as does excess. In this article, I test the presence and extent of hybridity and excess as constitutive qualities of the grotesque in Artaud's own embodied performance, in his theorizing, and in the theatricality of some of his scenarios and realized works. For Artaud the grotesque is an aesthetic corollary rather than a systematic method.

Keywords: Artaud, Antonin; Excess; Grotesque; Hybridity.

ANTONIN ARTAUD E O GROTESCO

RESUMO

A performatividade do grotesco – ou maneiras de performar grotescamente – não foram objeto de um estudo minucioso nem nos estudos gerais acerca do Grotesco nem nos estudos da Performance. Meu estudo de doutorado (em andamento) gira em torno de uma investigação através da prática de hibridiz gestual e vocal e do excesso em performance. O hibridismo incompatível – onde duas ou mais coisas não se encaixam bem e contrastam – contribui para o grotesco, assim como o excesso. Neste artigo, eu testo a presença e a extensão do hibridismo e do excesso como qualidades constitutivas do grotesco na própria presença corporificada de Artaud, em sua teorização e na teatralidade de alguns de seus cenários e trabalhos realizados. Para Artaud, o grotesco é um corolário estético, e não um método sistemático.

Palavras-chave: Artaud, Antonin; Excesso; Grotesco; Hibridiz.

¹ **James Oliver Daly** is a professional actor, teacher, and doctoral candidate (completing at Monash University, Australia, in 2020). His topic is *Performing the Grotesque through Hybridity and Excess: an Investigation Sited in the Katyń Massacre*. He holds a Trained Primary Teachers Certificate, a Bachelor of Arts, a Master of Educational Administration and a Master in Applied Linguistics. He teaches at *Latrobe University*. Body of work: www.bgmagency.com.au/uploaded/cv/DALY%20Jim.pdf and <https://www.imdb.com/name/nm0197852>. E-mail: jimodaly@gmail.com.

² I gratefully acknowledge the support of my supervisor, Dr Stuart Grant, during the course of my doctoral research at *The Centre for Theatre and Performance at Monash University*, Clayton, Victoria, Australia.



Introduction

Antonin Artaud contemplated and wrote about theatre more than he practised it. Those who think about his theatre and his ideas about it may conclude that the grotesque has a strong and frequent presence. In my own practice research and as a working actor, I am developing what I term *a grotesque performative* in which I apply random and excessive mixing to my body with *tool actions* having varying qualities. My review of earlier work on grotesque performance has included the Commedia dell'Arte tradition, Vsevolod Meyerhold, and Antonin Artaud. Although the grotesque occasionally appears both in the tangible performance work and in the scenarios of Artaud, I argue that, properly understood, the grotesque does have some presence in his work, but that his thought is neither one which constructs the grotesque with any consistency nor articulates it as a concept. It is certainly present in performances by devotee-practitioners who came later³, and their approaches may have been or continue to be ones which makes various assumptions about the force and strength of the grotesque in his thought and practice. It is also likely that such practitioners may have produced true grotesques despite the difficulty of interpreting this trope in Artaud's writing and practice.

I propose that the main features of the performative grotesque are the incompatible hybrid (HARPHAM, 1982) and the excessive (EDWARDS & GRAULAND, 2013), both of which are accessible to embodiment and action. One can imagine or readily bring to mind things that are grotesque solely because of their excess, such as house-high giant peaches or massive luxury cruise liners. Used together or as individual qualities, the grotesquerie which results from hybridity and/or excess is often subject to prevailing social norms or culture for its validation as a concept or affect. The term *grotesque* in Artaud's writing is rare, and *hybrid* and its cognates possibly non-existent. The terms *excess* and *excessive* occur occasionally in his writing, as does more often the synonym *extreme*. Excess, and also hybridity to a lesser extent, are discernible in a few of his performances and stage productions, in some scenarios, and in experiments for vocality outside of theatre, in private performance and in radio. In Artaud, the grotesque equates more evidently and more often with excess, rather than with excess accompanying hybridity, since he is more concerned with essences, as I will explain.

Timothy Wiles (1980, p.127) argues that because Artaud is primarily concerned with the essence of the event, his theory of theatre is reductive.



*To make theatre is to generate a force field; to be an actor is to 'brutalise' forms: '... mais derrière ces formes et par leur destruction il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation' ("But behind these forms and through their destruction he joins with something that survives forms and produces their continuation."*⁴ (ARTAUD, Preface to *Le Théâtre et son double*. OC IV, 1974, p.13).

Artaud seems to imply that what survives forms is the essences of their forms. The actioning that produces forms is pushed through, as it were, to essences. This view of effort in form-shaping accords closely with a kind of metaphysics, of an idea behind the action. In this sense, Artaud's desire for performance is Platonic. It is reasonable to deduce that in the actor the act of brutalizing is a moment or string of moments of fashioning of hybrids through actorly tools like gesture, body-shape, voice, inner-pulsing, change, fusion, split, push, and battle with each other. To become hybrid is to perform with the movement of brutalizing force. Furthermore, Artaud seems to want to go beyond this *to something*, which continues beyond the moments of performance. This is like *affect*. Is affect for Artaud the sign of essence? The intensity of Artaud's thinking and an understanding of himself as a momentary hybrid battling to find or hold on to his essence might intrigue and excite as the composing and decomposing ontology of a phenomenological investigation. However, it remains idealistic. It is neither easy nor comfortable to readily accept such ideality, if only for the reason that Artaud is constantly involved as a theorist in "a systematic abreaction of any formulation, 'not tolerating the very thing it is so clearly expressing', as Bataille noted" (SCHEER 2000, p.267). With these criticisms in mind, I will survey his use of the term *grotesque*, his use of excess and hybridity, including in his own performances, and interrogate a few examples of performativity of the grotesque, hybridity and excess in some of his scenarios and tangible productions for theatre and radio.

Specific mentions of the term 'grotesque'.

La Pierre philosophe (1961, p.103) contains the only performative use of *grotesque* in Artaud's four unrealized plans for production. A doctor in his operating room is "quite stretched in a grotesque movement of scientific curiosity, like a giraffe or a heron, in an exaggerated thrusting forward of his chin." This description is of the grotesque as a distortion, an excess movement which makes a hybrid out of the animal and the human. The other mention is in a scenario of the second Act of Roger Vitrac's *Le coup de Trafalgar* (1931), where Artaud prefers not to have corridor sounds which are "ridiculously scant and grotesque" (ARTAUD, OC. II. 1961, p.148).



Excess

Examples of the dominance of excess in Artaud's thinking can be found in several of his scenarios. Excess predominates, for instance, in his plan for *La Pierre philosophe*. The set is enormous: a niche in a black chassis "occupies almost the height of the theatre" (p.99). There is "a table with great massive feet with a high wooden chair." A "violently lit" curtain with a cut in the middle reveals "a great red light" and the operating theatre, which the light bathes with excessive effect. When Harlequin, a voluntary subject for Doctor's experiments, arrives, Isabelle, the Doctor's wife, has a dream in which Harlequin appears to her; however, she is separated from him "by the high wall of unreality in the middle of which she believes she sees him" (p.100). The persistence of Harlequin and Isabelle's enacted desire to have sex, the "violent eroticism" (p.104) which proceeds while the Doctor hacks him apart, lies at the extreme end of human endeavour. In the lovemaking in the scene, time collapses in the excessive acceleration of the gestation period to an instant, at the end of which Isabelle and Harlequin pull the new-born child out from underneath her dress.

Artaud's scenario *Il n'y a plus de Firmament* (1931) is about the world coming to an end, as experienced in a big city. It is rich and visionary, with a novelistic tone. There are announcements, anxious voices in the street, noises of all kinds. There is excess in the size of these elements, as one might see in a blockbuster film. Large crowds⁵ and groups of people arrive, run off, scatter, swirl. The cause of the turmoil is announced on loudspeakers: "LA SCIENCE BOULEVERSÉE" – or "SCIENCE OVERTURNED" (ARTAUD, OC II, 1961, p. 102). The general noise grows, as does the crowd, and "the ruddy light of a forest of torches covers the scene" (Ibid., p.117), bringing to mind the fear-filled gathering of the people in the forest searching for Frankenstein's monster in Mary Shelley's work. Then, "there enters a woman with a huge stomach on whose sides two men play drumsticks alternately" (Ibid., p.118).

Hideous and deformed figures glide past...the heads become bigger and more menacing...Bodies without heads, with enormous arms and fists like battering rams...and in the middle of this scene...enters The Great Sniffer...he has an enormous nose resting on his right fist. (Ibid. p.109).

The Rabelaisian flavours of the scene are marked, and there is a similarity to the Giant Santa which features in Macey's Christmas parade, and to the streaming



crowds in the grotesque, penultimate scenes of Mikhail Bulgakov's *The Master and Margherita* in its excess, hybridity, evil and phantasmagoria.

Hybridity and excess in Artaud's own performance in the theatre

Opinions on Artaud's skill as an actor in twenty stage productions range widely. His performances on stage and in film have been examined in Mark Rose's doctoral research (1983). In summary, his assessment of Artaud's performances in film is largely positive. It is to his stage performances that Rose makes some less enthusiastic responses.

Artaud discovered the work of Meyerhold: "we have to reckon with the dynamic and plastic necessity of movement [in] Meyerhold" (ARTAUD, *CW III*, 1972, p.73). However, Jean Hort, a fellow actor, tells of Artaud being labelled "the barbed wire actor":

Whenever Artaud had to move, he stretched his muscles, he arched his body and his pale physiognomy give [sic] place to a hard face with fiery eyes; in this manner he would advance, manipulating his arms and legs and tracing crazy arabesques in the air. (HORT, 1960, p.77)

Hort (p.56) points up "inflexibility" and "lack of versatility" as characteristic of this style of acting. In contrast, at rehearsal of *Huon de Bordeaux* by Alexandre Arnoux in 1923, Artaud, playing King Charlemagne, crawled up to the throne on all fours in a perhaps excessive burst of hybridising himself with an animal. This episodic faery drama had a strong plastic element (KNOWLES, 1967, p. 25); Rose (1983) deduces that Artaud wanted to apply some of the animal movements he had been playing with in Dullin's classes.

In 1923, Artaud played the small role of an old Chinese man in *Le Club des Canards Mandarins* by Henri Duvernois, directed by Komisarjevsky. Henri Bidou's review (ROSE, 1983, pp. 62-63) praised Artaud's cameo in which, sitting on a pedestal, he presented sculpturally a "grotesque ape-like figure", a kind of *maggot*, which is a small grotesque figure of Chinese or Japanese style or workmanship. The reviewer remarks upon both costuming and make-up for ageing, which contribute to the grotesque in this instance. It appears that Artaud was aware of the gestural externals of role, not simply those of costume and make-up. Rose (1983, p.70) suggests that in *Liliom* and *Mandarins* we get glimpses into some roots of his attachment to the execution of the concept of hieroglyphics, to which he often referred in his writings; and in his playing of the role of the robot Marius in Karel



Tchapek's *R.U.R.: Rossum's universal robots* (Komisarjevsky, 1924 apud ROSE, 1983, p.6), there is implicitly the sense that he performed in some hybrid fashion.

Artaud's final stage performance was as the evil, incestuous Count Cenci in *Les Cenci* in 1935. Artaud directed the play. Rose (1983, p.234) observes from production photographs that "the actors' facial and gestural expressions are larger, stronger and sharper than those usually seen in real life."⁶ The reviewer Strowski "was left exhausted by the paroxysmic energy levels of the actors which contributed to 'the violent and lyrical methods of expression'" (1935, p.239), and, in Rose's interpretation of the review (1935, p.242), Artaud was himself "immoderate and unrestrained". In the opinion of Pierre Audi (a *Paris Soir* reviewer), "when Artaud was not playing in an entranced 'detached manner', he was guilty of performing 'with absurd violence, his eyes bewildered, and his passion scarcely pretended.'" (apud ROSE, 1983, pp.242-243). Rose reports the observation of Robert Desnos' wife that Artaud "played his role differently each night", and he seemed to reserve to himself alone the right to work improvisationally (1983, p.246). According to Colette, he sometimes performed with "fustian melodrama" (ROSE, 1983, p. 243). Overall, Artaud's performances reflect an eclecticism which included moments of hybridity or excess, with excess more frequent, rather than any consistent commitment to the presentation of grotesquerie through some hybrid combination of gesture or vocality. An interesting side-note to this production is that Artaud inventively used the excessive sounds of a musical instrument, the *martenot*. He also wanted to import and rig up real bells from Russia, bells which would ring and loudly bong above the stage.

Hybridity and excess in plays directed by Antonin Artaud

Artaud directed all six plays of the Alfred Jarry Theatre in various theatres between 1927 and 1929, making a combined total of 8 performances, of which three were matinees; by any measure, this is a small directorial output. I shall refer here to only three of the plays he directed.

The first for the programme (VIRMAUX, 1970, p.224), was Vitrac's *Les mystères de l'amour*, a dream play in the minds of two lovers, composed of surreal tableaux. The play includes "explosive language and gesture that revitalizes human attitudes by releasing them from habit and stereotyped courtesy" (CARDULLO & KNOFF, 2001, n/p), a type of excess, as indicated in the text. There is a suggestion of hybridity when "Vitrac juxtaposes unlike elements throughout the play." The scenes include "elaborately staged scenes [tableaux] filled with impossibly grotesque events, objects, and characters." A lopped head in a bed. The head of the male lover, alive, sits itself on top of a wardrobe to view a conversation at the dinner table.



Vitrac's script called for the excesses of "slapstick, clownish brutality and gymnastics" (Rose, 1983, p.109), amongst which imagination might provide some supposition of hybridity and a suggestion of Commedia. The performers created "a vividly moving *mis-en-scène*" (Ibid., p.110), and there was "frequent whirling about" (ibid., p.111). In a letter to actor Raymond Rouleau, Artaud presents a rare affirmation and imagistic memory of a grotesque style of playing, including both hybridity and excess, when he recalls how Rouleau "cavorted, clowned and emoted in a 'stylized way, leaping with arms outstretched' and giving the impression of a 'fantastic and inhuman' being" (ARTAUD, *CW* III, 1972, p.193).

Le Songe, Strindberg's dream-play, had two matinee performances. Artaud's intention was to present "the false amid the real" (ARTAUD, *CW* II, p. 69). It was fragmentary, with unrelated characters (ROSE, 1983, p.116). There is some hybridity to be seen in reviewer Pierre Bresson's description (June 4, 1928) of "Balachova as the goddess [who] made 'robot-like' gestures revealing the character's powerlessness" (apud ROSE, 1983, p.117); and of what actor Raymond Rouleau (Ibid. p. 21) sums up as "a mixture of exaggerated emotional gestures and movements" wherein he recalls "twisting his body convulsively" (apud ROSE, 1983, p.118). In this play, Artaud tried to convey consciousness through material means, in a magical way: "a text on stage is always pathetic. So I embellish it with...contortions" (ARTAUD, *CW* III, 1972, p.111). It appears that in this work he tried to do it with natural performance combined with excesses of the type Rouleau has described.

Victor ou Les Enfants au Pouvoir (1928), a well-made play written by Vitrac, and probably Artaud's most successful as director, tells the story of 9 year old Victor Paumelle, who grows to an excessive height of six feet seven inches during his birthday celebration, only to be outdone by a potted palm which reaches to the ceiling (ROSE, 1983, p. 124). Victor shows a wisdom, a "precocious intelligence" (BÉHAR, 1967, p. 263), far beyond his years, as the guests gather to celebrate at a table almost completely covered by a huge cake with nine 3ft high candles. Rose draws attention to Artaud's and Vitrac's caricature through "satire, gross characterisations and exaggerated gesture and action" in the play (ROSE, 1983, p. 122). For example, "Lannay's⁷ body position is angular and stylized; bent sideways from the waist, her head, neck and shoulders are horizontal" (Ibid., p. 124), as she reads a newspaper held by her husband Charles—an excessive shaping: a piece of angle-iron comes to mind. Furthermore, a very wealthy visitor, Ida Mortemarte, farts frequently, to the point where the audience eventually stops laughing: it is a serious, extreme affliction. Derek F. Connors (1994, p.597) comments that her situation is "even more grotesque than it would be if the difference between the sublimity of her appearance and the obscenity of her infirmity were less pronounced."

Sellin (1968, p. 70) points to "the extremely grotesque exteriorization of Victor's monumental intelligence and the adults' lack of comprehension of it"—the



parents are 'made monstrous' in their neutrality in contrast to Victor's 'precocious brilliance'. Victor's perception goes beyond, exceeds, what is present in the room. The surrealistic images in his speech are hybrid; the speech is life forcing links of essences: "... the forests part. Ten million hands link with the birds. Each trajectory is a bow. Each room music." (BÉHAR, 1967, p.262)

Victor, having exposed the affair his father Charles Paumelle is having with Thérèse Magneau, becomes ill with stomach troubles. He dies with grotesque speed, with the excess of "convulsive and violent movements" (ROSE, 1983, p.122), such that it causes his parents to suicide.

Hanspeter Plocher draws attention also to the linguistic features in Vitrac's text, the material for vocality, in the "cutting up and arranging of an existing text" (1981, pp. 23-25 and pp.40-41); puns and speeches which draw attention to the form of language rather than its meaning... (Ibid., pp.12-13, p.51), "words are invented" (Ibid. pp.19, 73). What Plocher (1981) observes is the verbal grafting and re-grafting that is the arranging process, and which I term 'hybridity'. Although this composition is the work of Vitrac, which Artaud takes up collaboratively, it should be recalled that Artaud himself took up this type of hybridising of words in his vocal experiment for radio, but only after he had abandoned the theatre.

Hybridity and Excess in Cries

Hybridity and excess is a characteristic of Artaud's plan (unrealized) for *Il n'y a plus de firmament*. "Cries in the street. Different kinds of voices. An infernal noise. When a noise rises up, other noises jump various levels into the background" (ARTAUD, OC II, 1961, p. 108). Here different cries and voices contribute hybridly to the manufacture of noise. It is excessive in its hellishness. Cries "cut across" these voices (1961, p. 108). A contributing element to the hybridity arises in the cutting across, differentiating itself in the process, constructing and reinforcing the hybrid product. "But soon, following a rhythm which we will find on the floor, voices, noises, cries become bizarrely uncharacteristic" (1961, p. 109). Here Artaud seeks to shift the tone of the hybrid, an indication of his quest to find its essential emotion and affect. "Cries, yelps, stamping arise in a corner" (*Ibid.*, p. 113). Yelps, I assert, throw the performer into a *mimesis* of non-human animality, joining the human hybridly and excessively, and incompatibly, with the imagined, enacted animal. "The doctor's reply is taken away [*emportée* Fr.] in the turbulence of voices and cries" (*Ibid.*, p.114). A marginal note which conveys an image of excess and hybridity in cry-like sounds of vigorous liveliness, appears in the manuscript towards the end of *Firmament*: "At times, the voices of the learned ones in a corner whistle like jays on



telegraph wires, and others caw like crows, others moo like cattle or huff like hippopotamuses in a cave” (*Ibid.*, p.124).

I have referred above to Artaud’s rare use of *grotesque* when he says he wishes to avoid “cries in the corridor [which are] ridiculously scant and grotesque” in his scenario for Roger Vitrac’s *Le coup de Trafalgar*. Such voices stand on their own and are consequently expressions of caricature: they appear ridiculous and comic. However, Artaud implicitly seeks a compatible joining, an hybridity with voices in the street, which would attain a natural rather than a grotesque playing. They are not incompatible essences, which frequently make the grotesque in attempts to conjoin. This example suggests that hybridity in itself, with excess absent, does not necessarily produce the grotesque. I have suggested that discerning what Artaud himself perceived or felt as being excessive is an easier task than deducing hybridity. Artaud appears to have adapted the level or degree of hybridity or excess, including the absence of either of these characteristics, according to the particular project he was envisioning. It seems reasonable to conclude that Artaud is not clear about what constitutes the vocal grotesque, nor was he particularly attracted to the concept.

Body Specificity: targeted not brut

In *Un Athlétisme Affectif*, Artaud asserts that “all emotion has organic bases” (ARTAUD, 1964, p. 206), and by connecting with the organs as “points of localisation” (*Ibid.*, p.204), the actor will make possible the rediscovery of a theatre that is poetic, magic, and sacred. He characterises the contemporary actor as “merely a crude empirical, a bonesetter whom a badly diffused instinct guides” (*Ibid.*, p. 197). He proposes that, with the use of breath, the actor can connect with the organs: “the secret is to exacerbate these supports as if stripping musculature bare to view” (*Ibid.*, p. 206). Referring to the 380 points of connection that one can find in acupuncture (*Ibid.*, p. 205), he comments, thankfully, that human affective outlets are far less, implying that they should be not so difficult to activate. In this process of blue-printing performance, Artaud is requiring the actor to engage in distinct actions, with parts of the body and with connections to emotions that are technically managed. He prefers a precision like that of the acupuncturist rather than a technically *brut* manipulation of flesh in the grabbing and mixing of entities – Emotions, sounds, gestures. I have been inclining to the view that *brut* manipulation belongs more to a grotesque performative, and less to Artaud’s desire for connection or correspondence of body part to specific emotion. One is left to wonder how the latter approach would manifest itself in performance. What emotion issues from that specific bane of footballers, the anterior cruciate ligament? Felt pain expressed in a grimace, regret at missing the next three matches? Perhaps—and how could a



witness see that expression as grotesque? Furthermore, which comes first? Is it the idea, the emotion or the body part? When one reads across his writings, the answer is not clear, and perhaps it does not matter in the end.

However, in *Un athlétisme affectif*, having thus proposed a clearly physical technique for performance, he writes perfunctorily: “The rest is achieved by cries” (*Ibid.*, p. 205). The cry is exceptional in his idea for manufacturing it. Does it belong to the idea-emotion-body matrix, or is it something else? He does not say. He discusses the cry – A kind of overflowing excess, however, in a companion piece, *Le théâtre de Séraphin* (ARTAUD, 1958). He proposes a poetic approach to the cry of which there are different types: masculine, neuter, and feminine, and its manufacture follows a rhythm. The actor falls into an underground without fear (because it is a dream), he says, in order to give birth to the image of a war cry. Then comes the feminine cry:

The Feminine is booming and terrible, like the barking of a fabled hound, thickset like cavernous columns, compact like the air which ages the gigantic vaults of the underground (ARTAUD, 1958, p. 222).

There is excess in the similes of the poetry and the conception of the cry as an expression of an army; and also in Artaud’s emphasis on distinct entities—breath, parts of the body, force, emptiness, caverns, columns— rather than mixtures of non-compatible entities, the hybrid. The implication is that Artaud is fundamentally (and often paradoxically) an anti-metaphysician, for whom ‘the body would simultaneously be the origin of all force and a hieroglyphic sign’ (WEISS, 2000, p.111).

Hybridity and Excess in Glossolalia.

Artaud privately performed glossolalia with vocal and physical acts and included it in his writings both during his time in asylums and after he had abandoned concrete theatrical projects, notably in his radio project *Pour en avoir finir avec le jugement de Dieu*. Weiss’s definition accords with Artaud’s vocal play:

Glossolalia is a type of speech or babble characteristic of certain discourses of infants, poets, schizophrenics, mediums, charismatics. It is the manifestation of language at the level of its pure materiality, the realm of pure sound, where there obtains a total disjunction of signifier and signified. As such, the relation between the sound and meaning breaks down through the glossolalic utterance; it is the image of language inscribed in its excess, at the threshold of nonsense. (WEISS, 1992, p.281)



Glossolalia is not only excessive, in the sense that it departs markedly from *normal* speech, but it also occasionally suggests hybrid signifiers because of the creation of sounds which in combination present an entity not totally unfamiliar, but meaningless.

Here is an example of Artaud's glossolalia:

ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara katara
otara ratara kana

ortura ortura konara
kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna

pest anti pestantum putara
pest anti pestantum putra
(THÉVENIN, 1993, p.65)

Weiss (1989, p. 118) points out that in glossolalia there is, linguistically, first, “only a pure random articulation of the sound sequence”; second, “no defined limits within the enunciatory field” and, third, “similarity now becomes a function of contiguity, of the instantiation of homophony”, that is, of pure sound. For Artaud, the organic base of emotion is, therefore, immediate and not representational but presentational. The glossolalia is the emotion. Furthermore, “glossolalia presents passion” (WEISS, 1989, p.117), and “approaches the ideal of a private language” (Ibid., p.119), used to banish the “fear of being totally possessed” (Ibid., p.118), an excessive fear of being invaded— “haunted by vampires” as Artaud has expressed it above—then being hybridised, and thus taken over. In the example above, Artaud would likely have applied a performative aspect to shape the text, scanning it— as he often did with glossolalic text, striking a block of wood next to the hearth with a knife or hammer, as Thévenin (1993, p.64) recalls. The text becomes more than a nonsensical world salad. Artaud (called this vocal performance *essais de langage* (language trials), as he explains:

You can only read them by scanning, in a rhythm that the reader herself must find in order to understand and to think; but that is only valuable when it springs from a blow; there is no point in going syllable by syllable; as it is written here it doesn't say anything and is nothing more than ash; in order for it to be able to live as written it needs another element... (ARTAUD, OC IX, 1974, p. 172)⁸

In *Les Cenci* (1934), Artaud showed that he was alive to scansion, and used cadence in his *mis en scène* in the storm scene (SELLIN, 1968, p.119):



The storm rages more and more fiercely and, mingled with the wind, one hears voices which pronounce Cenci's name, first on one prolonged, sharp note, then like the pendulum of a clock: CENCI, CENCI, CENCI, CENCI. (ARTAUD, OC IV, 1964, p.244)

According to Audiat his negative observation that Artaud was “cutting up his delivery with a monotonic choppiness”, confirms that the actor was aware of scansion, just as he was in his plan for *The Philosopher's Stone*: “A brief pause after: *je viens* – long pause after: *de moi* – still longer pause reinforced by the stopping of gestures on: *phale*.”⁹

Roman Jakobson points out that in making an utterance “if someone addresses us in a language with which we are unfamiliar, the very first question we must ask is: What is the meaning of this utterance?” (1978, p. 27) Some of Artaud's glossolalia are subject to limited rationality; they throw up associative building blocks to make images; for example, roots of his Greek and Turkish mother tongues can be discerned in some utterances, in this opening stanza:

radar
tabul ça bizar
radar tabul
ça ta ruled
ala bizar
radar ta bulde
ala putar

(ARTAUD, OC XXVI, 1994, p.10)

A reader or hearer can bring extant knowledge to the utterance. An off-the-cuff interpretation/translation might be:

The radar
Tabouli that's at the bazaar
Radar tabouli
That's rough
At the bazaar
Radar to build
But to think about

An explanation: ‘radar’, could be ‘tabouli’ (or a tabla drum?); ‘rulde’ sounds like rude, so ‘rough’; ‘ale’ is ‘but’ in Polish, but could be ‘Allah’ (Islamic Turkey), or could



be French, as in “Je voyage à la montagne”; “putare” (*to think* It.) or “putana” (*prostitute* It.)

A second speculative run at the same might render:

The radio
the tabla that's bizarre
the radio is a tabla
that rolls around
Allah is bizarre
radio that building
to the prostitute

Regardless of the inescapable associations that words throw into the mind, glossolalia does not admit discourse which is, by definition, rational. The glossolalic piece by Artaud, in the example above, is book-ended by his affirmation of the lack of spirit in men and his need “to make things with what I blow [breathe] and not with what I know because I never know anything” (ARTAUD, OC XXVI, 1994, p.11). Artaud’s recommendation that there should be speed in glossolalic delivery suggests that he did not want to linger upon the mental associations but sought viscerality in the saying, so that he could be “in life” (“*en vie*” – ARTAUD, 1994, p.10), unlike the twisted spirit of men. It becomes more difficult to find associations in most of his later glossolalia; for instance:

and M^r Ung
ah'g ba
gepar
ta
biter bita
biner biça
sanía
voa
tomar
sung'pa

(ARTAUD, OC XXVI, 1994, 32)

In this sample, the vocality approaches complete musication. The context of the surrounding prose is a diatribe against doctors, “specialists of death” (*Ibid.*, p.33) who conduct “a sombre manual esoteric alchemy where cadavers and death have the first place” (*Ibid.*, p.32). Apart from “**sanía**” (sanitary, healthy) and “**tomar**” (toma),



there is scant material to imply that the text is inviting us to imagine mischievous medical intervention. To peg such associations, as I have demonstrated above, is perhaps to strain too much for meaning. Left with almost no meaning, the auditor or spectator is still left with a voice or a sounding body in its musication – a quivering flesh which has an indefinable identity, sexless but other and unknown, an *It*, but not perhaps in the manner of Wolfgang Kayser's *Es* (1957): “an alien, inhuman spirit that takes possession of things” (JENNINGS, 1963, p.57). In Artaud, this different kind of *Es* vibrates its presence to cause awareness and affect, viscerally, in the recipient. It is likely that Artaud himself would not tolerate Kayser's *Es*, since Artaud abhors such invasions of his being; it is not *true* in his terms. According to Stephen Barber (1994, p.110), Artaud puts glossolalia “in the place of what he views as the social language of representation, with its malicious urge to fix and define” (*Ibid.*, p.102). Through the scream and glossolalia, he seeks radical transformation in a drive towards some essence: “The act I'm talking about aims for the true organic and physical transformation of the human body” (ARTAUD, 1947, P. 110). Barber finds that “Artaud must reduce language and reduce corporeal matter to an extreme essence” (1994, p.103). One must ask if “extreme” is a superfluous epithet, or if it amounts to the superlative presence of mere flesh, an incision into flesh, a skinning alive, an exposure from butchery— an awareness at the boundary of metaphor, a stripped-down, lean excess. Artaud sees in the work of collaborator Vitrac “a marvellous vital surgery” (BÉHAR, 1980, p.205). Such an act stands alone, “separates itself out from the confusion of phenomena”. Barber observes in Artaud's drawings which include image, text and, or [written] glossolalia, that “the glossolalia...are expelled from the body and are situated between language and the image” (p.86). One may infer hybridity from this arrangement. However, Artaud's drawing can serve as a visual explanation of glossolalia as an essence. It is as if Artaud is saying, “Here is the glossolalia on this page. It comes from the image and the text, but supersedes it, destroying hybridity, and rests as pure as fire within me.” Linguistically, Artaud's written or spoken and heard glossolalia have no meaning apart from this obsession with himself in his pain, in his Theatre of Cruelty. In terms of situating Artaud's awareness of spoken sound, it bears some resemblance to the approach which arose in the period in the late Nineteenth Century; according to Roman Jakobson:

linguistics became dominated by the most naïve form of sensualist empiricism, focusing directly and exclusively on sensations. As one would expect the intelligible aspect of language, its signifying aspect, the world of meanings, was lost sight of, was obscured by its sensuous, perceptible aspect, by the substantial, material aspect of sound (1978, p.4).



Sound became the means of Artaud's "ferocious, endless confrontation of language with image" in order to create what he called "a language of the body" (BARBER¹⁰, 1994, p.86). It seems that the phrase arose from a paradigm where images generated text which, in turn, he used to attack images violently. Artaud physically attacked his drawings in order to "bypass the mental process." It is difficult to say that Artaud's glossolalia are grotesque, although they are unusual, because of his commitment to essences.

Conclusion

In his life, his plans for performance (scenarios), his performances in theatre and his directed performances, and in vocality, Artaud engaged somewhat ambivalently with hybridity and excess, often with an accompanying contradictory attitude, with the presentation of polar opposites: hybridity and anti-hybridity, excess and simple essence, the natural and the highly exaggerated, the threat of the falling apart and the desire to unite. All of these behaviours and viewpoints expressed his constant abreaction, his heightened living of life, a means to hold on to his love of talk and of companions, and his condemnation of the word in theatre. His contributions to the grotesque are uneven, with a weak commitment to the grotesque as a concept. I argue that despite his rare use of the term and his lack of a stated intention to explore or deploy the grotesque in expression, his work was shot through with it and it did play a significant role in the achievement of his stated intentions albeit secondarily as an aesthetic corollary rather than a systematic method.

To so conclude is not intended as a statement of weakness or insufficiency in Artaud. Humankind is overflowing with unrealized thoughts, which might find their way into expressive practices; we cannot do everything. However, Artaud's important contribution is that his thought and engagement with the occasional hybrid, and his frequent engagement with excess, have encouraged creators of theatre to bring their own desires, their own pain, to the intensity of work in their own *theatres of cruelty*, in which they may sometimes create the grotesque.



References

- ADAMOV, A. **Letter to Eric Sellin**. Paris, October 31, 1964.
- ARTAUD, Antonin. **Collected Works**. 26 Volumes. London: John Calder, 1974 and other years. (Shown as CW in this article)
- ARTAUD, Antonin. Le théâtre de Séraphin. In **The theatre and its double**. Translated by M.C. Richards. New York: Grove, 1958.
- ARTAUD, Antonin. Le théâtre et la science. **L'Arbalette**, Decines, vol. 13, Jul 1947.
- ARTAUD, Antonin. **The theatre and its double**. Translated by M.C. Richards. New York: Grove, 1958. Shown as TD in this article.
- ARTAUD, Antonin. Un athlétisme affectif. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1964.
- ARTAUD, Antonin. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard. 1974 and other years. (Shown as OC in this article)
- BARBER, Stephen. **The screaming body**. London: Creation Books, 1994.
- BÉHAR, Henri. **Étude sur le théâtre dada et surréaliste**. Paris: Gallimard, 1967.
- BÉHAR, Henri. **Roger Vitrac: Un Réprouvé du surréalisme**. Paris: Nizet, 1966.
- CARDULLO, Bert & KNOPE, Robert, Eds. French Surrealism. **Theater of the avant-garde, 1890-1950: A critical anthology**. New Haven: Yale University, 2001. Available at www.jstor.org/stable/j.ctt1njm81.13. Accessed 8 Sept. 2019.
- CONNON, Derek. In the Gutter, Looking at the Stars: Dualism in Vitrac's "Victor; ou, Les Enfants au pouvoir"^[1]. **The Modern Language Review**, Vol. 89, No. 3 (Jul., 1994), pp. 595-605 Modern Humanities Research Association. Available at <http://www.jstor.org/stable/3735118> ^[1]. Accessed: 05 May. 2018.
- CONTEMPORARY ARTS MEDIA. The Ugly Duckling. Directed by Lars Oyno. **Artaud: How to teach Artaud**, Disc 2, 2011. DVD.
- HARPHAM, Geoffrey. **On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature**. Princeton, New Jersey: Princeton University, 1982.
- HORT, Jean. **Antonin Artaud, le suicidé de la société**. Geneva: Éditions Connaissance, 1960.
- JAKOBSON, Roman. **Six lectures on sound and meaning**. Translated by J. Mepham. Hassocks Eng.: Harvester, 1978.
- JANNARONE, Kimberly. **Artaud and his doubles**. Ann Arbor: University of Michigan, 2012.



- JENNINGS, Lee. **The Ludicrous Demon: Aspects of The Grotesque in German Post-Romantic Prose.** Berkeley: University of California, 1963.
- KAYSER, Wolfgang. **The Grotesque in Art and Literature.** Translated by Ulrich Weisstein. Bloomington: University of Indiana, 1957.
- KNOWLES, D. **French drama of the inter-war years: 1918-1939.** London: George G. Harrap, 1967.
- KNOWLES, Ric. **How theatre means.** Basingstoke, Hampshire; New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- PLOCHER, Hanspeter. Der verlorene Vater: Roger Vitrac's Victor ou Les enfants au pouvoir als Parodie des Eisten Surrealistischen Manifests. **Romantistisches Jahrbuch**, No. 32, 1981. Available at DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110244892.117> . Accessed 8 Sept. 2019.
- ROSE, Mark. **The Actor and his Double: Antonin Artaud's theory and practice of movement (France).** Davis: University of California. ProQuest Dissertations Publishing, 1983. 8407934. Available at <https://search-proquest-com.ezproxy.lib.monash.edu.au/docview/303131592?accountid=12528> . Accessed 8 Sept. 2019.
- ROULEAU, Raymond. Letters from Raymond Rouleau to Anthony Swerling, (July 4th, 1967), in Swerling, A. **Strindberg's impact in France: 1920-1960.** Cambridge: Trinity Lane Press, 1971.
- SCHEER, Edward. **100 years of Cruelty: Essays on Artaud.** Sydney: Power Publications and Artspace, 2000.
- SELLIN, Eric. **The dramatic concepts of Antonin Artaud.** Chicago: University of Chicago, 1968.
- STROWSKI, Fortunat. A Four-Act Tragedy in Ten Tableaux. Paris: **Paris-Match**, May 9, 1935.
- THÉVENIN, Paula. **Antonin Artaud: ce désespéré qui vous parle: essais.** Paris: Seuil, 1993.
- VIRMAUX, Alain. **Antonin Artaud et le théâtre.** Paris: Seghers, 1970.
- WEISS, A. S. Libidinal Mannerisms and Profligate Abominations. **100 years of cruelty: essays on Artaud.** Edited by Edward Scheer. Sydney: Power Institute: Centre for Art & Visual Culture, and Artspace, 2000.
- WEISS, Allen. Radio, death, and the devil: Artaud's Pour en finir avec le jugement de Dieu, **Wireless imagination: sound, radio, and the avant-garde.** Edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead. Cambridge, Mass.: MIT, 1992, pp. 269-307.



WEISS, Allen. **The aesthetics of excess.** Albany: State University of New York, 1989.

WHITEHEAD, G. The forensic theatre: memory plays for the post-mortem condition. **Performing Arts Journal.** vol.12, no. 2/3. New York: PAJ Publications, 1990. Available at <https://www-jstor-org.ezproxy.lib.monash.edu.au/stable/3245556> . Accessed 8 Sept. 2019

WILES, Timothy. **The theatre event: modern theories of performance.** Chicago: University of Chicago, 1980.

Notes:

³ For example, *The Ugly Duckling*, directed by Lars Oyno, 2006 (Contemporary Arts Media DVD, 2011), performed by the *Grusombetens Theater*.

⁴ All translations from French into English in these excerpts are my own.

⁵ Kimberly Jannarone (2012, p. 112 n.33) mentions Artaud's visit in 1930 to Berlin where he saw the work of Reinhardt and Piscator and their work with large numbers of participants.

⁶ I do not agree with Rose (1983) on this point. There is a range of expressions across these photographs, and they are as likely posed as they are captured moments during performance.

⁷ Elizabeth Lannay played Victor's mother, Emilie Paumelle.

⁸ We may only guess that the other "element" may be the contextual aspects that Weiss has referred to here, since Artaud goes on to say that "it is in this book which has been lost." It is also not clear to which edition of OC Thévenin (1993) is referring.

⁹ "I am coming (*Je viens*) to have the philosopher's (*philosophale*) stone pulled from me (*de moi*)."

¹⁰ Barber has paraphrased an introduction which Artaud wrote at the end of January 1948 for a proposed volume, to be entitled "50 Drawings to Assassinate Magic".

Received on November 4, 2019

Accepted on December 2, 2019



ARTAUD Y LA REVOLUCIÓN DEL CUERPO: Prolegómenos a una ‘Erótica Transcendental’

Carlos A. Segovia¹

RESUMEN

Este ensayo examina varios textos redactados por Artaud en 1947–1948 esenciales para comprender su noción de un «cuerpo sin órganos» (CsO) e interpreta el CsO Artaudiano en tanto que superficie polivalente de sensaciones y afectos y máquina de guerra revolucionaria cuya activación vendría a prefigurar la posibilidad misma de una «erótica transcendental» opuesta a toda onto(teo)logía, así como la exploración de lo Real frente a su captura imaginaria y simbólica.

PALABRAS CLAVE. Cuerpo sin órganos, Erótica transcendental, Ontoteología, Real, Simbólico.

ARTAUD AND THE REVOLUTION OF THE BODY: Prolegomena to a ‘Transcendental Erotics’

ABSTRACT

In this paper I examine a number of texts written by Artaud in 1947–1948 that prove paramount for understanding his notion of a “body without organs” (BwO), which I moreover interpret as a polyvalent surface of sensations and revolutionary war machine whose activation prefigures the very possibility of a “transcendental erotics” opposed to any onto(theo)logy, as well as the exploration of the Real against its imaginary and symbolic capture.

KEY WORDS. *Body without Organs, Ontotheology, Real, Symbolic, Transcendental Erotics.*

para Hilan y Marcio

¹ **Carlos A. Segovia**, PhD, es profesor asociado de estudios religiosos en *Saint Louis University*, Madrid, y ha sido profesor invitado en la Universidad de Aarhus (Dinamarca) y la Universidad Libre de Bruselas (Bélgica). Trabaja en temas como animismo, materialismo y corporeidad, a medio camino entre la filosofía contemporánea y el estudio comparado de las religiones. Entre sus publicaciones recientes, “Spinoza as Savage Thought” (*Rhizomes* 35 [2019]), “El nuevo animismo: experimental, isomérico, liminal y cósmico” (*Thémata* 60 [2019]) y *Animism Redux: Stepping Back into a World without God* (forthcoming). Colabora regularmente con <https://polymorph.blog>. E-mail: carlos.segovia@slu.edu.



*... vida totalmente desnuda y desprovista
de cerebro,
de espíritu,
de consciencia,
y que no es más que un movimiento infinito ...*

Introducción

Artaud entiende la revolución en tanto que transformación del cuerpo: transformación del cuerpo en “cuerpo sin órganos” (“CsO”²) o cuerpo no organizado, es decir, libre y, así, capaz de explorar lo real en tanto que superficie múltiple e infinita de sensaciones y afectos en continuidad con lo real y en contraposición con el orden simbólico del lenguaje que nos lleva a nombrar y organizar las partes del cuerpo sometándolo a un régimen de tutelaje, es decir, asignándoles un propietario ficticio: “yo”.

Esto puede entenderse mejor mediante la analogía – sin duda mucho más que eso – que brinda el *butō*, en el que, al igual que en el teatro Artaudiano, se trata de sustituir el cuerpo organizado (compuesto por lo que llamamos «esta mano» o «esta pierna») por el (otro) cuerpo (anterior al lenguaje) en el que inhieren las sensaciones; esto es, de redescubrir y explorar no el cuerpo que tenemos (cuya saturación se ha vuelto intolerable) sino el cuerpo que somos³.

En la poética Artaudiana del cuerpo convergen el materialismo de Spinoza⁴ y el desafío nietzscheano de volver a habitar un mundo sin Dios⁵. Pero mi propuesta aquí es releer a Artaud a partir de la distinción lacaniana entre lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico; y, más exactamente, a la luz la «tentativa» de DELIGNY (2007) de explorar el primero independientemente de los fantasmas propios del segundo y, de nuevo, en oposición al último.

De ese modo el CsO Artaudiano se revela máquina de guerra revolucionaria cuya activación prefigura, a su vez, la posibilidad misma de una «erótica transcendental» (ARTAUD 2004, p. 1704) no sólo frente al despotismo del Sujeto y del Significante, sino también frente al régimen de captura de lo inteligible (yo pienso y al pensar determino el sentido y el ser del mundo, apropiándomelo) característico de la metafísica occidental –es decir, frente a toda onto(teo)logía⁶, puesto que la palabra “Dios” no designa más que la sublimación de ese gesto tan (in)decoroso como falaz, y lo uno en tanto que lo otro.



Por otra parte, si puede decirse que el animismo – que, bien mirado, no nombra, por su parte, sino la necesidad de renegociar las fronteras entre Vida y No Vida, tal y como sugiere Elizabeth Povinelli (2016) – es una de las principales cuestiones a repensar hoy y el antídoto del capitalismo semiótico – como yo mismo he propuesto (SEGOVIA 2020) –, hay entonces que decir también que la filosofía Artaudiana del cuerpo le añade una profundidad de la que el animismo carece, nos guste o no, cuando se lo piensa en clave relacional más bien que “caósica” (por jugar aquí con un término del último Guattari).

Los fragmentos que siguen, que ofrezco en traducción castellana con algunas anotaciones y acompañados del texto original francés, condensan esta provocadora propuesta de Artaud y quieren trasladar al lector algo de la fuerza de su escritura. Pertenecen, todos, a diferentes textos redactados entre 1947 y 1948, durante los dos últimos años de vida del poeta tras su brutal periodo de reclusión (forzosa) primero en Ville-Evrard y luego en Rodez⁷. Y he optado por repartirlos en siete secciones cuya distribución temática sigue una doble pauta, rizomática (cada una conecta transversalmente con todas las demás) y progresiva (cada entrega prepara la siguiente): 1) “De dios como fundamento del cuerpo organizado y como enfermedad, y del CsO como restitución de su libertad al cuerpo”; 2) “Del CsO en tanto que vida, vitalidad y sensibilidad infinitas”; 3) “De la erótica generalizada del cuerpo primero como máquina de guerra anti-identitaria”; 4) “Del cuerpo por venir”; 5) “Ser cuerpo y no ser ya uno; o, mejor aún, no ser más (... y poner así fin a la idea de dios)”; 6) “Sobre la condición despreciable del alma”; y 7) “La verdadera revolución es la del cuerpo”. La lucidez del pensamiento que atraviesa tales fragmentos habla por sí sola; y el verbo atravesar es aquí todo menos metáfora⁸.

En fin, si hubiera que resumir en una frase la idea que late bajo ese pensamiento sería la de la transformación del cuerpo en ese otro “cuerpo primero” (Deligny dirá: “común”, mezcla de todos los cuerpos, de la tierra y sus memorias) que no vemos pero que está ahí, esperando a que lo redescubramos y nos abismemos en él.

1. De dios como fundamento del cuerpo organizado y como enfermedad, y del CsO como restitución de su libertad al cuerpo

El organismo como enfermedad. Dios como su fundamento⁹. Y ambos como figuras o expresiones de la idea del Uno. De donde la contra-idea de un «cuerpo sin órganos», es decir, de un puro Múltiple. Contra-idea límite y delirante, sí. ¿Pero no son el pensamiento y la literatura «delirio», quiere decirse, exposición al Afuera y la Exterioridad¹⁰? *Excursus*: La cuestión de la sensibilidad que uno y otra requieren cobra de hecho aquí todo su sentido. No es sólo que no se pueda escribir sin sensibilidad,



sino que la escritura *es* un acontecimiento de la sensibilidad. Ahora bien, no hay sensibilidad más que hacia lo Otro. Lo Mismo mueve al reconocimiento, no a la sensibilidad. En efecto, mostrarse sensible a algo significa dejarlo aparecer, es decir, hacerle sitio. Algo llega siempre a la sensibilidad, pero justamente *llega*. Y con el pensamiento sucede algo parecido. Lo que llega al pensamiento es el problema. No ya la noche, la lluvia o el desierto —o los cuerpos atravesados por el desierto, la lluvia o la noche— sino un problema que abre un interrogante allí donde reinaba una certeza o una opinión. Nudo y enigma, el problema remite al afuera, a lo que es exterior no al pensamiento, sino a lo ya pensado. El problema entonces, o lo Otro que *llega* al pensamiento, desafiándolo. De donde la «delicada buena salud» del escritor y del filósofo (Deleuze), que se opone a la «buena salud» de quienes ni sienten más que lo que siempre han sentido, ni piensan más que lo que creen haber pensado. Por lo mismo, la escritura y la filosofía no se ejercitan como si se tratara una gimnasia, sino que se sufren o padecen, puesto que lo Otro siempre se dibuja como exceso en el horizonte de lo Mismo. De ahí también que la filosofía no pueda confundirse con la lógica, que equivale a poner orden en la casa de lo Mismo. Y de ahí también el lema de Spinoza, y el de Nietzsche. «No llorar, ni reír, sino comprender» (Spinoza), es decir, hacer siempre sitio a lo impensado. «¿Era esto la vida? ¡Bien! ¡Que vuelva otra vez!», o la voluntad de recibir eternamente la Vida por encima de lo vivido y de lo vivible. El pensamiento, también él entonces, como acontecimiento de la sensibilidad, y cómo trazo del Afuera. ¿Y no es justamente la supresión del Afuera (rico siempre en matices) la condición transcendental de todo juicio, incluido el juicio de Dios sobre el cuerpo?

(fr. 1)¹¹

. . . El hombre está enfermo porque está mal construido.

Hay que decidirse a desnudar al hombre para rasparle ese animalculo que lo reconcome mortalmente

dios

y con dios

sus órganos.

Porque atadme si queréis,

pero no hay nada más inútil que un órgano.

Cuando le hayáis hecho un cuerpo sin órganos . . .

entonces lo habréis devuelto a su verdadera libertad.

Entonces volveréis a enseñarle a danzar del revés

*como en el delirio de los bailes populares
y ese revés será su verdadero lugar¹².*



2. Del CsO en tanto que vida, vitalidad y sensibilidad infinitas

Variación (en el sentido preciso que el término tuvo en la música europea entre los siglos XVI y XVIII):

(fr. 2)¹³

*. . . el hombre que somos no ha sido hecho para vivir ni con cerebro
ni con los los órganos colaterales a éste:
. . . ni ha sido hecho tampoco para vivir con nervios que corresponden a una sensibilidad
y vitalidad limitadas,
pues su sensibilidad y su vida
no tienen fin
ni fondo . . .*

El problema del cuerpo organizado es, por tanto, el de su finitud. Pero es necesaria una sintomatología tanto como un diagnóstico. Y si dios es el fundamento de la enfermedad –, la interioridad es la raíz y el veneno:

(fr. 3)¹⁴

*. . . el hombre,
un buen día,
detuvo
la idea del mundo.
Dos caminos se le ofrecían:
el de lo infinito afuera,
el de lo ínfimo adentro.
Y eligió el segundo. . . .
Y dios, dios mismo le ayudó en su elección. . . .*

Corolario en dos tiempos:

(fr. 4)¹⁵

*. . . dios es una enfermedad.
No es el creador,
es la separación
entre lo creado y lo increado. . . .*



(puesto que la vida es autopoietica); no obstante, esa enfermedad ha arraigado de tal modo en nosotros, y lo ha hecho al amparo de una identificación tan sumamente perversa: la idea de Dios-Uno y la idea del Bien, que

(fr. 5)¹⁶

*... La crueldad consiste en extirpar a dios . . . dondequiera que podamos encontrarlo.
...*

3. De la erótica generalizada del cuerpo primero como máquina de guerra anti-identitaria

Cuerpo, así pues, “intensivo y anárquico, que sólo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes, y al que una poderosa vitalidad no orgánica atraviesa”¹⁷,

(fr. 6)¹⁸

*Máquina fuerza que eructa fuego,
el cuerpo primero no conoce nada
ni familia ni sociedad,
ni padre ni madre . . .
No conoce nada.*

Eructa.

Puños.

Pies.

Lengua.

Dientes.

*Es un batir
de esqueletos bárbaros
sin fin ni principio,
un temible quebrantamiento ardiente.*

O de la volatización simultánea del habla y del «yo» para dejar paso a lo Real (el cuerpo) frente a la miseria (en espejo) de lo Simbólico y lo Imaginario (Lacan) —es decir, frente a la síntesis de «lenguaje, identidad y conciencia» (Deligny):



(fr. 7)¹⁹
 Diez años sin lenguaje,
 [diez desde] que ha tomado su lugar
 este trueno atmosférico,
 este relámpago,
 ante la presuración aristocrática de todos
 los seres nobles del culo,
 coño, pene,
 lingüeta,
 plaluleta
 plaluleta
 pactuleta,
 ante el trance tegumentario,
 pelicular,
 . . . [causado por ésta] erótica corporal,
 contra mí²⁰ . . .

En otras palabras (pues toda palabra es siempre insuficiente):

(fr. 8)²¹
 El cuerpo humano es una pila eléctrica
 del que hemos castrado y reprimido las descargas,
 del que hemos orientado hacia la vida sexual
 sus potencias y acentos
 pero que está hecho
 justamente para absorber
 mediante sus desplazamientos voltaicos
 todas las disposiciones errantes
 del infinito . . .
 a cual más inconmensurable con
 la posibilidad de lo orgánico . . .
 El cuerpo humano tiene necesidad de comer,
 ¿pero quién ha experimentado con las potencias inconmensurables del deseo más allá de
 lo sexual?
 . . . Hacemos comer al cuerpo,
 le hacemos beber,
 para evitar hacerle bailar.



4. Del cuerpo por venir

Deleuze señala que «ése era ya el programa de Nietzsche: definir el cuerpo en términos de devenir e intensidad, es decir, en tanto que poder de afectar y ser afectado» (Deleuze 1996, p. 183, trad. ligeramente modificada). Evidentemente era también el programa de Spinoza. Pero si en Spinoza el límite de la capacidad de afectar y de ser afectado que todo cuerpo tiene es, antes o después, su muerte (o sea, la muerte del conjunto de partes extensivas que yo soy en tanto que cuerpo y, por lo tanto, la extinción definitiva de la relación que expresa la composibilidad de tales partes, a la cual llamo «yo»), he aquí que en Artaud ese límite es la Vida en su calidad de Otro de toda individualidad. Pues para Artaud sólo hay Vida, en sentido fuerte (esto es, vida infinita e infinitamente intensa), cuando ya no hay «yo»: «vida totalmente desnuda y desprovista / de cerebro, / de espíritu, / de consciencia, / y que no es más que un movimiento infinito»²². En otras palabras, para Artaud la verdadera vida del cuerpo, que es en cuanto tal siempre excesiva, tiene lugar cuando él ya no nos pertenece. A diferencia de Spinoza, no se trata por tanto de oponer a la muerte del yo (y, simultáneamente, a la superstición de la inmortalidad individual) la afirmación *sub specie aeternitatis* de lo que, latiendo bajo lo individual pero no confundiendo con ello, no expresaría sino una diferencia singular y una variación intensiva en la superficie continua del Uno-Todo (DELEUZE 2006, p. 141-148). De lo que se trata es, más bien, de percibir la Muerte como condición de posibilidad de la Vida, de espaldas a toda individualidad y —he aquí la novedad de Artaud frente a Spinoza— de espaldas también a toda singularidad, por muy intensiva que ésta se quiera²³. Pero no se trata tampoco entonces, como sugiere bellamente Quignard acerca de Masoch, de dejar a la muerte fuera de juego en cuanto posibilidad pura personificándola en calidad de amante y de madre, dado que si bien la muerte puede decirse de muchas maneras, se dice siempre del individuo y únicamente de él, por lo que éste busca sea en vano eludirla, sea consentirla y aliársele para así no tener que enfrentar su no-rostro (QUIGNARD 2017). Del mismo modo que puede decirse que Artaud subvierte a Spinoza manteniendo sus premisas, podría decirse que Artaud y Masoch representan los dos términos o extremos complementarios de una misma y poderosa ecuación a la que, por definición, nada ni nadie puede escapar: la muerte de la individualidad —que equivale a la Muerte misma, pues no hay otra— nos rodea sin tregua (Masoch); la Muerte así entendida es la Vida, vida que ya no es sin embargo la nuestra (Artaud). ¿Y no es por último, cabe preguntarse también, sobre esa ecuación sobre la que Zaratustra baila en claroscuro entre tanto?:

Nosotros, que nos hemos refugiado en la felicidad, que tenemos necesidad, en cierto modo, del mediodía y de una loca sobreabundancia de sol, nosotros que nos sentamos al borde de la carretera para ver pasar la vida, semejante a un cortejo de máscaras . . .



¿Nos refugiamos en la vida para evitar el azar? ¿En su brillo, en su falsedad, en su superficialidad, en su mentira acariciadora? Si parecemos alegres, ¿no es acaso porque estamos infinitamente tristes? . . . Sonreímos para nosotros de los melancólicos, en los cuales adivinamos una falta de profundidad. . . . ¡Permanece valientemente junto a nosotros, despreocupación burlona! ¡Refréscanos, hálito que has pasado entre los glaciares! . . . elegimos la máscara como divinidad suprema y como redentor²⁴.

Pero volvamos a la intuición artaudiana del cuerpo sin propietario: cuerpo pre-individual y por-venir, «cuerpo primero» a la vez que «aún no formado» para nosotros:

(fr. 9)²⁵

. . . el cuerpo . . . es inmortal . . .

El cuerpo . . . sólo muere porque olvidamos transformarlo y cambiarlo. . . .

(fr. 10)²⁶

. . . de lo que yo hablo es de la transformación . . . física verdadera del cuerpo . . .

. . . basta para ello con atender a las fuerzas reprimidas y perdidas del cuerpo . . .

(fr. 11)²⁷

. . . timbres,

volúmenes de voz, masas de aire y tonos,

que fuerzan a la vida a salir de sus anclajes,

a dejar libres y como sobrevolando la anatomía humana . . . a las fuerzas que ésta gusta de aprisionar.

(fr. 12)²⁸

. . . yo soplo formas duras,

compactas,

opacas,

frenéticas,

sin bóveda,

en los limbos

de mi cuerpo aún no formado²⁹ . . .

(fr. 13)³⁰

. . . Aún no hemos nacido

aún no hemos salido al mundo,

aún no hay mundo³¹ . . .



5. Ser cuerpo y no ser ya uno; o, mejor aún, no ser más (... y poner así fin a la idea de dios)

Y porque el mundo posible que aún no lo es no lo es porque nuestro mundo todavía es el nuestro, el «corazón» como la imagen (central, centrada) de esa imposibilidad:

(fr. 14)³²

Es así en efecto que nada hay tan innoblemente inútil y superfluo como el órgano llamado corazón que es el medio más sucio que los seres han podido inventar de bombear la vida en mí. Los movimientos del corazón no son más que la incesante maniobra del ser sobre mí para tomar de mí lo que yo le niego sin cesar: un motivo para subsistir.

En rigor, el problema aquí (desde hace mucho) es el del «ser», ya que ser equivale siempre a ser esto, aquello o lo de más allá:

(fr. 15)³³

*Los seres son una vida
parasitaria virtual
creada al margen
de la vida verdadera
y que ha terminado por pretender
reemplazarla.
Tomada en sí misma la vida actual
constituye justamente
una de esas bifurcaciones
del ser en los márgenes de la vida real
que ha terminado por olvidar que es falsa
y que ha terminado por pretender que la vida real
la siga en su movimiento innoble.*

Luego Artaud socava la piedra angular sobre la que se asienta y erige, al menos desde Parménides, el pensamiento occidental; rechaza la «ontología»:

(fr. 16)³⁴

Abí donde nada hay que se perciba a sí mismo como ser (y al diablo con el ser: es lo finito), abí está el cuerpo.



Y presente, además, que toda ontología esconde —como una serpiente enroscada al cuello — una «teología»:

(fr. 17)³⁵
Pues
¿qué es dios?
El conjunto formado por la colección universal
de todas las perezas
y todas las cobardías
adquiridas mediante el esfuerzo
por vivir
en un solo cuerpo. . . .

Finalmente, el recurso a la fecalidad (recurso lacerante e inteligentísimo) le permite denunciar no ya la impostura del ser, sino también su suciedad intrínseca. Todo ser-uno, en la medida en que es uno —viene a decir—, hace caca³⁶; luego el ser y la caca son lo mismo —o, remedando a Parménides, podríamos decir nosotros, lo «mismo» es el ser y la caca—; y, por lo mismo, si dios es un ser, es una mierda, o, mejor, la mierda misma en tanto que Ser:

(fr. 18)³⁷
Allí donde hay mierda
hay ser.
El hombre podría muy bien haber no cagado,
. . . pero ha elegido cagar
como habría elegido vivir
en vez de consentir vivir muriendo.
Pues para no hacer caca
habría tenido que consentir
no ser,
pero no se ha decidido a perder
el ser,
es decir a morir viviendo.
. . . ¿Dios es un ser?
Si lo es es la mierda.
Y si no lo es
no existe.



6. Sobre la condición despreciable del alma

Antístrofa: el cuerpo es lo único que hay —también para el antiguo estoicismo, en el que la idea de «algo» sustituye a la de ser y el término «algo» nombra siempre tal o cual cuerpo (SEGOVIA 2010)—. Y lo que necesitamos como agua de mayo es volverlo puro cuerpo:

(fr. 19)³⁸
. . . un cuerpo puro
y no
un espíritu puro
un cuerpo puro

Escolio: luego si de lo que se trata es del cuerpo, de lo que no puede tratarse ya es del alma:

(fr. 20)³⁹
. . . ésa es la que siempre nos ha enmerdado,
ésa
que nunca pudo ser un cuerpo . . . y que se intitula alma,
demasiado cobarde para llegar hasta el cuerpo,
ésa es, esa fugitiva del esqueleto humano,
. . . que se ha elevado hasta un supuesto empíreo
para tornarse divina,
ésa,
esa carroña de una nausea de la nada,
de las excrecencias de la nada,
que jamás ha podido escribir libro alguno
pero ha pretendido haberlos inspirado todos . . .

A modo de recapitulación y de epílogo, por tanto:

(fr. 21)⁴⁰
. . . no hay nada



*que deba ser suplicado tanto
como la llamada vida interior.
... dios ...
... ha querido hacer creer al hombre
que las cosas pueden ser vistas y aprehendidas mediante el espíritu,
siendo así que no hay nada existente y real
más que la vida física exterior
y que todo lo que escapa a ella y se desvía de ella
es el limbo del mundo de los demonios.
Y dios ha querido hacer creer al hombre en la realidad del mundo de los demonios.
Pero el mundo de los demonios es inexistente.
Nunca habrá evidencia suya.
La mejor manera de curarse
y de destruirlo
es terminar de construir la realidad.
Pues la realidad aún no está terminada,
aún no ha sido construida.*

7. La verdadera revolución es la del cuerpo

Pero entonces... Una sola conclusión se impone. ¿Y no es ella tan actual hoy como lo fue hace casi cien años? ¿Tan actual y, a la vez, tan intempestiva?

*(fr. 22)⁴¹
... todo el mundo dice que es necesaria una revolución⁴²,
pero yo no sé si muchos entienden que esa revolución no será verdadera hasta que no sea
completa en lo
físico y lo material,
... hasta que no alcance el cuerpo ...
y no se decida ... a pedirle que se transforme.*

En todo.

En Múltiple.

Pues lo Real es un gran bloque en devenir, donde cada devenir se distingue y no se distingue del fondo donde Todo (es decir, los Muchos) deviene(n). Y el Uno se dice únicamente de lo Múltiple, es decir, de lo que es (ahí), de lo que hay: Todo. Pero no se



dice de ello como algo que se distribuye en lo Múltiple, al modo de una sustancia (que es lo contrario de un devenir!); sino que se dice de lo Múltiple como el Continuo en el que los Muchos se distribuyen, o como su Ahí móvil. En otras palabras, lo Real es (lo) Múltiple, y dado que lo Múltiple es también lo (único) Real, es (lo) Uno. Múltiple es, así pues, lo Algo, lo que hay (cuerpos); y Uno, el (ser-)Ahí de ese Algo. Resonar con todo equivale, por tanto, a devenir múltiple⁴³.

Referencias

- ARTAUD, A. **Œuvres complètes**, 28 vols., París, Gallimard, 1963-1996.
- ARTAUD, A. **Œuvres**, Paris, Gallimard, 2004.
- BATAILLE, G. **Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte**, Madrid, Taurus, 1972.
- BOUSSEYROUX, N. La passion d'Antonin Artaud. In **L'en-je lacanien**, n.2, v.7, pp.125-133, 2006.
- COLLI, G. **El nacimiento de la filosofía**, Barcelona, Tusquets, 1977.
- DAGOGNET, F. **Le Corps multiple et un**, Paris, Synthélabo, 1992.
- DELEUZE, G. **¿Qué es la filosofía?**, Barcelona, Anagrama, 1993.
- DELEUZE, G. **Crítica y clínica**, Barcelona, Anagrama, 1996.
- DELEUZE, G. **En medio de Spinoza**, 2ª ed., Buenos Aires, Cactus, 2006.
- DELEUZE, G. & F. GUATTARI. **Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia**, Valencia, PRE-TEXTOS, 1988.
- DELIGNY, F. **Œuvres**, Paris, L'Arachnéen, 2007.
- MACHEREY, P. **À quoi pense la littérature ? Exercice de philosophie littéraire**, París, PUF, 1990.
- MANNING, E. **Always More Than One: Individuation's Dance**, Durham & Londres, Duke University Press, 2013.
- NANCY, J.-L. *Corpus*, 2ª ed., Madrid, Arena, 2010.
- POVINELLI, E. A. **Geontologies: A Requiem to Late Liberalism**, Durham & Londres, Duke University Press, 2016.
- QUIGNARD, P. (2017), **El ser del balbuceo. Ensayo sobre Sacher-Masoch**, Madrid, Funambulista, 2017.



SEGOVIA, C. A. “La anomalía estoica”. In **Paideía: Revista de filosofía y didáctica filosófica**, n. 89, 2010, pp. 295-307.

SEGOVIA, C. A. Spinoza as Savage Thought. In **Rhizomes: Cultural Studies in Emergent Knowledge**, n.35, 2019. Available at <http://www.rhizomes.net/issue35/segovia/index.html>.

SEGOVIA, C. A. “El nuevo animismo: experimental, isomérico, liminal y caótico”, de próxima publicación en **Thémata. Revista de Filosofía**, 2020.

Notes:

² Hago mío aquí el acrónimo ideado por DELEUZE & GUATTARI (1988, cap. 6: “28 noviembre 1947 – ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, p. 155-172).

³ Mi agradecimiento a Jonathan Martineau por introducirme a la práctica disidente del *butō*.

⁴ Sobre la relación entre cuerpo y pensamiento en Spinoza, véase SEGOVIA (2019).

⁵ Principalmente, aunque no únicamente, en el §343 de *La gaya ciencia*: «Nosotros, filósofos, «espíritus libres», nos sentimos, con la noticia de que «el viejo Dios ha muerto», como iluminados por una nueva aurora. Nuestro corazón rebosa entonces de agradecimiento, admiración, presentimiento y esperanza. He ahí el horizonte finalmente despejado de nuevo, aunque no sea aún lo suficientemente claro; y he ahí nuestros barcos dispuestos [también] a zarpar [de nuevo], rumbo a todos los peligros. Toda nueva audacia le está permitida a quien busca el conocimiento. El mar, nuestro mar, está abierto de nuevo, como nunca lo estuvo» (mi trad.).

⁶ No ya en el sentido heideggeriano de que, tras Grecia, la ontología occidental sería onto-teo-logía en tanto que lógica de lo «ente» subordinado a un tipo de «ente especialísimo»: Dios, sino en el de que la noción misma de «ser» es, en última instancia, teológica.

⁷ Sobre el papel de Lacan en el internamiento psiquiátrico de Artaud en 1938, véase BOUSSEYROUX (2006).

⁸ Cf. DELEUZE (1996) a propósito del escribir en relación con la Vida, lo vivible y lo vivido.

⁹ Esto es, el Dios judeocristiano, cuyo nombre Artaud escribe con minúsculas para distinguirlo del Infinito sobre el que él escribe —así y por ejemplo acerca de los tarahumara y su consumo ritual de peyote: «... hay ... en todo hombre un viejo reflejo ... en el que aún podemos contemplar la imagen de esa fuerza infinita que un día nos lanzó ... dentro de un cuerpo, y es a la imagen de esa Fuerza a la que el Peyote nos conduce ...» («... il y a ... dans tout homme un vieux reflet ... où nous pouvons encore contempler l'image de cette force d'infini qui un jour nous a lancé ... dans un corps, et c'est à l'image de cette Force que le Peyotl nous conduit ...») (Artaud 2004, p. 1683). Las resonancias gnósticas de este fragmento («reflejo», «imagen») son evidentes, pero sirven aquí a lo que Bataille calificó de «bajo materialismo» (*bas matérialisme*) en contraposición con el materialismo aún demasiado «idealista» de Breton; véase MACHEREY (1990, p. 97-114).

¹⁰ Sobre la literatura, el pensamiento y el Afuera, véase Deleuze (1996). Sobre la filosofía y sus orígenes no racionales, COLLI (1977). Cf. asimismo DELEUZE (1993, p. 202-220).

¹¹ «... L'homme est malade parce qu'il est mal construit. / Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, / dieu, / et avec dieu / ses organes. / Car liez-moi si vous le voulez, / mais



il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez . . . rendu à sa véritable liberté. / Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit » (Artaud 2004, p. 1654).

¹² El neologismo *animalcule* favorece el juego de palabras: *gratter cet animalcule* – [se] *gratter le cul*, «*raspar ese animalculo – rascar[se] el culo*», que se pierde parcialmente en castellano al traducir *gratter* por «*raspar*», lo que es correcto y quizá lo más indicado aquí, sin embargo, para así subrayar la necesidad de extraer o extirpar el parásito en cuestión. En fin, el juego de palabras final, mediante el que la lengua no sólo refleja sino que soporta y vehicula —y de algún modo genera— la inversión semántica: *envers . . . (en)droit*, «*revés . . . derecho*», se pierde completamente en castellano.

¹³ «*. . . l'homme que nous sommes / n'a pas été fait pour vivre avec un cerveau*», / *et ses organes collatéraux / . . . / il n'a pas été fait non plus pour vivre avec les nerfs d'une sensibilité et d'une vitalité limitées, / quand sa sensibilité et sa vie / sont sans fin / et sans fond . . .* » (ARTAUD 1963-1996, vol. 28, p. 61-62).

¹⁴ «*. . . l'homme, / un beau jour, / a arrêté / l'idée du monde. / Deux routes s'offraient à lui: / celle de l'infini dehors, / celle de l'infime dedans. Et il a choisi l'infime dedans. / . . . Et dieu, dieu lui même a pressé le mouvement. . . .* » (Artaud 2004, p. 1645-1646).

¹⁵ «*. . . dieu est un maladie. / Ce n'est pas le créateur, / c'est le gouffre / entre le crée et l'incréé. . . .* » (Artaud 2004, p. 1700).

¹⁶ «*. . . La cruauté, c'est d'extirper . . . dieu . . . partout où on peut le rencontrer. . . .* » (Artaud 2004, p. 1653).

¹⁷ Deleuze (1996, p. 183, trad. ligeramente modificada).

¹⁸ «*. . . Machine force éruptante de feux, / le corps premier ne connaît rien / ni famille ni société, / ni père ni mère, / . . . / Il ne connaît rien. / Il éructe. / Des poings. / Des pieds. / De la langue. / Des dents. / C'est un barattement / de squelettes barbares / sans fin ni commencement, / un effroyable concassement ardent. . . .* » (Artaud 2004, p. 1519).

¹⁹ «*Dix ans que le langage est parti, / qu'il est entré à la place / ce tonnerre atmosphérique, / cette foudre, / devant la pressuration aristocratique des êtres, / de tous les êtres nobles / du cu, / con, de la pine, / de la lingouette, / de la plalouette / plalouette / pactoulette, / de la transe tégumentaire, / de la pellicule, / nobles raciaux: de l'érotique corporelle, / contre moi . . .* » (Artaud 2004, p. 1512).

²⁰ El cuerpo, al que nunca escuchamos, es lo noble. La glosolalia le presta oídos. A su vez, el tegumento es el sistema orgánico más extenso de los animales, siendo su función la de protegerlos del afuera, por lo que a veces actúa como su exoesqueleto.

²¹ «*. . . Le corps humain est une pile électrique / chez qui on a châtré et refoulé les décharges, / dont on a orienté vers la vie sexuelle / les capacités et les accents / alors qu'il est fait justement pour absorber / par ses déplacements voltaïques / toutes les disponibilités errantes / de l'infini . . . / . . . de plus en plus incommensurables / d'une possibilité organique . . . / Le corps humain a besoin de manger, / mais qui a jamais essayé autrement que sur le plan de la vie sexuelle les capacités incommensurables des appétits? . . .* » (Artaud 2004, p. 1656).

²² «*. . . vie toute nue et dépouillée / de cerveau, / d'esprit, / de conscience, / et n'étant plus qu'un mouvement infini. . . .* » (Artaud 2004, p. 1703).

²³ Nada de esto hace de Artaud un «místico» interesado en unir la esencia del hombre con la del Todo: «*. . . el Peyote, ÉL, no se presta a las fétidas asimilaciones de la espiritualidad, pues la MÍSTICA nunca ha sido otra cosa que una copulación hipócrita de erudición y refinamiento contra la que el PEYOTE, todo él, protesta, ya que con él EL HOMBRE está solo, rascando desesperadamente la música de su esqueleto, sin padre ni madre ni familia ni amor ni dios ni sociedad. . . . Y su esqueleto no es de huesos sino de piel, como una dermis andante. . . .*» («*. . . le Peyotl, LUI, ne se prête pas à ces fétides assimilations spirituelles, car la MYSTIQUE n'ai jamais été qu'une copulation d'une tartufferie très savante et très raffiné contre laquelle le PEYOTL tout entier proteste, car avec lui L'HOMME est seul, et raclant désespérément la musique de son squelette, sans père, mère, famille, amour, dieu ou société. / . . . Et le squelette n'est pas d'os mais de peau, comme un derme qui marcherait. . . .*») (Artaud 2004, p. 1690, n. 1).

²⁴ Cito este fr. de 1885-1886 en la trad. de F. Savater, ligeramente modificada (en BATAILLE 1972, p. 39-40).

²⁵ «*. . . le corps . . . est immortel. / . . . / Le corps . . . ne meurt que parce qu'on a oublié de le transformer et de le changer. . . .* » (Artaud 2004, p. 1545).



- ²⁶ « . . . L'acte dont je parle vise à la transformation . . . physique vraie du corps . . . / . . . / il suffisait pour cela de s'adresser à toutes les forces . . . refoulées et perdues du corps . . . » (Artaud 2004, p. 1544-1545).
- ²⁷ « . . . des timbres, / des volumes de voix, des masses de souffle et de tons / qui forcent la vie à sortir de ses repères, / à laisser libres sur le hauteur de l'anatomie humaine . . . les forces qu'elle se complaisait à emprisonner. . . » (Artaud 2004, p. 1539).
- ²⁸ « . . . je souffle des formes dures, / compactes, / opaques, / effrénées, / sans voussures / dans les limbes / de mon corps non fait . . . » (Artaud 2004, p. 1514).
- ²⁹ Repárese en el carácter etéreo (inmaterial) del verbo «soplar»: ¿qué otra acción sería posible tratándose, como es el caso aquí, de escapar del cuerpo organizado oponiéndole un cuerpo que «aún no [está] formado»?; y, sin embargo, es preciso ir formándolo y hacerlo con decisión y con seguridad, de donde la naturaleza simultáneamente sólida («dura», «compacta», «opaca») de las formas así («frenéticamente») sopladas. Sobre la noción de «bóveda»: toda bóveda presenta dos funciones, en el sentido de que no sólo clausura (cierra) el espacio sino que lo hace en torno a un punto único, sometiendo así lo múltiple a la unidad, esto es, haciéndolo converger en lo uno.
- ³⁰ « . . . Nous ne sommes pas encore nés, / nous ne sommes pas encore au monde, / il n'y a pas encore de monde . . . » (Artaud 2004, p. 1580).
- ³¹ Cf. « Je crois, moi, que nous sommes tous / des poissons morts, / poissons ivres de naître de la mer, / de l'immense infini », «Yo creo que somos todos / peces muertos, / peces ebrios de nacer en el mar / del infinito inmenso» (Artaud 2004, p. 1563).
- ³² «C'est ainsi qu'il n'y a en fait rien de plus ignoblement inutile et superflu que l'organe appelé coeur qui est le plus sale moyen que les êtres aient pu inventer de pomper la vie en moi. Les mouvements du coeur ne sont pas autre chose qu'une manœuvre à laquelle l'être se livre sans cesse sur moi pour me prendre ce que je lui refuse sans cesse, c'est-à-dire de quoi subsister – » (Artaud 2004, p. 1582).
- ³³ « Les êtres sont cette vie / parasitaire virtuelle / qui s'est créée en marge / de la vie vraie / et qui a fini par avoir la prétention / de la remplacer. / La vie actuelle prise en elle-même / constitue justement / une de ces bifurcations / de l'être aux côtés de la vie réelle / et qui a fini par oublier qu'elle était fausse / et a fini par avoir la prétention de voir la vie réelle / suivre son ignoble mouvement » (Artaud 2004, p. 1582).
- ³⁴ « . . . Partout où il n'y a pas quelque chose qui se sente comme un être, (et au diable l'être: c'est le fini), il n'y a que le corps. . . » (Artaud 2004, p. 1517).
- ³⁵ « Car / qu'est-ce que dieu ? / Le consortium du rassemblement universel / de toutes des paresse / et de toutes les lâchetés, / acquises autour de l'effort / de vivre / d'un seul corps. . . » (Artaud 2004, p. 1586-1587).
- ³⁶ No ocurre así con las plantas, que son cuerpos múltiples acentrados y carentes de órganos, pero sí con los animales, es decir, con los cuerpos centralizados, provistos de órganos.
- ³⁷ « Là où ça sent la merde / ça sent l'être. / L'homme aurait très bien pu ne pas chier, / . . . mais il a choisi de chier / comme il aurait choisi de vivre / au lieu de consentir à vivre mort. / C'est que pour ne pas faire caca, / il lui aurait fallu consentir / à ne pas être, / mais il n'a pas pu se résoudre à perdre / l'être, / c'est-à-dire à mourir vivant. . . / Dieu est-il un être ? / S'il en est un c'est de la merde. / S'il n'est pas un / il n'est pas » (Artaud 2004, p. 1644).
- ³⁸ « . . . un corps pur / et non / un pur esprit / un corps pur . . . » (Artaud 2004, p. 1592).
- ³⁹ « . . . c'est cela qui nous a toujours emmerdés, / cela / qui ne put jamais être un corps, . . . et qui s'est intitulé âme, / étant trop lâche pour aller jusqu'au corps, / c'est cela cet évadé du squelette humain, / . . . qui a fusé dans un prétendue empyrée / pour y constituer la divinité, / cela, / cette barbaque d'une nausée du néant, / des expulsés du néant, / qui n'ai jamais pu faire un livre / et qui a prétendu les avoir tous inspirés . . . » (Artaud 1963-1996, vol. 26, p. 53).
- ⁴⁰ « . . . il n'y a rien / comme la soi-disant vie occulte / qui ait besoin d'être supplicié. / . . . dieu . . . / . . . a voulu faire croire à l'homme / que les choses pouvaient être vues et saisies en esprit, / alors qu'il n'y en a rien d'existant et de réel, / que la vie physique extérieure, / et que tout ce qui la fuit et s'en détourne / n'est que les limbes du monde des démons. / Et dieu a voulu faire croire à l'homme en cette réalité du monde des démons. / Mais le monde des démons est absent. / Il ne rejoindra jamais l'évidence. Le meilleur moyen de s'en guérir / et de le détruire / est d'achever de construire la réalité. / Car la réalité d'est pas achevée, / elle n'est pas encore construite. . . » (Artaud 2004, p. 1657).
- ⁴¹ « . . . tout le monde appelle une révolution nécessaire, / mais je ne sais pas si beaucoup des gens ont pensée que cette révolution ne serait pas vraie, tant qu'elle ne serait pas physiquement et matériellement complète, / tant qu'elle ne se



retournerait pas . . . / vers le corps . . . / et ne se déciderait pas enfin à lui demander de se changer. . . . » (Artaud 2004, p. 1546).

⁴² Bueno, esto ya casi nadie lo dice, pero ése es quizá el signo de nuestro tiempo, tan escasamente intempestivo...

⁴³ Sobre el cuerpo en tanto que multiplicidad, cf. DAGOGNET (1992) y MANNING (2013). Sobre la condición radicalmente intempestiva del cuerpo, véase NANCY (2010).

Received on September 1, 2019

Accepted on October 23, 2019



ADAPTAÇÕES SOBRE AS VIRTUALIDADES DO DUPLO NO TEATRO: do Duplo Digital ao Digital Self

Carolina Dias de Almeida Berger¹
<https://orcid.org/0000-0002-1465-2777>

RESUMO

Este artigo parte da virtualidade do Duplo no teatro, de Antonin Artaud. Visa refletir sobre as poéticas dos Duplos digitais em performances intermídia contemporâneas. A partir desta leitura, reviso o conceito de Duplo Digital pensado por Steve Dixon a partir do universo da performance digital. Por fim, chego ao que nomeio como Digital Self, desde um contexto prático-teórico de criação e investigação da geração de presença em performances intermídia com recursos de programação computacional para pensar o Duplo como imagem sintética do Self.

Palavras-Chave: Duplo; Duplo Digital; Performance Intermídia; Presença.

ADAPTATIONS ON VIRTUALITIES OF THE DOUBLE IN THEATRE: from Digital Double to Digital Self

ABSTRACT

This article departs from Antonin Artaud's concept of Virtuality since his theory of Double in Theatre to reflect on the poetics of contemporary intermedia performance. From this approach, I review the concept of Digital Double thought by Steve Dixon to interpret the universe of digital performance. Finally, I come to what I conceive as Digital Self, a concept that interrogates from a practice-based research on how we produce presence in performances where the e Double is both as subject and synthetic images of the Self.

Keywords: Double; Digital Double; Intermedia Performance; Presence.

¹ **Carolina Dias de Almeida Berger** é Performer e artista intermídia. Pós-doutoranda - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - ECA/USP. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais - ECA/USP, onde é pesquisadora associada no *Lab.ArteMídia*. Mestre em Documentário Cinematográfico - Universidade del Cine, Argentina. Graduada em Comunicação Social, UFSM. E-mail: carolinadiasberger@gmail.com.



Vamos partir, caro leitor, de nosso imaginário sobre o futuro das relações humanas com nossas invenções maquínicas para reconhecer reverberações contemporâneas do Duplo no Teatro. A noção de Duplo formulada por Antonin Artaud refere-se ao próprio teatro e suas “virtualidades”, compostas a partir de máscaras, objetos e outros elementos simbólicos utilizados em cena pelo ator. Os Duplos são elementos que dilatam o corpo em direção aos imaginários (virtualidades) que buscamos “encarnar” em cena.

Agora vamos imaginar uma situação contemporânea onde estes duplos nos atingem diretamente. Com suas próprias referências sobre o universo humano-máquina, e sobre as imagens sintéticas (digitais), crie uma fusão entre seu repertório de representações teatrais, fílmicas ou performativas do futuro e os acontecimentos que já estão em curso no presente de nossa História.

Antes de seguir às futuras palavras fundidas neste texto de síntese, visualize quais dispositivos você “acoplaria” a este corpo em movimento na realidade “futura” que você imagina.

Rememore os detalhes dos corpos futuros com suas máquinas de expansão da realidade em um corpo em movimento. Este corpo híbrido – ciborgue, avatar, replicante etc., está em um espaço onde se movem também imagens, dados, reverberam sons, cintilam luzes, ou outros elementos de seu repertório estético.

O leitor consegue perceber, nesse percurso subjetivo induzido pelo texto, que as mitologias de ficção científica e outras narrativas futuristas tem uma dose de luta contra nosso medo da máquina humanizada? Consegue sentir que a máquina em forma humana quase sempre é associada a forças bélicas e traiçoeiras, em cenários pós-apocalípticos? E que o “drama” ético ou a premissa destas narrativas sempre leva a pensar os riscos da “humanização” da máquina diante de crises emocionais e morais de seus inventores?

A épica estética e a estética épica de nossa relação com as máquinas, em tempos de *Infocalypse*² e guerra híbrida está acontecendo de uma forma imprevisível. Estamos criando códigos e dispositivos baseados em informações não depuradas pela ética e pelo conhecimento. E é neste fluxo de sistematização do excesso de dados que criamos manifestações muitas vezes frenéticas e quase sempre efêmeras de nossos Duplos, em nosso cotidiano onde o movimento está mais nas telas que em nossas vidas.

A questão é que nem sabemos que existem esses Duplos, muito menos agimos a partir da consciência de como existem. Então, pensando na virtualidade (ancestral e performativa) vislumbrada por Artaud, surge a questão: que tipos de Duplos podem ir além das premissas do excesso de informação e do domínio da linguagem das máquinas em nossas vidas cotidianas?



Podemos pensar que o lugar de acesso à consciência destes Duplos codificados é um antídoto para nossos medos e excessos no uso da tecnologia. E lembrar, também, que os artifícios da arte estão presentes para questionar os usos dos dispositivos através da poética.

Aqui este lugar de questionamento e virtualidade é a arte da presença. A performance ao vivo e suas poéticas de visualização desses Duplos virtuais e de síntese é o universo-antídoto de desconstrução e consciência da realidade.

O mito da síntese: o sombrio e misterioso *Doppelgänger*

Uma obra contemporânea cuja narrativa coloca em questão uma visão de enfrentamento entre o que somos em relação e com nossos Duplos maquínicos é o filme *Universal Machine*³, do diretor Daniel Askill.

O filme, lançado na plataforma *Nonness Magazine*, expõe nossas tensões no momento histórico atual, quando iniciamos uma convivência com a informação codificada em dispositivos com forma humanizada.



Figuras 01 e 02 - Frames do curta-metragem *Universal Machine*⁴, do diretor Daniel Askill

- em exibição na *NowNess Magazine*. Fonte: *Website Nonness Magazine*

O curta-metragem é uma cena de embate entre uma jovem lutadora de box e sua *Doppelgänger* (robot-sombra), em um cenário no qual natureza e tecnologia fundem-se para criar um espaço de conflito em campo simbólico vasto, vazio e inóspito. No deserto do futuro, a visibilidade da ação concentrada e isolada potencializa a expansão simbólica do corpo.

Neste filme, a *Doppelgänger* é um Duplo Digital que carrega a mensagem da máquina que vem para dilatar a percepção de nossas tensões imaginárias em relação à tecnologia que, de certa forma, sempre foi lapidada pelo valor utilitário por nós criado.

Este filme, como muitas obras de performance intermídia e performance digital que este texto vai percorrer, mostra que há fragmentos espalhados de narrativas, performatividades e tecnologias obsoletas, em construção e vigentes, que corporificam a ascensão da computação da informação e da percepção dispersa sobre nosso Self em sistemas algorítmicos e memórias digitais bifurcadas nas nuvens de informação.

Hoje, alguns dos dados que formam nossas virtualidades ou nosso Self digital são visíveis em cenas de teatro digital, em performances digitais ao vivo, em novos formatos e telas, e em grande parte no fluxo de nossa comunicação, através de dados em redes de conexão onde somos indivíduos, sujeitos, personas ou simplesmente alvos vulneráveis a manipulações próprias à economia das redes.

Em tempos de *Infocalypse*, essa realidade saturada de mídias e dispositivos técnicos promove um sequestro e inúmeras formas de manipulação do tempo, da atenção e da presença. Os algoritmos de inteligência artificial e as inúmeras possibilidades de programação computacional tem infinitas possibilidades de combinatórias criativas.

O fluxo de produção de informação gera, à primeira vista, para a abordagem desta pesquisa dois efeitos sociais problematizados a partir da investigação da tomada de consciência da necessidade de recuperação da presença a partir da raiz *Digital Self*: por um lado, desinformação e apatia; de outro, fortalecimento, a partir de ideais de união e resistência, de lugares de fala e de ação de grupos, comunidades, etnias e ideologias. Na corrente da desinformação, solitários ou em coletividades virtuais que atuam sem contato ou presença, os indivíduos formam juízos de valor sem diálogo presencial, conhecimento científico, ou provas empíricas fundamentando e aprofundando suas opiniões e suas ações. A autonomia e a individuação perdem espaços de legitimidade frente as enxurradas de impressão de realidade.



O Duplo Digital e a Intermidialidade

O termo intermídia (CHAPPLE e KATTENBELT, 2006; SALTER, 2010) é lançado na década de 1960, quando o poeta Dick Higgins define a arte onde há “inter-relação entre diferentes formas de representação que se fundem em um novo meio”, criando uma “fusão conceitual” própria à poética da obra.

A performance intermídia começa a tomar forma a partir da introdução de intervenções audiovisuais em trabalhos de *performance art* e teatro, com destaque a poéticas surgidas da relação entre movimento corporal e imagem audiovisual.

Salter (2010, p243) destaca que nos anos 60, artistas e coreógrafos da dança e do teatro passam a trabalhar com o corpo tanto como objeto quanto como tema e substancia fora dos padrões Companhias como *Judson Dance Theatre* tomam o corpo como material para processos a partir dos quais haveria uma nova reformulação de sua concepção como objeto e tema da arte.

Estes grupos são, pois, influenciados por movimentos experimentais como o *Gutai Movement* (Japão) e por uma ressurgência de interesse nos textos de Antonin Artaud, em grupos agressivos e politicamente motivados como os *Vienna Actionists*.

Nesses grupos, o corpo torna-se simultaneamente material para rituais, para experiências com os limites físicos e uma ferramenta política de protestos. Artistas como Sterlac irão fundar, nos anos 80, as raízes de suas práticas com a tecnologia e o corpo nesta complexa efervescência de resistência política vinculada à expressividade ritualística.

A partir destes experimentos radicais e de injeção de próteses máqunicas no corpo, a intermodalidade é um espaço de fusão onde é possível instaurar uma fenomenologia "corpóreo-tecnológica" do movimento expressivo com diferentes técnicas de visualização de imagens técnicas fazendo parte da composição da presença expressiva.

Em um momento crucial, esta forma de pensamento e criação de uma corporalidade com anatomias máqunicas e midiáticas gera reverberação da interpretação do Duplo no Teatro no contexto da performance digital.

O diretor, ator e pesquisador Steve Dixon, em seu livro *Digital performance: a History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation* (2010) conduz uma detalhada reflexão sobre como os performers concebem, manipulam e interagem com seus Duplos Digitais.

Os *Digital Doubles* aparecem em diferentes formas de reflexão nas obras de teatro, dança e performance: como *alter-ego*, como emanações espirituais, como



manequins manipuláveis e hoje em inúmeros dispositivos criados com programação computacional.

A dupla reflexão anuncia o surgimento do eu autorreflexivo e tecnologizado, concebido e tornando-se cada vez mais indistinguível do seu homólogo humano. O alter-ego é o Doppelgänger sombrio que representa o Id, a consciência de Split e o eu esquizofrênico (Le Page "Elsinore"). O duplo como emanção espiritual simboliza uma concepção mística do corpo virtual, realizando uma projeção do eu transcendente ou da alma. O manequim manipulável, o mais comum de todos os duplos de computador, desempenha uma miríade de papéis dramáticos: como modelo conceitual, como corpo substituto e como corpo de um ser sintético. (Ibid p. 242)

Dixon pensa o Duplo Digital como um palimpsesto de representações performativas do Self, espalhadas no teatro catártico digital de conexões via internet. As personas digitais são tidas como reais em suas "caixas confessionais teatrais" pois assumem múltiplos aspectos de representação de si a partir das comunicações e relações criadas em sistemas de redes do dia a dia.

Dixon também cita autores como Marvin Carlson e Marshall Soules que aproximam a consciência do Duplo a partir da qual a execução atual de uma ação é colocada em comparação com ao modelo ideal da ação. Este modelo, para Dixon, está no Self e concretiza o conceito de Duplo no Teatro (1938), de Antonin Artaud, tanto na teoria quanto na prática da performance digital.

Como aponta Dixon, a noção de Artaud é primitivista e o duplo é parte da dimensão mágica do Self, relacionado com o próprio pensamento mágico que vamos aproximar da imagem técnica, ou da *techné*, ao pensar a pintura rupestre.

Os totens da cultura mexicana, por exemplo, são objetos que podem exercer poderes em quem os cultua ou "medita" através deles. Essas "meditações" e imaginários corporificados exigem métodos, ou seja, uma consciência do ser humano na construção e para efetuar seu saber técnico - ou a *techné*, a partir do qual inventa e manipula artefatos.

Os Duplos são virtualidades que surgem, pois, nas pinturas rupestres - na representação do homem em caça, da mulher em parto, e da mão negativa do pintor, nas nossas mais distantes ancestralidades como polos imaginários da realidade.

Em geral, as pinturas rupestres constituem-se de exposições visuais de ações sequenciadas do processo de sobrevivência e podem ser consideradas representações iniciais da formação de um sistema tecnológico e social, demonstrando uma identidade - a mão negativa e o traço de quem executava o desenho - e ações de coragem e subsistência - grandes animais sendo capturados.



Por mostrarem evidente relação com ações de sobrevivência dos seres humanos naquele então – a caça de grandes animais - o ato corporal de produzi-las com pigmentos que possibilitam sua fixação em úmidas pedras das cavernas torna-se uma duplicação de ações visualizadas ou (o que é mais provável) executadas anteriormente por seus criadores. Há nestas imagens um saber, um conhecimento prévio, uma memória, uma ação e sua conseqüente marca mediada por ferramentas que estendem a relação de uma presença ativa com a expressão da existência sensível.

A repetição ou a duplicação da experiência física figura, então, em dois aspectos expressivos. É tanto tentativa de reprodução de objetos tangíveis quanto de descrição continuada ou sequencial de algo observado na experiência de sobrevivência.

Em termos atuais, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, é possível juntar algumas peças do pensamento humano e interpretar as bases de como nossos ancestrais articulavam um sistema de artefatos, em uma situação onde "corporificavam" um estado de presença de sensibilidade amplificada e presença extracotidiana. Eis a origem do pensamento mágico dos rituais onde os Duplos manifestam-se na representação dramática de processos naturais.

Para demonstrar o aspecto essencial de relação do Duplo Digital com o pensamento sobre a magia ancestral do Duplo no Teatro, Dixon (*Ibid.* p.242) afirma que Artaud seria a primeira pessoa a utilizar o termo *virtual reality*, relacionando a natureza quimérica tanto do teatro e dos símbolos da alquimia. Os símbolos da Alquimia são como Duplos mentais de atos efetivos na realidade do teatro, criando esta dupla realidade ou virtualidade.

Dixon também relaciona o Duplo à concepção do espelho na teoria lacaniana, cuja premissa identifica uma identificação do indivíduo com a sua miragem imaginária do corpo como um todo, como real, e como uma virtualidade equivalente à sombra, uma condição de mistério, de algo oculto, e de certa forma fundamental para reconhecer o que é familiar.

Digital Self: interfaces de presença intermediática

Começo a instaurar a concepção de Digital Self no início dos anos 2000, quando visualizo o fenômeno do uso de câmeras portáteis de fotografia e vídeo com método e reflexão sobre a criação de um universo de autorreferencialidade no documentário⁵.

Nesta pesquisa, que parte das realidades observadas pelo criador, inicio a construção de uma compreensão cronológica de nossa relação cotidiana, subjetiva e



criativa com as máquinas de produção de imagens técnicas. O estudo perpassa a História social da fotografia, os pré-cinemas, as pesquisas de fisiologistas e inventores sobre o movimento, e foca nos modos de presença com o cinema *amateur*, o cinema de vanguarda; a videoarte e os diversos subgêneros da autorreferencialidade no documentário: o diário cinematográfico, a vídeo confissão, as autoficções; as videoinstalações performativas até chegar em poéticas de performance intermídia que nas interfaces de presença ou sistemas de *biofeedback*.⁶

Este percurso de pesquisa prático-teórica sobre a relação entre imagens em movimento e o corpo em movimento, e em particular a autorreferencialidade e autopformance com imagens técnicas, em um ponto crucial atravessa o cenário de artemídia e da performatividade com imagens e sons em tempo real. Aí começo a investigar a performance intermídia a partir de práticas nas quais acontece uma fusão poética entre recursos expressivos das artes do corpo e do audiovisual ao vivo.

Parto do princípio de que os performers atuam em um campo onde há consciência dos seus Duplos. E a expressão dessa consciência em experiências estéticas alavanca uma reconciliação com o nosso Digital Self para ampliar nossa percepção e reconhecer espaços onde nossos Duplos podem atuar como interfaces disponíveis para a restauração da presença.

Com esta premissa, a partir de criação anterior de um documentário em autoficção (*Dias no tempo*, 2010)⁷, decido experimentar a autoficção, ainda em meados de 2012, com o Duplo Digital em redes sociais e performances ao vivo.

Nesta pesquisa, que inicia a fusão intermediática em meu trabalho, inicio a trilogia *#LiveLivingPerformanceProject*, onde testo a relação do público com os Duplos digitais, formulando uma tríade feminina C.B. (Performer), Madame C. Bécamier (heterônimo literário) e Lícia D.B. (personagem *alter-ego*) para falar de condicionamentos patriarcais do corpo e comportamento da mulher.

Neste processo, que instauo durante todo meu doutorado - de 2012 a 2016 - performo em inúmeras situações e configurações que esclarecem muitas questões em relação à presença, à virtualidade dos Duplos tanto em relação à performatividade quanto em relação ao público que vive a cultura digital sem consciência da invenção constante de Duplos (hoje nomeados também em “formatos” como os “fakes”).

Ao criar a tríade de #LLPP, um dos recursos que coloquei em prática para entender como o público reconhece o Duplo Digital foi postar, em redes sociais, imagens minhas como registros de meu alter-ego Lícia D.B. Usei um recurso comum em documentários de autoficção: imagens reais com narrativas criadas, imaginadas da mitologia que criei com a tríade. Também formulei diálogos entre heterônimo literário e personagem alter-ego para transparecer a metáfora do criador e seu Duplo. Estes recursos expressivos foram levados ao processo de criação das performances

intermídia que, ao final, se tornou uma narrativa em curso, com mudanças constantes tanto na performatividade quanto nos dispositivos que uso em cena para investigar a produção de presença.



Figuras 03 e 04 - Imagens de diferentes apresentações de Performance do *Despertar*, em 2016

- em São Paulo, com colaboração em *Live Images* de Almir Almas, coordenador do LabArteMídia - Eca/USP. À direita, a mesma performance em 2015 em Singapura, quando fui orientada e dirigida por Steve Dixon, então reitor da *LaSalle College of the Arts*. A última apresentação da performance aconteceu em 2018, em conferência *Elemental Media*, na *UC Berkeley*⁸. Todas as configurações de telas, imagens ao vivo e cenografia foram modificadas a cada performance.

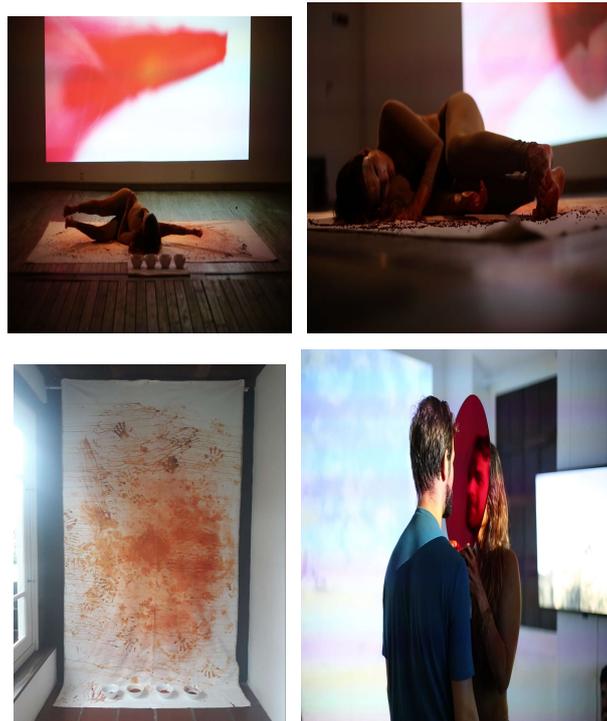
Neste processo, consigo entender como o público cria relações com os personagens-Duplos. Estas relações vão de crenças na ficção a questionamentos sobre a própria realidade da presença, como se o Duplo realmente estivesse encarnado em minha performatividade, composta por corpo, objetos cênicos e audiovisual ao vivo em telas translúcidas. Acredito que a ritualidade das performances combinada ao uso de telas translúcidas criando um efeito de holografia e fantasmagoria, e a criação das personagens em posts em redes sociais fortaleceu a percepção de uma certa espiritualidade encarnada no corpo cênico.

Neste contexto, o conceito de *DigitalSelf*, cuja premissa é entender e criar formas de agir com nossas interfaces corpo-máquina como caminhos de Invenção de si e geração de presença expressiva começa a fazer sentido coletivo e pedagógico – a medida em que os fatos sobre as técnicas de manipulação em massa nas redes digitais vem à tona.

Tomar consciência dos Duplos Digitais para partir à ação expressiva com o Digital Self é o que chamo de "antídoto" concreto e urgente para o isolamento virtual e em consonância com amplificação do cenário de lugares de ação e alteridade.

Como também investigo dispositivos - configuração de telas translúcidas com projeção mapeada, combinação de *livesoundscapes* com uso de instrumentos musicais de ritos afro-brasileiros ao vivo – e diferentes combinatórias de seus efeitos estéticos na presença, vislumbro a um cenário de inúmeras possibilidades para o Digital Self na performance intermídia.

Começo a testar, em outros trabalhos, como a série de performatividade intermediária intitulada *Ethereum* (*Ethereum I Movimento*⁹, *Ethereum II Movimento*¹⁰ e a instalação *Ethereum Útero*¹¹), dispositivos como a fotografia performativa; a videoinstalação com vídeo-performances e o audiovisual com performance de corpo ao vivo.



Figuras 05 a 08 - Performance duracional (2h 20min)- Ethereum II movimento.

Na performance uso 2 telas: a do vídeo e a canvas-palco onde pinto com meu corpo, ao vivo, utilizando sementes de urucum e outros pigmentos naturais. Ao final, uso recurso de espelhamento com o público, em meio aos vídeos da instalação *Ethereum Útero*.

A abertura à prática da performance intermídia é onde crio e penso a relação entre corpo e tecnologias de imagens técnicas, que podem ser pensadas como Duplos de diferentes formas: em alguns casos como composição de ambiente imersivo e espaço performativo (vídeo compondo cenografia); em outros como figuras sintéticas (imagens digitais) com as quais os performers interagem; ou como dispositivos acoplados ao corpo expressivo (câmeras ao vivo, biosensores que geram

informação sobre pulso, tônus muscular e acelerômetros para medir ritmo), criando uma expansão da percepção de presença e, portanto, um Duplo cênico performativo.

Esta compreensão, na prática, se aprofunda quando investigo o conceito de energia da *Antropologia Teatral*, composto por *Anima* (qualidade da força na ação cênica) e *Animus* (direção da força na ação cênica) e passo a buscar um equivalente no estudo da presença na performance intermídia, a partir da premissa de interface corpo-máquina. A exploração da pré-expressividade e da forma como os performers moldam sua energia torna-se referência, pois trata-se de pensar a composição da presença como um princípio de toda a ação, antes mesmo da expressão formalmente moldada em circunstância performativa.

Nas performances que proponho, problematizo a energia (*anima* e *animus*) como equivalente à expressividade da presença do performer, utilizando o recurso do algoritmo de inteligência artificial como combinatória de informações entre leitura de impulsos internos/físicos/corporais e impulsos externos/criativos/de interpretação através de parâmetros de campos das artes visuais, do cinema, do teatro, da música e das diferentes formas de pensar as artes da performance.

A primeira performance intermídia com interfaces de *biofeedback* que proponho é *Aural Genesis Live Machina*¹², em parceria com o artista visual Caio Fazolin. No trabalho, as conexões do “Self Digital” com o corpo cênico formam o diagrama de uma mulher vitruviana baseada em dados produzidos em tempo real. As geometrias e proporções do corpo em movimento são calculados por algoritmos que recebem informação de biosensores e geral parâmetros sonoros e visuais em tempo real. A presença em *AURAL GENESIS |LIVE MACHINA* é intermediática pois funde linguagens da dança-teatro, audiovisual e performance.

Dividida em três atos, *AURAL GENESIS |LIVE MACHINA* acontece em um ambiente imersivo inspirado na ritualidade. Nos movimentos e sons produzidos em tempo real entre performer e as máquinas, o corpo, a mente e o código integram-se para romper estereótipos e condicionamentos sobre os comportamentos humano e maquímicos. O uso criativo e crítico da relação interface, corpo e audiovisual generativo propõe uma experiência de releitura da aura da obra de arte através da performance intermídia.





Figuras 09 a 11 – Imagens de primeira apresentação de *Aural Genesis Live Machina*, no 1o Festival de Artes *Soy Loco por ti Juquery*. Pode-se visualizar performer com *biofeedback* (sensor – ponto vermelho em coluna - lombar) visível em dados projetados, programados a partir de softwares de *code art* e audiovisual generativo.

Entre duplo digital e o corpo cênico acontece uma reconfiguração da autonomia e da subjetividade, alavancadas pelas geometrias do movimento como formas de resistência e presença. É neste lugar que o Digital Self começa a tornar-se poética. O corpo cênico de *AURAL GENESIS | LIVE MACHINA* explora a energia e a presença como expressões da individuação, a partir da relação de geometrias, formas e presença entre duplo digital e performer.

Em *AURAL GENESIS | LIVE MACHINA* a arte é uma ciência. Forma, função e estética caminham juntas em direção a uma interpretação do fluxo ininterrupto de dados programados para interpretar movimentos corporais. O corpo em estado de energia vigorosa cria sons e imagens através da leitura que biosensores fazem de nossos movimentos musculares.

Com a combinação da arte da presença - a performance, e soluções algorítmicas criadas a partir da intermedialidade, o espetáculo possibilita a fusão de linguagens da dança-teatro, *performance art*, audiovisual generativo, *code art* e iluminação cênica. Esta fusão é um antídoto concreto e urgente para o isolamento virtual, a

partir do Self Digital e o corpo formando um diagrama em consonância com a amplificação do cenário social de lugares de ação e alteridade.

AURAL GENESIS é desenvolvida, então, como projeto prático inicial no contexto do projeto *Digital Self | PresenceLab*, uma plataforma de experimentação em poéticas de performance digital que surge a partir da concepção de Digital Self aqui descrita. Esta arte científica ritualiza a ação com tecnologias contemporâneas para explorar novas poéticas para expressões do Self contemporâneo. Um Self consciente dos espaços que ocupa, do corpo aos ambientes virtuais.

Outro trabalho que começo a desenvolver pensando ainda no conceito de presença como qualidade e direção da força é a performance em realidade aumentada, concebida com o artista visual e pesquisador Paulo Costa. Este trabalho surge no contexto de pesquisa sobre visualização de Paulo Costa, que me convida para experimentar o corpo intermídia na linguagem de realidade aumentada e conceber juntos uma poética para a técnica que ele queria experimentar. Desenvolvemos este trabalho no *Lab.ArteMídia*¹³, com captação de imagens volumétricas de meu movimento em estúdio e com primeira apresentação em protótipo do trabalho no evento USP X-Reality, em junho de 2019.

No projeto, intitulado *Corpo ARTifício*, o uso da realidade aumentada propõe a visualização de corpos sintéticos cuja performance é um estudo dos movimentos condicionados ao uso dos artifícios, ou tecnologias cotidianas com utilidade moldando nossos gestos.



Figuras 12 e 13 – Imagens de captura e de apresentação de protótipo de performance em realidade aumentada *Corpo Artifício*, no X Reality - USP, em junho de 2019.

Neste trabalho, ainda em desenvolvimento, começo a perceber a relação entre figura e suas simbologias, aproximando a produção de presença na imagem sintética à alquimia apresentada no conceito de virtualidade do Duplo no Teatro.

Através da captura volumétrica (via sensor de movimento Kinect) dos movimentos corporais, experimentamos o que relaciono com a direção da força, ou

seja, a forma visual e sintética do Duplo, cujos significados são compostos a partir de estudo de estéticas que sintetizam o movimento em dança e em escultura. A figura visível traz o conceito do que simboliza e só acontece em combinação com a qualidade da força (tônus, velocidade e ritmo) necessária para criar relação com o que simboliza.

Conclusões em curso: interfaces em processo

Com esta acumulação e encadeamento de conceitos sobre o Duplo, a partir de seu potencial de antídoto na geração de presença, também vejo aqui a necessidade de reflexão direcionada à atualização do conceito de presença em *performance art*, com abordagem em poéticas intermediárias, a partir da qual lanço a hipótese da *Alterperformance*: uma modalidade de produção de presença formada por interpretação do *bioscênico* do performer através de interfaces digitais.

Isso significa que temos disponíveis técnicas próprias à linguagem computacional que podem ser usadas como práticas de geração de presença, pois há uma relação entre o fluxo de dados, os parâmetros processados pela máquina e as ações do performer ao vivo. Estas técnicas capacitam o performer a gerar outros “corpos fenomênicos” como “corpo fenomênico energético-sintético” e incitam o espectador a sentir-se como parte da mesma organicidade.

Ao estudar técnicas de geração de presença e os estados de presença onde chego, o que percebo e até aqui permito-me explicar é que: os biosensores aproximam-se mais do documento, do artifício científico como encantamento, produzindo resultados visíveis, computados e recriados em parâmetros artísticos de nossas reações neurofisiológicas, fisiológicas e nossas buscas estéticas. Essa visualização gera uma inédita relação do performer com o aparato, sendo que aí a invenção acontece entre a consciência corporal (*body awareness*) e das formas como as máquinas podem produzir dados sobre essa relação de descoberta em tempo real. A descoberta é mútua e é uma relação em fluxo: é do corpo e é da máquina. A interdependência que vivemos com as máquinas é revelada da forma mais crua e altamente complexa, como de fato é.

A fascinação do experimento com dispositivos de *biofeedback* como sensores musculares é demonstrar como as experiências pelas quais o corpo passa podem estar interligadas com a poética das máquinas. A tangibilidade vem dos dados, do fluxo de informação que o corpo produz ou que interpretamos da presença.

Considero o uso expressivo de biosensores em espetáculos em tempo real - de dança, de performance, de teatro, ou simplesmente na fusão como intermídia - o



modo mais avançado e profundo de contato com o Self e as formas de explorá-lo e transformá-lo. Acima de qualquer dado, aproximar o público às emoções, esforços e fatores dos movimentos expressivos do performer é um modo de presença no qual artifício e obra estão integrados na poética, onde arte e ciência voltam a ter seu lugar de experiência, experimento, paradoxo e criação.

Os recursos de produção de imagem sintética e a inteligência artificial podem aqui tornar-se meios, fusão das diferenças, de conexão entre qualidade da força corporal e aspectos como velocidade de processamento e modulação de fatores expressivos.

Ao invés de nos perdermos no fluxo de informação do *Infocalipse*, podemos tomar consciência de nosso *Doppelgänger* e outras formas de imaginário sintético e sintetizado para ampliar nosso raio de pensamento e ação. Podemos ainda usar a criação para manter autonomia de nossos duplos sintéticos, pois estamos vivendo entre tantas possibilidades de Duplos de nosso cotidiano que nos afastamos da origem das invenções: o nosso contato com as realidades, com as soluções, com o imaginário do outro, com as emoções e, principalmente, com novas percepções do corpo.

Com a interface e os parâmetros possíveis de serem conectados em cena - essa capacidade de geração de presença adquire uma extensão a partir de como a máquina processa os dados e influência na forma como eu, performer, ator, em cena, posso relacionar minhas ações com a linguagem da máquina.

Estamos, portanto, em um ponto de retorno à Ciência como arte ou a arte como Ciência, em seu sentido aristotélico de conhecimentos sistematizados por princípios. O surgimento de novas técnicas em um sistema tecnológico possibilita novas formas de explorar territórios (camadas e sistemas) do corpo e o performer que é também o artífice que aplica técnicas a partir de conhecimentos de seu campo em experiências que cruzam disciplinas. Como pensava Ghiberti sobre as artes: são fabricadas com certa meditação, a qual se faz com matéria e raciocínios e a ciência serve para que “as coisas fabricadas por proporção de astúcia e de razão ‘possam ser demonstradas e explicadas’ ” (GHIBERTI Apud KICKHOFEL, 2011, p. 328)

Meu corpo de invenção já não é só a materialidade do corpo-matéria a partir do qual aprendo habilidades e construo presença, mas é também de um sistema que reage aos dados da máquina e os transforma em outra presença cênica, a do Digital Self.

O princípio (ou fundamento) desta arte de performance intermídia, onde o performer é artífice, é o que o Self precisa para experienciar plenamente o aqui e o agora, o movimento no seu tempo e em sua expressão mais elevada: a presença.



Referências Bibliográficas

- ADAM, Hans Christian (Ed.). **Eadweard Muybridge: the human and animal locomotion photographs**. China: Taschen, 2014.
- ARTAUD, Antonin. O Teatro e o seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CHAPPLE, Freda. KATTENBELT, Chiel. **Intermediality in theatre and performance**. IRTF/FIRT. Amsterdam, 2006.
- DIXON, Steve. **Uncanny Interactions. Performance Research: A Journal of the Performing Arts**. Publication details, including instructions for authors and subscription information available at: <http://www.tandfonline.com/loi/rprs20>. Published online: 16 Feb 2011.
- DIXON, Steve. **Digital performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation**. Cambridge: The MIT Press, 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não pode transmitir**. Rio de Janeiro: Editora PUC RIO, 2010.
- KICKHOFEL, Eduardo Henrique Peiruque. A ciência de Leonardo da Vinci: notas para uma interpretação de seus estudos anatômicos. In **Scientia Studia: revista Latino-Americana de Filosofia e História da Ciência**. Revista do Departamento de Filosofia, FFLCH - USP. São Paulo, v. 09. jun. 2011.
- SALTER, Chris. **Entangled: technology and the transformation of performance**. London: The MIT Press, 2010.
- SCHERCHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. Routledge: UK, 2006.

Notas:

² Termo cunhado pelo engenheiro Aviv Ovadya - chefe de tecnologia do Centro de Responsabilidade para Mídias Sociais - MIT (Instituto de Tecnologia de Massachusetts). Disponível em: <https://www.uol/noticias/especiais/ele-previu-o-apocalipse-das-noticias-falsas.htm#tematico-2> Acesso em 29.09. 2019.

³ Disponível em:



https://www.nowness.com/story/universal-machine-daniel-askill?utm_campaign=later-linkinbio-nowness&utm_content=later-3375777&utm_medium=social&utm_source=instagram .

⁴ Disponível em

https://www.nowness.com/story/universal-machine-daniel-askill?utm_campaign=later-linkinbio-nowness&utm_content=later-3375777&utm_medium=social&utm_source=instagram. Acesso em 02.10.2019.

⁵ A pesquisa aqui apresentada foi desenvolvida durante meu mestrado em Documentário Cinematográfico, na *Universidad del Cine* (Argentina). A pesquisa final pode ser acessada no final da página do link <http://carolinaberger.com.br/biografia/> - em “Pesquisa: dissertação de mestrado”.

⁶ Alguns cineastas proeminentes dessas práticas são: Maya Deren, Jonas Mekas, Sadie Benning, Bill Viola, Vito Acconci, Pipilotti Risti e os brasileiros que realizaram autoficções Sandra Kogut (*Um passaporte Húngaro*, 2001) e Kiko Goiffman (33, 2002).

⁷ Disponível em: <http://carolinaberger.com.br/video/dias-no-tempo/>

⁸ Um vídeo-entrevista foi produzido sobre esta apresentação <https://vimeo.com/263254873>. No vídeo sintetizo um pouco dos conceitos e percursos de *DigitalSelf*.

⁹ Disponível em <http://carolinaberger.com.br/ether-eu-m/> .

¹⁰ Performance duracional realizada durante residência artística em *OSítio* - arte e tecnologia. Informações disponíveis em <http://carolinaberger.com.br/ethereum-ii-movimento/> , com o apoio do *Lab.ArteMídia*, onde atuo como pesquisadora associada.

¹¹ No link <http://carolinaberger.com.br/ethereum-utero/> a configuração da instalação com 7 vídeo-performances pode ser visualizada.

¹² Links para visualização de teaser da performance em <http://carolinaberger.com.br/aural-genesis-livemachina-livelingperformanceproject/> .

¹³ O Laboratório de Arte, Mídia e Tecnologias Digitais (*Lab.ArteMídia*) é um grupo de pesquisa e inovação em artes audiovisuais ligado ao Departamento de Cinema Rádio e Televisão e ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes ECA-USP da Universidade de São Paulo. Website: <https://sites.usp.br/labartemidia/> .

Recebido em 4 de outubro de 2019

Aceito em 16 de dezembro de 2019



ANTONIN ARTAUD NOS ENTREMEIOS DA INVENÇÃO:

um caminho possível entre a Psicanálise e a transformação da Linguagem

Talita Baldin¹

<https://orcid.org/0000-0001-9835-5464>

Paulo Eduardo Viana Vidal²

<https://orcid.org/0000-0001-7897-6933>

RESUMO

Esse estudo se debruça sobre a produção artística e a vida de Antonin Artaud, retratando seu encontro com a loucura e a psiquiatria e a paixão por Cécile Schramme, além de algumas análises sobre a escrita e a glossolalia como forma de subversão da linguagem. Se por um lado Artaud e tantos outros são subjugados e enclausurados sob o título de loucos, por outro, apontam formas diversas de se colocar no mundo. No caso de Artaud, sua arte é representativa da lucidez com que esses mesmos 'loucos' se colocam na existência e na cultura. Assim, concluímos que, para Artaud, a subversão que este faz no uso da linguagem demarca a sobrevivência de sua subjetividade.

Palavras-chave: Loucura; Psicanálise lacaniana; Glossolalia; Nome do pai; Paixão de Artaud.

ANTONIN ARTAUD IN THE MEANTIME OF INVENTION:

a possible way between Psychoanalysis and the transformation of Language

ABSTRACT

This study focuses on the artistic production and life of Antonin Artaud, portraying his encounter with madness and psychiatry and his passion for Cécile Schramme. Also shows some analysis of writing and glossolalia as a form of subversion of language. While Artaud and so many others are subdued and cloistered under the title of madmen, on the other way, they point to different ways of placing themselves in the world. In Artaud's case, his art is representative of the lucidity with which these same 'fools' place themselves in existence and culture. Thus, we conclude that, for Artaud, the subversion that makes use of language demarcates the survival of his subjectivity.

Keywords: Madness; Lacanian psychoanalysis; Glossolalia; Name of the father; Passion of Artaud.

¹ Talita Baldin é atriz e idealizadora da *Cia Coletivo Sem Órgãos*. Docente no departamento de Psicologia da Universidade Salgado de Oliveira, Niterói. Mestre e Doutoranda em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista CAPES de doutorado. E-mail: talitah_0507@yahoo.com.br.

² Paulo Eduardo Viana Vidal é Doutor em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), docente no Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: paulovidal@id.uff.br.



A produção artística e a própria vida de Antonin Artaud, homem de teatro que viveu na França no começo do século XX e criou o teatro da crueldade, é de uma riqueza extrema. Reconhecendo as mil possibilidades oferecidas por Artaud para se refletir sobre a vida, sobre a arte, sobre a loucura, nesse artigo optamos por ressaltar sua experiência psiquiátrica, principalmente o que concerne à linguagem. Para tal, desenvolvemos uma análise das vivências de Artaud entre a loucura, tal como era concebida no cenário social de sua época, e a lucidez, que a arte lhe permitia para fazer-se um sujeito na existência. Considerado isso, partimos da análise do texto *La passion d'Artaud*, da psicanalista francesa Nicole Bousseyroux (2006), buscando refletir sobre a relação do artista com a psiquiatria e com seus psiquiatras e, em seguida, oferecemos um possível direcionamento para a linguagem a partir da ótica psicanalítica.

1. Uma breve biografia para Artaud

Antonin Artaud foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês do século XX. Atualmente, entretanto, reconhece-se sua influência em artistas do mundo todo. O interesse peculiar de Artaud pelo misticismo e pelos ritos primitivos, bem como relações com o movimento surrealista da época e o notável comprometimento que tinha com as próprias crenças no seu fazer artístico fizeram com o que o artista fosse reconhecido por sua autenticidade. Por outro lado, havia no poeta uma excentricidade que se misturava com a fragilidade de seu psiquismo, tanto em termos de sensibilidade para com a arte e a vida, quanto pelo fio que o ligava diretamente à loucura e, conseqüentemente, à psiquiatria.

Nascido em Marselha em 4 de setembro de 1896 e sob o nome Antonin Marie Joseph Artaud, morreu em Paris em 4 de março de 1948, aos 52 anos (ESSLIN, 1978; MÈREDIEU, 2011). Era filho de uma família de classe média e sua origem principal era grega. Da influência grega recebeu da avó materna chamada Neneka o apelido carinhoso Nanaki, diminutivo do nome grego cristão Antoniaki. Na vida adulta quando se recusava a ser chamado Antonin Artaud é com Nanaki que se identifica (ESSLIN, 1978). Além disso, seu nome de nascimento o incomodava, uma vez que levava dois nomes considerados por ele como excessivamente cristãos, o da Virgem Maria e o de seu esposo José (MÈREDIEU, 2011, p. 45).

O primeiro grande drama de Artaud foi vivido ainda na infância. Há registros de que aos quatro anos e meio tenha tido meningite, diagnóstico realizado após um tombo no qual teria batido a cabeça (MÈREDIEU, 2011). Na vida adulta, acreditava que a situação tenha lhe criado transtornos nervosos que persistiram ao longo de toda a vida, justificativa para o sofrimento vivido posteriormente (ESSLIN, 1978).

Fruto das doenças físicas e mentais que o acompanhavam, durante a adolescência perdeu um exame escolar que o levaria à segunda etapa do ensino médio,



o que teria lhe acarretado grande sentimento de culpa e inaptidão (MÈREDIEU, 2011). Esse sentimento inicial de cobrar para si uma certa compaixão o acompanhará ao longo da vida e marcará suas relações, principalmente com as mulheres, diante da exigência de uma atenção maternal de suas companheiras (ibidem). Ainda na adolescência, aos 19 anos teria sofrido um ataque no qual foi esfaqueado nas ruas de Marselha. Não se sabe se realidade ou delírio, teria sido o primeiro episódio de uma conspiração contra ele e coincidiu com seu primeiro internamento psiquiátrico. O ataque teria sido “o início da hostilidade do mundo para com ele” (ibidem, p. 19).

A partir dessa época, em torno de 1915, Artaud iniciou uma série de tratamentos e internamentos para reabilitar sua saúde física e mental sem grandes melhoras, uma vez que suas queixas permanecem presentes em artigos e cartas que escreveu a amigos, amantes e editores ao longo de toda a vida.

2. “A paixão de Artaud”: a subjetividade de Artaud expressada pela via da loucura

A experiência psiquiátrica de Artaud é trazida por Nicole Bousseyroux (2006) em *La passion d’Artaud*. Segundo ela, Artaud e o dr. Gaston Ferdière estão “conjugados no ser através das cartas de Rodez”³ (ibidem, p. 127, tradução nossa), sendo que o médico teria prestado a ajuda necessária para que Artaud não caísse no vazio da loucura (BOUSSEYROUX, 2006). Com isso, a autora retoma o papel positivo do médico no sentido de trazer Artaud novamente à vida subjetiva e poética, dado todo apoio que recebeu do médico na sua entrada em Rodez em meados de 1942/1943.

Bousseyroux (2006) ressalta que essa ida para Rodez organizada pelo médico lhe teria salvado da morte certa, uma vez que ele “devolveu a vida a Antonin Artaud e, mais do que isso, a sua criatividade artística e poética, a qual havia perdido completamente”⁴ (BOUSSEYROUX, 2006, p. 127, tradução nossa).

Entretanto, ao longo de toda sua vida o sofrimento foi marca da subjetividade de Artaud, pois, nos parece, seu processo artístico é representativo desse sofrimento e sentimento de impotência em adaptar-se a uma sociedade que julgava doente e vice-versa. Nesse sentido não podemos deixar de considerar os apontamentos de Georges Canguilhem (1982) acerca da loucura enquanto um construto social. Em *O normal e o patológico* o autor discute a diversidade a partir da ideia de normatividade vital, apontando para a loucura como uma construção social e não médica, como tantas vezes se acredita e embora ela seja tema de um ramo específico de estudo da medicina, a psiquiatria. A diferença que o autor faz, entretanto, é de dizer se que a loucura foge a uma certa normatividade, aquela que compreende uma maioria dentro de uma certa curva de valor; por outro lado, ela exprime uma outra forma de se colocar no mundo.



Se é verdade que o corpo humano é, em certo sentido, produto da atividade social, não é absurdo supor que a constância de certos traços, revelados por uma média, dependa da fidelidade consciente ou inconsciente a certas normas da vida. Por conseguinte, na espécie humana, a frequência estatística não traduz apenas uma normatividade vital, mas também uma normatividade social. Um traço humano não seria normal por ser frequente; mas seria frequente por ser normal, isto é, normativo em um determinado gênero de vida (CANGUILHEM, 1982, p. 125-6).

Efeitos dessa exclusão daquilo que foge a uma certa normatividade, pautada em um conceito que é dado socialmente, podem ser verificados em Artaud a partir de *Van Gogh: o suicídio pela sociedade* (ARTAUD, 1947/2004), um dos textos de maior intensidade poética do autor, o qual foi escrito logo após retornar de uma exposição com obras do pintor no museu de *l'Orangerie*. Após a visita Artaud pôs-se a escrever o ensaio de forma apaixonadamente obsessiva (WILLER, 1986).

A forma com que Artaud aborda o suicídio do pintor, mais no sentido de um assassinato cometido pela sociedade do que algo autoinfligido, se aproxima muito de seus próprios sentimentos com relação à vida. É clara a acepção artaudiana de que é a vida que anda na contramão do humano e não o contrário. No supracitado ensaio, ele identifica a vida sob os termos da anormalidade: “não é o homem, mas sim o mundo que se tornou anormal” (ARTAUD, 1947/2004, p. 7) e, assim, qualquer homem de maior consciência preferiria manter-se doente do que encarar uma realidade que se apresentava insuportável.

A defesa que Artaud (1947/2004) fazia de Van Gogh era, em suma, a sua própria:

Não, Van Gogh não era louco, mas seus quadros eram misturas incendiárias, bombas atômicas, cujo ângulo de visão comparado com a de todas as pinturas que faziam com furor na época, teria sido capaz de transformar gravemente o conformismo larval da burguesia (p.9).

Nesse trecho, ressaltamos a lucidez da fala de Artaud ao posicionar-se contra um sistema sociopolítico de exclusão, que coloca certos sujeitos – os das minorias – à margem da sociedade. E assim nos questionamos se tal posição seria fruto de sua loucura ou de uma lucidez extrema com relação aos construtos sociais, incluindo a própria loucura.

Sob influência do *grand-guignol*, não podemos deixar de apontar a potencialidade incendiária da obra de Artaud, a qual se aproximava do que acreditava ser uma fruição possível nos espetáculos do gênero. Tais efeitos seriam pertinentes a um “teatro medicinal”, que escancara cenas de sangue, sadismo e traz referências à tortura para criticar a ordem social instaurada (MÈREDIEU, 2011).

Conforme nos agrega a artista Tanja Jurkovic (2013), as motivações psicológicas do gênero *grand-guignol* (violência e medo, cenas eróticas e insanidade) são instintos primitivos, fazendo-se presentes na vida humana de diversas formas. Levar esse tipo



de entretenimento violento ao palco significa, por um lado, reconhecer que tempos mais violentos já estiveram presentes na história da humanidade (como nos períodos de guerra, por exemplo), que eles voltarão, e que o bem vai prevalecer sobre o mal. Por outro lado, é também um meio de demarcar a segurança que se tem ao saber que a situação que se vê em palco está acontecendo apenas no palco e não na realidade. Ao menos naquele momento. A representação dessas situações “criam as bases para o desenvolvimento de diferentes tipos de monstros escondidos dentro da parte mais desonesta da natureza do ser humano”⁵ (ibidem, p. 12, tradução livre). Afinal, “isto está presente na vida cotidiana, formando um mundo onde horrores reais são envoltos pelo véu da arte”⁶ (ibidem, p. 12, tradução livre).

Retomemos Artaud (1938/1999, p. 114) quando diz que “sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível”. Se pensarmos em Van Gogh, e a analogia é possível dado o interesse de Artaud pelas artes em geral, a loucura do pintor significa a audácia em devolver ao mundo aquilo que o próprio mundo já representa em forma de denúncia e por isso precisa ser calada, rotulada, trancafiada. Ou seja, aquilo que todos julgavam como loucura em Van Gogh significava, na realidade, a total ruptura com o conservadorismo europeu do século XX.

O que se entende por um autêntico alienado?

É um homem que prefere tornar-se louco – no sentido social da palavra – antes do que traír uma ideia superior de honra humana.

Por esse motivo, a sociedade amordaça a todos aqueles de quem ela quer se livrar, ou só proteger por terem se recusado a converter-se em cúmplices de certas imensas porcarias.

Porque um alienado é, na realidade, um homem ao qual a sociedade se nega a escutar, e ao qual quer impedir que expresse certas verdades insuportáveis (ARTAUD, 1947/2004, p. 12).

Artaud acreditava com convicção que, sobre essas almas mais sensíveis e conscientes (de Van Gogh, Nietzsche, Poe, Baudelaire, entre outros, e incluindo ele próprio), a sociedade endereçava feitiços coletivos que os tornavam agonizados em seus próprios pensamentos, ao mesmo tempo em que deixava-os mais conscientes para denunciar a realidade. Entretanto, a sociedade não queria ouvir essas denúncias, por isso calava-os sob o rótulo de loucos.

Quando essas almas miseráveis, de tanto agonizarem em suas tormentas, percebem em si próprios a lucidez de seus pensamentos, a sociedade burguesa goza com seu sofrimento e seu fim, como em Van Gogh representou o suicídio.

Van Gogh buscou o seu [eu humano] durante toda a sua vida, com energia e determinação excepcionais. E não se suicidou em um ataque de loucura, pela angústia de não chegar a encontrá-lo; ao contrário, acabava de encontrá-lo, e de descobrir o que era e quem era ele mesmo, quando a consciência geral da sociedade, para castigá-lo, por ter rompido as amarras, o suicidou (ARTAUD, 1947/2004, p. 15).



Ademais, Artaud vivencia uma espécie de subjetivação com seus delírios e essa experiência o coloca em confronto contínuo com a ciência que, acredita, criou a loucura para poder existir – a psiquiatria (ARTAUD, 1947/2004). Nesse ponto, porém, Canguilhem (1982) nos esclarece que não foi a medicina, mas os próprios homens e sua necessidade de controlar uns aos outros que criou CRIARAM a loucura e perpetuouARAM, ao longo dos séculos, uma lógica manicomial que encarcera a diferença. Nesse sentido, precisamos demarcar, nos colocamos ao lado de Canguilhem (1982) para entender que a loucura, muito mais do que um diagnóstico psicopatológico, diz respeito a uma forma de se colocar no mundo, de se fazer sujeito, e isso Artaud soube fazer com maestria.

Retomando Bousseyroux (2006), a autora nos recorda a conturbada relação do artista com a psiquiatria e mais efetivamente com os psiquiatras que o acompanharam desde o final dos anos 1930 até sua morte, em 1948. Ele próprio faz essa referência em *Van Gogh*.

A medicina nasceu do mal, se é que não nasceu da doença e não provocou, pelo contrário, a doença para assim ter uma razão de ser; mas a psiquiatria nasceu da multidão vulgar de pessoas que quiseram preservar o mal como fonte da doença e que assim produziram do seu próprio nada uma espécie de Guarda Suiça para extirpar na raiz o espírito de rebelião reivindicatória que está na origem de todo gênio (ARTAUD, 1947/2004, p. 25).

Dito isso, retomamos Bousseyroux (2006). Para a autora, seriam dois os principais encontros de Artaud com a psiquiatria: a viagem ao México em 1936 e o encontro com o psiquiatra Gaston Ferdière, que lhe salvara a vida ao apoiar sua entrada em Rodez em 1943, ambos abordados a seguir.

3. A viagem ao México e a paixão por Cécile Schramme

A viagem ao México em 1936 tinha objetivos diversos. Primeiramente, Artaud almejava sair do círculo europeu por não lhe satisfazer enquanto artista. Sentia-se incompreendido e sufocado pela arte comercial burguesa. Por outro lado, também significava a busca por uma cura, uma aposta na espiritualidade ancestral para suas debilidades físicas e mentais, assim como para a dependência de drogas, bastante avançada nesse período (WILLER, 1986).

Entretanto, com a viagem acaba “encontrando a antevisão do seu calvário” (WILLER, 1986, p. 12) e o retorno à Europa o coloca numa posição profética e delirante, como se fosse um “emissário de catástrofes que se aproximavam” (ibidem, p. 12), tanto no plano pessoal quanto em termos sociais. Os fatos comprovaram que



não estava errado em nenhum dos aspectos: em termos pessoais a realidade mostrou-se cada vez mais árdua e catastrófica; em termos sociais, dois anos depois eclodia a Segunda Guerra Mundial, cujos efeitos dilaceraram o mundo todo e sobretudo a Europa (ibidem).

Com relação aos aspectos individuais, conforme Bosseyroux (2006), a viagem piorou consideravelmente os delírios de Artaud, tendo dado vazio à “Paixão de Artaud”⁷ pela poética, termo criado por Lacan, com quem consultou-se no Sant-Anne uma única vez. Para a autora, a viagem provocou nele efeitos negativos em três sentidos: um religioso/místico, um psiquiátrico e um lacaniano.

O sentido religioso/místico é da paixão cristã que vivia em seu delírio. Na viagem ao México vivenciou a experiência do uso de peyote com os indígenas Tarahumaras e no ano seguinte empreendeu uma viagem em busca da cultura celta na Irlanda, de onde voltou em camisa de força. Ambas as experiências intensificaram sua relação com o misticismo e foram agravadas com o rompimento do relacionamento com Cécile Schramme, justamente o sentido psiquiátrico da paixão de Artaud (BOUSSEYROUX, 2006).

A grande questão com Cécile é que ele depositou nela a sua salvação, pois acreditava que o relacionamento entre os dois cessaria suas paixões humanas, principalmente no que diz respeito ao gozo. Nesse sentido, o enamoramento e a garantia da relação representavam para Artaud o encontro com seu objeto de amor perdido, entretanto, Lacan nos alerta, não há possibilidade de encontro completo com esse objeto de amor perdido no plano simbólico – esta era uma aposta equivocada de Artaud. Por outro lado, a jovem seria o ponto de ruptura entre realidade e delírio, exercendo sobre ele o papel de Nome do pai, que até então não havia sido demarcado em suas relações com o Outro⁸ (BOUSSEYROUX, 2006).

Lacan (1949/1998) nos ajuda com essa observação a partir de seu texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*. Esse escrito retrata a experiência vivida pela criança dos seis aos dezoito meses de idade, essencial para sustentar uma posição de sujeito. A passagem pelo estádio do espelho é estruturante mesmo antes da linguagem inscrever esta função no sujeito, sendo que a passagem permite a identificação fundamental para conquista da imagem unitária do próprio corpo. Ademais, essa identificação primária dará forma para as demais relações que o sujeito estabelecerá ao longo da vida.

Antes do estádio do espelho a criança não experimenta seu corpo como uma unidade e há uma confusão entre o que é seu e o que pertence ao outro. Nesse período, ela está estruturando seu imaginário. Ela aprende também que o que vê quando olha para o outro é uma imagem refletida, distinguindo o que seria a imagem do outro da realidade do outro. Por fim, ao final do período, aos dezoito meses aproximadamente, já é capaz de compreender que a imagem no espelho é dela e que seu corpo não é um corpo esfacelado. Passado por esse processo psíquico a criança tem condições de



diferenciar-se do outro, pois sabe que é ela justamente porque o outro é o outro (LACAN, 1949/1998).

Passando pelo estádio do espelho, a criança dá entrada no Complexo de Édipo, pois é necessário que a identificação com o outro não signifique uma indissociação fusional com a função materna. Neste momento ela ainda não se constitui sujeito porque é muito dependente da mãe, seu objeto de desejo e quem deseja ser e possuir, e a qual lhe provê tudo (satisfação de necessidades fisiológicas e afeto) (LACAN, 1949/1998).

É preciso que em alguma medida se rompa esse assujeitamento completo ao desejo da mãe para que possa de fato emergir um sujeito, o que só é possível pela castração. Quer dizer, pela inserção de um terceiro (Outro) capaz de mediar a identificação fálica da criança com a mãe. Assim, falamos de uma interdição castradora do falo e cuja função simbólica é o pai. O pai traz a separação da criança na relação com a mãe, entendida como interdição, privação e frustração, ao mesmo tempo em que a falta do objeto de amor primário (a mãe) orienta a criança a se abrir para novas relações com o mundo (LACAN, 1949/1998).

A não-passagem ou a passagem dificultosa por essas etapas na infância têm consequências diretas na vida adulta, podendo originar adultos incapazes de lidar com situações que exijam a reexperimentação da interdição, privação e castração; adultos que, por exemplo, são incapazes de simbolizar a Lei, o nome do pai – o não, a proibição. Podem tornar-se também adultos incapazes de operar o reconhecimento da falta, inclusive, como no caso de Artaud, a falta do outro enquanto objeto de amor e fonte de gozo. Nesse sentido, poderíamos dizer que a loucura de Artaud passa nessa hiância entre a simbiose materna e o não-reconhecimento do nome do pai, “uma experiência entre o materno e a Lei” (VIDAL, 1983, p. 98).

O fim do relacionamento com Cécile em meados de 1937 e novamente em 1939 devolve Artaud para o vazio das incertezas. Entretanto, antes dela, no relacionamento com a atriz grega Génica Athanasiou, Artaud já havia declarado como ela lhe remetia à figura materna: “voltei a ser criança quando minha mãe era toda minha e eu não podia me separar dela. Agora você se tornou como ela, igualmente indispensável” (Artaud apud MÈREDIEU, 2011, p. 156). Ou seja, isso parece indicar que a separação do Artaud criança com a mãe não tenha sido efetivamente realizada, o que evidencia a dificuldade na vida adulta de separar-se das mulheres com quem teve relações amorosas.

Como consequência do primeiro fim de relacionamento com Cécile, Artaud revela a morte do primeiro Antonin com o sobrenome paterno (que será retomado em 1943) e a sobrevivência de Antonin Nalpas, com o sobrenome materno. Ele recusa o sobrenome do pai em 1937 alegando que Deus o teria matado por não ser mais virgem. Porém, Deus havia esquecido outra alma em seu corpo, a qual se revelou na manhã seguinte como Antonin Nalpas. Relata ainda batalhas contra o primeiro Artaud, o qual



queria sair do mundo dos mortos (MÈREDIEU, 2011) – algo inaceitável, já que não podia aceitar-se como sujeito de gozo. Ou seja, a recusa de Artaud em aceitar o Nome do pai pode ser olhada como “uma revolta contra o Superego e contra o discurso racional, pela liberação da corporeidade, da sexualidade e das forças do inconsciente” (WILLER, 1986, p. 85).

Para falar de função paterna Freud (1913-14/1996) retoma o mito darwiniano da horda primeva. Com ele relata que havia um pai violento e ciumento que reservava para si o direito ao gozo de todas as fêmeas da horda, por isso, à medida que cresciam, os homens eram expulsos do grupo, já que poderiam ser considerados rivais do pai.

Certo dia, os irmãos expulsos se juntaram, abateram e devoraram o pai, assim terminando com a horda primeva. Unidos, ousaram fazer o que não seria possível individualmente. (Talvez um avanço cultural, o manejo de uma nova arma, tenha lhes dado um sentimento de superioridade). O fato de haverem também devorado o morto não surpreende, tratando-se de canibais. Sem dúvida, o violento pai primevo era o modelo temido e invejado de cada um dos irmãos. No ato de devorá-lo, eles realizavam a identificação com ele, e cada um apropriava-se de parte de sua força. A refeição totêmica, talvez a primeira festa da humanidade, seria a repetição e a celebração desse ato memorável e criminoso, com o qual teve início tanta coisa: as organizações sociais, as restrições morais, a religião (FREUD, 1913-14/1996, p. 150).

Com esse mito Freud (1913-14/1996) metaforiza o surgimento da lei ao retomar que o que entra em jogo é a realização da sexualidade pautada no acordo estabelecido entre os irmãos, porém esse acordo se submete primeiramente àquilo que a cultura permite.

O que os irmãos fazem ao matar e ingerir o pai é trocar uma certa liberdade pela culpa do assassinato. Ademais, Freud (1913-14/1996) nos recorda que o paradoxo superegótico (satisfação do desejo por um lado, culpa compensatória por outro) não se harmoniza nunca, representando um dos mais fundamentais pontos do processo civilizatório. A impossibilidade de harmonização incumbida à civilização nos permite compreender que não há qualquer lei na cultura, seja ela de origem moral, religiosa ou jurídica, capaz de ser sustentada pelo sujeito sem fazê-lo vivenciar conflitos.

Assim, Freud continua, sentimentos contraditórios invadiam os irmãos:

Odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável ao seu anseio de poder e aos desejos sexuais; mas amavam-no e admiravam-no também. Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalcada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo. (...) Anularam o próprio ato proibindo a morte do totem, o substituto do pai; e renunciaram aos seus frutos abrindo mão da reivindicação às mulheres que agora tinham sido libertadas. Criaram assim, do sentimento de culpa filial, os dois tabus fundamentais do totemismo [assassinato e incesto] (FREUD, 1913-14/1996, p. 151).



Em termos culturais essa lei simbólica é a proibição fundamental que garante aderência para o laço social. Por outro lado, especificamente com relação ao sujeito, e ressaltamos que abordá-lo individualmente tem o mesmo sentido que abordá-lo na cultura já que são indissociáveis, marca a ambivalência de sentimentos com relação ao pai morto, que ao mesmo tempo se odeia e se ama; e que é impossível alcançar o gozo absoluto.

Lacan, ao reler a metaforização freudiana, apoia-se no conceito de objeto *a*, que aqui está no sentido da incompletude do gozo. Nesse sentido, localiza essa função paterna na fase genital da vivência da criança, no momento em que ela se direciona para o Outro esperando o seu olhar. Tendo por objeto o *a*, tem a compreensão de que o Outro não é apenas um lugar de miragem, mas o lugar do desejo enigmático (LACAN, 1953/2005). Nas palavras de Lacan (1953/2005, p. 70), por meio do *a* “vai mostrar-se o leque do objeto em sua relação pré-genital com a demanda do Outro pós-genital e com esse desejo enigmático em que o Outro é o lugar do chamariz sob a forma do *a*. (...) O *a* do Outro é, em suma, a única testemunha de que o lugar do Outro não é apenas o lugar da miragem”.

O sujeito se assujeita à neurose, porque é incapaz de alcançar o gozo. Assim, conforme atenta Lacan (1953/2005, p. 79) “a neurose é inseparável, aos nossos olhos, de uma fuga diante do desejo do pai, o qual o sujeito substitui por sua demanda”. Entretanto, recordemo-nos, o que Artaud faz é recusar-se à submissão perante o Nome do pai e ele o faz no real, pois é incapaz de simbolizar a lei que advém dessa inscrição.

Em uma palestra proferida no México em 1936 intitulada *Surrealismo e revolução*, Artaud relata sua participação no movimento surrealista nos anos 1924 a 1926. Nela aborda também sua vivência com o espírito destruidor do que chama de Pai e do seu próprio pai. Na busca pela pureza, conforme vem explanando em seu texto, procurada no amor, no espírito e na sexualidade, ele descobre que odeia o pai (ou seria o Pai enquanto o Outro?) (ARTAUD, 1936/1986).

O pai – diz Saint-Yves d'Alveydre, nas Chaves do Oriente – o pai, é preciso dizê-lo, é destruidor. (...) Vivi até os vinte e sete anos com o ódio obscuro do Pai, do meu pai particular. Até o dia em que o vi falecer. Então o rigor desumano, com o qual eu o acusava de oprimir-me, cedeu. Outro ser saiu daquele corpo. E, pela primeira vez na vida, esse pai me estendeu a mão. E eu, que me sinto incomodado pelo meu corpo, compreendi que toda a sua vida ele fora incomodado pelo seu corpo e que há uma mentira do ser contra a qual nascemos para protestar (ARTAUD, 1936/1986, p. 90).

Com esse trecho da conferência podemos perceber que a relação que Artaud vive com o pai é permeada por essa ambivalência que se apresenta primeiramente como ódio e que poderia representar o medo de ser controlado pelo Outro. Nem a morte do pai foi suficiente para apaziguar esses sentimentos, uma vez que Artaud apenas retoma o sobrenome paterno quando é capaz de eliminar o outro persecutório, em 1943, como testemunho de sua experiência alucinatória (BOUSSEYROUX, 2006).



No final de 1937 organiza uma viagem à Irlanda, com objetivo de seguir os rastros de um místico irlandês interessado pela cultura celta. Após poucas semanas é expulso do país. Ele é então internado no Hospital de Sainte-Anne e em abril de 1938 é examinado por Lacan que o descobre “irremediavelmente imutável e perdido pela literatura”⁹ (BOUSSEYROUX, 2006, p. 128, tradução livre). Lacan teria se referido a ele como apresentando sintomas psicóticos desde os 19 anos, manifestados pela queixa de “perda do pensamento”¹⁰ (ibidem, p. 128, tradução livre) e dores intensas no corpo, o que o levou ao uso e abuso de opiáceos. Essa perda do pensamento produziu em Artaud uma “descorporização”¹¹ (ibidem, p. 128, tradução livre), cujos danos são cerebrais e também corporais.

Com a retomada do sobrenome paterno em 1943, Artaud vive a reintegração do corpo com seu nome próprio e, paralelo a isso, o ápice do rechaço aos psiquiatras. É assim que Bousseyroux (2006) adentra no sentido lacaniano da paixão de Artaud.

Conforme Bousseyroux (2006), a ida para Rodez lhe teria salvado da morte certa, sendo que Gaston Ferdière permitiu o reencontro de Artaud com a vida, não apenas em seu aspecto físico, mas também em termos de criatividade artística e poética, perdidas entre os delírios. Foi lá que Artaud escreveu a composição das *Cartas de Rodez*, entre 1943 e 1946. Além disso, novamente teria sofrido intervenções com o eletrochoque (ESSLIN, 1978). Assim concluímos que embora Ferdière incentivasse a expressão artística de Artaud, questionava a lógica do artista, impossível de ser compreendida pelo que se entendia socialmente como o padrão de normalidade.

4. Linguagem e glossolalia em Artaud

O uso da glossolalia no trabalho de Artaud tinha por função nomear na escrita aquilo que não podia ser localizado no plano do simbólico. Por isso, Artaud fazia uma espécie de subversão com a língua.

Os internamentos de Artaud significaram momentos de grande tensão entre linguagem, corpo, arte e loucura; e o entrelaçamento dessas esferas permitiu a produção de materiais literários com diversas especificidades, como artigos, resenhas críticas, ensaios filosóficos e produções teatrais técnicas. Entretanto, outros textos, mais difíceis de serem categorizados em um único e preexistente conceito também foram produzidos, envolvendo cartas, desenhos e notas (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016).

Com essas produções, Artaud promoveu a expansão da linguagem para além dos limites reconhecidos, ampliando discussões concernentes à literatura e ao teatro, mas também às artes plásticas, à performance e à vida de uma forma mais ampla (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016). Elas apresentavam “uma linguagem delirada, excessivamente lúcida, incompreensível, densa de sentidos criativos e filosóficos (...).



Elas atravessaram um longo processo de incubação, de alquimias internas, até sua transubstanciação numa língua poética” (ibidem, p. 72).

Não é possível precisar o quanto a passagem pelos asilos, manicômios e clínicas de tratamento permitiram a Artaud alcançar um nível de performatividade incomum aos artistas da época, ao mesmo tempo em que não é possível ignorar o fato. Sequer somos capazes de dizer se na atualidade há artistas que alcancem com tamanha profundidade uma relação com a linguagem (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016). Além disso, não é possível desconsiderar o fato de que ao final de sua vida recorreu cada vez mais à glossolalia para dar forma à sua compulsão pela escrita. Em seus últimos anos

As glossolalias multiplicam-se na medida em que sua escrita torna-se mais elétrica, rítmica e musical. No final da vida de Artaud, elas são parte integrante dos rituais que ele estabeleceu para lutar contra seus demônios e constituem uma peça maior desse Teatro da Crueldade que ele não cessa, então, de praticar. São sílabas feitas para serem faladas, escandidas, ritmadas, cantadas, ululadas (MEREDIEU, 2011, p. 908).

A Artaud só interessa aquilo que vai a fundo. “Não gosto de poemas ou linguagens de superfície que falam de momentos felizes de lazer ou de sucessos intelectuais apoiando-se no ânus, mas sem envolver a alma ou o coração” (ARTAUD, 1945/1986, p. 116), como aponta em crítica a um poema de Lewis Carroll que desiste de traduzir por considerá-lo infantil demais. Seu interesse está, ao contrário, nos

poemas dos famintos, dos doentes, dos marginais, dos envenenados: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval; poemas dos supliciados da linguagem que estão se perdendo nos seus textos e não poemas dos que fingem que estão se perdendo para melhor exibir sua consciência e sua ciência, da perda e da escrita (ARTAUD, 1945/1986, p. 117).

Com isso quer apontar para a necessidade de ir à linguagem com o corpo todo. Ele se utiliza das partes consideradas menos nobres de um corpo humano, como o ânus, as fezes e os excrementos de forma geral para tratar do terror que parece ser o confronto com um corpo dilacerado até a alma: “o ânus é sempre terror e eu não aceito que alguém perca um pedaço de excremento sem dilacerar-se por também estar perdendo a alma” (ARTAUD, 1945/1986, p. 116).

Sua proposta para fugir de uma linguagem rasa é inventar uma linguagem própria, para além dos acordos típicos gramaticais. Nesse sentido nos diz: “em 1934 escrevi um livro inteiro com essa finalidade, numa língua que não era o francês, mas que todos poderiam ler, qualquer que fosse a nacionalidade. Infelizmente esse livro perdeu-se” (ARTAUD, 1945/1986, p. 117). Não podemos precisar o quanto há de delírio em sua escrita, mas nos é possível ter acesso a algo que daquele ponto em diante passou a aparecer com frequência, a glossolalia.



Aqui estão alguns experimentos de linguagem aos quais a linguagem desse livro antigo devia assemelhar-se. Mas só podem ser lidos se escandidos num ritmo que o próprio leitor deverá achar para entender e para pensar:

*ratara ratara ratara
atara tatara tana*

*otara otara katara
otara retara kana*

*ortura ortura konara
kokona okona koma*

*kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna*

*pesti ant pestantum putara
pest anti pestantum putra*

mas isto só é válido se tiver jorrado de uma vez só; buscando sílaba por sílaba, nada mais vale; escrito aqui, nada mais diz e não tem mais valor que a cinza; para que isso possa viver como escrita é preciso outro elemento que está naquele livro que se perdeu (ARTAUD, 1945/1986, p. 118-9).

A glossolalia é uma forma de forjar uma língua como se ela fosse nova ou desconhecida, sendo que muitas vezes pode tomar dimensões que realmente a tornam parecida com uma língua, embora não possua uma estrutura que permita colocá-la neste patamar. Sua construção ocorre a partir de uma variedade de sons e ritmos vocalizados de forma cadente de modo a dar fluência para o que está sendo emitido, por isso similar a uma língua, mas sem possuir qualquer significação ou sentido (MALISKA, 2010). No teatro, trata-se de empreender o uso “das potencialidades de uma voz fronteiriça, de peculiares estranhezas, uma voz entre estratos, entre vocalidades” (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 72). Psicanaliticamente, a glossolalia nos auxilia a pensar na relação de Artaud com a linguagem, a partir do conceito de castração, já apresentado com Lacan (1949/1998).

Lembremo-nos que quando a criança nasce é atravessa pelo universo linguístico das primeiras pessoas de referência, a função materna. As marcas desse primeiro encontro acompanharão esse sujeito ao longo de toda sua vida. Ademais, a intervenção de uma função paterna aponta a entrada no mundo da linguagem, introduzindo a criança ao mundo simbólico e interditando a relação fusional com a mãe. É na linguagem que ela vai se apoiar para representar a figura materna, pois, por meio das palavras e de seus significados, poderá se relacionar com a mãe quando ela não estiver presente (LACAN, 1949/1998).

Freud (1925-26/1996) nos ilustra essa passagem da vida de uma criança a partir de sua experiência com seu neto. As palavras *fort-da* se entrelaçam na brincadeira da criança apontando um jogo de brincar de vai e volta.



O menino tinha um carretel de madeira com um pedaço de cordão amarrado em volta dele. Nunca lhe ocorrera puxá-lo pelo chão atrás de si, por exemplo, e brincar com o carretel como se fosse um carro. O que ele fazia era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo que o menino proferia seu expressivo 'o-o-ó' [fort]. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu reaparecimento com um alegre 'da' ('ali'). Essa, então, era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno. Via de regra, assistia-se apenas a seu primeiro ato, que era incansavelmente repetido como um jogo em si mesmo, embora não haja dúvida de que o prazer maior se ligava ao segundo ato [o retorno do carretel/ mãe ausente] (FREUD, 1925-26/ 1996, p. 25).

Com a ilustração do jogo infantil Freud (1925-26/1996) delinea a tentativa da criança em simbolizar a separação da mãe. Além disso, a brincadeira se apresenta como um instrumento para controlar de forma ativa o fato de que sofre diante da sua ausência. Com o passar do tempo e à medida que aprende a ser capaz de introjetar a representação simbólica do jogo, não precisará mais da brincadeira, substituindo-a pela palavra representada (LACAN, 1949/1998). Portanto a linguagem demarca a aproximação/separação da criança com a mãe. Trata-se de um Outro que vem de fora, mas que ao mesmo tempo é de dentro, é conhecido, porque é a língua da mãe. A estranheza na linguagem é mais claramente percebida na infância, quando a criança repete uma palavra ou som à exaustão. Repete tanto que perdem o sentido, caindo em um vazio, e é precisamente nesse ponto que podemos retomar Artaud.

Ao se apoiar na glossolalia para representar a linguagem, o que Artaud faz é subverter a própria linguagem. Ele brinca com o simbólico fazendo um retorno à brincadeira infantil: faz com que sons e palavras, em exaustão, sejam desprovidos de um sentido simbólico, representativo do Outro. Ao contrário do que fez com o nome do pai (negá-lo), com a língua materna ele joga entre idas e vindas, numa eterna relação de *fort-da*, e por isso não nega a língua materna, mas troca os seus sentidos e cria uma metafísica, no sentido de considerar a linguagem em todas as suas formas possíveis.

Com sua nova linguagem Artaud parece não ter medo de chegar aos vazios, embora haja sempre o risco de se perder. Por outro lado, deixa evidente a necessidade que sente de chegar às origens da linguagem, àquilo que ela tem de essencial, e a transpõe para o teatro. Isso porque, para ele, as origens da linguagem no teatro estavam perdidas e só poderiam ser recuperadas diante da atitude radical de avançar no caminho do desconhecido.

No caso de Artaud, o uso da glossolalia nos remete ao grito e à afirmação.

O grito atravessa a instituição hospitalar, psiquiátrica, asilar, que não dão alento aos seus conflitos, atravessa a língua, em que a palavra, muitas vezes domesticada ou moralizada, não cabe certa selvageria do ato criativo, atravessa criando uma perturbação necessária, incômodo furor. O ruído entre as palavras, o ruído das crises, o ruído de uma linguagem se desmoronando, os ruídos da mente. O grito traz uma fealdade e uma violência amorosa. Explosão. Um bicho nervoso, uma estética mal acabada, nada de refinamento, sem elegância (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 74).



Artaud não parecia se preocupar com ser compreendido, desde que seu grito fosse ouvido e que atingisse o Outro de alguma forma, algo que provocasse nas pessoas um movimento em prol da vida a partir da reverberação de seu grito. Não daquela vida que levavam, subjugados, oprimidos pelo estado de coisas, mas uma realidade muito mais rica, porque inventiva, e que por isso transborda.

Esse grito vai fazer reverberar uma matéria sensível. Uma crise do pensamento que reverbera uma crise do corpo que reverbera uma crise da linguagem que faz transbordar uma voz. Artaud vai reivindicar a liberdade de seu corpo, que é uma liberdade de dizer algo forjado numa língua singular (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 74).

Lembremo-nos que esse uso da matéria sensível tem relação com as coisas primitivas, aquelas que ele considera essencialmente necessárias para a vida. Assim, a linguagem singular que ele cria não se destina somente ao próprio teatro, uma vez que ela é necessária ao espírito humano de forma ampliada (ARTAUD, 1947/2004). Logo, Artaud fala às pessoas de forma geral e lhes indica a necessidade do humano se apoiar em uma linguagem que seja capaz de transformar a realidade a partir da transformação das consciências (WILLER, 1986). Quanto a isso, retomamos Lacan (1953/2005), pois o uso da glossolalia por Artaud é muito similar ao que o psicanalista indicou sobre o sintoma como forma de nomear e assim trazer para o campo do simbólico algo que é do real e, portanto, inapreensível à linguagem.

5. Considerações finais

O encontro de Artaud com os psiquiatras e com a psiquiatria significaram para a vida do artista um sofrimento imenso. Os anos de asilos e hospitais apontaram para a submissão a uma realidade que não lhe era possível de ser aceita e por isso ele resistia. A experiência da loucura, por sua vez, acreditamos ser possível de ser compreendida como algo que provoca no artista um efeito de subjetivação, ou seja, que permite que Artaud chegue ao outro por meio da linguagem, mas não de qualquer linguagem. Apenas aquela que lhe é possível subverter, uma linguagem que se coloca entre a recusa ao nome do pai e a submissão à função materna (língua da mãe).

Essa experiência pode ser visualizada de forma mais consistente ao nos debruçarmos sobre os últimos escritos de Artaud, com os quais nos mostra que de fato não é possível ao sujeito rejeitar completamente o Nome do pai no ato criador, nem destituir-se da língua materna, mas que é possível existir algo de uma invenção nesse entremeio. Nesse sentido, poder brincar com a linguagem em suas cartas e textos, por meio de suas glossolalias, seus gritos e cacoetes, talvez tenha sido a forma que encontrou para manter um vínculo com a realidade, embora uma realidade



transformada, reinventada – um diálogo desesperado com questões existenciais e de sua arte.

6. Referências

- ALMEIDA, G. R.; LIGNELLI, C. No muralhar das glossolalias em Artaud. **Revista Estudos da Presença**, v. 6, n. 1, p. 71-93, 2016.
- ARTAUD, A. “Surrealismo e revolução”, in WILLER, C. **Escritos de Antonin Artaud**. 2ª Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1936/1986.
- ARTAUD, A. Cartas de Rodez. Carta para o Sr. Henri Parisot, in WILLER, C. **Escritos de Antonin Artaud**. 2ª Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1945/1986.
- ARTAUD, A. **Van Gogh o suicidado pela sociedade**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1947/2004.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1938/1999.
- BOUSSEYROUX, N. La passion d’Artaud. **L’en-je lacanien**, n. 2, p. 125-133. 2006.
- CANGUILHEM, G. *O normal e o patológico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1982.
- ESSLIN, M. **Artaud**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- FREUD, S. “Totem e tabu”, in **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. v. XIII, 1913-4/1996.
- FREUD, S. “Além do princípio do prazer”, in **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. v. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1925-26/1996.
- JURKOVIC, T. Blood, Monstrosity and Violent Imagery: Grand-Guignol, the French Theatre of Horror as a Form of Violent Entertainment. **Coded Realities**, ano 4, n. 1, LC. 3, 2013.
- LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1949/1998.
- LACAN, J. **Nomes-do-pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1953/2005.
- MALISKA, M. E. Glossolalia: polifonia e polirritmia vocal. **Linguagens**, v. 4, n. 2, p. 248-257, 2010.
- MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VIDAL, P. E. V. A paixão-Artaud. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 75, Edições Tempo Brasileiro, 1983.



WILLER, C. **Escritos de Antonin Artaud**. 2ª Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

Notas:

³ No original: “Antonin Artaud et le docteur Ferdière sont en quelque sorte couplés dans l’être, à travers les lettres de Rodez”.

⁴ No original: “Le docteur Ferdière a rendu Antonin Artaud a la vie, et plus encore a sa creativite artistique et poetique qu’il avait completement perdue”.

⁵ No original: “create the grounds for the development of different kinds of monsters hidden inside the most devious part of human nature”.

⁶ No original: “It is present in everyday life, forming a world where real horrors are shrouded with the veil of artistry”.

⁷ No original: “La passion d’Artaud”.

⁸ Para Lacan (1953/2005) o Outro (grande Outro) se difere de outro. Enquanto outros, com letra minúscula, diz respeito às outras pessoas, sujeitos que convivem em sociedade; a ideia do grande Outro, para Lacan, tem relação direta com a intervenção do Nome do pai, representando a Lei, a Cultura e a proibição às quais o sujeito se submete, embora não sem conflitos, para garantir sua entrada no meio social e na cultura.

⁹ No original: “irremédiatement fixé et perdu pour la littérature”.

¹⁰ No original: “déperdition de pensée”.

¹¹ No original: “décorporisation”.

Recebido em 13 de agosto de 2019

Aceito em 26 de outubro de 2019



DELEUZE E ARTAUD: REVERBERAÇÕES DA CRUELDADE

Paulo Petronilio Correia¹
<https://orcid.org/0000-0001-7704-064X>

Rodrigo Peixoto Barbara²
<https://orcid.org/0000-0001-8219-2031>

RESUMO

Propõe-se pensar a relação existente entre o pensador francês Gilles Deleuze e o dramaturgo Antonin Artaud. Ao emergir o Teatro da crueldade e a potência dos corpos sem órgãos, Deleuze extraiu de Artaud os fluxos de desejo para quem arte e vida formam uma dança inseparável. É essa potência da crueldade que faz tanto da Filosofia quanto do Teatro uma verdadeira efervescência dionisiaca, trágica e cruel e de pura afirmação da vida.

Palavras-chave: Deleuze; Artaud; Teatro da Crueldade; CSO.

DELEUZE AND ARTAUD: CRUELTY REVERBERATIONS

ABSTRACT

We propose to think about the relationship between the French thinker Gilles Deleuze and Antonin Artaud. As the theater of cruelty and the power of organless bodies emerged, Deleuze drew from Artaud the streams of desire for whom art and life form an inseparable dance. It is this power of cruelty that makes both Philosophy and Theater a true Dionysian effervescence, tragic and cruel and pure affirmation of life.

Keywords: Deleuze; Artaud; Theater of Cruelty; CSO.

¹ **Paulo Petronilio Correia** é Pós-Doutor em Performances Culturais. Doutor pela UFRGS. Mestre em Literatura pela UFSC, Mestre em Educação pela UFSC. Professor Adjunto IV de Filosofia na UnB. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB/PPGCEN. E-mail: ppetronilio@uol.com.br.

² **Rodrigo Peixoto Barbara** é graduado em Artes Cênicas pela UFG, Mestre em Performances Culturais e doutorando em Performances Culturais pela UFG. Orientando do Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia. E-Mail: rodrigopb_scj@hotmail.com.



Dobras introdutórias

Ora, quando falamos em Teatro da Crueldade o que se desenha em nossa cabeça é o nome de Antonin Artaud. Esse dramaturgo francês foi um importante pensador e dinamizador do teatro no século XX, pois trouxe para o contexto teatral possibilidades até então pouco trabalhadas. Porém, o que fez de Artaud um dramaturgo autêntico e polêmico, foi ter pensado o teatro como um espaço para que a vida, em sua condição cruel e necessária, tivesse voz e vez. Nunca até então alguém tinha declarado a urgência de se abordar a crueldade no teatro, ou mais ainda, ninguém nunca havia pensado a possibilidade de Teatro da Crueldade. Claro que Artaud sofreu grandes influências, seja para concordar com o pensamento ou para contrapor, visto que das contraposições, de algo que se diverge, um outro posicionamento deve ser colocado. Outra evidência é que Artaud estava farto da cena teatral que rondava a Europa Ocidental e o que esta, por sua vez, estava disseminando por outros cantos do ocidente. O que é certo, também, é a afeição do dramaturgo francês pela arte/vida que se desenvolvia no Oriente. Artaud foi, sem dúvidas, um apaixonado pelo Teatro Oriental. A notoriedade dessa paixão foi, nada mais, nada menos, que a base para a formulação e criação do seu Teatro da Crueldade.

Nessa trilha Artaudiana Gilles Deleuze, pensador francês da diferença, fez a sua morada ao pensar e problematizar a estética do acontecimento, a política do corpo-sem-órgãos e ao colocar fim ao juízo de Deus. Sem dúvidas temos ressonâncias e reverberações Artaudianas em Deleuze, bem como em Nietzsche, uma vez que a crueldade se revela sob o signo do dionisíaco, do trágico e da afirmação da vida. Para tal movimento, questionaremos primeiro a complexidade desse platô Nietzsche- Artaud, sob a magia do dionisíaco, o frêmito da embriaguez. Mais adiante, pensaremos a complexa relação entre Artaud e Deleuze seguida das discussões do corpo-sem-órgãos e de lugar no Teatro da Crueldade. Seguiremos des/dobrando o pensamento.

1. O platô Nietzsche-Artaud

Nietzsche e Artaud, além das semelhanças entre a saúde frágil e o exílio, estão mais ligados do que pensamos e Deleuze não fica fora dessa costura. O pensamento dessas três potências rebeldes pode se conectar, e se conectam nesse diálogo que une arte, filosofia e vida. Nesse quesito, podemos dizer que Nietzsche, Artaud e Deleuze têm mais coisas em comum do que divergências, não que eles não as tenham. É certo que Artaud tenha falado bem pouco de Nietzsche em seus escritos, mais certo ainda é que, mesmo falando pouco, a imensurável contribuição do filósofo alemão pode



ser observada nas obras e pela maneira com a qual Artaud se pronunciava, e mais, o quão trágica e dionisíaca foi a pretensão de Artaud na elaboração do seu Teatro da Crueldade, teatro esse que ele teve pouco tempo para dedicar investigações e ações, visto que morreu alguns anos após essa sua manifestação teatral.

Segundo Alain Virmaux (1990), uma similitude

Se revela em diversos pontos, que, em Nietzsche, soam à maneira de certos gritos de Artaud: o desejo de “dizer as coisas mais abstratas da maneira mais corporal e mais sangrenta”, a consciência de escrever “não com palavras, mas com iluminações”, e de “queimar ao fogo de seu próprio pensamento”, e até o messianismo de Zaratustra, que exalta os valores vitais em detrimento dos valores do conhecimento (VIRMAUX, 1990, p. 125- grifos do autor).

Essa similitude esboçada por Virmaux, reforça a relação nietzschiana e Artaudiana em prol não apenas do Teatro da Crueldade (até mesmo porque Nietzsche não fala propriamente do teatro, mas da arte em geral), mas de um pensamento artístico e filosófico que acolhe as diversas expressões da vida. Podemos dizer que o Teatro da Crueldade vai se constituindo a partir dos pensamentos sobre a Crueldade que povoaram a cabeça de Artaud e não ao contrário. As considerações similares encontrada em ambos pensadores, antes de firmar um posicionamento filosófico (no caso de Nietzsche) e teatral (no caso de Artaud), fundamentaram posicionamentos de vida e de vida como crueldade.

La idea de que la vida es crueldad es un principio de base afirmado por Nietzsche y Artaud de una punta a la otra de sus obras”. Assim, “el primero, por ejemplo asimila “voluntad de potencia” y “voluntad de crueldad”; el otro define la crueldad como “apetito de vida. (DUMOULIÉ, 2016, p.16, grifos do autor).

Posto isto, o movimento aqui se dá no sentido da vida (enquanto constituição humana) para a filosofia, para a arte, para o teatro. Por isso que, tanto Nietzsche quanto Artaud e Deleuze não abriram mão da vida ao proferirem seus pensamentos. Mais uma vez, vida, arte e filosofia se conjugam e, nesse trabalho, se conjugam também com a Crueldade. O teatro da crueldade não se separa da vida e seus duplos.

Dado o contexto, assim como Virmaux em sua obra “Artaud e o teatro” apresentou uma similitude, ele também apresentou algumas discordâncias entre Nietzsche e Artaud, porém, dentro das discordâncias apresentadas, somos levados a contrariar uma delas, que é quando este aponta que uma das divergências entre Nietzsche e Artaud seja a separação da arte e da filosofia, da vida. “Nietzsche desejava um público “apto a conceber a obra de arte enquanto arte, quer dizer, esteticamente”; Artaud, em contrapartida, pretende fazer o espectador gritar e rejeitar violentamente o ideal europeu de arte” (VIRMAUX, 1990, p. 126, grifos do autor).



Com isso, Virmaux conclui que “é precisamente no término de suas tentativas que Nietzsche recai na ideia tradicional do teatro, que é com efeito uma ideia “separada” da vida, enquanto que para Artaud “a vida é o duble do verdadeiro teatro”.

Sendo assim, “embora esclarecedora e sugestiva, a aproximação entre os dois homens acaba bem cedo num impasse” (VIRMAUX, 1990, p. 126, grifos do autor). Respalado em Rosa Dias, especificamente em sua obra “Nietzsche, vida como obra de arte”, podemos dizer que, concordamos com Virmaux até certo ponto. O filósofo alemão tinha apreço, até mesmo pela sua convivência com Richard Wagner, pela estética, pelo acolhimento da obra de arte enquanto arte, porém, isso não anula a presença marcante da vida nesse contexto. Não impede que a obra de arte seja recebida enquanto vida pela arte e, mais ainda, que a vida seja recebida como obra de arte. Certa e ousadamente, podemos dizer que a filosofia e o teatro, pensados nesse cenário, são estéticas da própria vida.

Seguindo nesse caminho de discórdias, outro ponto que nos leva a discordar também de Virmaux é quando este aponta que Artaud não faz nenhuma menção a Dioniso e por consequência não se apoia nesse deus trágico e cruel.

Um tal culto, com efeito, provoca, “êxtase, participação mágico-religiosa em um estado de entusiasmo, centrada sobre os participantes cujos efeitos espíritos a ela se entregam; é essa ‘presença-presente’ menos do homem do que do seu double original (...) que anima tudo” (R. Maguire). Lendo essa descrição do transe dionisiaco pergunta-se: por que Artaud não faz nenhuma menção a Dionísio, ao mesmo tempo em que se apoia sobre os balineses?

É porque o dionisiaco implica delírio desregrado improvisação e anarquia, e Artaud insiste em promover um teatro onde nada será deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal.

[...]

Entrar em transe através de métodos calculados: essa visão se opõe à ideia corrente segundo a qual o transe é uma histeria descontrolada, perturbações cegas de um organismo que não se governa mais (VIRMAUX, 1990, p. 47, grifos do autor).

A presente citação é enfática ao excluir da elaboração e desenvolvimento do Teatro da Crueldade, de Artaud, a presença de Dioniso. O que viria a ser uma discordância total com o que estamos propondo com este trabalho. Talvez uma de nossas maiores tarefas seja romper com esse pensamento e desvincular Dioniso desse contexto de que tudo pode pela desmedida e não vínculo com uma finalidade. Não demoraremos nessa explanação visto que abordamos Dioniso no capítulo anterior, porém, prosseguiremos com algumas e importantes elucidações. Dioniso, levando em consideração as festas das bacantes, as orgias, a embriaguez, certamente se vincula a um terreno anárquico que, ao invés de imputar normas, sugere e implica



diretamente a liberdade, o abuso da vontade, dos anseios e, conseqüentemente, explora toda e qualquer possibilidade.

Dioniso, por lidar com as inconstâncias da própria vida, soube defrontar com ela de forma total e plena. Ele não jogava com e em parcelas, mas com a totalidade e não tinha medo de se perder no labirinto sombrio que a vida é e impõe. A desmedida de Dioniso tinha uma finalidade, lidar com aquilo que encantava e assombrava a vida e só quem assim vive, é capaz de dizer, certa e prontamente, que sabe o que ela (a vida) é. A citação de Virmaux nos apresenta em contraposição ao transe desmedido de Dioniso, o transe pelo método calculado, ou seja, o transe controlado. Nesse contexto podemos levantar algumas questões: será que o transe proporcionado pelo Peyotl, em Artaud, na terra dos Tarahumaras, foi um transe calculado, visto que a planta usada (o cacto *Lophophora Williamsi*) proporcionava efeitos psicodélicos? Será que assim como há lucidez nas loucuras de Artaud, não há uma seriedade no transe desmedido de Dioniso? Será que, assim como apontado por Virmaux, logo o início da citação supracitada, não seria Dioniso, o deus nunca mencionado por Artaud, mas que sempre esteve presente em seus pensamentos, tendo o próprio Artaud se apoiado em bases ritualísticas? Quem seria então o deus dos rituais, nos quais Artaud tanto se fundamentou para conceber o seu Teatro da Crueldade? Tudo indica, até mesmo pelo fundamento de diversas de suas obras, que o deus oculto, o nome do deus nunca pronunciado por Artaud, pode ter sido Dioniso, ou seja, o deus que leva o ser humano a uma viagem de conhecimento pelo âmago multifacetado da vida. O deus que, por intermédio da desmedida, proporciona uma séria e inusitada experiência com a existência. Não estamos aqui querendo comprovar a presença de Dioniso nos pensamentos de Artaud, mas mostrar que na pulsação do Teatro da Crueldade há rastros significativos de Dioniso, e mais, manifestar que a crueldade, tal como pensada por Artaud, pode ser uma potência trágica-dionisíaca do teatro.

2. Deleuze-Artaud: reverberações da crueldade

É bem verdade que Gilles Deleuze, em seus escritos sobre Artaud, seja para trazer a discussão do corpo sem órgãos, “como criar para si um corpo sem órgãos”, seja sobre “colocar fim ao juízo de Deus”, traz várias reverberações no pensamento e na cultura. Deleuze traz o charme da novidade da imanência e do puro devir do pensamento. Como um filósofo artista que encara a filosofia como arte de inventar e fabricar conceitos, Deleuze busca na não filosofia formas de conteúdo e formas de expressão para sua Filosofia. A sua maior crueldade, diria, está em inverter os códigos à maneira nietzschiana, ao pegar setas de vários lugares e devolvê-las de outra maneira.



Em Artaud, o terror é alegre, ele cabe e deve caber em cena. É o terror, tal como apresentado aqui, como instância da vida, potência da alegria em força de combate, que faz do teatro, cruel. Falar de Crueldade, de Tragédia (em Nietzsche) e de Dioniso em um enredo teatral Artaudiano é falar diretamente de um Teatro que é cruel por ser subversivo, questionador, agressivo, polêmico, inusitado, transgressor, rebelde, inquietante e inquietador, angustiante, enfim um teatro que lida explicitamente com a vida:

Lá onde outros propõem suas obras, eu não pretendo fazer outra coisa senão mostrar meu espírito. A vida é de queimar as questões. Eu não concebo nenhuma obra separada da vida. Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio. Cada uma de minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim. Eu me encontro tanto em uma carta escrita para explicar a contração íntima de meu ser a castração insensata de minha vida, quanto em um ensaio que é exterior a mim mesmo, e que se aparece como uma gravidez indiferente de meu espírito. Eu sofro porque o Espírito não está na vida e porque a vida não seja o Espírito, eu sofro por causa do Espírito-órgão, do Espírito-tradução, ou do Espírito-intimidação-das-coisas para fazê-las entrar no Espírito (ARTAUD, 2004, p. 207).

Artaud, com esse seu pensamento, nos reafirma que não concebeu nada, nenhuma criação que estivesse desvinculada da vida. Vida e arte em Artaud, como já dissemos, andam juntas. O Teatro da Crueldade foi e é um questionador da vida e esta foi a grande questionadora de Artaud na elaboração do seu teatro. A vida, compreendida em sua totalidade, ou seja, cruel, trágica e dionisíaca, foi, antes do Teatro de Bali, a incentivadora de Artaud em seus pensamentos cruéis, visto que o próprio Artaud relatou em “O Teatro e seu Duplo” que a crueldade sempre esteve presente em seus pensamentos. E, aqui, pensamento e vida se uniram para que uma revelação teatral fosse obtida por Artaud. Tanto o pensamento quanto a vida de Artaud, em um pensamento-vida, não o deixaram sossegado. O Teatro da Crueldade nasce desse desassossego, nasce das peculiaridades cruéis, trágicas e dionisíacas da vida. Segundo Nietzsche (2001), “não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de objetivar e registrar, de entranhas congeladas”, mas de que “temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós”. E ainda, “viver – isto significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge; *não podemos* agir de outro modo” (p.13, grifo do autor).

O Teatro da Crueldade, nos apropriando da citação de Nietzsche, tem sua potência subversiva constituída nesse lugar maternal do pensamento e da vida de Artaud. A vida inseminou e Artaud pariu esse pensamento cruel, esse pensamento sobre o Teatro da Crueldade e, esse pensamento, veio repleto de sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade, veio repleto de vida,



pois anulou tudo o que era destinado à morte. Vida é vida e “viver é continuamente afastar de si algo que quer morrer; viver – é ser cruel e implacável com tudo o que em nós, e não apenas em nós, se torna fraco e velho” (NIETZSCHE, 2001, p. 77).

O Teatro da Crueldade lida com a coexistencialidade, com a coletividade, com um movimento totalmente integrado e é a partir da experimentação, da vivência-experiência com o fazer teatral que a reflexão, tanto do ator quando do espectador, vai sendo construída e que todo o enredo cênico vai se constituindo. E assim, segundo Artaud, “a estética do teatro abandona o seu caráter interlúdico decorativo para tornar-se, no sentido próprio da palavra, uma *linguagem* diretamente comunicativa (ARTAUD, 2006, p. 126, grifo do autor). A preparação para uma apresentação nos princípios do Teatro da Crueldade seria uma vivência constante, tal como em um ritual de uma comunidade primitiva. E é nesse sentido que podemos dizer que tudo no Teatro da Crueldade é um ritual: o ensaio/preparação e a apresentação. E aí sim, por intermédio do que foi vivenciado em cena, que as vertentes éticas, estéticas e políticas vão sendo emersas. Tudo isso se dá e acontece no processo de vida e labor com o teatro e, portanto, “o teatro deve-se igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as personalidades, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo” (ARTAUD, 2006, p. 136).

É partindo dessa ética e dessa política que lida com a vida e abole as individualidades, que o Teatro da Crueldade, e a Crueldade de Artaud, foram incitando e fazendo adeptos dessa estética, dessa linguagem diretamente comunicativa. Talvez direta ou indiretamente possamos lembrar os movimentos de contracultura, as performances, os happenings, as *body art*, entre outras que possuem um cunho libertador, contra as normas, que estranha, ou que são consideradas como as artes menores, as artes da margem, as artes que ainda escapam dos cânones. Teatralmente falando e levando em consideração o cenário teatral propriamente dito, podemos dizer que não só o Teatro da Crueldade, mas também outros pensamentos de Artaud foram propulsores e até hoje movimentam grandes e importantes companhias de teatro e espetáculos. Entre as inúmeras que existem pelo mundo podemos elencar o Odin Teatret, de Eugênio Barba, visto que Artaud foi a maior influência de Barba; o Teat[r]o Oficina Uzyna Uzona, de José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso); a Taanteatro, de Maura Baiocchi e, mais próximo de nós, o Laboratori teatro, de Alexandre Nunes e o Grupo Sonhus Teatro Ritual, de Nando Rocha e Pablo Angelino. Com a potência do Teatro da Crueldade o teatro, certamente, ganhou outras potencialidades.

Todo o espetáculo conterá um elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos,



ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanharão a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros, mudanças bruscas da luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio, etc. (ARTAUD, 2006, p. 106).

Com esse relato de Artaud, em “O Teatro e o seu Duplo”, podemos notar um grande envolvimento entre todos os elementos cênicos. Nada está dissociado. Não existe uma hierarquia, uma soberania entre eles, muito pelo contrário, existe certo complemento, uma extensão teatral que se fortalece com a importância de cada um desses elementos dispostos e disponível em cena. Assim como no ritual cada particularidade tem sua importância para que o rito aconteça, o mesmo se pode dizer do teatro Artaudiano. Outra reflexão pertinente nesse âmbito é de que o Teatro da Crueldade abre uma maior possibilidade para que o teatro se comunique com as outras artes. A cena teatral vai ganhando uma dimensão bem maior com esse engendramento, pois tanto a música, quando a plasticidade visual e as expressões corporais vão ajudando a compor esse contexto cênico com as suas peculiaridades. Com isso, as outras manifestações artísticas vão emprestando ao teatro seus conhecimentos.

Hoje é muito comum irmos a um espetáculo teatral e sermos constantemente surpreendidos pela música, pela vestimenta, pelo cenário, pelas esculturas e ao sairmos dessa experiência artística não sabermos se tal espetáculo foi mesmo teatral. Claro, não estamos aqui querendo dizer que cada uma dessas artes não tem suas especificidades, mas sim de que elas estão cada vez mais integradas. Há vários elementos cênicos em um concerto musical. As galerias são constantemente tomadas por performances cênicas, e mais, uma performance cênica pode ser considerada uma instalação visual. Pina Bausch, a precursora da dança-teatro, vem com os seus espetáculos mostrar a forte ligação entre a dança e o teatro. Para ela, a dança é um movimento teatral e o teatro é um movimento onde o corpo dança constantemente interagindo com os outros corpos, seja com os elementos cênicos e/ou com o público. Essa miscelânea foi o que fez Bausch pensar o teatro para além do teatro e a dança para além da dança e, com isso, pensar a dança-teatro. O Teatro da Crueldade, suprimindo a soberania da palavra, permite que o teatro alcance outros patamares, se comunique com o público por intermédio de uma comunicação que ele faz com os outros elementos, com as outras artes. Sendo assim, não é uma comunicação somente externa, mas uma comunicação que se dá primeira e fundamentalmente com as nuances e necessidades do processo criativo. Assim, abre-se o teatro para o grito e as lamentações, para a luz, para o ritmo físico dos movimentos, para as raras notas musicais, enfim, para surpresas e golpes teatrais de todo tipo.

Uma das surpresas e golpes do teatro Artaudiano foi ter aberto também a possibilidade para que o teatro ultrapassasse sua arquitetura, ou melhor, rompesse



com seu espaço arquitetônico. Uma possibilidade para pensar e divulgar o Teatro sem o Teatro.

Assim, abandonando as salas de teatro existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultam na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados de certos templos do Alto Tibete (ARTAUD, 2006, p.110).

Essa pretensão de Artaud, de sair das casas de espetáculos, de alcançar outros lugares, deve ter sido um dos grandes incentivadores para o teatro e as performances que acontecem na rua, nas praças, nos terrenos baldios, fazendo com isso ocupações dos mais distintos e múltiplos lugares. Talvez Artaud não tivesse tido tempo de realizar os seus espetáculos, ou muito deles, fora das casas teatrais, já que essa era a sua intenção, mas certamente que deixou essa possibilidade aberta. Não podemos deixar de mencionar nesse contexto o teatro de carroça, da época medieval. Antes de Artaud essa prática de sair dos espaços arquitetônicos do teatro já era utilizada. O teatro alcançava muitos dos povoados por intermédio da carroça. A trupe chegada, se instalava e realizava suas apresentações teatrais tendo o seu veículo locomotivo como espaço e cenário cênico. Certamente que essa prática era recorrente e uma forma para que mais pessoas tivessem acesso ao teatro ou à mensagem/informação que se esperava com tal manifestação artística. Não queremos aqui anular o vanguardismo do teatro medieval perante o teatro de Artaud, mas reafirmar que, com o Teatro da Crueldade, se ganha mais notoriedade essa necessidade de sair e romper com os espaços do teatro. Com o teatro de carroça tinha-se a pretensão de levar os espetáculos a outros lugares sem a necessidade de ter um lugar específico para que a cena acontecesse. Porém, com o Teatro da Crueldade, sair desse lugar acostumado do teatro é uma ação subversiva, contestadora, rebelde, revolucionária. Não passa pelo crivo de um maior acesso do público, mas de um deslocamento do teatro em prol de uma libertação. Agora o teatro (a cena teatral) acontece no lugar escolhido por ele e não ao contrário. Deixamos esclarecido também que nossa intenção não é de desmerecer as casas de espetáculo e diminuir a sua importância, visto que ainda muitos espetáculos acontecem por intermédio delas, mas mostrar que o teatro, para a sua realização é, indubitavelmente, independente delas.

Não podemos negar que, com o advento Artaudiano, a arte, em específico o teatro, ganhou uma maior notoriedade e, com isso, uma emancipação. Mas nem tudo são flores. Essa emancipação trouxe também uma liberdade desregrada. Agora tudo era tido e visto como arte. O que não é bem assim. Artaud, com o Teatro da Crueldade, promoveu rupturas ao teatro, libertação, mas tais ações vieram motivadas por muitos estudos, insatisfações e vivência no contexto teatral. Mesmo ausente do teatro, quando estava internado nos manicômios, Artaud pensava incessantemente em sua proposta teatral, em sua proposta de vida na arte. Sendo assim, podemos



dizer que tudo cabe ao contexto artístico, mas desde que o artista se arrisque a estudar, a investigar, a ensaiar, para daí então expor sua criação. Para que haja tamanha notabilidade tal como foi a de Artaud, com o Teatro da Crueldade, Nietzsche, com os seus pensamentos e Deleuze, com a filosofia da Diferença, é necessário muita pesquisa. Romper talvez seja mais difícil do que criar algo novo, pois se faz necessário romper barreiras já constituídas. E só é capaz de romper aquele que se coloca como um investigador insaciável.

Em outras palavras, Deleuze e Artaud são artistas da crueldade por serem nômades e afirmadores da vida. Deleuze em seu nomadismo potencializou a linguagem ao gaguejar a sua própria língua e pensar o povo que ainda não existe. A crueldade faz de Deleuze um artista da diferença. Aliás a diferença já se afirma como um pensar cruel que embaralha, rizomatiza e faz de todos nós, inventores de novas possibilidades de vida. Ser cruel é, acima de tudo, criar fissuras e propor dobras no pensamento e arrastá-lo ao infinito.

3. O corpo sem órgãos no teatro da crueldade

Não poderíamos deixar de dedicar algumas poucas páginas ao CsO, este tão importante termo/conceito de Antonin Artaud que, sem dúvidas, nos permite aprofundar e até mesmo entender o quão cruel é o teatro que Artaud propôs, visto que, desnudar, destituir o corpo de seus órgãos é uma ação trágica-dionisíaca, portanto, cumulada de crueldade. Uma ação tão rebelde que fez com que Deleuze e Guattari despendessem, pensamentos sobre esse termo Artaudiano. Mas antes de prosseguir essa explanação, o que viria a ser o CsO? Por que ele é importante para o Teatro da Crueldade de Artaud? Respalado pela citação que abre esse tópico, podemos dizer que foi por intermédio do Teatro da Crueldade que o corpo, que logo mais esmiuçaremos, teve o seu palco, o seu lugar de fala. O CsO nos permite uma leitura do Teatro da Crueldade no e pelo corpo subversivo.

Respondendo as questões antepostas, o CsO, como dito, foi pensado primeiramente por Antonin Artaud no intuito de refletir sobre as possibilidades de libertação do nosso corpo anatômico, dos seus automatismos. Libertar o corpo de tudo aquilo que o aprisiona e o impede de criar sua dança, sua autonomia. Fazendo uma reflexão, podemos dizer que somente seria capaz de atuar no Teatro da Crueldade, de Artaud, o ator que possuísse, plena e conscientemente um CsO. Em um outro movimento, Deleuze e Guattari se apropriam do termo/conceito do CsO Artaudiano para pensar, de forma mais abrangente, a trama sociocultural em que estamos, todos nós, inseridos. O Corpo pode ser pensado como o mundo e os órgãos como os organismos que regulamentam tudo e todos. Resumidamente, pensar



no CsO na filosofia de Deleuze e Guattari é pensar em meios de se esquivar dos paradigmas que enquadram o pensamento, as pessoas e a vida.

Tanto Artaud quando Deleuze foram investigadores da potência revolucionária do corpo, corpo esse que anseia, assim como Zaratustra de Nietzsche, por uma dança nunca dançada, uma dança para além de todos os céus. Foi acreditando na revolução e potência desse corpo que Artaud fez emergir de um cenário torturante, de agressões psicológicas, uma atenção especial às necessidades de um corpo que vinha sendo apartado de suas possibilidades de vida. Artaud, para além dos diagnósticos e dos rótulos da medicina mental, se fez louco e achou na loucura uma forma de se libertar, achou uma forma autêntica de enfrentar o mundo pela poesia, pelo teatro, pela crueldade, pelo Teatro da Crueldade. Antonin Artaud, o louco autêntico, com sua arte cruel, nos possibilitou pensar o corpo liberto dos seus automatismos, do organismo que limita e que impede a criação e afrontou diversos princípios dominantes.

Afrontar é uma tarefa Artaudiana. Ele estremeceu estruturas dogmáticas e mesmo se sentido ameaçado teve audácia para dispor seus pensamentos. Artaud teve fisicamente o corpo torturado. Sentiu na pele a dor de ir se perdendo e se deteriorando pelos diagnósticos e receituários médicos e, por isso, com propriedade, sentiu também a necessidade de falar dentro de um território corporal, sobre a desterritorialização urgente do corpo e, com isso, pensou a libertação do corpo de seus órgãos. Pensou, cruelmente, o CsO, ou seja, este que deseja a vida que potencializa o corpo. No entanto, foi por pensar em uma crueldade inerente à vida que Artaud nos colocou para pensar a potência cruel-revolucionária de nosso corpo, ou melhor, nos colocou para pensar sobre o “corpo desejante”. Sabemos que a medicina entende muito bem o corpo, entende bem essa materialidade pela qual falamos, caminhamos, vemos e somos vistos, transamos, gozamos, defecamos, porém, ainda desconhece, ou não se dedica com tanta frequência aos estudos desse corpo desejante, o CsO, pois, afinal, fomos educados a não pensar e, muito menos, a falar sobre esse corpo. Ele sempre foi tabu e questão obscurecida pelos padrões da “boa conduta”. Sabemos que hoje em dia essa educação tornou-se mais flexível e se pondera devido às inúmeras pesquisas que vem sendo feitas há algum tempo, estas que também motivaram o pensamento de Artaud acerca desse corpo que é um agente que se expõe e que sente cada dia mais a necessidade de explorar e extrapolar suas possibilidades.

O CsO em sua potência desejante não vem para negar os órgãos e a sua importância, pois essa não é a nossa pretensão, assim como não foi a pretensão de Artaud, Deleuze e Guattari. Sabemos que, como coparticipantes do mundo, compomos um organismo maior e que precisamos sair desse organismo pelo próprio organismo. Não negamos os órgãos, mas afrontamos, assim como o fizeram Deleuze



e Guattari (1996), a organização, a imposição, a métrica, a constituição de um corpo em leis e em cláusula.

Dar vasão ao CsO é nos permitir ser atravessados pelos diversos devires, é nos colocar a favor do nosso corpo. Desse que não é um corpo meu, um corpo nosso, mas um corpo participante de algo que não temos dimensão e que não conseguimos mensurar e nem descrever. É um corpo que escapa da materialidade visível passando assim pelo seu devir mulher, animal, vegetal, mortal, água, correnteza, vento..., passando pelo acontecimento do devir, porque aquilo que nos acontece, nos acontece muitas vezes por intermédio dos nossos devires imperceptíveis e podemos dizer que todo devir é um devir imperceptível, pois não conseguimos identificar as transições que estamos sujeitos. É por esse fato, então, que não conseguimos mensurar e nem descrever a dimensão e possibilidades desse corpo. É por isso que o CsO é um corpo que escapa, que é fluxo e que não cabe nas organizações. Pode se propor uma ética, mas nunca uma doutrina do CsO. A ética aqui elucidada é uma ética subversiva que ao invés de definir uma conduta humana, ela decanta essa conduta retirando de sua posse, o humano. Ainda no processo de decantação, essa ética filtra o humano colhendo e acolhendo o corpo e deste, por sua vez, é suprimida toda pressão que lhe impede de se tornar livre, sem órgãos. O CsO artaud-deleuze-guattariano veio sendo decantado por uma ética trágica, dionisíaca, alegre, portanto, cruel.

Advindo da Crueldade de Artaud e fundamentado em peculiaridades trágicas e dionisíacas, esse corpo faz um furo nos padrões normativos, bagunçando as estruturas, seguindo um fluxo que desestabiliza pela transgressão que propõe. Esse corpo vira-se ao avesso, promovendo, também, uma dança às avessas e uma comunicação mais íntima consigo mesmo, ou seja, descobrindo-se como CsO. Nesse quesito, e levando em consideração o que discutimos durante todo esse trabalho, o que podemos notar é que em Artaud, logo em seguida em Deleuze e Guattari, falar de CsO, sendo ele constituído de uma transgressão e uma rebeldia contra as severas leis que regem o corpo, é falar de uma potência cruel, dionisíaca, subversiva e trágica por excelência. Temos um padrão a ser seguido e uma conduta que nos estabelece um caminho e todos aqueles que contrariam tais princípios são considerados a escória, a margem, os pervertidos, os rebeldes, os estranhos, enfim, os CsO da sociedade. É nessa perspectiva que nos deparamos diariamente com vários CsO por aí. Deleuze nos esclarece que

[...] do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem. A cisão não passa mais entre um dentro e um fora, mas no interior das cadeias significantes simultâneas e das escolhas subjetivas sucessivas (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p 45).



É nesse meio, nesse interior das cadeias significantes que relata Deleuze e Guattari é que estamos todos nós. E é nesse meio também que há os estranhamentos. A boa conduta não está preparada para lidar com a multiplicidade, pois esta a assusta. O CsO, em uma perspectiva deleuze-guattariana, é esse corpo estranho, que estranha e é estranhado. Ele é um combatente constante, pois não se conforma e não se contenta com nada. Mas o CsO não é apenas aquele corpo que escolheu ser o estranho, o contra a norma, mas aquele que já nasceu estranho aos olhos sociais tais como a mulher, o negro, o homossexual, o deficiente e por aí vai. Por que será que Deleuze em *Crítica e clínica* ressalta que passamos por inúmeros devires, menos pelo devir-Homem? Ele mesmo responde: é porque o homem “se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria” (DELEUZE, 2011, p. 11). Sendo assim, podemos ver CsO masculino, mas nunca CsO machista ou CsO com tendência a macho alfa. Tudo aquilo que vem para dominar, para impor comportamentos é driblado pela revolução do CsO.

O CsO é aquele que diz não, que se rebela, que se modifica, que limita em sua potência de dobras. “Respeito as línguas e os estômagos rebeldes e exigentes, que aprenderam a dizer “eu” e “sim” e “não” (NIETZSCHE, 2008, p.232, grifos do autor) e, contudo, respeito esse corpo sem língua, sem estômago que se firma e se afirma na não conformação, na não identificação, na não rotulação e na sua não correspondência com as normas que não sejam normas do próprio corpo. O CsO também é aquele que, segundo Daniel Lins (1999), troca de pele e de natureza. Esse corpo é um corpo aprendiz e sua maior questão é a vida, a dimensão que comporta a existência de um corpo que pulula vida. Talvez então a maior e mais importante questão do corpo seja o próprio corpo. O corpo que aprende e apreende o corpo por si mesmo e, com isso, vai se libertando dos automatismos impostos. Nietzsche disse o seguinte: “eu amo os que não desejam conservar-se. De todo coração, amo os que estão no ocaso: por que vão no caminho do outro lado” (NIETZSCHE, 2008, p. 238). Contudo, o corpo sempre reclamará e clamará por outras vias, para seguir o caminho contrário.

“Ter’ um corpo é tarefa simples, corriqueira, cotidiana e comum, mas ‘ser’ um CsO é correr risco, é passar, como diz Deleuze (2011), por um devir-mortal, é ser, como relatou Daniel Lins ao se debruçar em Artaud, um louco autêntico, ou seja, “aquele que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis” (LINS, 1999, p. 116). É por esse contexto que podemos dizer que não se é possível compreender a “caixa de fundo falso”, e nem quantificar a “imensidão inteira”, pois é isso que o CsO é para Artaud (1995): uma caixa de fundo falso, uma imensidão inteira. E é nessa perspectiva que devemos abordar o CsO.

Se apropriando desse contexto Artaudiano, Cassiano Quilici compara o CsO a um invólucro de um espaço infinito, como um corpo-multidão, ou seja, um corpo “onde circulam uma miríade de experiências, impossíveis de serem completamente



catalogadas e fixadas” (QUILICI, 2004, p. 198) e nos chama a atenção também para uma “descolonização do corpo”. O que nos elucidava Artaud, é que a revolução se completa com a liberdade e uma liberdade plena, uma liberdade de mudança e uma liberdade para mudar. A revolução é uma ação de mudança e, para mudar, necessitamos estar livres dos mais diversos enclausuramentos, sejam eles psicológicos, sociais e pessoais. Muitas vezes acreditamos ser agentes de revolução, mas estamos trancafiados em preceitos particulares ou coletivos, assim sendo, temos uma revolução ludibriada, uma falsificação da mudança.

A revolução da qual fala Artaud, não é uma revolução parcial, mas uma revolução plena, total. Levando isso em consideração, podemos dizer que o CsO é uma revolução plena do corpo, uma sede de mudança total e “criar para si um corpo sem órgãos, encontrar seu corpo sem órgãos é a maneira de escapar ao juízo” (DELEUZE, 2011, p.169). Foi apostando na revolução total, que Antonin Artaud deu continuidade ao ‘fim do juízo de Deus’ e pensou o teatro como terreno da crueldade e o corpo como espaço nômade. Fazer tais apontamentos e afrontar prontamente uma muralha conservadora, só mesmo quem possui a força de uma mudança destemida.

Dobras conclusivas

Propôs-se aqui pensar as complexas reverberações da crueldade do dramaturgo francês Antonin Artaud nas dobras do pensamento da Diferença do pensador francês Gilles Deleuze. O fato é que Deleuze teve uma relação do tipo “efeito elétrico” com o teatro e a potência do duplo de Artaud. Tal relação é visível a priori por ambos serem pensadores/artistas da vida. Para tal movimento foi extremamente importante trazer a discussão nietzschiana acerca da emblemática figura de Dionísio, Deus da crueldade grega que carregou a força e a potência afirmadora da vida para o teatro. Ao aparecer Dioniso como a primeira transvaloração no teatro, Nietzsche trouxe o espírito trágico a partir desses duplos impulsos da natureza (Apolo e Dionísio).

Deleuze, por sua vez, limpou as poeiras do pensamento de Nietzsche e Artaud e fez emergir a crueldade ao ensinar-nos a colocar fim no juízo de Deus, eis a morte de Deus que foi levada a cabo por Nietzsche ao propor sua maior transvaloração. Junto com isso, trouxe a potência do corpo sem órgãos, a urgência de uma ética e uma estética da vida. Como criar para si seu corpo sem órgãos é puro devir e pura imanência que o pensador francês faz eclodir a partir de fluxos de desejo. Com isso, pensaram a vida como acontecimento e como fluxo. O homem, de artista, transformou-se em obra de arte.



Falar da vida foi também ter tido a oportunidade de falar de fracassos, de tentativas frustradas ou tentativas negadas. A vida, em sua implacabilidade, sem dúvidas, foi a que mais desafiou Artaud, por isso ela é tão magnífica em sua crueldade. E aproveitamos esse ensejo para dizer que esta também desafiou Nietzsche e Deleuze. Muito mais do que aliada, ela foi adversária desses pensadores, por isso eles a admiravam tanto, por isso eles se colocaram como revoltosos aliados das adversidades da vida, pois conseguiram enxergar o lado oposto, inconstante, enigmático, sombrio e dificultoso, desta. A vida foi material de filosofia e arte desses rebeldes justamente por ela ter sido a maior trapaceira, a mais enigmática e, por consequência, a competidora mais audaciosa. E é pelo fato de a vida ser tudo isso, que ela nunca se deixou aprisionar em nenhuma obra, seja ela obra escrita, teatral, entre outras.

Nietzsche e Deleuze, em suas filosofias, captaram parcelas da vida. Muitos de seus escritos rondaram, a partir dessa parcela de vida captada, por aquilo que eles tentaram, mas não conseguiram captar. Por isso que a filosofia de ambos é uma filosofia dos fragmentos, do caos, da Diferença, da captura, uma filosofia de vida, pois lida com uma considerável parcela não descoberta, com o inacabado e com a curiosidade. Sempre haverá algo a ser investigado. Tudo é dúvida. Tudo é duvidoso. Tudo é movediço. Tudo é movimento. Nada é certo. A vida é incerta. Sendo incerta a vida é que podemos dizer que certamente um dos desafios de Artaud foi o de ter querido apresentar, por intermédio do teatro, e do Teatro da Crueldade especificamente, a vida.

Podemos dizer que Artaud conseguiu apresentar a vida como ela é, quer dizer, inapreensível, em parcelas, nunca em totalidade. Sendo assim, o teatro Artaudiano pode ser visto como o duplo das inconstâncias, o duplo dos movimentos da vida. Um teatro que conseguiu captar a vida no que ela tem de mais peculiar, a volatilidade. O teatro Artaudiano nos aparece como uma manifestação artística na e da vida, mas não uma manifestação artística onde a vida é apresentada em plenitude e onde há uma transformação permanente tanto do ator quanto do público.

Desse modo, o que une Deleuze e Artaud nesse *theatrum* filosófico é mais forte do que o que os separa, pois ambos nos ensinaram a olhar a vida pela ótica da arte e a arte pela ótica da vida. Uma carrega a dobra da outra e se desdobra ao infinito. Tanto o Teatro quando a filosofia são filhas do mesmo ventre, do mesmo parto, do mesmo caos. São formas de pensamento que nos levam ao infinito.



Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. **Carta a los Poderes**. Trad.: Juan Andralis y Mario Pellegrini. 3ª ed. Buenos Aires: Argonauta, 2012.
- ARTAUD, Antonin. **História Viva de Artaud-Momo**. Trad.: Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **O Pesa-Nervos**. Trad.: Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena Editora, 1991.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad.: Teixeira Coelho. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Para terminar com el juicio de dios y otros poemas**. Trad.: María Irene Bordaberry. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975a.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Trad.: Luíz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. 2ª ed. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad.: António M. Magalhães. 2ª ed. Porto: Rés-Editora, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia** 1. 2ª ed. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. Vol. 1. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Consta. São Paulo, Editora 34, 2011.
- DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DOMÈNECH, Miguel et al. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito**. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DUMOULIÉ, Camille. **Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad**. Disponível em: {<https://pt.scribd.com/doc/311446004/Nietzsche-Y-Artaud-Crueldad>}. Acesso em: 27/10/2016.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.



- LARROSA, jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** In: Revista Brasileira de Educação, nº 19, JAN/ABR, 2002.
- LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LINS, Daniel. **Estética como acontecimento – O Corpo sem Órgãos.** São Paulo: Lumme Editor, 2012.
- NIETZSCHE, F. **A Gaia ciência.** Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude.** Trad.: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** 18ª ed. Trad.: Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- PETRONILIO, Paulo. **Gilles Deleuze e as dobras do sertão.** Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2011.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro.** 2ª ed. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento.** Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

Recebido em 26 de setembro de 2019

Aceito em 23 de outubro de 2019



AS PROPOSIÇÕES DE ANTONIN ARTAUD EM CENA: Performances de um Corpo Diferenciado

Felipe Henrique Monteiro Oliveira¹
<https://orcid.org/0000-0002-3759-9139>

RESUMO

Este texto discute sobre as performances *(DES)VITRUVLANDO* (2014), *Sanguis* (2014) e *Reliquarium experientiis* (2014) e lança questionamentos sobre o corpo diferenciado em cena e na vida, principalmente a partir do cauteloso processo de apropriação antropofágica das ideias da arte e da vida do artista francês Antonin Artaud.

Palavras-Chave: Corpos diferenciados. Performance. Antonin Artaud.

THE PROPOSITIONS OF ANTONIN ARTAUD ON STAGE: a Differentiated Body in Performance

ABSTRACT

This paper discusses the performances (DES)VITRUVLANDO (2014), Sanguis (2014) and Reliquarium experientiis (2014) and brings questions about the differentiated body in scene and life, mainly from the cautious process of anthropophagic appropriation of the ideas of art and the life of the French artist Antonin Artaud.

Keywords: Differentiated bodies. Performance. Antonin Artaud.

¹ **Felipe Henrique Monteiro Oliveira** é Performer. Pós-doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), sob a supervisão da Prof^{ra}. Dr^a. Elisabeth Silva Lopes, com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: fhmoal@hotmail.com.



Pode-se afirmar que a performance é uma arte do eu. Seguindo esse fundamento, o teatrólogo estadunidense Marvin Carlson (2009) pondera que Antonin Artaud pode ser considerado o precursor deste tipo de cena e que suas teorias ecoam e encontram guarida até hoje na performance, posto que o pensador francês reivindicou que a cena não ficasse submissa à palavra discursiva, ao psicologismo da personagem, à representação mimética da realidade pelo atuante, à apreciação contemplativa e passiva do acontecimento artístico pelo espectador e à literatura dramática. Artaud partia do princípio que cabia à arte descartar as convenções e retornar à completude de si mesma, primar pela não separação da arte e a experiência comunal entre artistas e espectadores durante a cena.

Para o ensaísta brasileiro Teixeira Coelho não é ilegítimo vincular Artaud somente a uma determinada estética teatral:

O que Artaud propõe (embora o princípio só apareça embrionariamente em suas palavras, e nunca com estes termos) é o abandono do produto teatral pela produção teatral. [...] Partindo do princípio do abandono da representação pela apresentação (formulado, este, claramente por Artaud), o que o teatro pós-moderno fará é deixar de apresentar espetáculos, feitos por alguns e consumidos por outros, para organizar experiências teatrais onde não há separação entre palco e plateia (onde não há palco, nem plateia: todos atuam, ninguém apenas assiste) e onde não há “coisas” representadas mas ações presentes, presentificadas, apresentadas, encenadas aqui e agora. (2011, p. 102)

É nessa perspectiva que estabeleço aproximações entre o pensamento de Artaud e suas reverberações na performance, porque percebo as seguintes proposições e ligações entre as duas formas de encenação: 1) Ampliar as fronteiras da realidade na qual se faz o exercício da vida; 2) Buscar fazer e estabelecer elos entre arte e vida, e não a separação de ambas; 3) Desorganizar aparências, derrubar preconceitos e fazer emergir verdades secretas e não imaginadas, provocando no espectador uma recepção muito mais cognitivo-sensória do que racional; 4) Produzir imagens físicas violentas, baseadas na ideia de ações extremas que provoquem os sentidos e a alma do espectador; 5) Provocar nos participantes um desejo de mudança; 6) Produzir cenas ritualísticas, permeadas pela emoção e, principalmente centradas no corpo do atuante e em tudo que apele aos sentidos do espectador, renegando desta forma a dogmatização do texto dramático como regente supremo do fazer teatral.

É impossível falar em Artaud sem evocar o ser humano que viveu se interrogando e interrogando o próprio fazer-pensar teatro, antes de ser um homem de teatro. A partir de 1914, Artaud inicia a sua peregrinação, como se fosse uma cobaia, em algumas renomadas casas de repouso. Durante os cinco anos em que esteve trancafiado nessas instituições sanitárias na Suíça, os médicos disseram que Artaud sofria de depressão, ataques nervosos, fadigabilidade mental e até sífilis hereditária. Desta forma, ele foi considerado um forte candidato para os tratamentos disponíveis



na época: prescrições de láudano, medicamento derivado do ópio: Artaud se tornaria dependente químico desta substância, que tem efeitos analgésico e sedativo, por toda vida, buscando amenizar as fortes dores de cabeça, a “histeria” e sua depressão crônica, e para o tratamento da sífilis submeteu-se à administração de remédios à base de arsênico, de mercúrio e de bismuto. Entretanto, em face ao sofrimento Artaud permaneceu escrevendo, desenhando e pintando, ou seja, encontrava na arte a válvula de escape para as suas dores existenciais. Sobre isto, Alain Virmaux afirma: “Fale-se ou não de teatro, em Artaud tudo começa pelo sofrimento.” (2009, p. 9)

Não é de se estranhar a vontade excessiva que Artaud tem de escrever, haja vista que suas relações sociais com os profissionais de saúde e os pacientes eram realizadas apenas dentro das quatro paredes dos hospícios em que esteve internado diversas vezes. Neste ínterim, me aproximo de Artaud pela via do sofrimento. Ao ler seus escritos compreendo o artista francês de forma integral, pois assim como ele faço / realizo arte para entender e se / me entrecruzar com a vida, e vice-versa.

A escrita solitária de Artaud é um remédio para própria carência e uma reafirmação de que ainda está vivo para expressar suas ideias sobre a arte e a vida, pois é nesta interação entre a reclusão e as correspondências com as pessoas que estão na realidade do outro lado do muro que ele repensa o teatro e o realiza em seu espírito.

Mas a solidão para Artaud, tanto a decorrente de suas internações psiquiátricas quanto a vivenciada a partir de sua própria vontade, não se caracteriza como negativa ou como uma atitude egoísta, haja vista que no decorrer dos anos ele vai se isolando e se tornando um indivíduo que rejeita agir artisticamente de acordo com as decisões coletivas. Artaud não se acomoda perante os privilégios das facilidades dos trabalhos teatrais coletivos, nem da privação de sua liberdade criativa. Artaud é resiliente em aceitar a solidão como sendo uma ocasião para se debruçar e aprender sobre si mesmo, se conhecer melhor e descobrir sentimentos e verdades que até então estavam escondidas em sua vida.

Jacques Derrida (2014), a partir da reflexão dos escritos de Artaud, faz um paralelo entre o discurso crítico e o discurso clínico, e revela que ambos estão ancorados no Estruturalismo², isto é, apesar da continuidade do sentido se revelar na ruptura, a loucura e a obra permanecem em uma espécie de enigma. Isto fica bem claro porque tanto o discurso clínico quanto o discurso crítico se opõem radicalmente no que se referem ao problema da loucura e da obra, visto que eles reivindicam a proteção do sentido com o objetivo de decifrar a essência das estruturas dos discursos. Derrida denuncia o erro em tentar decifrar a loucura e a arte de Artaud pelo viés estruturalista, pois segundo ele o teatrólogo nunca iria aceitar qualquer pensamento separado da vida, pois tal dicotomização não permitiria a existência da unicidade de cada criador.

É necessário que se exponha a loucura como o acesso epifânico à vida e à arte de Artaud. E isto fica principalmente bem evidente em suas cartas, visto que mais do



que uma simples narrativa de sua doença, é uma fiel produção de retratos da sua vida e nos revela o desenvolvimento de sua personalidade inquieta, bem como nos mostra sua necessidade em contar minuciosamente detalhes de seus sentimentos variados e de sua vida. Ele não se deixa comedir por regras literárias, como fazem os dramaturgos tradicionais, pois sua escrita é de uma sinceridade emocional pungente, que permite a experiência de vislumbrar as suas feridas em uma espécie de grito silencioso, transformado nas imagens mais dramáticas possíveis, de modo a imprimir nos outros a intensidade de sua própria vida teatral.

Derrida (2014) fala, ainda, que não se deve esperar uma lição epistolar teatral de Artaud, pois ele não pretendia construir obras-primas, mas dar existência a uma arte que resiste e se recusa a própria exemplificação, mas está centrada naquilo que se sente ao entrar em contato com a obra. Artaud não pretendia se estruturar em dualismos que expressassem a arte como simples objeto, isto porque desejava que o teatro fosse uma criação pura da vida, daí sua súplica para que sua palavra não fosse soprada para longe de seu corpo.

Em 1926, com a ajuda financeira do casal de amigos René e Yvonne Allendy, Artaud fundou com Roger Vitrac e Robert Aron o Théâtre Alfred Jarry. O Théâtre também serviu de protótipo para as ideias de seu principal fundador, onde a cena teatral passa a exercer a função terapêutica de agir ontologicamente sobre a condição humana e a recriação do mundo de forma integral, as quais mais tarde se tornariam os princípios fundantes do Teatro da Crueldade. A pretensão em fundar o Théâtre Alfred Jarry era para abolir as convenções e os mecanismos artificiais que privavam a arte teatral de se reconectar com a vida. Artaud almejava reconstruir uma arte teatral não dissociada da vida, baseada nas suas características primitivas e que não estivesse relacionada com nenhum tipo de artificialidade, pois em sua opinião o teatro nutre o ser humano de forma integral e instaura o teatro como meio de suscitar a crueldade na realidade.

A crueldade é um ponto nevrálgico da arte teatral e da vida de Artaud. Não se refere a um ato físico ou moral violento, embora essas ações não sejam censuradas em cena, é uma exasperação do sofrimento existencial do ser humano no mundo e da precariedade do corpo humano; a crueldade é um tratamento sistemático e dissonante que apela aos sentidos dos participantes e é pertencente ao patamar metafísico na medida em que a crueldade proclamada por Artaud é ontológica.

Para a realização do Teatro da Crueldade, Artaud no livro *O teatro e seu duplo* (2006) defendia que tudo o que age e vive é considerado uma crueldade, bem como tudo que estava em cena deveria existir uma única vez, o que por sua vez demonstra que o primordial no teatro é a experiência fugaz da arte. Contudo, isto não quer dizer que o espontâneo e o improvisado não existissem na cena da crueldade.



Artaud preconizava a eliminação da improvisação pela regulação minuciosa de tudo e todos que estivessem à disposição do Teatro da Crueldade. Seguindo este pensamento, Artaud elaborou a ideia que o teatro deveria estar baseado na ciência, ou seja, ao mesmo tempo em que pretendia destruir o caráter estático do teatro tradicional, ele dava importância à reconstrução rigorosa que impediria a realização da improvisação espontânea que atrapalharia o surgimento da expressão teatral da crueldade.

Na encenação do Teatro da Crueldade, os elementos físicos e os objetos tinham como objetivo perturbar a sensibilidade de todos. As atribuições de dramaturgo e diretor são substituídas pela competência de um criador cuja responsabilidade é conduzir a criação teatral e as ações físicas em direção à cena da crueldade. Apesar da eliminação da figura hierárquica do dramaturgo como sendo uma entidade artística onipresente, onipotente e onisciente na encenação, o texto não é expulso da cena, o que acontece é a escamoteação do discurso articulado em prol da doação às palavras com características oníricas. (ARTAUD, 2006)

Por conseguinte, o texto, os objetos e os corpos são colocados próximos à realidade dos sonhos e passam a ser utilizados a partir da elaboração de uma linguagem cifrada e concreta que é constituída por uma partitura de signos inspirados e semelhantes aos hieróglifos, o que doravante exige dos participantes a leitura e a transcrição legíveis e precisas dos signos na cena do Teatro da Crueldade.

Artaud é enfático ao se referir que a primeira missão do ser humano é viver, para em seguida ter algo que o faz acreditar na própria existência. Artaud é feroz ao culpar o Ocidente pela ideia petrificada de que a arte e a cultura não são convergentes, uma vez que se valoriza a exaltação contemplativa do espetáculo e o enfraquecimento do ato teatral.

Ao se rebelar contra a primazia da arte tradicional e elitista no Ocidente, Artaud (2006) se insurge contra o paradigma artístico tradicional que canoniza o fazer artístico como sendo uma obra-prima e que reproduz discursos e práticas que não toleram qualquer tipo de crítica à arte tradicional a qual é posta em uma redoma estética confeccionada pela elite. As obras-primas, para ele, são resultantes do enaltecimento artístico fixado e reverenciado pelas elites que acreditam serem detentoras de saberes e de apreciações de obras de artes a partir do senso do sublime que considera a massa como incapaz de reverenciar a arte tradicional.

Artaud considera que a pouca participação da massa no teatro é fruto da artificialidade ficcional de um fazer teatral que se dirige apenas para distrair, entreter e solucionar os problemas psicológicos dos espectadores. No teatro de obras-primas, de acordo com Artaud, o público permanece em uma espécie de decadência e castração estética que o coloca aquém e além da realidade, uma vez que na representação teatral



tradicional e psicológica os espectadores permanecem passivos e não são chacoalhadas ontologicamente, como ocorre no Teatro da Crueldade.

O teatro se torna vivo e serve, segundo Artaud, para instaurar um ato espontâneo, mágico e terapêutico que transforma a existência daqueles que participam do ato teatral. Artaud proclama que o teatro tem que se libertar das amarras do texto teatral e se religar à arte e à vida. O Teatro da Crueldade refuta os cânones cênicos tradicionais ocidentais para dar vazão à predominância soberana da encenação, à liberdade criativa do encenador e não à supervalorização do texto, pois a linguagem não passa a ser permeada por textualidades e sonoridades que emanam o caráter místico e encantado na cena.

Artaud defende uma ideia do teatro religado às origens que envolve e provoca a criação de um conhecimento físico das imagens e dos meios que suscitam possíveis transe em toda anatomia humana, pois entende que o teatro envolve e alcança diretamente o organismo. Artaud deseja que o ato teatral em sua totalidade tenha uma energia capaz de trazer à tona as intimidades mais recônditas dos participantes do acontecimento cênico, pois tudo deve apelar e intensificar os sentidos dos indivíduos. (OLIVEIRA, 2013)

A diferença entre o Teatro da Crueldade e o teatro ocidental advém do pressuposto de que este, desde sua origem e nascimento como morte, foi obrigado a descrever o ser humano e o que ele faz. O Teatro da Crueldade, ao contrário, desperta a necessidade inelutável do devir, o qual nasce separando a morte do nascimento e apagando a identidade do ser humano.

O teatrólogo francês, neste contexto, compara o teatro à peste, pois como ela, pode exteriorizar toda crueldade que está na alma de um indivíduo ou de uma população, ou seja, no teatro de Artaud existe a possibilidade do espectador ser contagiado e transformado, já que através de atitudes e situações externas presentes na cena, podem se iniciar provocações que desestruturam e acionam interiormente as angústias mais elementares, visto que esses rituais laicos do Teatro da Crueldade possibilitam à coletividade reconhecer e restaurar seus anseios, suas memórias e até mesmo suas identidades, posto que oferecem aos artistas e ao público uma experiência coletiva com a qual os indivíduos não são mais separados em dicotomias espaciais e de funções específicas no fazer teatral, pois na vivência ocorre a revitalização da vida e da arte e o apagamento de suas fronteiras.

No Teatro da Crueldade de Artaud nada é gratuito, pois a virtualidade e a revelação, como a peste, das ações artísticas afligem os sentidos adormecidos, restituem e convocam os inconscientes reprimidos da coletividade e têm forças para modificar e exorcizar a passividade e a perversidade dos espíritos e provocar delírios que comunicam e transtornam as verdades mais recônditas de um povo.



Artaud, em 4 de março de 1948, foi encontrado morto, sentado aos pés de sua cama no seu quarto em Ivry em decorrência de uma suposta overdose do sedativo hidrato de cloral. O interessante de se notar na história de vida de Artaud é que no decorrer dos anos nos quais esteve asilado em hospícios, e até mesmo após a sua morte, teve suas ideias sobre diferentes temáticas “aceitas” pelos outros, a partir de um sentimento de compaixão, porque era aquele que sofria de uma loucura esquizofrênica e que esteve integrado na sociedade e no âmbito artístico a partir da sua alienação existencial e não por ser um filósofo, reformador teatral e ser humano.

Artaud foi e permanece sendo até os dias atuais estigmatizado como um louco esquizofrênico que no auge de seus delírios proclamava os estados místicos e a liberdade poética da arte, sobretudo a teatral. Mas Artaud foi posto de lado do convívio social e artístico devido à diferenciação mental.

Talvez, a sociedade seja a verdadeira alienada e esquizofrênica, uma vez que investida de sua hipocrisia normativa não deu o devido valor e reconhecimento à lucidez estética e existencial de Artaud, por ser um arauto das manifestações cênicas que permanecem no entrecruzamento entre a vida socialmente organizada e a arte esteticamente poetizada – como a performance –, além de ter sido um artista insurgente que teve, e ainda tem, a força de sacudir as normas estéticas e sociais que persistem em existir na contemporaneidade.

As reverberações das ideias de Artaud na performance são diversas, uma vez que durante toda a sua vida o artista francês buscou por uma arte teatral que transitasse entre as fronteiras e os territórios das artes e da vida e que apresentasse uma estética original e híbrida e que, principalmente, não estivesse dissociada da vida. Artaud, como a performance, condena qualquer linguagem artística que seja imposta e instituída como tendo finalidades elitistas e artificiais, como ocorre com as obras-primas.

A cena artaudiana se aproxima e se entrelaça com a vida, e vice-versa, configurando-se em acontecimento artístico ritualístico-existencial-estético-poético em que artistas e espectadores, em suas singularidades, com seus corpos-em-ação são convocados a participar do processo transitório de suas identidades e são contagiados na elucidação de suas existências e afetos durante a participação e a criação efêmera da performance. E a partir desses questionamentos nas artes cênicas que decidi experimentar na cena meu corpo diferenciado, realizando a partir da apropriação da vida e da arte de Artaud.

Artaud era diferenciado e neste sentido sua arte e sua vida me inspiram nas minhas performances. As reverberações das ideias de Artaud, principalmente as relacionadas ao Teatro da Crueldade, permeiam e se instauram nas performances – (*DES*)*VITRUVLANDO* (2014), *Sanguis* (2014) e *Reliquarium experiētiis* (2014) – que realizei durante o doutorado (2014 - 2018) no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).



A performance *(DES)VITRUVIANDO* foi a primeira prática cênica que apresentei em Salvador (BA), em 2014. Optei por levar para cena algumas ações que são comuns no meu cotidiano, mas que provocam uma certa cautela e precaução quando solicito aos outros que não estão habituados às minhas limitações físicas para mexerem no meu corpo diferenciado.

Fui à papelaria e comprei papéis brancos para forrar o chão da sala da galeria que iria apresentar a performance e hidrocores coloridos para os espectadores desenharem ou escreverem o que quisesse no papel no qual estava deitado. Sendo assim, intitulei a performance de *(DES)VITRUVIANDO*, pois o objetivo artístico principal era mostrar em cena as desproporções e as limitações físicas decorrentes da degeneração do meu corpo diferenciado, além de proporcionar aos espectadores a oportunidade de desfazerem seus zelos exagerados diante de um corpo com deficiência.

Decidi apresentar uma performance que expusesse a anatomia e a fragilidade do meu corpo, opondo-se assim à ideologia herdada, em séculos de tradição ocidental, que representa as proporções e os ideais de corpo perfeito, o qual é figurado no desenho do *Homem Vitruviano* do artista italiano renascentista Leonardo da Vinci, feito por volta do ano de 1490.

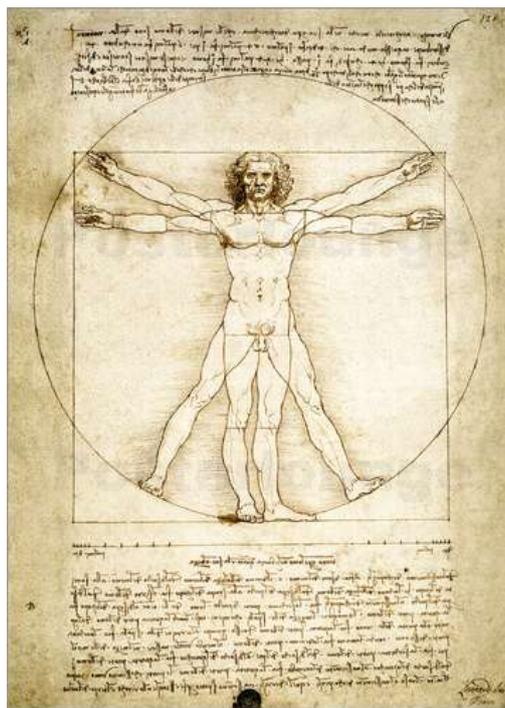


Figura 1. *Homem Vitruviano* de Leonardo da Vinci (Domínio Público)

Para romper com as práticas cênicas que exibem os artistas com corpos diferenciados principalmente em razão de suas deficiências e com o ideário de corpo

prefeito criei a performance *(DES)VITRUVIANDO*, a qual se configura como uma cerimônia ritualística em que o meu corpo diferenciado está no centro do espaço liminar permeado pelas forças energéticas emanadas pelos espectadores. Decidi vestir apenas uma cueca e pedi para alguns espectadores me pegarem nos braços e me colocarem deitado no centro do quadrado feito com os papéis brancos fixados com fita adesiva. Em seguida, solicitei aos espectadores que se quisessem poderiam pegar algum hidrocor colorido que estava no papel e contornar o meu corpo diferenciado ou desenhar e escrever qualquer coisa relacionada à apreciação da performance. Poucos participaram e os outros ficaram observando.

Ao expor a degeneração do meu corpo diferenciado, causada pela progressão da amiotrofia espinhal progressiva, coloquei meu corpo quase nu no espaço cênico com o objetivo de chacoalhar, semelhante à peste artaudiana, as angústias e a lembrança da finitude humana dos espectadores que estavam participando ativamente da performance e até mesmo daqueles que apenas observavam a fragilidade e a pouca mobilidade do meu corpo diferenciado deitado sobre a tela.



Figura 2. performance *(DES)VITRUVIANDO* (Foto: Luis Carneiro Leão)

Portanto, através da performance *(DES)VITRUVIANDO* sendo apresentada em um evento predominantemente dedicado às artes visuais, levei para cena o pressuposto defendido por Renato Cohen (2009) de que a performance tem seus

princípios aportados nas artes visuais e seus fins dirigidos às artes cênicas. Através do meu próprio corpo e suas características próprias e individuais, subverti e desloquei o desenho do *Homem Vitruviano* feito por da Vinci, o qual é um ícone da perfeição e das proporções corporais na arte ocidental, para a tridimensionalidade da dinâmica cênica. Converti assim meu corpo e em sujeito, objeto e trajeto de arte, uma vez que não disfarcei em nenhum momento as atrofias dos meus membros, a pouca mobilidade, a severa escoliose que faz com que minha coluna em formato espiralado dificulte a respiração, os suores e os odores do meu corpo diferenciado em cena em um ato que não distingue a arte e a vida, perfazendo assim nos espectadores durante a interação performática a afirmação de que no paradigma ontológico todos os seres humanos são deficientes porque são incompletos e que fisiologicamente todos os corpos, a cada segundo, vão ao encontro da principal certeza existencial: a finitude humana.

A performance *Sanguis* foi apresentada no dia 15 de outubro de 2014 na frente da fonte da Escola de Teatro da UFBA. Em *Sanguis* escolhi elaborar uma dramaturgia composta pelo som dos meus batimentos cardíacos gravados a partir de um exame de ecocardiograma, pelos diálogos que tive com os espectadores e meus pedidos para que vestissem as luvas, pegassem a agulha, furassem meus dedos, fizessem qualquer desenho com meu sangue no pano branco e acendessem dois incensos e colocassem-nos em qualquer lugar do espaço, com o objetivo de provocar sinestésias³.

O ato de pedir para furarem meus dedos e fizessem qualquer desenho com meu sangue no pano branco são ações de ressignificar momentos da minha vida em que era constantemente internado nos quais via meu sangue nas agulhas, bem como da rejeição a qualquer tipo de vestimenta dos profissionais de saúde, principalmente se esta veste for branca.

Na performance *Sanguis* estabeleço algumas ações que possibilitam a participação ativa de alguns espectadores, enquanto os outros ficam apenas observando. Após o começo da performance, quando solicito aos espectadores que furem meus dedos e façam qualquer desenho com meu sangue no pano branco, eles se assustam, alguns furam e outros não, e fazem diversas perguntas: Como a gente faz? Está doendo? Está machucando? Em qual parte do corpo deve pegar com mais cuidado? Estabeleço dessa forma um diálogo com as pessoas e proporciono a oportunidade destes espectadores fazerem parte da cena, isto porque procurei proporcionar ao público um espaço cênico partilhado com o qual os espectadores podem abrir suas percepções para entender a tessitura dos elementos cênicos da performance.





Figura 3. Felipe Monteiro em Sanguis (acervo pessoal)

Neste contexto, Florence de Merèdieu, historiadora da arte francesa especialista em Antonin Artaud, ao apreciar o vídeo da performance *Sanguis* faz a seguinte ponderação:

As pessoas que se aglomeram em torno dele e participam do ritual “hospitalar” (poderíamos interpretar sobre os diferentes sentidos deste termo que designa ao mesmo tempo o mundo médico e a dimensão de acolhimento dos “Anfitriões”) se inquietam com os protocolos a seguir para abordar e “cuidar” deste corpo diferente. O sangue que corre sobre o tecido branco (símbolo e sintoma deste ambiente médico que é o pano de fundo do universo de Felipe Monteiro) também assusta. Relembrando, em tudo, sua função vital e sagrada ao mesmo tempo: “Sanguis Brasil”.

Felipe Monteiro percebe as reações do público, divide em dois grupos os que intervêm e os que observam. Os que agem receiam machucá-lo, perguntam-se como cuidar da melhor forma possível deste corpo em que a fragilidade lhes assusta. O medo, a inquietação! Saímos aqui do ambiente puramente hospitalar. Entramos na esfera da partilha e da osmose... teatral, performativa. Mundo de emoções, de sensações, de sentimentos. Desenho do sangue sobre a tela do tecido. (2018, p. 259)

O processo ritualístico de *Sanguis* promove uma maior afirmação da intensidade das ações dos espectadores e do performer, da irrupção do real, bem como a ênfase do instante presente, criando assim uma característica de rito coletivo, no qual o espectador não se dispõe a se tornar um simples observador do ato artístico, pois assume uma posição de cúmplice, testemunha, coautor da comunhão propiciada pela situação social provocada pela performance.

A performance *Sanguis* permitiu aos participantes a possibilidade de vivenciarem espacialmente, corporalmente e afetivamente uma relação direta com meu corpo diferenciado em cena, oportunizando aos espectadores fazerem um processo de autoexperiência e autorreflexão tanto na vida quanto na arte, isto porque a performance, enquanto processo artístico ritualístico, dá a oportunidade a cada espectador de perceber que quanto mais se participa do ato mais é possível notar que sua experiência não depende somente dele próprio, pois estando inserido em uma situação social, a experiência passa a depender de todos os envolvidos.

Em suma, na performance *Sanguis* não apenas consegui evocar a peste artaudiana, mas tornei-me a peste durante a experiência cênica de oferecer aos espectadores o meu corpo diferenciado em um ato de sacrifício artístico em cena, pois para Sylvère Lotringer:

O Teatro da Crueldade é a experiência da morte em vida. O teatro de Felipe Monteiro é vivo porque está vivo em face da morte e da doença. Não é algo que ele poderia colocar em sua face, ou em seu corpo, como uma máscara, mas é um com o seu corpo. Sua crueldade não é só um ato, mas um ato de fé. No parque quando ele celebra sua crueldade, ninguém pode deixar a cena rindo dele, como alguns fizeram com Artaud, que acabou performando perante um anfiteatro vazio. Felipe Monteiro transportou seu palco para um lugar público e a cena é tão conflitante que ninguém tem coragem de sair. Seu corpo é a peste e todos percebem de pronto que não é um ato, mas é real. E mesmo assim é mais do que real uma vez que insinua a si mesmo na mente das pessoas enquanto, de forma análoga ao regicídio, ele olha a si mesmo performando publicamente seu teatro privado de crueldade, deixando seu público transitório incapaz de decidir se testemunharam algo muito obsceno de ser visto, ou o derradeiro ato de bravura, que é sua própria deterioração física. (2018, p. 265 – 266)

A performance *Reliquarium experientiis* foi apresentada no dia 24 de novembro de 2014 no Largo de São Francisco (Pelourinho) em Salvador (BA). Em *Reliquarium experientiis*, quero ser compreendido a partir das experiências vividas, originárias das percepções experimentadas no mundo que me cerca e do qual faço parte, pois estive disponível em me caracterizar como uma estrutura viva que continuamente se transformou e se adaptou ao meio.

Escolhi fazer a performance *Reliquarium experientiis* no Largo de São Francisco (Pelourinho) diante da Igreja e Convento de São Francisco porque, em primeiro lugar, foi historicamente considerado como um espaço de estigmatização e poder no qual os escravos eram açoitados e vendidos e de grande representação/repressão católica durante o período colonial brasileiro. Em síntese, em *Reliquarium experientiis* fiquei sentado e imóvel na cadeira de rodas durante uma hora, vestido com um figurino que fazia alusão às vestimentas religiosas e com os pés descalços, e coloquei um livro a minha frente e pendurei um banner que tinha a frase *Escreva no livro o que você sente e/ou*



pensa ao me ver em quatro idiomas (português, inglês, francês e espanhol). Poucas pessoas realizaram o pedido feito no banner, vejamos o que escreveram no livro:

- C.F.: *Eu vejo uma pessoa frágil, mas com coragem de mostrar suas fragilidades. Me faz questionar o que é considerado como frágil; corpo ou espírito?*
- O.C.: *A 1ª imagem: um santo / A 2ª imagem: o pagador de promessas.*
- C.A.F.: *Então, o que é o corpo isolado? Qual sua noção há em ver o outro? E a imobilidade? Uma vida ser. Uma vida outra. É a minha, que não é a sua vida! Vida, Vide! IDA, DAVI. Filho ser. VIDA.*
- T.S.: *EU QUERIA VER MINHA FILHA SE ESTÁ Bem*
- G.O.: *Minha primeira impressão é admirar a coragem para realizar esse trabalho. Nem todos os artistas são capazes de tamanha entrega. O impacto está, para mim, em ver a expressão artística em tudo que o cerca e principalmente na corporificação dessa arte. Sinto-me admirado e orgulhoso!*

Em *Reliquarium experientis* propus ver e vivenciar o mundo e a instauração da arte na vida, e vice-versa, a partir de pontos de vista diferentes. Tornei-me um verdadeiro errante do meu tempo, pois a performance por si e em si se basta, haja vista que em uma espécie de desnudamento, no sentido grotowskiano⁴, passei particularmente por um processo complexo, o qual compreendo como um martírio laico, pois tive que fazer uma ação de autopenetração, a fim de sacrificar os meus estigmas mais recônditos da parte mais íntima, e desta maneira pude subverter, transgredir e eliminar os estigmas que foram inseridos durante toda a minha vida. Ou seja, necessitei ser plenamente sincero comigo, posto que não “fingi” artisticamente algo, mas ofereci, humilde e corajosamente, ao público minha arte em um ato real de provocação.





Figura 4. Performance *Reliquiarium experiētis* (Foto: Carlos Alberto Ferreira)

Em suma, pude compreender na performance *Reliquiarium experiētis*, a realidade que está à minha volta e compreender que temos que instaurar o tão sonhado pensamento artaudiano de não separar a arte da vida, mas sim buscar um elo entre ambas, pois em minha opinião, desta maneira será possível pensar os corpos diferenciados como trajetos de vida que são capazes de promover e estimular o senso crítico dos espectadores, principalmente no que diz respeito aos estigmas. Por fim, sendo um performer insurgente tornei-me um gerador de insurgências políticas, artísticas, sociais, pessoais, bem como de alteridades, porque propus legitimar através do ativismo modos de existência pregnantes que denunciam, subvertem e transgridem os padrões normativos instaurados na sociedade contemporânea.

Ao pesquisar a vida e a arte de Artaud, e ao descobrir o martírio de sua existência estigmatizada, utilizei episódios de sua biografia e a sua arte como aportes para as performances supracitadas, nas quais propus diálogos cênicos entre as dores do corpo e os estigmas sofridos pelo artista francês em relação ao meu próprio corpo diferenciado.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **Escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOTRINGER, Sylvère. Contemplar o sofrimento. In: OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara (organizadores). **Corpos Diferenciados em Performance**. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.
- MÈREDIEU, Florence de. No Limiar do Corpo. Metamorfoses e Linhas de Fuga: De Antonin Artaud às Expressões Contemporâneas. In: OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara (organizadores). **Corpos Diferenciados em Performance**. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.
- OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Corpos diferenciados: a criação da performance "Kahlo em mim eu e(m) Kahlo"**. Maceió: EDUFAL, 2013.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Notas:

² O Estruturalismo é uma corrente epistemológica do século XX, segundo a qual diferentes elementos da cultura humana devem ser entendidos em face a sua relação com um sistema ou estrutura maior, mais abrangente, deste modo, muitas vezes reduzindo estas relações a suas estruturas.

³ Por sinestesia se compreende a ideia de perceber o mundo por meio da relação subjetiva provocada espontaneamente pelos sentidos, por exemplo, na performance *Sanguis* os incensos possibilitam evocar nos espectadores memórias relacionadas às imagens, paladares, sensações e/ou sons, fazendo com que o indivíduo seja atravessado por emoções provenientes das produções de sentidos difundidos em cena.

⁴ Para Jerzy Grotowski (1992) o ator deve se libertar de toda resistência que o reprime ao impulso psíquico, então através de um processo de eliminação de sua máscara cotidiana ator estabelece para si próprio um desafio de ser plenamente sincero consigo e com os outros através de um ato de sacrifício, de renúncia e de humildade em cena.

Recebido em 03 de Agosto de 20119

Aceito em 05 de Outubro de 2019



O GESTO COMO PULSÃO INTERIOR NO TEATRO DA CRUELDADE

Marina de Nóbile da Silveira¹

Ricardo Carlos Gomes²
<https://orcid.org/0000-0002-8778-9598>

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo discutir a importância do Gesto na concepção do *Teatro da Crueldade*, proposto por Antonin Artaud no início do século XX. Para tanto, irá abordar seu contexto histórico e alguns aspectos biográficos, destacando seu contacto com outras culturas e artes não ocidentais, a fim de pensar um gesto que se expresse verdadeiramente como pulsão interior na obra de Artaud.

PALAVRAS CHAVES: Artaud, Antonin; Teatro da Crueldade; Gesto.

THE GESTURE AS INNER PULSION IN THE THEATRE OF CRUELTY

ABSTRACT

The aim of this paper is to discuss the importance of Gesture in the conception of the Theatre of Cruelty, proposed by Antonin Artaud in the early Twentieth Century. Therefore, it will approach his historical context and some biographical aspects, mainly his contacts with other cultures and non-western arts in order to think of a gesture that can be considered truly expressive as inner pulsion in his work.

KEYWORDS: *Artaud, Antonin; Theatre of cruelty; Gesture.*

¹ **Marina de Nóbile da Silveira** é Bacharel em Artes Cênicas (interpretação) pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: nobile.silveira@hotmail.com

² **Ricardo Carlos Gomes** é Doutor em História, Teoria e Técnica do Teatro e do Espetáculo pela *Università degli Studi di Roma*, Professor Associado do Departamento de Artes Cênicas (DEART) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: diadokai@gmail.com



Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido como Antonin Artaud, nascido em 1896 em Marselha, na França, foi poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor. Contribuiu, principalmente através da sua produção teórica, para o teatro ocidental e serviu de inspiração para muitas práticas do teatro contemporâneo. Assim como outros encenadores de seu tempo, Artaud é visto como um dos reformadores do teatro por buscar uma nova forma de fazer teatral que não reiterasse o naturalismo do drama burguês. A modernidade, período que se inicia com o Iluminismo no século XVIII, previa a mudança no pensamento pelo viés da razão e do livre comércio, essa relação entre o pensamento e a visão econômica, afetava diretamente a percepção do sujeito com o mundo e também de si mesmo, refletindo em um fazer teatral centrado no homem e suas relações com a propriedade, a família e a sociedade. No início do século XX, a Crise da Modernidade colocou em xeque os valores que haviam regido o Ocidente até o presente momento. A consequente Crise do Teatro, provocou nos artistas da época a necessidade de fazer emergir uma nova forma de pensar as artes cênicas. Por conta disso, foram criados no século XX novos espaços dedicados à pesquisa teatral, fazendo emergir diversas escolas, ateliês e laboratórios. A ascensão da figura do encenador resulta em um momento fértil para a produção de conhecimento e de novas pedagogias teatrais, processos criativos, pesquisas sobre a arte do ator e a estética teatral.

Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido como Antonin Artaud, nascido em 1896 em Marselha, na França, foi poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor. Contribuiu, principalmente através da sua produção teórica, para o teatro ocidental e serviu de inspiração para muitas práticas do teatro contemporâneo. Assim como outros encenadores de seu tempo, Artaud é visto como um dos reformadores do teatro por buscar uma nova forma de fazer teatral que não reiterasse o naturalismo do drama burguês. A modernidade, período que se inicia com o Iluminismo no século XVIII, previa a mudança no pensamento pelo viés da razão e do livre comércio, essa relação entre o pensamento e a visão econômica, afetava diretamente a percepção do sujeito com o mundo e também de si mesmo, refletindo em um fazer teatral centrado no homem e suas relações com a propriedade, a família e a sociedade. No início do século XX, a Crise da Modernidade colocou em xeque os valores que haviam regido o Ocidente até o presente momento. A consequente Crise do Teatro, provocou nos



artistas da época a necessidade de fazer emergir uma nova forma de pensar as artes cênicas. Por conta disso, foram criados no século XX novos espaços dedicados à pesquisa teatral, fazendo emergir diversas escolas, ateliês e laboratórios. A ascensão da figura do encenador resulta em um momento fértil para a produção de conhecimento e de novas pedagogias teatrais, processos criativos, pesquisas sobre a arte do ator e a estética teatral. Fabrizio Cruciani (2012, p. 34) evidencia a ânsia dos artistas do início do século XX de pensar em um teatro “do amanhã”, que tinha por finalidade a transmissão de saberes que conduzissem processos de transformação interna do homem. Na tentativa de buscar na arte uma significação para a própria existência, a importância do fazer artístico ganha amplitude no processo criativo para se buscar novas formas de posicionamento artístico ante à realidade. Cruciani evidencia esse deslocamento ao salientar a finalidade da formação do novo homem; logo, essa pedagogia buscava “educar para a criatividade, transmitir experiências, fundar ensinamentos, criar escolas...”, frisando um caminho que se realiza no corpo e suas experiências.

O final do século XIX e o início do XX são marcados, na Europa, pela “descoberta” do Oriente — sua arte, sua cultura, sua filosofia — que desponta como um contraponto à decadência europeia e à derrocada dos valores ocidentais, precipitado no momento da Primeira Guerra Mundial. Os valores ocidentais são colocados em xeque. “Para alguns de nós, na Europa, a civilização europeia não basta mais”, escreverá Romain Rolland. [...] eles acreditavam inovar ao proclamarem o destino do Ocidente, o fim de sua unidade cultural” (MÈREDIEU, 2006, p. 28). Este contato cultural, sobretudo artístico, entre Oriente e Ocidente foi uma inspiração para o teatro europeu da época. Apresentou uma forma de arte que se conectava ao ritual e à tradição, manifestando-se em treinamentos diários e domínio técnico da atuação, aprimorando a consciência expressiva do intérprete e suas potencialidades. O corpo preparado e atento do artista oriental concentra e trabalha a sua energia para transmiti-la ao espectador. Teatro e dança — ao contrário da visão ocidental que os concebe como linguagens distintas — se fundem, em um fazer artístico rítmico e expressivo.

Artaud, que buscava um fazer teatral que agisse de forma a reconectar o homem à sua essência, identificou na corporeidade potencialidades energéticas capazes de gerar pulsões internas que poderiam se reverter em uma ação interior e fazer com que o público e o artista fruissem juntos em um espetáculo-ritual. Como ele mesmo



coloca, “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (ARTAUD, 1999, p. 95). O Teatro da Crueldade, proposto por ele, apesar de possuir um nome intimidador, não diz respeito à crueldade somente em seu sentido literal, mas sim a uma analogia com a vida, que é cruel por natureza. No “Segundo manifesto do teatro da crueldade”, encontrado no livro “O teatro e seu duplo”, Artaud (1999, p. 143) afirma que o Teatro da Crueldade foi desenvolvido “para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar.”

Assim, o corpo ganha protagonismo no Teatro da Crueldade, onde Artaud irá buscar uma nova forma de racionalidade que não se utiliza mais do texto e da oratória, mas sim, as experiências sofridas e sentidas na carne, percebida em níveis físicos e metafísicos. Reivindicando assim, um direito sobre o corpo que possibilitaria o controle, até mesmo biológico, na constituição desse novo ser livre de automatismos e da ação externa do mundo.

1. O Corpo de Artaud: crueldade e reinvenção

Realidade e ficção se misturam, tanto na vida quanto na obra de Artaud, através de uma biografia fracionada entre o sagrado, a lucidez e a loucura. Viveu boa parte de sua vida em hospitais psiquiátricos, além de lidar com o uso de drogas, que lhe foram aplicadas desde muito jovem, pois na época eram vistas como medicamentos, o que acabou resultando em processos constantes de desintoxicação ao longo de sua vida. Consequentemente, tais experiências afetaram a percepção de mundo do encenador e o despertaram para uma pesquisa muito mais profunda que relacionava o ser, a carne e a espiritualidade. Em dado momento, Artaud declara guerra aos órgãos e assim, contestando a natureza humana, busca contestar o próprio Deus e o seu juízo sobre a existência.

Ele se dedica à pesquisa de um corpo desviante, um “corpo sem órgãos”, entendendo que desde sempre somos acostumados a viver nosso corpo isolando suas partes e limitando seu sentir, acreditando que os olhos foram feitos só para ver, os



ouvidos só para escutar e assim por diante. Sendo assim, a pergunta é: porque não subverter a ordem? Contestar a própria natureza e propor novas experiências para o corpo visto “como um todo”, onde seja possível falar com o joelho, tatear com a bacia e etc. Um dos frutos dessa investigação é a peça radiofônica *Para acabar com o juízo de Deus*, onde Artaud apresenta o corpo como uma experiência de liberdade: disforme, sensível, metafísico. Devido a sua linguagem escatológica e subversiva, essa transmissão radiofônica, que deveria ter sido veiculada na rádio estatal francesa, foi censurada na época.

André Lage (2008, p. 6), ao analisar a reinvenção do corpo proposta por Artaud, aborda vários conceitos que perpassam sua pesquisa na elaboração do Teatro da Crueldade:

Tal como o «humor-destruição» da época do Teatro Alfred Jarry, a potência física e vocal desse teatro do sopro e do grito, bem como a cenografia vocal e sonora da emissão radiofônica Para Acabar com o Julgamento de Deus (1947), são campos de força, territórios de expansão, de vibração e de experimentação, nos quais operam a mesma reivindicação revolucionária de um novo corpo humano. Corpo infinitamente potencial, com poder de explodir, em luta contínua contra a arte, a organização do organismo, a representação, a língua carcaça e deus. Reinvente para o homem um «corpo sem órgãos», liberte-o de seus «automatismos», assim você irá rendê-lo à sua «verdadeira liberdade», diz Artaud.

Antes mesmo de sua internação, Artaud buscava no canto e no movimento uma forma de extravasar as experiências do corpo, práticas vistas como manifestação de sua “perturbação mental”, pelas quais foi extremamente censurado. Surto psicótico, crises de abstinência, agressividade, momentos de lucidez, desilusão com a humanidade, espiritualidade, rituais, relações conflituosas e tratamentos de choque, marcam a escrita de um homem de teatro em conflito consigo e com a sociedade. No período que permaneceu no hospital psiquiátrico de Rodez, foram escritas inúmeras cartas ao seu médico responsável, o Dr. Ferdière, onde Artaud reivindicava o direito à higiene básica e mínimas condições de existência física e psicológica. Com o passar do tempo, foi se fragilizando pelos efeitos dos eletrochoques que confundiam sua memória, sua consciência e lhe feriam intensamente o corpo. Ana Teixeira, pesquisadora e diretora da Cia Amok Teatro, se dedicou a estudar a fase de internação



do encenador, e associa sua experiência de vida à finalidade do teatro proposto por Artaud:

A cena é o lugar eleito para a cura da dor e da impotência intelectual e criativa decorrente dela; o lugar para recuperar uma nova identidade, não-dividida, mediante uma “síntese superior do físico e do espírito”. Ser ator é a primeira vocação de Artaud; o teatro se apresenta do início ao fim como espaço terapêutico, a cena é “a possibilidade de nascer outro”, de regenerar o ser (TEIXEIRA, 1999, p. 187).

Artaud não rejeita o edifício teatral – inclusive, antes de sua internação, fundou com outros artistas o Teatro Alfred Jarry, onde pôde explorar-se na prática teatral, enquanto autor, ator e encenador. Porém, em 1937, em uma viagem para a Irlanda, a fim de devolver um bastão mágico de um feiticeiro da Savóia ou o cajado de São Patrício (há controvérsias na literatura) e conhecer a cultura celta, Artaud hospeda-se de forma precária, refletindo tal situação em sua aparência que, ao sair propagando suas ideias pelas ruas com o bastão, é visto como louco, sobretudo por estar em uma cultura diferente da sua (TEIXEIRA, 1999). Esse episódio dará início ao um ciclo de internações em vários manicômios franceses, até ser por fim transferido para o hospital psiquiátrico de Rodez, em 1943, onde permanecerá até 1946. Durante esse processo de internações, teve que deslocar suas necessidades de expressão artística para o seu próprio corpo e seus estados, sejam eles físicos, psíquicos, metafísicos ou psicológicos, explorando assim as necessidades desse corpo carregado de um potencial criativo, através do canto, da dança, da escrita ou de seus desenhos.

2. O gesto no Teatro da Crueldade

Artaud ambicionava fazer do teatro uma experiência completa, envolvendo o gesto em diferentes dimensões e níveis de contágio, fazendo do corpo, terreno poroso e permeável às sensações. Ao apresentar em sua pesquisa um corpo completamente extracotidiano e disforme, exposto em suas escatologias, Artaud também realiza, de uma forma ou de outra, uma mudança no plano coletivo, percorrendo um caminho que deveria se dirigir ao expurgo do veneno social. Através de sua escrita e da concepção do teatro da crueldade, busca contaminar e incentivar outras pessoas a



descobrirem o funcionamento próprio de cada corpo, movido pelo desejo do ser. Nessa imersão ritualizada nos sentidos, vários elementos são explorados na cena, como Maria Madalena Gonçalves (2012, p. 88) afirma:

O agente da criação passa a ser privilegiadamente a dimensão material da cena que engloba o gesto, a música, o canto, a dança, o corpo, a luz, a performance e o espetáculo, tudo colocado ao mesmo nível e num décor e numa composição nunca fixos previamente.

Muitos questionamentos de Artaud giram em torno da função do teatro e da necessidade de reconexão do homem com sua essência; para isso ele explora a relação entre a dimensão material e imaterial da cena, buscando gerar um teatro que se assemelhe ao sonho, ao sensório, que seja um “teatro do inconsciente” (MÈREDIEU, 2006, p. 490).

Muito afetado pelo caos ocidental, Artaud busca inspiração nas formas orientais para propor um fazer artístico que atue sobre o inconsciente, para que este possa realizar um trabalho acerca do inconsciente coletivo. Segundo o livro “Eis Antonin Artaud”, escrito por Florence de Mèredieu, o contato do encenador com o Teatro de Bali acontece em 1931 através de uma visita à Exposição Colonial, onde “cada país se ocupa em apresentar os costumes das regiões que administra” (MÈREDIEU, 2006, p. 426). Esta exposição aconteceu em Vincennes, na França.

Outro contágio importante que acontece neste evento e engloba a dimensão imaterial da cena associada à corporeidade, se refere às danças africanas, onde Artaud aponta que “Os povos selvagens do centro da África, as multidões refinadas da África superior permanecem sensíveis a certos ritmos, a certos encantamentos, voz apoiada pelo gesto, o gesto sendo o prolongamento plástico da voz” (ARTAUD *apud* MÈREDIEU, 2006, p. 426). Porém, o que reverberou profundamente sobre o encenador foi a apresentação do Teatro Balinês, que fez com que Artaud extraísse princípios pelos quais ele pretendia conceber o seu próprio fazer teatral.

A vibração que ele recebeu dessas danças situa-se em dois planos. O primeiro é técnico; Artaud fica maravilhado pela precisão e pela matriz gestual dos bailarinos, que ele compara a verdadeiros “hieróglifos vivos”, estendidos em todas as dimensões do espaço que possuem, ainda, a arte das metamorfoses. [...] A segunda surpresa é de ordem “metafísica”. Aqueles que Artaud chamará de “metafísicos da desordem” apelarão não



mais, como no Ocidente, aos recursos de ordem psicológica, porém aos grandes medos ancestrais, aos sentimentos 'originais' de ordem cosmogônica (MÈREDIEU, 2016, p. 429)

Outra experiência de Artaud, que flerta com a antropologia, é sua viagem ao México em 1936, tendo como proposição uma pesquisa de campo para encenar *A conquista do México*. Tinha em si a necessidade de buscar em outra cultura, algo que o deslocasse do regime da sociedade civilizada, para se reconectar ao ritual e às experiências naturais. Teve contato com povos nativos que o iniciaram no rito do peyote. Esse movimento antropológico associado ao teatro realizado por Artaud foi, de certa forma, pioneiro, pois só mais tarde essa união de pesquisadores da arte e da antropologia começariam a se aprofundar nesse entremear de culturas.

Mediante a tais influências, o encenador considera que o teatro precisa superar o modelo que se sustenta em um texto em forma de diálogo, expondo geralmente questões cotidianas da vida prática, para mergulhar em um corpo emblemático que se manifesta num fazer artístico centralizado em suas vivências, marcas, traumas, vícios, sensações, emoções e sentidos, conferindo-lhe a emancipação da significação literal da palavra, sendo capaz de produzir sua própria atmosfera expressiva e também energética. Com essa emancipação ritual da palavra, Artaud não pretende eliminá-la de seu fazer teatral, mas redimensionar sua importância na construção de uma cena onde a fala também é vista como gesto. Ao se referir ao uso da voz no teatro da crueldade, Artaud coloca:

Mas, dirão muitos, as palavras têm faculdades metafísicas, não é proibido conceber a palavra como gesto no plano universal, e é nesse plano aliás que ela adquire sua maior eficácia, como força de dissociação das aparências materiais, de todos os estados em que o espírito se estabilizou e teria tendência a repousar. É fácil responder que esse modo metafísico de considerar a palavra não é aquele em que o teatro ocidental a emprega, que ele a usa não como uma força ativa e que parte da destruição das aparências para chegar até o espírito, mas, pelo contrário, como um grau terminado do pensamento que se perde ao exteriorizar (ARTAUD, 1999, p.77-78).

Portanto, o teatro da crueldade abandona o domínio do texto, da representação e da verossimilhança com a vida diária para buscar uma forma de expressão que conecte o ser com o devir, com uma ideia universal da existência. Em sua teoria, propõe uma aproximação com o público colocando-o em contato direto com a encenação, priorizando um teatro feito para as massas. Assim, não pretendia



ressuscitar as obras primas e os clássicos, e sim, criar um teatro que não conte histórias, mas que facilite experiências.

Ele também buscava causar no espectador um posicionamento, uma ação, mas neste sentido, uma ação do espírito, transformação interna. E essa transformação encontra no gesto, uma possibilidade, fornecendo ao espectador uma vivência plástica da imagem/signo, energética e mística do movimento, desenvolvendo-o como articulador expressivo e base da linguagem do teatro da crueldade. Com isso, buscava explorar outras formas de dizer, que não pelo discurso lógico, e dar amplitude às questões do corpo. Esta linguagem física encontra sua expressão através de signos, fazendo do corpo do ator uma espécie de hieróglifo, ou seja, que capta forças e as transforma em signos através do movimento.

Assim, o encenador refletia sobre a precisão e objetividade do movimento que se contrapunham a toda a cena ocidental de então; pesquisava sobre a expressão que se sobrepõe à narrativa e instiga uma escuta que não se utiliza da audição, a escuta do corpo que não se descreve, mas que afeta sensorialmente, capaz de partilhar signos, estados, sensações e sentimentos. A partir do contágio com as formas orientais, Artaud começa a desdobrar sua pesquisa do Teatro da Crueldade pelo viés da gestualidade e do sagrado, que se mistura à própria natureza das coisas. Ao compartilhar sua experiência com o Teatro de Bali, diz:

Há toda uma profusão de gestos rituais cuja chave não temos e que parecem obedecer a determinações musicais precisas, com alguma coisa a mais que não pertence em geral à música e que parece destinada a envolver o pensamento, a persegui-lo, a conduzi-lo através de uma malha inextricável e certa. Tudo nesse teatro, de fato, é calculado com uma minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal. É uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam antes de tudo atores. (ARTAUD, 1999, p. 60).

Em grande parte de sua pesquisa, Artaud tem como principal articulador expressivo a corporeidade, aproximando dela suas próprias experiências físicas e estudos teatrais. A mimese não é desconsiderada na aprendizagem corporal proposta em seu teatro, pois o Teatro da Crueldade não descarta as possibilidades de contágio, com a hibridação de culturas e códigos comunicacionais do corpo na construção social do sujeito. O próprio rito perpassa gestualidades e procedimentos que carregam em si noções culturais e sociais do povo que o desempenha, e que são resgatados desde seu



ritual originário, o que acaba por creditar ao gesto uma forte movimentação energética em sua reprodução.

O gesto no Teatro de Crueldade assume então a independência da palavra e das narrativas com desencadeamento lógico. Neste ponto, começa a investigar uma forma de fazer teatral que opera através da partilha do “estado” das coisas, ou seja, que vai além de uma simples descrição do objeto para buscar uma compreensão mais profunda, não limitando-se à racionalidade do espectador, mas buscando propiciar o entendimento sensível da cena. Para que isso seja possível, o encenador diz que é preciso que se pesquise uma nova linguagem, que se desenvolva notações de novos códigos e que tudo isso seja criado, não de forma fortuita, mas por um viés energético. Segundo Artaud:

Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é dissimulá-lo. A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta. Opõe o espírito ao vazio real da natureza, criando por reação uma espécie de cheia no pensamento. Ou, se preferirem, em relação à manifestação-ilusão da natureza ela cria um vazio no pensamento. Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pela análise das palavras. (ARTAUD, 1999, p. 79)

Edson Fernandes analisa a relação entre a voz e o corpo em Artaud, onde é possível perceber a busca por uma complexidade relacional de ambos com o significante. A voz, quando dentro de um discurso devidamente articulado, geralmente traz consigo uma visão de fácil codificação sobre o objeto, enquanto as práticas corporais instigam outras formas de percepção em quem assiste, logo se conectam mais facilmente à esfera simbólica. Quanto a essa questão, Fernandes (2001, p. 67) explica:

Ao tomar a leitura de um texto, a voz procura estabelecer um sentido ao que se lê. Neste caso, o significante passa a ganhar uma ação na grafia e é então sonorizado na oralidade, mas participa de um sentido ao ser interpretado pela voz e, de forma performática, pelo corpo. O corpo carrega as emoções no gestual para os ouvintes da palavra dita e para o corpo que representa a visibilidade da sonoridade em movimentos gestuais.



Para conseguir alcançar a plenitude do gesto proposto pelo encenador “é preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponda a localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 1999, p.151). Longe de catalogações da gestualidade, ele acredita que o esforço psicofísico que o gesto demanda, agindo como um duplo dessa esfera imaterial, onde o ator, assim como um “ curandeiro criado por um instinto mal conhecido.” se torna canal de forças através do corpo, onde tem domínio, para camadas espirituais que não temos pleno controle ou consciência. (ARTAUD, 1999, p.152)

Uma ferramenta de conexão entre o movimento e essa dimensão metafísica do gesto é a respiração. Através dela conseguimos gerar estados que afetam e transformam a matéria, aceleram ou diminuem a pulsação, a movimentação energética e os estados físicos e mentais do ator, possibilitando até mesmo transes e diferentes níveis de conexão com o todo cênico-espiritual. O uso de máscaras e demais objetos na cena é pensado em comunhão com este mimetismo mágico, associando-os à voz, ao ritmo, ao uso das luzes e assim por diante. O objeto em comunhão com o gesto, o espetáculo como união das forças que compõem o rito e que, através da consciência do ator de seu estado, sua respiração, seja possível materializar tais forças.

Dessa forma, é possível refletir sobre como o pensamento centrado na vontade do ser, manifesto a partir das questões do corpo e em consequência, na gestualidade, é de suma importância para a construção da própria teoria do Teatro da Crueldade. Artaud propõe que cada um, em sua existência, busque o seu funcionamento próprio, potencializando sua projeção energética e criando novas possibilidades na reconstrução de si.

Portanto, ao unir a consciência comunicacional do gesto e sua repercussão metafísica, Artaud cita o termo “mimetismo mágico”, como, “mímica de gestos espirituais que escandem, podam, fixam, afastam e subdividem sentimentos, estados de alma, ideias metafísicas” (ARTAUD, 1999, p. 71). Através dessa concepção do mimetismo, nos deparamos com uma possibilidade de externar, ou até mesmo materializar, forças espirituais que são geradas, de certo modo, por um tipo de pulsação que nasce no interior do corpo. Neste sentido, podemos ligar sua concepção de gesto a uma ação interior, que parte do sujeito que, ao se afetar pelo corpo, propõe também uma afetação no espaço e age de forma a materializar forças.



Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CRUCIANI, Fabrizio. Exemplos Ocidentais. In BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola et al. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Editora É Realizações, 2012.
- FERNANDES, Edson. A voz e o corpo: linguagem, estética e complexidade para uma reflexão no teatro de Antonin Artaud. In **EccoS Revista Científica**, v. 3, n.2, 2001. Disponível em <https://www.redalyc.org/html/715/71530206/>. Acessado em 16 dez 2018.
- GONÇALVES, Maria Madalena. Artaud e Brecht: a atração dos opostos. In **Cadernos PAR**. Léria, Instituto Politécnico de Léria, n.5, mai. 2012. Disponível em <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/567/1/art5.pdf>. Acessado em 16 dez 2018.
- LAGE, André. O teatro segundo Artaud: ou a reinvenção do corpo. In **Revista FIT**, v.3, 2008, pp.62-71,
- LEAL, Mariana Katona. Gestualidade e produção de sentido. In **Anais da 20ª ANPAP**, v.20, pp.4028-4037, 2011. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/mariana_katona_leal.pdf. Acessado em 16 dez 2018.
- MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- TEIXEIRA, Ana. O teatro da cura Cruel. In **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v.3, pp.187-192, 1999. Disponível em: https://www.scielo.org/scielo.php?pid=S1414-32831999000200028&script=sci_arttext. Acessado em 16 dez 2018.

Recebido em 3 de outubro de 2019

Aceito em 13 de Dezembro de 2019



