



# Ephemerata

*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*  
*Universidade Federal de Ouro Preto - vol. 3 - nº 4 - jan./abr. 2020*  
ISSN: 2596-0229

Dossiê:  
Antonin Artaud e Reverberações 2



**PPGAC**  
Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas



**UFOP**

Universidade Federal  
de Ouro Preto

**EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**  
vol. 3, nº 4 - Jan./Abr. 2020

ISSN: 2596-0229

*Expediente*

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP  
Coordenação: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel  
Vice Coordenação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana da Costa Dias

*Equipe Editorial:*

Editor-chefe: Luciana da Costa Dias  
Editoras responsáveis pela organização do Dossiê Antonin Artaud e Reverberações II:  
Luciana da Costa Dias e Tamira Mantovani Gomes Barbosa

*Comissão Científica:*

Cláudia Tatinge Nascimento (Macalester College - E.U.A.)  
Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)  
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  
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

*Revisão:*

Leandro da Silva Pires, Luciana da Costa Dias e Tamira Mantovani Gomes Barbosa.

*Capa:*

**Performance “IN/CORPORAL”, de Karen Nunes. Ouro Preto, 2018.**

**Foto de Thiago Ferraz.**

– Performance realizada no Departamento de Artes Cênicas DEART/ UFOP, como resultado da disciplina eletiva *Oficina de Criação A – Experimentos Artaudianos*, ministrada por Tamira Mantovani.

*Projeto Gráfico:*

Éden Peretta

*Plataforma SEER: Editora da UFOP*

Universidade Federal de Ouro Preto  
R. Diogo de Vasconcelos, 122  
Pilar - Ouro Preto  
Minas Gerais  
CEP 35400-000  
Fone: +55 (31) 3559-1189

Dossiê :

# Antonin Artaud e Reverberações

# 2



# SUMÁRIO

## EDITORIAL

### 0. Expediente

### 1. Apresentação / Presentation

- Antonin Artaud ontem e hoje / *Antonin Artaud yesterday and today*** 07-12  
- Luciana da Costa Dias; Tamira Mantovani Gomes Barbosa

## TRADUÇÃO

- 2. *Pérégrinations Artaudiennes* / Peregrinações Artaudianas** 13-26  
- Théophile Choquet

## AS REVERBERAÇÕES DE ARTAUD 2

- 3. A Palavra em Artaud ou a Carne que se faz Verbo** 27-47  
- Wilson Coelho
- 4. Surrealist Aftershocks: Artaud, Freud, and Mirrors of the Surreal Schism** 48-62  
- Lee Patrick Patterson
- 5. O Jato de Sangue: Dialética e Anacronismo em Antonin Artaud** 63-83  
- Marcelo Eduardo Rocco, Glênio Araújo Vilela
- 6. Asombro Filosófico y Teatro de la Crueldad** 84-100  
- Ramiro González Coppari
- 7. Artaud e as Vanguardas Artísticas: uma Revolução Cênica Radical** 101-114  
- Tamira Mantovani Gomes Barbosa
- 8. Obra-Corpo, Obra-Enigma: Pulsão e Corporeidade em Artaud e Marina Abramović** 115-125  
- Denise Pedron
- 09. Por um Performer Cruel** 126-144  
- Matheus Silva
- 10. Projeto Artaud: Relatos de uma criação inspirada em Antonin Artaud** 145-162  
- Daiane Dordete Steckert Jacobs; Marcos Bittencourt Laporta; Maria Rachel de Souza Chula
- 11. Iluminação e Composição Cênica: o espetáculo *Soft Porn* à luz de Artaud** 163-183  
- Berilo Luigi Deiró Nosella; Laura de Paula Resende
- 12. Escrita e Corpo em Antonin Artaud** 184-195  
- Marcelise Lima de Assis
- 13. A Cartografia do Corpo-sem-Orgãos: a concepção do corpo em Artaud** 196-218  
- Gabriel Mafort Paleari





## Dossiê Antonin Artaud e Reverberações II

– Apresentação –

# ANTONIN ARTAUD ONTEM E HOJE

*Luciana da Costa Dias<sup>1</sup>*

*Tamira Mantovani Gomes Barbosa<sup>2</sup>*

(organizadoras)

As reverberações de Antonin Artaud (1896-1948) e seu pensamento ecoam forte, mesmo hoje, mais de 70 anos após sua morte. Pesquisadores, artistas e performers contemporâneos seguem dando voz e corpo às suas ideias e atestam sua importância. Em 2019, a *Ephmera – Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas* da Universidade Federal de Ouro Preto lançou uma chamada de artigos para o *Dossiê Antonin Artaud e Reverberações*, a qual recebeu um volume tão grande de artigos de alta qualidade que acabamos por decidir organizar não apenas um, mas dois números do *Dossiê Antonin Artaud e Reverberações*, o que demonstra a enorme repercussão da obra artaudiana para o campo não apenas das artes (cênicas) mas também da psicologia, da filosofia e tantos outros.

Mais do que isso: a recepção positiva do primeiro dossiê deixou-nos ainda mais animadas para o lançamento deste segundo, aqui editado, e no qual procuramos organizar os artigos de modo a ilustrar a repercussão e as relações tecidas na e pela obra artaudiana desde os seus primeiros escritos, ainda ligados às vanguardas artísticas do início do século XX, até os dias de hoje, com sua forte influência na *Performance Art* e na cena contemporânea.

Assim sendo, para abrir o segundo volume de nosso Dossiê, convidamos o ator e pesquisador francês Théophile Choquet, membro da *Associação Rodez - Antonin Artaud*, para nos contar um pouco, em seu texto bilingue (francês e português)



*Pérégrinations Artaudiennes / Peregrinações Artaudianas*, sobre suas andanças e investigações quanto à obra de Artaud pelo mundo, enfatizando – sobretudo – algumas de suas reverberações na América Latina e no Brasil.

Ao todo, reunidas nos dois números deste dossiê, temos quase 400 páginas, um volume colossal, sobre a obra Artaudiana, fruto do trabalho de diferentes pesquisadores, tanto consagrados quanto iniciantes. Todos unidos pela discussão -- ainda que com algumas divergências interpretativas -- sobre as reverberações das ideias artaudianas nas artes da cena, seja em observância aos aspectos históricos que as contextualizam como produtos da época, seja pela constatação de como elas pavimentaram o caminho para o novo.

O primeiro artigo da série foi escrito pelo conferencista, encenador, dramaturgo e escritor Wilson Coelho, Doutor em Literatura Comparada pela UFF e diretor de um sem número de montagens do *Grupo Tarabumaras de Teatro*. Em seu artigo *A Palavra em Artaud ou a Carne que se faz Verbo*, o autor discute o(s) lugar(es) da palavra na obra de Artaud, que quebra as fronteiras entre gêneros literários enfatizando a força de suas criações.

E como os tremores que se seguem após um abalo sísmico, a obra de Artaud pode ser vista como um legado próprio conectado com o dos Surrealistas e o de Sigmund Freud. É o que o estudioso do movimento surrealista Lee Patterson, da Universidade do Estado da Flórida, nos apresenta em seu artigo *Surrealist Aftershocks: Artaud, Freud, and Mirrors of the Surreal Schism*: conexões entre teorias estéticas e psicanalíticas na exploração dos limites do sujeito performativo.

Na mesma esteira de estudos em estética teatral, segue uma deliciosa análise da dramaturgia *O Jato de Sangue* elaborada por Glênio Vilela e Marcelo Rocco, ambos egressos da UFMG. Os pesquisadores usaram de conceitos de imagem dialética e dialética negativa trabalhados pelos filósofos Georges Didi-Huberman e Theodore Adorno, respectivamente, para identificar pontos de destaque nesta obra tão impactante do Teatro da Crueldade. E foi com este Teatro da Crueldade que Artaud procurou proporcionar à plateia uma experiência similar ao *thaumazein*, ao assombro filosófico grego. Este é a questão discutida por Ramiro Coppari, da Universidade de Granada, que reconstrói o conceito de assombro nas obras de Platão, Aristóteles e Heidegger e seu paralelo com a experiência teatral provocada pelas obras de Artaud em seu artigo *Assombro Filosófico y Teatro de la Crueldad*. Já o artigo seguinte, *Artaud e as Vanguardas Artísticas: uma Revolução Cênica Radical*, de Tamira Mantovani Gomes Barbosa, aborda a relação de Artaud com as vanguardas históricas, sobretudo com o Surrealismo.

Por outro lado, vindo para o presente, o “espectador-participante” é então colocado em um lugar de vivência da obra como acontecimento, no artigo *Obra-Corpo, Obra-Enigma: Pulsão e Corporeidade em Artaud e Marina Abramović*, de Denise Pedron (UFMG). A *Performance Art* também dialoga com o Teatro da Crueldade no artigo



seguinte, intitulado *Por um Performer Cruel* do artista-pesquisador Matheus Silva (UFMG).

O contemporâneo se mistura ao conceito de Atletismo Afetivo em Artaud, culminando no espetáculo *Projeto Artaud*, cujo processo criativo é descrito por Daiane Steckert, Marcos Laporta e Maria Chula (UDESC), no artigo de mesmo nome. Já algumas possibilidades quanto ao uso da luz a partir da obra de *O Teatro e seu Duplo* são experimentadas na montagem descrita por Berilo Nosella e Laura Resende (UFSJ), no artigo *Iluminação e Composição Cênica: o espetáculo Soft Porn à luz de Artaud*. E, por fim, tanto a constituição do sujeito pela “escrita de si” é investigada por Marcelise Assis (UNEB) em *Escrita e Corpo em Antonin Artaud*; quanto a concepção do conceito de corpo-sem-órgãos é discutida por Ceres Silva e Gabriel Paleari (UEL) em *Por uma Cartografia do Corpo-sem-Órgãos: a concepção do corpo em Antonin Artaud*, artigos que fecham o presente dossiê.

Enfatizamos assim que, do mesmo modo que o primeiro, este segundo dossiê também é multilíngue. Pesquisadores da França, dos Estados Unidos, da Espanha e do Brasil, aqui reunidos, produzindo conhecimento sobre a obra de Antonin Artaud, muitas vezes incompreendido, porém sempre referenciado. Desejamos que todos tenham na leitura deste dossiê o mesmo prazer que tivemos em organizá-lo!

---

<sup>1</sup> **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 id: <http://orcid.org/0000-0001-5627-5431>. E-mail: [l.dias@ufop.edu.br](mailto:l.dias@ufop.edu.br).

<sup>2</sup> **Tamira Mantovani Gomes Barbosa** é atriz, performer e pesquisadora. Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), bacharela e técnica em teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente investiga as conexões entre performance e filosofia, como pesquisadora do Grupo Aporia: Estudos sobre Performance e do Centro de Pesquisas Artísticas e Acadêmicas sobre Antonin Artaud, criado pelo Dr. Felipe Monteiro. Orcid id: <http://orcid.org/0000-0003-3967-9762>. E-mail: [tamiramantovanigomes@gmail.com](mailto:tamiramantovanigomes@gmail.com).





## Antonin Artaud and Reverberations Dossier II

– Introduction –

# ANTONIN ARTAUD YESTERDAY AND TODAY.

*Luciana da Costa Dias*<sup>1</sup>  
*Tamira Mantovani Gomes Barbosa*<sup>2</sup>  
 (orgs.)

Antonin Artaud's reverberations (1896-1948) and his thought echo strongly, even today, more than 70 years after his death. Researchers, artists and contemporary performers continue to give voice and body to their ideas and attest to their importance. In 2019, *Ephmera - Journal of Theatre and Performance Studies*, edited by Federal University of Ouro Preto, Brazil, circulated a call for papers to the Special Issue *Antonin Artaud and Reverberations*, which received such a large volume of high quality articles that we ended up deciding to break this dossier into two issues, which demonstrates the enormous repercussion of Artaudian work not only on the performing arts, but also on psychology, philosophy and so many other fields.

More than that: the positive reception of the first dossier made us even more excited for launching this second part, in which we sought to organise the papers in order to illustrate the repercussions and relationships woven in and by the artaudian work since his first writings, connected to the avant-gardes of the beginning of the 20<sup>th</sup> Century, until nowadays, with strong influences on Performance Art and the contemporary scene.

Therefore, to open the second volume of our Dossier, we invited the French actor and researcher Théophile Choquet, member of the *Rodez - Antonin Artaud Association*, to tell us a bit, in his bilingual manuscript *Pérégrinations Artaudiennes / Peregrinações Artaudianas*, about his travels and investigations regarding Artaud's work



around the world, emphasizing – above all – some of his reverberations in Latin America and Brazil.

Altogether, gathered in the two issues of this dossier, we have almost 400 pages about Artaud's work, as the result of research produced by different scholars, either established ones or beginners. All united by the discussion – albeit with some interpretive differences – about the reverberations of Artaudian ideas in the performing arts, whether in observance of the historical aspects that contextualize them as products of their time, or on how they paved the way for something new.

The first article in the series was written by the lecturer, director, playwright and writer Wilson Coelho, Doctor in Comparative Literature from UFF and director of unnumbered plays with the *Tarabumaras Theater Company*. In his paper *The Word in Artaud or The Flesh that Makes Verb*, the author discusses the place(s) of the word in Artaud's work, which breaks boundaries among literary genres and emphasizes the strength of his creations. And like the tremors that follow an earthquake, Artaud's work can be seen as a legacy connected with that of the Surrealists and that of Sigmund Freud. This is what the scholar Lee Patterson of Florida State University presents in his paper *Surrealist Aftershocks: Artaud, Freud, and Mirrors of the Surreal Schism*: some connections between aesthetic and psychoanalytic theories in the exploration of the performative subject limits.

In the same wake of studies in theatrical aesthetics, follows a delicious analysis of the dramaturgy *The Spurt of Blood* made by Glênio Vilela and Marcelo Rocco, both graduates of UFMG. The researchers used concepts of dialectical image and negative dialectics developed by the philosophers Georges Didi-Huberman and Theodore Adorno, respectively, to identify highlights in this very impressive work of the Theatre of Cruelty. And it was with the same Theatre of Cruelty that Artaud sought to provide the audience with an experience like *thaumazein*, the Greek philosophical wonder. This is the issue discussed by Ramiro Coppari, from the University of Granada, who reconstructs the concept of wonder in the works of Plato, Aristotle and Heidegger and its parallel with the theatrical experience brought about by Artaud in his paper *Asombro Filosófico y Teatro de la Crueldad*. The following paper, *Artaud And the Artistic Avant-Gardes: A radical scenic revolution*, written by Tamira Mantovani Gomes Barbosa, discusses Artaud's relationship with the historical avant-gardes, especially with Surrealism.

On the other hand, nowadays, the “spectator-participant” is then placed in a spot where the work of art is experienced as an event in the paper *Body-Work, Enigma-Work: Drive and Corporeality in Antonin Artaud and Marina Abramović*, by Denise Pedron (UFMG). Performance Art also dialogues with Theatre of Cruelty in the following paper named *A Cruel Performer: Reverberations among Artaud, Performance Art, Body-without-Organs and Animal-Becoming*, by the performer-researcher Matheus Silva (UFMG).

The contemporary blends with the concept of Affective Athletics in Artaud, culminating in the *Projeto Artaud* staging, which creative process is described by Daiane Steckert, Marcos Laporta e Maria Chula (UDESC), in the paper with the same name.



Some possibilities regarding the use of light as in Theatre and its Double were experimented in the staging described by Berilo Nosella and Laura Resende (UFSJ), in the article named *Lighting and Scenic Composition: The Soft Porn theatre from Artaud's perspective*. And, finally, both the constitution of the subject by the “writing of the self” is investigated by Marcelise Assis (UNEB) in *Writing and Body in Antonin Artaud*, and the concept of the Body-without-Organs concept is discussed by Ceres Silva and Gabriel Paleari (UEL) in *A Cartography of the Body-Without-Organs: the conception of the body in Antonin Artaud*, papers that bring this dossier to a close.

We therefore emphasize that, like the first one, this second dossier is also multilingual. Scholars from France, United States, Spain and Brazil, were gathered here, producing knowledge about Antonin Artaud's work: an author often misunderstood, but always referenced. We hope that everyone who reads this dossier, may experience the same pleasure as we had in organizing it!

---

<sup>1</sup> **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 id: <http://orcid.org/0000-0001-5627-5431>. E-mail: [l.dias@ufop.edu.br](mailto:l.dias@ufop.edu.br).

<sup>2</sup> **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 id: <http://orcid.org/0000-0003-3967-9762>. E-mail: [tamiramantovanigomes@gmail.com](mailto:tamiramantovanigomes@gmail.com).



## PEREGRINATIONS ARTAUDIENNES<sup>1</sup>

*Théophile Choquet<sup>2</sup>*

*RESUME : Ce texte a été écrit spécialement pour ce dossier par Théophile Choquet, membre actif de l'Association Rodez - Antonin Artaud. Ici, il aborde ses pèlerinages et ses recherches sur l'oeuvre d'Artaud et ses réverbérations dans le monde, en soulignant certaines de ses répercussions en Amérique latine.*

*MOTS CLES : Antonin Artaud ; Théâtre de cruauté ; Théâtre et Performance latino-américains.*

### ARTAUDIAN PEREGRINATIONS

*ABSTRACT: This text was specially written for this special issue by Théophile Choquet, an active member of the Rodez - Antonin Artaud Association. Here he addresses his pilgrimages and investigations of Artaud's work and its reverberations around the world, emphasising some of its Latin American repercussions.*

*KEYWORDS: Antonin Artaud; Theatre of Cruelty; Latin American Theatre and Performance.*

*Artaud, comme un courant de lave souterrain qui parcourt le monde.  
Cleise Mendes - Universidade Federal da Bahia*

Au départ et avant même la lecture de ses textes, il y eut sa voix. Unique, dérangerante, elle pétrifia sur place le jeune homme de dix sept ans que j'étais alors. Choc inoubliable de l'enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, dont

---

<sup>1</sup> Agradecemos aqui ao pesquisador Théophile Choquet que gentilmente disponibilizou para este dossiê uma introdução a suas pesquisas atuais, questões que serão desenvolvidas em escritos posteriores.

<sup>2</sup> **Théophile Choquet** est acteur et chercheur, et membre actif de l'Association Rodez - Antonin Artaud. Il est titulaire d'un master en études théâtrales de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle et d'une licence en arts du spectacle de l'Université de Strasbourg. Depuis plusieurs années, il travaille comme acteur indépendant dans une vision ouverte du travail de l'acteur qu'il doit aux rencontres avec les maîtres du théâtre et de la danse: Maura Baiocchi, Natsu Nakajima (performance et danse butoh), Eugenio Barba (anthropologie théâtrale), Christian Rist (théâtre de texte), dans plusieurs pays: Allemagne, Brésil, Espagne, Italie, Danemark, régulièrement invité en France et à l'étranger pour des solos de théâtre, des lectures publiques et des conférences donnés au Brésil, en Argentine, au Chili, au Danemark et en Norvège. Website: [www.theophilechoquet.com](http://www.theophilechoquet.com). E-mail: [theophilechoquet@gmail.com](mailto:theophilechoquet@gmail.com).



on ne se remet pas. La découverte de l'univers subversif d'Antonin Artaud, ou plutôt son entrée fracassante dans ma vie devait influencer sur ma manière de penser le monde. Plus tard, la connaissance de ses textes viendrait interroger profondément ma passion du théâtre, et donner une nouvelle orientation à mes intérêts artistiques. Le Théâtre et son double, Van Gogh le suicidé de la société, les Lettres de Rodez... mais aussi le cinéma, la philosophie, la psychiatrie, la performance, les arts visuels...etc La porte d'entrée à cet univers importe peu, au fond, car toute lecture d'Artaud est d'abord et avant tout une lecture de soi. Chacun dira à sa façon - forcément unique et personnelle – le caractère exceptionnel et la radicalité de cette expérience. Cet univers agit si fortement en nous qu'il dérègle le cadre établi de notre pensée, défie notre raison et nos tabous. Sur le plan artistique, l'oeuvre protéiforme déjouent nos attentes et nos certitudes en nous obligeant à l'appréhender dans sa transdisciplinarité. Artaud, c'est la quête d'un absolu de l'être, et nous sommes nombreux à sentir qu'en le lisant c'est notre vie entière qui est engagée, comme mise sur une balance.

Après la lecture de ces quelques lignes d'introduction, je suis perplexe, et je dois me rendre à l'évidence : ces mots qui me semblent être les miens sont en fait à peu de choses près ceux que pourraient écrire toutes celles et ceux qui ont été marquées par l'oeuvre d'Artaud. Ce bouleversement intérieur qu'elle provoque, nous sommes si nombreux à l'avoir en partage. Et avec lui le sentiment, rare, d'une écriture qui transcende l'expérience littéraire même, et dont l'auteur est bien plus qu'un écrivain ou qu'un poète. Artaud est cette voix absolue, pénétrante, cela a été dit. Mais elle est aussi une voix définitive, derrière laquelle tout commentaire semble inutile ou superflu. C'est ainsi qu'à vouloir écrire sur Artaud, avant le tout premier mot se fait déjà pressentir la vanité de l'entreprise. Pourtant, la nécessité est bien là de dire à quel point il a su nous toucher. On ne peut pas s'empêcher de vouloir exprimer une telle émotion, on en a besoin mais elle nous dépasse et il est frustrant de ne pas arriver à la formuler dans sa pleine intensité. Artaud nous met en présence d'immensités qui séduisent autant qu'elles repoussent, car nous n'arrivons pas à les posséder.

Je voudrais ici m'autoriser à laisser parler ma subjectivité, mais être sûr de dire aussi en quoi, selon moi, mon compagnonnage avec l'oeuvre revêt une autre nature. Si en ce qui concerne Artaud on peut parler de compagnonnage, et si l'on peut parler d'oeuvre. Jeune comédien, ma formation devait, assez naturellement, présenter un jour Artaud sur mon chemin. Chose étrange, au lieu d'en rester à la simple connaissance de



ses théories sur le théâtre, une raison encore mystérieuse à ce jour m'a fait fréquenter intimement son oeuvre. Les années qui ont suivi la découverte de cet univers m'ont vu lui dédier une part significative de ma vie. Je ne m'explique pas tout, de cette vive émotion que m'a procuré Artaud et m'a poussé à servir la connaissance de son oeuvre, à me lancer sur le long terme dans de véritables pérégrinations. D'abord dans mon pays, la France, et bien vite à travers le monde entier. A chercher une place dans des actions artistiques à partir de son oeuvre, ou inspirées par elle. De prendre une part active à la recherche d'informations concernant l'ensemble des manifestations artaudiennes actuelles, avec une curiosité insatiable.

Ces pérégrinations artaudiennes, qui donnent au texte son titre, et que je relate ici de façon désinvolte, s'articulent en deux axes forts. Le premier concerne la découverte dans le monde de divers théâtres de la cruauté, réalisations artistiques originales d'hommes et de femmes de notre temps, inspiré.e.s par la vision artaudienne du théâtre. Le deuxième concerne les voyages effectués pour animer des conférences et les rencontres avec celles et ceux que je nommerais acteurs de la pensée artaudienne.

Tout débute en 2013, grâce à une professeure d'université, Nourit MassonSékiné, qui me fait découvrir la pratique de la danse japonaise butoh, à Fribourg, en Allemagne auprès de la chorégraphe Maura Baiocchi, directrice de la compagnie Taanteatro. Pionnière du butoh au Brésil, avec elle je me nourris de l'art de la performance et de cette relation si singulière au corps en crise. J'apprends que dans les années 1950 les premières traductions en japonais des textes d'Artaud ont inspiré les danseurs fondateurs du butoh, dont Hijikata. Cela m'interpelle, c'est la première fois que j'observe une influence lisible d'Artaud sur des artistes, et je reprends alors contact de façon nouvelle avec son oeuvre. L'année suivante je ne partais pas au Japon mais au Brésil à São Paulo, où je poursuis avec Maura Baiocchi et le metteur en scène Wolfgang Pannek l'expérience fondatrice d'un nouveau rapport à mon corps en scène. Dans cette initiation à une nouvelle grammaire de la présence liées aux tensions physiques, la pensée d'Artaud sur le théâtre semble présente à toutes les étapes, irriguant une pratique performatique rituelle, engageant tout l'être dans l'action scénique. L'expérience Brésilienne, auprès de performers de l'extrême, mordus d'Artaud, fonde mon intérêt profond pour une concrétisation artistique de la vision poétique. A mon retour en France, je sais qu'il existe sur un autre continent que le mien



un champ des possibles, des ouvertures nouvelles vers une traduction scénique du concept de Théâtre de la Cruauté.

En 2016, désireux de m'engager plus avant dans le partage de l'oeuvre au public, je crée une lecture-spectacle basée sur une correspondance intime et méconnue, Artaud amoureux, à Rodez, ville de l'Aveyron où il fût interné de 1943 à 1946. Je deviens un des membres de l'Association Rodez-Antonin Artaud, rassemblant régulièrement chercheurs et spécialistes depuis sa création, il y a vingt ans. Organisant chaque année un « mois Artaud » dans la ville (avec expositions, spectacles et conférences), la vie de l'association enrichit considérablement mes connaissances factuelles de la vie d'Artaud. Sur place et via mes recherches, j'accède à des informations peu connues éclairant des aspects de sa création, assouvissant toujours davantage ma soif de connaissances. Je ne suis pas dupe de cette envie de tout connaître qui souvent cache mal, au fond, un besoin de percer le mythe Artaud. Ma quête de connaissance m'apprend vite qu'en terrain artaudien, si l'on fait preuve d'honnêteté intellectuelle l'obsession du mythe, la fascination ou la romantisation du sujet s'épuise aussi vite qu'elle commence. Explorer Artaud à travers la figure du poète maudit et fou, suicidé de la société, ne vous apprend jamais grand-chose en réalité.

Il n'en reste pas moins que cette passion, cet élan me permettent de rencontrer au fur et à mesure les personnalités les plus marquantes liées à Artaud et à son oeuvre. En premier lieu Serge Malausséna, son neveu et dernier ayant-droit de l'oeuvre tombée dans le domaine public en 2019. André Roumieux, disparu très récemment, ancien infirmier de l'hôpital de Ville-Evrard, auteur d'un livre fameux sur Artaud et l'asile. Florence de Mèredieu, universitaire dont la hauteur de vue à la fois sur l'homme et ses écrits est incomparable, auteure de la biographie de référence.

Cette même année je retourne au Brésil travailler avec la compagnie Taanteatro, dont j'ai l'honneur d'assurer en France la production du spectacle Artaud le Mômô. Maura Baiocchi viendra depuis São Paulo incarner son Artaud sur scène à Rodez, à l'invitation de l'association, ainsi qu'à Paris. Je vais travailler en Italie avec l'Odin Teatret, groupe de théâtre historique dirigé par Eugenio Barba, réformateur du théâtre occidental dans la lignée de Grotowski et d'Artaud. Je découvre les traditions orientales de l'acteur, dont le théâtre Balinais. Je me confronte physiquement à la notion d'entraînement quotidien, issue de Grotowski, dans la rigueur et la discipline. Le rêve de théâtre d'Artaud est présent dans ce travail sur l'énergie, l'endurance et le



dépassement des limites corporelles. Dans cette primauté qui est donnée au geste, et aux sons, avant le texte. J'irai encore au Danemark travailler intensément mon jeu et mes recherches dans le théâtre de l'Odin, à Holstebro. En 2018, c'est à Gand, en

Belgique, dans une résidence artistique animée par Iben Nagel Rasmussen, membre de l'Odin, que je rencontre Luis Alonso, directeur du FILTE, Festival international de théâtre de Salvador de Bahia. Il m'invite à participer à la prochaine édition, conçue en hommage aux 70 ans de la mort d'Artaud, pour y présenter une conférence. Avant Bahia, je suis à Bordeaux pour un colloque sur l'oeuvre de Jacques Rivière. J'y présente une lecture publique de la fameuse correspondance entre Artaud et ce dernier. Agathe Rivière, sa petite fille, en est l'organisatrice. En septembre, donc, je suis de nouveau au Brésil où je retrouve Florence de Mèredieu, et en marge des conférences j'assiste à des spectacles de nombreux artistes venus de toute l'Amérique Latine. Des créations théâtrales ou performatiques inspirées directement par le théâtre de la cruauté d'Artaud (Oco Teatro, Amok Teatro, Tania Farias, Territorio Cênico, Fernando Santana). Les liens du continent sud-américain avec Artaud sont démentiels, multidisciplinaires, c'est ce que j'apprends de Felipe Monteiro, performer et chercheur, spécialiste de la réception d'Antonin Artaud en Amérique du Sud.

Nul n'est prophète en son pays. En ce siècle Artaud est un prophète dont la voix résonne en France plutôt comme un murmure, mais comme un véritable cri dans bien des pays du monde. Les rencontres que je ferai la même année en Argentine (Eduardo Gilio et le Teatro Accion) et au Chili, lors d'une tournée de conférences, et en ce début d'année 2020 en Norvège (Lars Oyno et le Grusomhetens Teater), me confirmeront que c'est hors de son pays d'origine qu'Artaud est entendu, exploré et honoré par les artistes et les penseurs. Aujourd'hui je continue à présenter des conférences, en France principalement, et ailleurs, notamment dans le cadre du projet L'Athlète Affectif, dirigé avec le metteur en scène Argentin Lucas Duran. Un projet qui comporte à la fois un volet théorique, et un atelier de théâtre physique en lien avec la pensée d'Artaud sur l'acteur.

A la lecture de ce texte, je me dis que j'ai été pris d'une vraie frénésie de projets autour d'Artaud, mais la réalité fut moins irrationnelle qu'il n'y paraît. Le plus souvent, telle rencontre humaine ou artistique en entraînait logiquement une autre. J'ai ressenti souvent un besoin de respirer, de lâcher-prise et de passer plusieurs mois entiers sans me préoccuper de cet Artaud, et de tout ce qu'il peut avoir de pesant. Je me suis rendu



compte également, entre deux prises de paroles devant un public, de la nécessité de toujours revenir aux textes afin d'ancrer mon discours au plus près de la vérité d'Artaud. J'ai pu à cette occasion me rendre compte que la relecture des textes a ceci d'exceptionnel qu'elle agit en fait toujours comme une première lecture, faisant apparaître chaque fois de nouveaux éléments qui nous étaient jusqu'alors inaperçus. Ce sont donc à de véritables pérégrinations que m'a conduit l'oeuvre, et le besoin de sa transmission. Il est vrai que je me sens à la fois la responsabilité d'apprendre toujours plus de ce sujet, dont surgissent de nouvelles problématiques, des enjeux intellectuels et artistiques très régulièrement, et de les partager dans la mesure de mes moyens.

Je ne me leurre pas quant à la distance qui peut exister entre la nature de l'oeuvre, d'une part, et d'autre part mon comportement lorsque je mène tous ces projets qui lui sont reliés. J'ai conscience que l'optimisme qui m'a animé et m'anime encore dans mes « aventures artaudiennes », va à rebours du caractère sombre, de la férocité même de cet univers. Se faire ambassadeur de la parole d'Artaud est peine perdue, quelque part. Je le sais bien. D'abord parce qu'on parle toujours mal de ce que l'on aime très fort, quand cela nous touche de trop près. Ensuite parce qu'il est probable qu'un tempérament volontaire et enthousiaste qui s'exprime tout haut s'agissant d'Artaud, colle en fait très mal avec la réalité de sa douleur, des violentes batailles psychiques qu'il décrit. Notre rapport à « lui » nous renvoie à notre intimité, à cet ineffable que l'espace public ne saurait intégrer. Tout vrai contact avec Artaud ne devrait être alors qu'une expérience de solitude, un peu comme l'écoute de la voix de Maria Callas. Et seul le silence demeure.

Néanmoins, je crois que le rayonnement des grandes oeuvres de l'humanité dépend souvent du sens du partage de quelques individus isolés. A ces mots, j'entends déjà s'élever des voix contradictoires, et à juste titre : à quoi bon chercher à faire rayonner la noirceur intrinsèque des écrits d'Artaud, qui s'opposent en eux-mêmes à toute adhésion, au consensus ? Et pourquoi vouloir diffuser davantage son oeuvre, quand sa connaissance s'est toujours faite de façon confidentielle et solitaire ? Tout ceci est vrai, et questionnera toujours sincèrement ma légitimité à me mêler d'événements publics autour d'Artaud. Cependant, cela ne m'empêchera pas de croire, fort de toutes expériences vécues auprès de publics différents, à la possibilité qu'un travail de transmission s'organise.



De cet exercice d'écriture en forme d'inventaire sauvage, l'universitaire qui se cache en moi tire une certaine culpabilité ; il serait normal que pour chaque expérience mentionnée je déploie un effort de pensée pour bien la situer dans son contexte et l'analyser. Je tiens à dire que ce travail important est en cours de réalisation. Je forme le vœu que la période actuelle, si trouble mais également si propice à l'introspection, me permette de l'achever. En attendant, donc, cette étude plus complète et plus stricte, j'espère que la lecture présente aura pu faire mesurer l'étendue et les réverbérations de la présence d'Artaud dans le monde d'aujourd'hui. Une présence vibrante à travers une constellation d'entreprises artistiques et intellectuelles, témoignant de la vitalité et de l'intemporalité de sa parole.

Avril 2020.



## PEREGRINAÇÕES ARTAUDIANAS<sup>3</sup> \*

*Théophile Choquet<sup>4</sup>*

RESUMO: Este texto foi escrito especialmente para este dossiê por Théophile Choquet, membro ativo da *Associação Rodez - Antonin Artaud*. Aqui ele aborda suas peregrinações e investigações sobre a obra de Artaud e suas reverberações pelo mundo, enfatizando algumas de suas repercussões na América Latina.

PALVARAS-CHAVE: Antonin Artaud; Teatro da crueldade; Teatro e Performance latino-americanos.

### ARTAUDIAN PEREGRINATIONS

ABSTRACT: *This text was specially written for this special issue by Théophile Choquet, an active member of the Rodez-Antonin Artaud Association. Here he addresses his pilgrimages and investigations of Artaud's work and its reverberations around the world, emphasising some of its Latin American repercussions.*

KEYWORDS: *Antonin Artaud; Theatre of Cruelty; Latin American Theatre and Performance.*

*Artaud, como um fluxo de lava subterrânea, viaja pelo mundo.*  
Cleise Mendes – Universidade Federal da Bahia

De início e mesmo antes da leitura de seus textos, havia sua voz. Única, perturbadora, ela petrificou o jovem de dezessete anos que então eu era. Inesquecível choque, a gravação de *Para acabar com o juízo de Deus*: do qual não há recuperação.

---

<sup>3</sup> Agradecemos aqui ao pesquisador Théophile Choquet que gentilmente disponibilizou para este dossiê uma introdução a suas pesquisas atuais, questões que serão desenvolvidas em escritos posteriores.

<sup>4</sup> Théophile Choquet é ator e pesquisador, membro ativo da *Association Rodez-Antonin Artaud*. É mestre em Estudos Teatrais na *Université Paris III Sorbonne Nouvelle* e Bacharel em Artes Cênicas pela *Universidade de Estrasburgo*. Há vários anos, trabalha como ator independente em uma visão aberta do trabalho do ator que ele deve aos encontros feitos com mestres de teatro e dança: Maura Baiocchi, Natsu Nakajima (performance e dança butô), Eugenio Barba (antropologia teatral), Christian Rist (teatro de texto), em vários países: Alemanha, Brasil, Espanha, Itália, Dinamarca, sendo ainda regularmente convidado na França e para o exterior para solos de teatro, leituras públicas e conferências, ministradas no Brasil, Argentina, Chile, Dinamarca e Noruega. Website: [www.theophilechoquet.com](http://www.theophilechoquet.com) . E-mail: [theophilechoquet@gmail.com](mailto:theophilechoquet@gmail.com) .

\* Tradução de Leandro da Silva Pires e Luciana da Costa Dias. Revisão técnica de Tamira Mantovani Gomes Barbosa.



A descoberta do universo subversivo de Antonin Artaud, ou melhor, sua entrada devastadora em minha vida, influenciou minha maneira de pensar o mundo. Mais tarde, o conhecimento de seus textos viria a questionar profundamente minha paixão pelo teatro e a dar uma nova orientação aos meus interesses artísticos. *O Teatro e seu Duplo, Van Gogh, o Suicídio da Sociedade, as Cartas de Rodez ...* e também o cinema, a filosofia, a psiquiatria, a Performance, as artes visuais... etc. No fundo, a porta para esse universo não é importante porque qualquer leitura de Artaud é antes de tudo uma leitura de si mesmo. Cada um falará à sua maneira – necessariamente única e pessoal – da natureza excepcional e radical de tal experiência. Esse universo age tão fortemente em nós que perturba a estrutura estabelecida de nosso pensamento, desafia nossa razão e nossos tabus. Em nível artístico, seu trabalho multifacetado frustra nossas expectativas e certezas, forçando-nos a entendê-lo em sua transdisciplinaridade. Artaud é a busca por um ser absoluto, e muitos de nós sentimos que, ao lê-lo, é toda a nossa vida que está comprometida, como se medida em uma balança.

Após a leitura destas poucas linhas introdutórias, estou perplexo e tenho que encarar os fatos: essas palavras que me parecem minhas são, de fato, praticamente aquelas que poderiam ser escritas por todos que foram marcados pela obra de Artaud. Este levante interior que ele causa, muitos de nós compartilham. E com ele o sentimento, raro, de uma escrita que transcende a própria experiência literária, e cujo autor é muito mais que um escritor ou poeta. Artaud é a voz absoluta e penetrante, como já foi dito. Mas é também uma voz definitiva, perto da qual qualquer comentário parece inútil ou supérfluo. É assim que se deseja escrever sobre Artaud, antes que a primeira palavra já faça pressentir a própria pretensão da iniciativa. No entanto, há a necessidade de dizer o quanto ele nos tocou. Não podemos deixar de querer expressar tal emoção, precisamos dela, mas está além de nós e é frustrante não poder formulá-la em sua intensidade total. Artaud nos coloca na presença de imensidões que tanto seduzem quanto repelem porque não conseguimos possuí-las.

Aqui, eu gostaria de me permitir deixar minha subjetividade falar, mas sem deixar de dizer também que, para mim, minha associação com a obra [Artaudiana] é de outra natureza. Se é que em relação a Artaud podemos falar de associação, e se é que podemos falar em obra. Como jovem ator, minha formação iria, naturalmente, algum dia pô Artaud em meu caminho. É estranho dizer que, em vez de permanecer com o simples conhecimento de suas teorias teatrais, uma razão ainda hoje misteriosa me fez



frequentar intimamente sua obra. Os anos que se seguiram à descoberta deste universo me levaram a lhe dedicar uma parte significativa da minha vida. Não sei explicar de todo essa forte emoção que Artaud me deu e que me impulsionou a servir à divulgação de seu trabalho e a embarcar em peregrinações reais no longo prazo. Primeiro no meu país, na França, e logo em viagens por todo o mundo, procurando um lugar nas ações artísticas [criadas] a partir de sua obra ou inspiradas por ela. [E me impulsionando] a participar ativamente, e com uma curiosidade insaciável, da busca de informações sobre todas as manifestações Artaudianas atuais.

Tais peregrinações Artaudianas, que dão título a este texto, e que aqui relaciono de maneira casual, estão articuladas em dois eixos principais. O primeiro diz respeito à descoberta no mundo de diversos Teatros de Crueldade, realizações artísticas originais de homens e mulheres de nossa época, inspiradas pela visão Artaudiana do teatro. O segundo diz respeito a viagens feitas para liderar conferências e encontros com aqueles que eu chamaria de atores do pensamento Artaudiano.

Tudo começou em 2013, graças a um professor universitário, Nourit MassonSékiné, que me apresentou a prática da dança butô japonesa em Freiburg, na Alemanha, com a coreógrafa Maura Baiocchi, diretora da *Companhia Taanteatro*. Pioneira do butô no Brasil, com ela me nutri da arte da performance e dessa relação única com um corpo em crise. Aprendi que, nos anos 1950, as primeiras traduções em japonês dos textos de Artaud inspiraram os dançarinos fundadores do butô, incluindo Hijikata. Isso me atrai: é a primeira vez que observo uma influência legível de Artaud nos artistas e, em seguida, reconecto-me de uma nova maneira com a obra dele. No ano seguinte, eu não iria para o Japão, mas para o Brasil, São Paulo, onde continuo, com Maura Baiocchi e o diretor Wolfgang Pannek, a experiência fundamental de um novo relacionamento com meu corpo no palco. Nessa iniciação a uma nova gramática de presença ligada a tensões físicas, o pensamento de Artaud sobre o teatro parece estar presente em todas as etapas, irrigando uma prática performática ritual, envolvendo todo o ser em ação cênica. A experiência brasileira, com artistas extremos, fãs de Artaud, encontra meu profundo interesse por uma realização artística de sua visão poética. Quando volto à França, sei que existe um campo de possibilidades em outro continente que não o meu, novas aberturas para uma tradução cênica do conceito de Teatro da Crueldade.



Em 2016, desejando me empenhar ainda mais em compartilhar a obra com o público, criei uma leitura-espetáculo baseado em uma correspondência íntima e desconhecida, Artaud apaixonado, em Rodez, cidade de Aveyron, onde ele esteve internado de 1943 a 1946. Tornei-me um dos membros da Associação Rodez-Antonin Artaud (Association Rodez-Antonin Artaud), reunindo regularmente pesquisadores e especialistas desde a sua criação, há vinte anos. Organizando a cada ano um "Mês Artaud" na cidade (com exposições, espetáculos e conferências), a vida da associação enriquece consideravelmente meu conhecimento factual da vida de Artaud. No local e por meio de minhas pesquisas, acesso informações pouco conhecidas, esclarecendo aspectos de sua criação, sempre satisfazendo minha sede de conhecimento. Não estou enganado por esse desejo de saber tudo o que, basicamente, muitas vezes mal esconde uma necessidade de perfurar o mito de Artaud. Minha busca pelo conhecimento rapidamente me ensina que, no território Artaudiano, se alguém demonstra honestidade intelectual, a obsessão pelo mito, o fascínio ou a romantização do sujeito acabam tão rapidamente quanto começam. Explorar Artaud através da figura do poeta amaldiçoado e louco, o suicídio da sociedade, nunca nos ensina lá grande coisa, na verdade.

O fato é que essa paixão, esse ímpeto, me permite conhecer progressivamente as personalidades mais marcantes ligadas a Artaud e sua obra. Em primeiro lugar, Serge Malausséna, seu sobrinho e último beneficiário de sua obra, que caiu em domínio público em 2019. André Roumieux, falecido muito recentemente, antigo enfermeiro do hospital Ville-Evrard, autor de um famoso livro sobre Artaud e o asilo. Florence de Mèredieu, acadêmica cujo ponto de vista incomparável, tanto do homem quanto de seus escritos, é autora da biografia de referência.

Nesse mesmo ano, voltei ao Brasil para trabalhar com a *Companhia Taanteatro*, que tenho a honra de garantir a produção do espetáculo Artaud le Mômô na França. Maura Baiocchi virá de São Paulo para encarnar seu Artaud nos palcos de Rodez, a convite da associação, assim como em Paris. Vou trabalhar na Itália com o Odin Teatret, grupo histórico de teatro liderado por Eugenio Barba, reformador do teatro ocidental na linha de Grotowski e Artaud. Eu descobri as tradições orientais do ator, incluindo o teatro balinês. Enfrento fisicamente o conceito de treinamento diário, de Grotowski, com rigor e disciplina. O sonho do teatro de Artaud está presente neste trabalho sobre a energia, a resistência e a transcendência dos limites corporais. Nesta



primazia que é dada ao gesto e aos sons antes do texto. Ainda irei à Dinamarca para trabalhar intensamente minha peça e minhas pesquisas no Odin Teatret, em Holstebro. Em 2018, foi em Ghent, na Bélgica, em uma residência artística liderada por Iben Nagel Rasmussen, membro do Odin Teatret, que conheci Luis Alonso, diretor da FILTE, Festival Internacional de Teatro de Salvador da Bahia. Ele me convida a participar da próxima edição, criada em homenagem aos 70 anos da morte de Artaud, para apresentar uma conferência lá. Antes da Bahia, estou em Bordeaux para uma conferência sobre o trabalho de Jacques Rivière. Apresento uma leitura pública da famosa correspondência entre este e Artaud. Agathe Rivière, sua neta, é a organizadora. Em setembro, portanto, estarei novamente no Brasil, onde encontro Florence de Mèredieu e, à margem das conferências, assistirei a performances de muitos artistas de toda a América Latina. Criações teatrais ou performáticas inspiradas diretamente no teatro da crueldade de Artaud (*Oco Teatro*, *Amok Teatro*, Tania Farias, *Território Cênico*, Fernando Santana). Os elos do continente sul-americano com Artaud são insanos, multidisciplinares: é o que aprendo com Felipe Monteiro, intérprete, pesquisador e especialista na recepção de Antonin Artaud na América do Sul.

Ninguém é profeta em seu país. Neste século, Artaud é um profeta cuja voz soa na França mais como um murmúrio, porém como um verdadeiro grito em muitos países do mundo. As reuniões que farei no mesmo ano na Argentina (Eduardo Gilio e o *Teatro Accion*) e no Chile, durante uma turnê de conferências e no início deste ano de 2020 na Noruega (Lars Oyno e o *Grusombetens Teater*), me confirmarão que é fora de seu país de origem que Artaud é ouvido, explorado e homenageado por artistas e pensadores. Hoje continuo a apresentar conferências, principalmente na França e em outros lugares, principalmente no âmbito do projeto *L'Athlète Affectif* (O Atleta Afetivo), dirigido pelo diretor argentino Lucas Duran. Um projeto que inclui um componente teórico e uma oficina de teatro físico em conexão com o pensamento de Artaud sobre o ator.

Ao ler este texto, digo a mim mesmo que fui pego em um verdadeiro frenesi de projetos em torno de Artaud, mas a realidade era menos irracional do que parecia. Na maioria das vezes, um encontro humano ou artístico levou logicamente a outro. Muitas vezes senti necessidade de respirar, deixar para lá e passar meses inteiros sem me preocupar com esse Artaud e tudo o que ele pode ter de peso. Também percebi, entre dois discursos na frente de uma plateia, a necessidade de sempre voltar aos textos para



ancorar meu discurso o mais próximo possível da verdade de Artaud. Nessa ocasião, pude perceber que a releitura dos textos é excepcional, pois sempre funciona como uma primeira leitura, revelando cada vez mais novos elementos que até então eram despercebidos. Estas são, portanto, as reais peregrinações que me conduziram rumo à obra de Artaud e à necessidade de sua divulgação. É verdade que sinto ao mesmo tempo a responsabilidade de aprender sempre mais sobre esse assunto, do qual surgem novos problemas, interesses intelectuais e artísticos com muita regularidade, e compartilhá-los dentro dos limites de meus meios.

Não estou me iludindo quanto à distância que pode existir entre a natureza da obra, por um lado, e por outro lado, meu comportamento quando lidero todos esses projetos relacionados a ele. Estou ciente de que o otimismo que me animava e ainda me anima em minhas “aventuras Artaudianas” vai contra o caráter sombrio da ferocidade mesma deste universo. Se fazer embaixador das palavras de Artaud é uma perda de tempo, em algum lugar. Eu sei disso. Primeiro, porque sempre falamos mal do que gostamos muito, quando isso nos afeta muito de perto. E segundo, porque é provável que um temperamento voluntário e entusiástico, expresso em voz alta no caso de Artaud, se prenda muito à realidade de sua dor, das violentas batalhas psíquicas que ele descreve. Nosso relacionamento com “ele” nos leva de volta à nossa intimidade, àquela inefável que o espaço público não pode integrar. Qualquer contato real com Artaud deve ser apenas uma experiência de solidão, um pouco como ouvir a voz de Maria Callas. E apenas o silêncio permanece.

No entanto, acredito que a influência das grandes obras da humanidade geralmente depende do senso de compartilhamento de alguns indivíduos isolados. Com essas palavras, já ouço vozes contraditórias crescentes, e com razão: de que adianta procurar difundir a escuridão intrínseca dos escritos de Artaud, que por si só se opõem a toda adesão, ao consenso? E por que querer divulgar ainda mais sua obra, quando seu conhecimento sempre foi confidencial e solitário? Tudo isso é verdade e sempre questionará sinceramente minha legitimidade para me intrometer em eventos públicos em torno de Artaud. No entanto, isso não me impedirá de acreditar, mais forte por todas as experiências vividas com diferentes públicos, na possibilidade de que um trabalho de divulgação seja organizado.

Desse exercício de escrita sob a forma de inventário selvagem, o acadêmico que se esconde em mim sente certa culpa; seria normal que para cada experiência



mencionada eu fizesse um esforço de pensamento para situá-la adequadamente em seu contexto e analisá-la. Quero dizer que este importante trabalho está em andamento. Espero que o período atual, tão problemático, mas também tão propício à introspecção, permita-me completá-lo. Enquanto isso, portanto, neste estudo mais completo e rigoroso, espero que a presente leitura tenha possibilitado medir a extensão e as reverberações da presença de Artaud no mundo de hoje. Uma presença vibrante através de uma constelação de empreendimentos artísticos e intelectuais, testemunhando a vitalidade e a atemporalidade de suas palavras.

Abril de 2020.

*Recebido em 20 de abril de 2020*  
*Aceito em 25 de abril de 2020*



## A PALAVRA EM ARTAUD OU A CARNE QUE SE FAZ VERBO

Wilson Coêlho<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-4756-5714>

### RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir o lugar ou os lugares da palavra na obra de Antonin Artaud, tanto no teatro onde propõe novas maneiras de usá-la, desde a sonoridade até os espaços do silêncio, quanto na literatura que, de alguma forma quebra as fronteiras entre os gêneros conto, romance, poesia, cartas e outros, dando ênfase à poiesis, à criação como a verdadeira pulsão do espírito. Nesse sentido, trata-se de uma abordagem de Artaud, no que diz respeito à palavra, tendo por base o poema *Ci-Gît* (Aqui Jaz), que se insurge a partir de três formas de linguagem, a saber: o francês normativo, a gíria e as emissões glossolálicas.

PALAVRAS CHAVES: Palavra; Linguagem; Teatro; Literatura; Arte.

### THE WORD IN ARTAUD OR THE FLESH THAT MAKES VERB

#### ABSTRACT

*The aim of this paper is to discuss the place or places of the word in Antonin Artaud's work, both in theater where he proposes new ways to use it, from sound to spaces of silence, and in literature that, in some way, breaks the boundaries between genres: tale, romance, poetry, letters and others, emphasizing poiesis, creation as the true drive of the spirit. In this sense, it is an approach of Artaud with respect to words, based on the poem Ci-Gît (Here Lies), that rises from three forms of language, namely: normative French, slang and glossolalist emissions.*

KEY WORDS: Word; Language; Theatre; Literature; Art.

---

<sup>1</sup> **Wilson Coêlho** é Doutor em Literatura Comparada pela UFF, além de poeta, tradutor, palestrante, encenador, dramaturgo e escritor com 20 livros publicados, bem como licenciado e bacharel em Filosofia, Mestre em Estudos Literários pela UFES e Auditor Real do *Collège de Pataphysique de Paris*. Como professor universitário lecionou disciplinas de filosofia, ética, ciência política, artes e lógica. Assina a direção de 24 espetáculos montados pelo *Grupo Tarahumaras de Teatro*, com participação em festivais e seminários de teatro no país e no exterior, como Espanha, Chile, Argentina, França e Cuba, ministrando também palestras e oficinas. E-mail: [wilsoncoelho@gmail.com](mailto:wilsoncoelho@gmail.com) .



Afora seus poemas nos tempos em que era ainda um colegial em Marselha, possuindo uma boa cultura poética e particular admiração por Edgar Allan Poe, em certo sentido, e apesar do volume de suas obras editadas pela Gallimard e reconhecida por um razoável público-leitor, a porta de entrada de Antonin Artaud no mundo da literatura dá-se imediatamente pela censura. Tudo começou quando – em 1º de maio de 1923 – enviou um conjunto de poemas para serem publicados na *Nouvelle Revue Française*, a publicação literária periódica mais importante da França. Jacques Rivière, então diretor da revista, agradecendo o envio dos poemas e justificando a recusa em sua publicação, escreve a Artaud: “Senhor, sinto muito não poder publicar seus poemas na *Nouvelle Revue Française*”. Na verdade, a crítica de Jacques Rivière demonstra a mentalidade dominante da época nos meios literários, bem como uma certa resistência ao modo de escrever dos surrealistas, embora tenhamos de convir que, nesta fase, Artaud realmente tem uns poemas sofríveis, principalmente, os incluídos no *Tric-trac du ciel*<sup>2</sup>.

SOBRE UM POETA MORTO

*Sua alma de poeta, ai, havia partido  
Entre os sons exemplares e góticos de uma tarde  
E maravilhosamente entre negras marombas  
O sol inclinava sua amarelada querena.  
Então, tinha vindo na minha melancolia  
Ver os restos deste homem divino e ver  
A Beleza onde se forma como uma pousada  
O Sublime Pensamento incontestável e florido.  
Os órgãos do mar faziam um barulho de multidão,  
Os cabos rangiam com um barulho de ondulação  
Entre as chamas de ouro dos círios que choravam.  
E vozes ascendiam do veludo e do ouro  
Da grande embarcação que das procissões decoravam  
Aos sons muito suaves assoprando às flautas da morte<sup>3</sup>.*

Mas, graças ao próprio Jacques Rivière é que Artaud vai ter uma oportunidade de expor, de maneira mais convincente, os processos que dão origem à sua escrita, na famosa carta em que ele responde ao poeta dizendo que seus poemas “me provocaram

<sup>2</sup> Conforme Gérard Duruzoi, em *Artaud, l'aliénation et la folie* (1975, p. 58), nos textos deste poeta, publicados antes da *Correspondance avec Jacques Rivière*, tanto no prefácio de Maeterlink (ARTAUD, OC, I, p.244) quanto no *Tric-trac du ciel* (ARTAUD, OC, I, p.251), há uma certa preocupação em demonstrar que havia lido muito e que podia “escrever bem”, assim como ser capaz de tentar certas imagens “originais”, como acontece com o prefácio de doutor Edouard Toulouse, em *Au fil des préjugés* (ARTAUD, OC, I, p.242).

<sup>3</sup> *Sur un poète mort*, transcrito por Gérard Durozoi, em *Artaud, l'aliénation et la folie* (1975, p. 57), tradução de Wilson Coêlho.



grande interesse em conhecer o seu autor”. (ARTAUD, OC, I, p.23). A partir desse momento, se inaugura uma interessante e proveitosa correspondência entre o autor e o editor. E, nesse “confronto”, na questão da linguagem como uma luta pela autoexpressão, surge um paradoxo, ou seja, é justamente no gesto de declarar-se incapaz de exprimir seu pensamento que Artaud desenvolve com “brilho e lucidez” o pensamento sobre a incapacidade, ou melhor, o impoder de pensar.

A importância dessa *Correspondência com Jacques Rivière*, que durou mais de um ano, é tão relevante e reveladora que o editor acaba por se convencer de que os poemas devem ser publicados e, para tanto, faz uma proposta a Artaud. Mas, conforme proposta de Jacques Rivière, a publicação dos poemas de Artaud deveria vir acompanhada da correspondência entre os dois, considerando que – apesar de seus poemas serem “vagos” e sem “forma” – suas cartas refletiam sobre o pensamento com uma profunda e “extraordinária precisão”.

*Sofro de uma terrível doença do espírito. Meu pensamento foge-me de todas as maneiras possíveis, do simples fato do pensamento em si mesmo ao fato externo de sua materialização em palavras. As palavras, a conformação das frases, o fio interior dos pensamentos, as simples reações da mente – estou sempre em busca de meu ser intelectual. Quando, por isso, ocorre apoderar-me de uma forma, embora imperfeita, anoto-a, receoso de vir a perder toda a ideia. Estou abaixo de meu próprio nível, bem o sei, sofro com isso, mas prefiro submeter-me a morrer de vez.* (ARTAUD, OC, I, p.30)

Como podemos observar, são atávicas as raízes do ‘problema’ ou questão de Artaud com a palavra, onde o ontológico precede o estético. Não é por acaso que inúmeros são os escritos e os escritores que, ao mencionarem a obra deste poeta, enfatizam a sua relação com a palavra. Mas, na maioria das vezes, o fazem equivocadamente, principalmente, quando essa referência se dá em relação ao teatro. Obviamente, entre o teatro e a poesia, é muito mais fácil admitir o primeiro sem o uso da palavra, considerando a possibilidade de se utilizar dos recursos da mímica ou, mesmo sem um texto predeterminado, através da dramaturgia como movimento, como ação dramática, a *performance*, o improviso etc., ao passo que – a respeito da poesia – parece absurdo vislumbrar a ideia de um poema sem palavras. É quase como supor uma página em branco, mesmo que essa página em branco pudesse se dar como uma possibilidade do acontecimento de algo.

Primeiramente, convém compreendermos que a palavra não passa de um mero acordo de aceitação social que fazemos para a suposta designação de objetos, sejam eles concretos ou abstratos. Isso significa afirmar que todo símbolo ou toda palavra



são signos arbitrários, no sentido de que nenhuma palavra em si mesma dá conta de representar ou tornar presente à nossa consciência aquilo que ela discursa ou pretende se referir de um determinado objeto, ou seja, há um abismo entre o que a palavra nomeia e o objeto que é nomeado.

*Aqueles para quem certas palavras têm um sentido, e certas maneiras de ser, aqueles que mantêm tão bem os modos afetados, aqueles para quem os sentimentos têm classes e que discutem sobre um grau qualquer de suas hilariantes classificações, aqueles que creem ainda em 'termos', aqueles que removem ideologias que ganham espaço na época, aqueles cujas mulheres falam tão bem e também e que falam das correntes da época, aqueles que creem ainda numa orientação do espírito, aqueles que seguem caminhos, que agitam nomes, que fazem bradar as páginas dos livros, – são os piores porcos. (ARTAUD, 1991, p. 64)*

Mas em Artaud, independentemente do teatro ou da literatura, naquilo a que nos referimos em relação à palavra, o que está em foco não é o conglomerado de vocábulos, e sim a poética no sentido de criação (*poiesis*). Porque a palavra, em Artaud, não deve ser unidimensionada, planificada e, tampouco, uma intenção predeterminada ou uma mera ficção. A palavra é um mergulho no caos, quebrada e fragmentada, onde convivem as forças da gênese e da destruição, uma ruptura entre as fronteiras do eu e do mundo. É a palavra-sintoma, palavra-corpo de uma realidade não codificada. Não a palavra dada como uma herança de conceitos e categorias estanques, mas a palavra que se dá. Pois cumpre-se salientar que o que está em questão não é uma negação absoluta da palavra, mas o poeta, “denunciando” o hiato que se abre entre suas intuições poéticas e a concretização dessas intuições em forma verbal reivindica que a mesma (a palavra) não caia presa de reiterações de categorias preexistentes, considerando que, conforme Alex Galeno, referindo-se a Artaud, em sua *Carta ao parque dos sábios*:

*As palavras transformaram-se em exercícios retóricos na comunicação acadêmica. As áreas do conhecimento são fatiadas em gramáticas herméticas, específicas e não comunicáveis umas com as outras. Disseminam-se ideias e regras, que determinam a sobrevivência no parque àqueles apenas capazes de aprenderem a conjugação de seus verbos e a deglutição dos conceitos (GALENO, 2005, p. 07).*

Porque a poesia deve ser entendida também como uma espécie de cosmogonia, levando em conta que, para Artaud, a ação poética não passa de uma repetição do ato mítico da criação, onde o jogo de forças, utilizado nos processos mentais de escrever, traz à tona os elementos que são presentes na origem do cosmos, onde o poeta queima a si mesmo (crueldade), por intermédio das formas que emergem das palavras como



expressões temporárias e que – mesmo através de palavras, aceitas como tal – criam espaços exteriores à palavra. Mas essa cosmogonia de Artaud trata-se, também, de colocar o homem como um ‘microcosmo’, capaz de trazer em si mesmo os processos de criação e destruição do universo. Daí é que se possibilita a instauração de uma outra linguagem que é mais eficiente e originária. A linguagem que se estabelece para aquilo que está na base de toda poesia que se dá como uma espécie de imponderável ruído da criação, onde – através das imagens transportadas pelos nervos – a carne se faz verbo. Mas nesta carne que se faz verbo, desenvolve-se a linguagem do corpo que não apenas ocupa um vazio, mas trata-se de um não-lugar que se faz espaço, uma poética da carne que se movimenta como numa espécie de *thanatographie*.

*O verdadeiro pensamento, aquele que não se limita à reiteração das categorias preexistentes, o pensamento criador, nasce nos vácuos, nos novos espaços. Criar espaços para que nasça o pensamento, eis um dos sentidos da poesia artaudiana. (...) ...não nos referimos apenas à palavra que ocupa o espaço físico como som, ritmo etc. (...) ...materialidade da palavra, mas o problema do espaço extrapola essa perspectiva. (...) ...não se trata apenas do espaço físico, ‘real’, mas de um ‘outro espaço’, anterior à própria linguagem, que a poesia atrai, libera, resguarda, através das palavras que dissimulam essa espécie de silêncio. (...) ...esse vazio preenhe de possibilidades, prestes a se desdobrar, nos remetendo sempre a esse trânsito entre ser e não-ser. (QUILICI, 2004, p. 98)*

O sentido de palavra, em Artaud, se dá na não-palavra, ou seja, para que a palavra exista, faz-se necessário que a mesma se despoje de sê-la enquanto tal. Em certo sentido, dá-se como um existencialismo, considerando que, ao se fazer palavra, a palavra não se sustenta de uma função ou um significado *a priori*. A palavra é uma pá que lava, é uma pá diante do terreno baldio e desconhecido da existência, onde se cria sulcos para uma tentativa de conhecimento e apreensão disso que não sabemos o que é, desse vir a ser do espírito que se manifesta, mesmo através de recursos da glossolalia, como, por exemplo, em *Pour en finir avec le jugement de dieu* (*Para acabar com o julgamento de deus*<sup>4</sup>):

*O reche modo  
to edire  
di zã  
tan dari  
do padera coco  
(ARTAUD, 1974, p. 84, grifo do autor).*

---

<sup>4</sup> Cabe observar que Artaud faz questão que deus seja escrito com letra minúscula.



Enquanto acontecimento, essa maneira de manifestação do espírito se dá como linguagem, considerando que, na medida em que busca uma dissolução dos códigos de representação mumificados, Artaud busca outras categorias que sejam capazes de romper com essas que estruturam nossa mentalidade ocidental, repleta de automatismos e espiritualmente engessadas. Trata-se de uma busca dos “princípios”, uma ontologia, espécie de sondagem da experiência originária que a cultura do Ocidente, até então, tem sufocado ao ser humano. Portanto, se em Artaud a carne se faz verbo, não se trata do verbo como uma palavra em si, mas do verbo em movimento, através da palavra-ação (palavração), palavra-sopro, essa palavra carne que se faz linguagem. Mas convém observarmos que, em *Ci-Gît*, o poeta afirma que

*Toda verdadeira linguagem  
é incompreensível  
como a bofetada  
do claque-dente;  
ou o claque (bordel)  
do fêmur dentado (em sangue)*  
(ARTAUD, 1989, p. 95).

A palavra, em Artaud, como na fenomenologia, é uma intencionalidade, ou seja, ela é um ato visando algo, uma busca da consciência. A palavra é uma consciência, mas assim como na fenomenologia não existe uma consciência pura e toda consciência é consciência de algo, também a palavra não é a pura palavra. A palavra é a palavra de. E neste momento é que se manifesta a glossolalia. Porque as palavras da glossolalia não estariam colocadas como palavras absolutas, mas como a linguagem dos Anjos, aquela que, aparentemente, não tem sentido e que, na verdade, faz do não-sentido um sentido superior. É um ato de palavração que se faz no ato de palavrear-se. No momento mesmo em que é escrita, no momento em que é lida, no momento em que é pronunciada, porque quando a pá lavra, ela é o que é no instante e no modo em que está lavrando. Nessa lavroua, ou nesse ato de lavrar, em Artaud, a palavra se transfigura rompendo com os significados, onde se estilhaça, juntamente com o autor, desafiando seus próprios limites. Neste sentido, na tentativa de tornar as coisas tangíveis pela imagem, Artaud se insurge como uma espécie de ‘pirata’ que quer afundar os navios da guarda-marinha da consciência predeterminada e, ao mesmo tempo, atacar as



polícias do pensamento. Revolto-me, logo existo, como Camus, em *L'homme révolté*, “je me révolte, donc nous sommes”<sup>5</sup>.

Martin Esslin, em *Artaud*, ao comentar a afirmação do poeta de que “Se faz frio, ainda sou capaz de dizer que faz frio, mas pode acontecer também que seja incapaz de dizê-lo...”, conclui que as três palavras

*‘eu sinto frio’, pareciam a Artaud incapazes de transmitir o que realmente experimentava ao sentir frio. Para comunicar emoção, substância da poesia, só palavras abstratas não eram suficientes. Daí a poesia utilizar aspectos concretos da linguagem, que se comunicam diretamente ao corpo, elementos tais como a qualidade musical das palavras, a natureza sensual dos sons de que são feitas, a qualidade rítmica do poema que ativa diretamente os ritmos do próprio corpo: o latejar do sangue e a enorme multidão de associações não-verbais inerentes à linguagem e ativadas pela palavra.* (ESSLIN, 1976, p. 66)

Trata-se de um atrevimento em habitar – desnudado do ornamento dos órgãos – no umbigo de seus próprios limbos, quando já não existem fronteiras entre si mesmo e as alteridades. É o sopro materializado, não como o sopro divino para animar o objeto de barro pronto e acabado e, tampouco, o sopro do anjo ordenado a matar o ímpio. Mas, em Artaud, é a palavra-sopro, a palavra ganhando corpo, que trespassa a si própria e, ao mesmo tempo, se deixa atravessar por outros e novos sopros, povoada de sensações, pulsações e ritmos que inauguram espaços, como um rito entre vida e morte, um gingado da existência no processo de implosão e explosão da pirâmide disfarçada de berço e de túmulo em uma civilização que se pauta nesses termos. Trata-se de um movimento onde os fonemas superam a linguagem formal, a partir de um dinamismo interno do corpo que impulsiona a expressão da palavra, para além do universo de significados estáticos. São fonemas próximos da respiração, do grito arrancado do corpo, com jogos de sonoridade, passando pela *abracadabragem*. Uma palavra lida em todos os sentidos. Um princípio de escrita que, por fim, acede à via total. Mas o princípio e o fim são os mesmos, considerando que o princípio só é princípio se tiver um fim, não como uma finalidade ou um fim em si mesmo, mas um fim que já existe no princípio como proposta e objetivo. Da mesma maneira, um fim que só pode ser fim se puder ser a plenitude da realização do objeto do princípio.

---

<sup>5</sup> *O homem revoltado*, “eu me revolto, logo somos”.



*...latrinas da morta ossuda<sup>6</sup>  
 que traspassa sempre o mesmo  
 vigor morno,  
 do mesmo  
 fogo,  
 cujo antro  
 inovador de um nó  
 terrível enclausurado  
 de vida mãe  
 é a víbora<sup>7</sup>  
 de meus ovos.  
 Pois o fim que é o princípio.  
 E este fim  
 é ele mesmo  
 quem elimina  
 todos os meios*  
 (ARTAUD, 1989, pp. 83-84).

É dizer que a palavra não é um mero elemento que, num processo de empilhamento de palavras sobre outras palavras, compõe uma construção do pensamento, considerando que o pensamento se dá na medida em que a palavra é colocada, como uma dissolução da ideia que distingue a forma do conteúdo. O que tampouco significa que a palavra seja entendida apenas como um veículo que tem por finalidade transportar uma ideia. Trata-se não da palavra do ente, mas da palavra do ser através do ente *com e pelo* corpo que, na medida em que é revelada, nega-se como “obra” e, conseqüentemente, como literatura. É a palavra não-palavra, impregnada de tensão, um grito ontológico, o que implica afirmar que, conforme Cassiano Sydow Quilici:

*O grito não é necessariamente a emissão de um som inarticulado e estridente. A palavra pode ser ‘palavra-grito’, se é resposta primeira a esse impacto originário, a essa apreensão da vida como ‘crueldade’. (...) Não apenas a dor física e psíquica, possivelmente associada aos diversos problemas de saúde de Artaud, mas também a dor ontológica, de sentir o pensamento e a própria existência se desgarrando continuamente. A ‘palavra-grito’ emerge desse impacto e ao mesmo tempo o acolhe, garantindo a conexão entre a expressão e a ‘vida’. (QUILICI, 2004, p.90).*

<sup>6</sup> No verso de Artaud, está escrito: “latrines de la morte osseuse”. A palavra “osseuse” poderia ser traduzida como “ossosa”, mas preferi “ossuda”, por entender que é mais coerente com a linguagem do poeta.

<sup>7</sup> Aqui há um jogo de palavras que a tradução prejudica, ou seja, Artaud usa no verso anterior a expressão *vie mère* (vida mãe) e, em contraposição, nesse verso ele escreve *vipère* (víbora) que, apesar da escrita diferente, tem o mesmo som de *vie père* (vida pai).



É escusado ratificar que o grito, para Artaud, provém da “finura das medulas”, o cerne da carne que se faz verbo, a carne geradora de pensamento. Os caminhos do pensamento refeitos a partir das vibrações de sua língua como uma apropriação secreta e profunda da dor de existir. Não se trata de um intelecto centralizado no cérebro, mas de uma mente que habita o que é a própria carne. Uma espécie de aproximação de Schopenhauer em “As dores do mundo” e, também, em “O mundo como vontade e representação”, quando afirma que o mundo é vontade, e que o intelecto, entendido como a consciência, serve apenas para reprimir ou justificar essa vontade que está na carne.

*O tempo em que era uma árvore sem órgãos nem  
função,  
mas de vontade  
e árvore de vontade que anda,  
voltará.  
Porque a grande mentira foi fazer do  
homem um organismo,  
ingestão, assimilação,  
incubação, excreção,  
o que existiu criou toda uma ordem  
de funções latentes e que  
escapam ao domínio da vontade  
decisora,  
a vontade em que cada instante decide de si, porque assim era a  
árvore humana que anda, uma vontade que decide a cada  
instante de si, sem funções ocultas,  
subjacentes,  
[que o inconsciente  
rege  
(ARTAUD, 1998, p.105)*

Enfim, depois da ideia de desintegração da palavra, esta entendida como uma categoria pronta e acabada que se elege absoluta, temos três movimentos, ou seja, (a) a relação entre a escrita e a fala, propondo o corpo sem órgãos; (b) a recusa de uma sintaxe *a priori* como uma proposta de corpo sem carne ou o retorno ao osso; e, como desfecho ou complemento da tríade, (c) a negação do estilo e do gênero, como a carne que nasce do osso. Não se trata apenas de um fim, mas de um meio que constrói o fim e o começo.

No processo de destruição, surge a possibilidade da reconstrução. É aqui que o homem, a partir de seu osso, vai se recriar, livre de todos os maneirismos e das superficialidades da escrita. É o reencontro do pensamento com sua gênese. O ato



criador que faz com que o ser se revele a partir do homem, nas passagens do ser ao não-ser e, enfim, ao devir, como uma possibilidade do homem recriado do osso, da sua própria estrutura. Assim se revela o verdadeiro espírito Artaudiano, onde a poesia se dá na peleja entre a linguagem e seus formatos, nas vibrações sonoras, um abismo aberto entre o homem e seus duplos.

### Entre a Escrita e a Fala (Corpo Sem Órgãos)

Primeiramente, a desintegração da palavra, em Artaud, se dá no plano da escrita mesmo, ou seja, para ele, entre o “pensamento” e a expressão existe o estado não formulado e pré-verbal, como uma possibilidade de, conforme Martin Esslin, “encontrar meios e modos de transpor o espaço em branco e entre esse pensamento amorfo, ainda não criado e sua expressão”. A partir da ideia da possibilidade de se escrever como se fala ou escrever simples e sem alegorias, abre-se um espaço para se escrever como se tem vontade de falar; e, nesse sentido, faz-se necessário compreender, em Artaud, a relação entre a escrita e a fala. Não somente em seu discurso estético, mas, também, a partir de seus textos mesmos, aqueles entendidos como “literários”, independente de seus formatos de contos, poemas, crônicas, cartas, peças, críticas, desenhos etc. Daí, a escrita não se resume a um mero exercício de vontade de falar e, tampouco, essa se dá como a “fala” do desejo, do espontâneo, mas a fala da vontade, do que está em potência. Uma vontade que, ao se realizar na fala-escrita-fala, é o mesmo, ou seja, a verdadeira manifestação do espírito isenta da necessidade dos artifícios e maneirismos comuns à chamada literatura e à arte do “bem-dizer”, porque a poesia não pode se limitar a um mero exercício de *psitacismo*<sup>8</sup>, ou seja, uma perturbação psíquica de uma repetição de palavras sem se ter em mente as ideias que as mesmas representam. Nesse sentido, parece que – conforme alguns teóricos da literatura, esta é dividida entre o *normativismo* e o *descritivismo* – Artaud não está em nenhuma dessas possibilidades ou, caso contrário, não há como separar esses “modos de ser”. Compreendendo a atitude normativa como a que diz o que deve ser e como se julgar o literário do não-literário, bem como a atitude descritivista como a que diz o que é a literatura aberta às especulações, pode-se afirmar que Artaud não admite esse

---

<sup>8</sup> Do grego Psittacos = papagaio.



normativismo esquemático muito mais preocupado com as normas em si do que com o objeto em questão, que é deixar falar o espírito. É por isso sua recusa em admitir a palavra que engessa e mumifica o espírito, acreditando na necessidade de “*despedaçar a linguagem para tocar a vida*” (ARTAUD, OC, IV, p. 18). E desse despedaçamento da linguagem, Artaud chega mesmo, nos últimos tempos de Rodez e Ivry, a não mais escrever sem desenhar ou desenhar sem escrever.

*Porque o verdadeiro trabalho está nas nuvens.  
Palavras, não,  
placas áridas de um sopro que dava  
som pleno  
mas lá onde o Último Julgamento poderia distinguir os valores,  
as evidências  
quanto ao texto,  
no sangue mudado de qual maré  
eu poderia fazer entender  
a corrosiva estrutura,  
eu digo entender  
a construtiva estrutura,  
lá onde o desenho  
ponto por ponto  
não a restituição de um furado,  
do avanço de uma perfurada nas profundezas do corpo sempiterno latente  
(ARTAUD, 1995, p.56).*

Mas, pelo outro lado, também vale observar que o poeta não pode ser visto como um partidário do descritivismo, considerando que a poética artaudiana, por mais que se queira afirmar pelo despedaçamento, não renuncia a um certo rigor. Porque para se chegar ao “corpo sem órgãos”, é necessário o rigor do ritual. Mas pode-se compreender que, em Artaud, a ideia de ritual significa não apenas colocar este descritivismo-categoria em xeque, considerando que a mesma também se trata de uma representação, mas ainda conforme o poeta, a vida é a origem da impossibilidade de representar o não-representável.

Por mais que o ritual proposto por Artaud se pareça solto e descomprometido com um determinado fim aparente, ele (o rito) tem sua ordem interna e, mesmo no transe, trata-se de um conjunto de atos e práticas. Ao preço de “perder” a literatura, Artaud assume a vida como possibilidade criadora. Mas Artaud sabe, enfim, que pretende também a literatura como um “corpo sem órgãos”, postura da qual muitos se referem quase como uma obsessão recorrente em toda sua obra. Os órgãos são o que estraga, o que perverte a noção de homem, porque eles vão na direção da ideia de unidade, mas essa unidade está impregnada do pensamento europeu cristianizado e



mumificado. Daí a negação da literatura e, muito mais, sua afirmação da inutilidade da obra.

*Onde outros propõem obras eu não pretendo senão mostrar o meu espírito. A vida é queimar perguntas. Não concebo uma obra isolada da vida. Não amo a criação isolada. Também não concebo o espírito isolado de si mesmo. Cada uma das minhas obras, cada um dos planos de mim próprio, cada uma das florações glaciares da minha alma interior goteja sobre mim.*

(...)

*É preciso acabar com o Espírito, tal como com a literatura. Afirmo que o Espírito e a vida comunicam em todos os níveis. Gostaria de fazer um Livro que perturbasse os homens, que fosse como uma porta aberta e os conduzisse onde nunca teriam consentido ir, uma porta simplesmente conectada com a realidade. (ARTAUD, 1991, p.13-14)*

Há também que se distinguir o processo de despedaçamento e o “corpo sem órgãos” em Artaud. Não se pode confundir os momentos e instâncias em que cada uma dessas ações se dão. Obviamente, existem algumas confluências, considerando que, tanto na ideia do despedaçamento quanto na do “corpo sem órgãos”, existe uma vontade da reconstrução e a crueldade. Aqui, crueldade e vida podem ser apenas duas formas de dizer do mesmo: “*eu disse crueldade como poderia ter dito vida*” (ARTAUD, OC, IV, p. 110), e ainda: “*uso a palavra crueldade no sentido do apetite de vida*” (ARTAUD, OC, IV, p. 98), mas isso não tem nada a ver com uma questão particular da vida, mas com uma condição inexorável da existência que deve ser encarada de frente, uma forma direta de se colocar em jogo, sem subterfúgios, em prol do homem e sua necessidade de alcançar uma nova condição que, conforme já também citado por Quilici:

*Eu deveria ter especificado o uso muito particular que faço dessa palavra e dizer que a utilizo não num sentido episódico, acessório, por gosto sádico e perversão do espírito, por amor dos sentimentos estranhos e das atitudes malsãs, portanto não num sentido circunstancial, não se trata de modo algum da crueldade-vício, da crueldade eferescência de apetites perversos e que se expressam através de gestos sangrentos, como excrescências doentias numa carne já contaminada; mas, pelo contrário, de um sentimento distanciado e puro, um verdadeiro movimento do espírito, calcado sobre o gesto da própria vida e na ideia de que a vida, metafisicamente falando e pelo fato de admitir a extensão, a espessura, a condensação e a matéria, admite, por consequência, o mal e tudo que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria. (ARTAUD, OC, IV, p. 110)*

E, no sentido desta crueldade, há o “despedaçamento” da linguagem para que outra linguagem possa ser construída, no percurso do saber para o não-saber, como outra forma dinâmica de saber. Assim, Artaud carrega consigo, para o outro e para si mesmo, esse ato de crueldade, esse furor iconoclasta que quer implodir tanto a



pirâmide hierárquica quanto a parede que separa o lado de dentro do lado de fora, derrubar a fronteira que quer apartar a arte do espírito. Assim, o poeta utiliza diversos recursos, desde o despedaçar do silêncio até o rompimento com os padrões estabelecidos, passando pela glossolalia, os recursos onomatopaicos, a espacialização do texto na página, a instituição de tipografias, os brancos e espaçamentos inadvertidos, as rasuras no léxico francês e, é claro, as explosões.

### **Não à sintaxe como um *a priori* (corpo sem carne ou o retorno ao osso)**

Mas nesse movimento de desintegração, depois de ter proposto o “corpo sem órgãos”, convém-nos lembrar que Artaud propõe, agora, uma raspagem da própria carne, ou seja, o corpo sem carne, o imundo, como uma espécie de estar “fora do mundo”, entendida esta carne como referência significante de um território localizado. Artaud opta pelo não-nomeado, o completamente outro e desconhecido, unidades de articulação, “essas sílabas que invento”, livres de todas as codificações. O estranho diante de si mesmo e do nada, transbordando os limites da linguagem e exigindo novas formas de compreender o mundo, livre de todas as codificações até então concebidas e aceitas. Porque ao se compreender a carne como corpo, essa deve ser raspada, tendo em vista as “representações” acordadas como categorias estruturantes de nosso funcionamento mental, onde o social define os limites entre o humano e o não-humano.

*O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira?*

Este segundo momento da desintegração, considerado como consequência necessária e evidente, se dá na sintaxe, ou seja, na forma gramatical como as palavras são usadas dentro das frases, bem como as relações das frases entre si. Mas não se trata de uma guerra ou postura absoluta contra a sintaxe, porém uma recusa à sujeição de um pensamento à sintaxe. Uma rejeição da sintaxe como uma camisa de força para a manifestação do espírito. Isto significa abolir a sintaxe? Não! Mas consiste em usar a

---

<sup>9</sup> Última aparição de Artaud numa conferência, intitulada “Tête-à-Tête” (*apud* QUILICI, 2004, p. 195).



sintaxe até o limite onde ela não possa mais ser um divisor de águas entre o pensamento e o não-pensamento, entre a linguagem e o silêncio, entre a escrita e o desenho, e entre a música e o grito. Significa afirmar que, na escrita, para Artaud, há que se estabelecer uma espécie de suspensão, próxima à da fenomenologia, no que diz respeito à formação da consciência. Mas aqui trata-se de suspender a forma gramatical que é quase sempre colocada anterior e como uma espécie de fôrma para o pensamento congelado. Equivale à ideia de que, conforme o discurso Artaudiano, a sintaxe não deve ser considerada como um *a priori* para aquilo que se quer dizer. Há uma recusa em se sujeitar o pensamento à sintaxe, considerando a escrita como o sopro do espírito ou, como ele mesmo diz em “O Pesa-nervos”, “*esses estados que nunca são nomeados, essas situações iminentes da alma, ah, esses intervalos do espírito*” (ARTAUD, 1995, p. 60).

*Eu sou, parece, um escritor.  
Mas o que escrevo?  
Eu faço frases.  
Sem sujeito, verbo, atributo  
ou complemento.  
Eu aprendi palavras,  
elas me ensinaram coisas.  
A minha vez de ensiná-las uma  
maneira de novo comportamento.  
Que o pommô de tua tuve patán  
teu estrumêne um bivilt aní  
vermelho  
ao lumestan do cadastro  
utrán.  
Isso quer dizer que o útero da  
mulher vira vermelho, quando o Van  
Gogh o louco protestador do homem se  
mete em marcha dos astros de um  
[demasiado  
soberbo destino.  
E isso quer dizer que é tempo para  
um escritor fechar a loja e deixar a  
carta  
escrita para a carta<sup>10</sup>.*

Conforme observado no capítulo anterior, além das variadas formas como Artaud emprega a palavra, especialmente, no poema *Ci-Gît*, há diversos níveis de leitura, tanto na escrita dela mesma, como pela voz, passando pela sonoridade, onde ele se utiliza do francês normativo, a gíria, a “desconstrução” da sintaxe *a priori* e, enfim, a glossolalia. Considerando o homem como resultado de suas vivências e ações que o

---

<sup>10</sup> Poema escrito em 1947 e publicado pela Gallimard, no Luna-Park, n° 5, outubro de 1979.



fazem transcender ao seu mero nascimento, não se pode negar que o emprego da glossolalia não tenha, em Artaud, algumas chispas de sua vida pregressa: uma infância onde transitava entre as intensas mestiçagens de povos gregos, turcos, italianos e franceses, destacadamente, o grego falado cotidianamente pela avó Mariette Nalpas<sup>11</sup>, bem como resquíços de sua estada, numa grande e considerável parte de sua vida, em diversos manicômios, tratado como uma pessoa supostamente com problemas mentais, com outras pessoas também portadoras de problemas mentais. A partir daí, a glossolalia Artaudiana é compreendida por muitos de seus críticos quase como um esperanto, ou seja, a possibilidade de uma língua, como fusão de diversas línguas, ser entendida em qualquer lugar.

Mas reduzir a esses termos a glossolalia Artaudiana é cair numa armadilha muito frágil e se tornar presa de psicologismos e sociologismos baratos. Nessa direção, para justificar os delírios” e movimentos da glossolalia, seria até mesmo possível que algum crítico ou biógrafo aventureiro lhe atribuísse, devido ao contato com o turco, uma herança sufista dos Dervixes, cuja dança, de rodopios embriagantes, procurava colocar os iniciados em harmonia com o movimento dos astros, induzindo-os, dessa forma, a um estado de êxtase místico. Pelo lado grego, ainda poderia ser-lhe agregado à influência de Dioniso, conhecido como o deus do vinho e da embriaguez, o deus estrangeiro esquartejado (despedaçado) pelos Titãs. Mas tudo isso pode não passar de conjecturas que procuram o significado de uma coisa fora dela, pois, em Artaud, a glossolalia<sup>12</sup> não se resume a um mero fenômeno histórico e/ou sobrenatural em que o poeta é capaz de falar diversas línguas ou línguas desconhecidas e, tampouco, trata-se da produção de uma linguagem inventada com vocabulários e sintaxes fixos. Na glossolalia artaudiana, os significados das palavras são flutuantes e significam no momento mesmo e em cada vez que se realizam com eficácia, quando o texto se realiza materialmente na relação entre o corpo de seu intérprete com a carne do auditor. Novamente, aqui a ideia de que a pá lava e que, muitas das vezes, ao ato de lavar, se torna uma pá lava, a língua do vulcão, a língua de fogo, como o Espírito Santo dos cristãos (pentecostes), a fala-língua de várias línguas. Da glossolalia às ‘glossolalínguas’.

---

<sup>11</sup> Muitos dos escritos de Artaud são assinados como Nalpas.

<sup>12</sup> Do grego *glossa* = língua + *laleo* = falar.



*schramm tau cromant  
 schraum tau cramant  
 schramm tau schraumant  
 schraum tau schramment  
 schramm tau schramment  
 schraum tau schraumment  
 schraum tau schramment  
 schraum tau schraumment*

(ARTAUD, 1983, p. 226)

De acordo com Cristiano Florentino, ao comentar esses versos que Artaud escreve a partir do sobrenome de sua ex-noiva belga, Cécile Schramme, esse poema glossolálico

*... cria o efeito de um mantra, essa sílaba, palavra ou verso que se repete indefinidamente, gerando um canto, um rito sonoro que alcança uma música mágica e encantatória que está fora da impostura do signo. Mais uma vez, o poeta enlaça, num único evento, voz e escrita, corpo e letra (FLORENTINO, 2005, s/p)*

### **Negação de estilo e gênero (a carne nasce do osso)**

No terceiro plano, existe a necessidade de desintegração do estilo ou do estabelecimento de alguns formatos aceitos como a suposta arte de bem-dizer. Equivale afirmar que, quando algo tem que ser dito, para Artaud, fica quase impossível enquadrá-lo num conceito ou modelo predeterminado. Como exemplo disso, sua obra é diversificada e, na maioria dos casos, é quase impossível distinguir as fronteiras entre um gênero literário e outro (poesia, romance, crônica, peça de teatro, ensaio, “carta” etc.), ou seja, aquilo que Artaud persegue, no sentido de sua essencialização, está presente em todas as formas com que ele se manifesta, uma poética do pensamento, do Espírito que resulta dos atritos da carne, da existência.

*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 das minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim.*

*Eu me reencontro tanto em uma carta escrita para explicar a contração íntima de meu ser e a castração insensata de minha vida, quanto em um ensaio que é exterior a mim mesmo, e que se me aparece como uma gravidez indiferente de meu espírito.*  
 (ARTAUD, 2004, p. 207)



Faz-se importante frisar que, além de sua contribuição para uma *epistème* menos ligada aos cânones no combate aos princípios racionalistas das chamadas obras-primas, Artaud, a partir de seus escritos em forma de cartas, desenvolve um modo mais ensaístico para a criação poética, a discussão científica e a elaboração literária, como uma espécie de nova lógica que não tem necessariamente que obedecer às leis da racionalidade moral, mas que se funda e se apresenta justamente como a possibilidade do olho em estado selvagem, o olhar desnudo dos conceitos...

Admitindo que, em Artaud, a carne se faz verbo e, ainda, que ele escreve com todo o corpo, faz-se necessário compreender sua luta pela descolonização desse corpo. E essa descolonização se dá como vontade de despedaçar os organismos que têm servido de enquadramento para o corpo. Trata-se de um movimento para que o poeta possa criar espaços para a vida, considerando que, para Artaud, o organismo aqui não representa a estrutura biológica, mas implica numa operação social sobre o corpo que, até então, o tem tornado funcional e dócil e, até mesmo, conforme o pintor e poeta francês Gilbert Chaudanne, um “corpo-curtição”, contra os fenômenos profundos do corpo.

*No ambiente do culto ao corpo são e belo que estamos vivendo atualmente, a proposta de Artaud de passar de novo na mesa de cirurgia para reconstruir seu corpo que saiu errado das mãos do Criador, opõe-se radicalmente ao narcisismo da saúde corporal; porque, para Artaud, este corpo tão falado não é o corpo curtição, não é o cadinho de chispas dionisiacas, não é o lugar geométrico do prazer sempre recriado.*

*(...) Artaud gesticula na fogueira de seus ossos flamejantes e cria um espaço ossificado onde o Gólgota e a hierarquia celeste desmoronam na singularidade de Artaud-le-Momo (Artaud-o-pirado), do homem que não foi filho do homem, do homem que não foi filho de Deus, de um dos poucos homens que foi filho de si mesmo, e filho da cristalização tão procurada no meio da carne relaxada. (CHAUDANNE, 1989)*

Ainda no que diz respeito à relação de Artaud com o corpo, neste estágio, depois de ter passado pela definição do que para ele significa a palavra, bem como “Entre a escrita e a fala (corpo sem órgãos), “Não à sintaxe como um *a priori* (corpo sem carne ou retorno ao osso)” e, finalmente, “Negação de estilo e gênero (a carne nasce do osso)”. Neste percurso se completa a dicotomia destruição/construção. É dizer que, para compreender Artaud nesta trilogia, convém uma análise mais atenta ao que afirma Paule Thévenin sobre *Le retour d’Artaud le Momo*. Para essa atriz e grande amiga do poeta, tendo inclusive participado das gravações de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, juntamente com Antonin Artaud, Maria Casarés e Roger Blin, *Le retour d’Artaud le Momo* é como um poema concreto que possui órgãos e que deve ser compreendido,



ao mesmo tempo, tanto numa leitura horizontal quanto vertical. De acordo com Gérard Durozoi (1975, p. 219), este poema

*[...] tem uma língua e gengivas, um nariz e orelhas, um ventre e um ânus, um pênis e testículos, uma vagina e um útero; enfim, ossos, joelhos e uma forte mão, indicando assim até que ponto o poema é (re) constituição voluntária do próprio corpo, é dizer, um corpo no qual os órgãos já não são alienantes, mas que estão, pelo contrário, reinscritos como convém, 'um corpo apertado e sem encetadura'. Daí o recurso de Artaud, sobretudo nos textos escritos depois de Rodez, não as palavras compostas ou levadas ao seu sentido etimológico, senão construídas agora por fonemas (no sentido linguístico estrito: unidades de articulação sem significação).*

## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1964.
- ARTAUD, Antonin. **A Arte e a Morte**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1985.
- ARTAUD, Antonin. **Artaud le Momo, Aqui Yace, precedido de La Cultura Índia**. Trad. Ramón Font. Madrid: Fundamentos, 1979.
- ARTAUD, Antonin. **Carta desde Rodez 1**. Trad. Ramón Font. 2ª ed. Madrid: Fundamentos, 1981.
- ARTAUD, Antonin. **Carta desde Rodez 2**. Trad. Ramón Font. Madrid: Fundamentos, 1976.
- ARTAUD, Antonin. **Ci-Gît précédé de la culture indienne**. In: Oeuvres Complètes, vol. XII. Paris: Gallimard, 1974, pp. 70-100.
- ARTAUD, Antonin. **Eu, Antonin Artaud**. Lisboa: Hiena Editora, 1998.
- ARTAUD, Antonin. **Héliogabale ou l'Anarchiste couronné**. Paris: Gallimard, 1979.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **Mensajes Revolucionários**. Trad. Ramón Font. 2ª ed. Madrid: Fundamentos, 1976.
- ARTAUD, Antonin. **O Pesa-Nervos**. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- ARTAUD, Antonin. **Oeuvres sur papier. Catalogue**. Besançon: Néotypo, 1975.



- ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água, 1985.
- ARTAUD, Antonin. **Pour en finir avec le jugement de dieu**. In: Oeuvres Complètes, vol. XIII. Paris: Gallimard, 1974, pp. 65-104.
- ARTAUD, Antonin. **Van Gogh, le suicidé de la société**. In: Oeuvres Complètes, vol. XIII. Paris: Gallimard, 1974, pp. 9-64.
- BAIER, Lothar. **Lire Artaud – Note sur une lecture obtuse**. In: Europe – revue littéraire mensuelle, nov-dez 1984, Paris, pp. 54-61.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Pedro Tamen. 4ª ed. Lisboa: Moraes, 1985.
- CHAUDANNE, Gilbert. **Antonin Artaud ou a demanda do osso flamejante**. Vitória: Folha de Cena, informativo do Grupo Tarahumaras, ano 1, n. 0, 1989.
- COELHO, Teixeira. **Destruir a arte para tocar na vida, arte**. In: ARTAUD, Antonin. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 14-35. Col. Encanto Radical.
- COELHO, Wilson. **Antonin Artaud - Atos de Crueldade**. In: VIII Concurso Capixaba de Dramaturgia, classificado em 1º lugar, Prêmio “Cláudio Bueno Rocha”, DEC, Vitória, 1987.
- COELHO, Wilson. **Antonin Artaud: Tratamento Cruel ou Cirurgia Ontológica?** In: Revista Internacional de Filosofia Iberoamericana y Teoría Social, nº 18, Maracaibo-Venezuela, 2002, pp. 69-79.
- DELEUZE, Gilles. **Le schizophrène e le mot**. Critique, ago-set, Paris, 1968, pp. 255-256.
- DERRIDA, Jacques e BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o Subjétil**. São Paulo: Unesp, 1998.
- DUPLESSIS, Yves. **O Surrealismo**. Col. Saber Atual. Trad. Pierre Santos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.
- DUROZOI, Gérard. Artaud: **La Enajenación y la Locura**. Trad. José Delor. Madrid: Punto Omega/Guadarrama, 1975.
- ESSLIN, Martin. **Os Limites da Linguagem**. In: ARTAUD, Antonin. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1976, pp. 62-71.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FLORENTINO, Cristiano. **A língua de fogo de Antonin Artaud**. Extraído da tese de doutoramento “As erupções da voz: a voz da escritura de Antonin Artaud”. Belo Horizonte: Suplemento da Imprensa Oficial, 2005.



- GALENO, Alex. **Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível**. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- GOUHIER, Henri. **Artaud et Nietzsche**. In: Antonin Artaud et l'Essence de u Théâtre. Col. Essais d'Art et de Philosophie. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974, pp. 179-189.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004.
- HÖLDERLIN, W. **Hipérion**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- KIFFER, Ana. **Antonin Artaud: uma poética do pensamento**. A Coruña, España, Biblioteca Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003, 261p.
- KLEIST, Heinrich von. **A mendiga de Locarno**. In: LANGENBUCHER, Wolfgang (Sel.). Antologia humanística alemã. Trad. Ari Lazzari e outros. Porto Alegre: Ed. Globo, 1972, p. 124-126.
- KLEIST, Heinrich von. **O duelo**. Rio de Janeiro: Ficções, 2002.
- KLEIST, Heinrich von. **Teatro de marionetes**. Trad. Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1952. (Cadernos de Cultura, 9).
- NAVARRI, Roger. **De la Critique à la Contamination**. In: Europe – revue littéraire mensuelle, nov-dez 1984, Paris, p. 124-131.
- NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Hemus, 1986.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NIN, Anais. **O Dario de Anais Nin, vol. 1**. Trad. Maria Dulce Esteves Reis. Lisboa: Livraria Bertrand, 1985.
- QUEIROZ, André Luis dos Santos. **O teatro artaudiano ou a metafísica da carne**. In: Cadernos do Dpto. de Filosofia da PUC-Rio, O que nos faz pensar, nº 5, 1991, p. 114-129.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud – teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.
- REY, Jean-Michel. **O nascimento da poesia – Antonin Artaud**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. **Invento-me monstro**. In: Arte Latina. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 127-138.



- SONTAG, Susan. **Abordando Artaud**. In: Sob o Signo de Saturno. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986, pp. 15-57.
- VIRMAUX, Alain et Odette. **Le Salut par l'écriture**. In: Antonin Artaud: Qui êtes-vous? Lyon: La Manufacture, 1986, pp. 67- 74.
- VIRMAUX, Alain. **Dos Intecessores aos Aparentados**. In: Artaud e o Teatro. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1990, pp. 113-174. Col. Estudos.
- WEISZ, Gabriel. **Palacio chamánico – filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- WHITE, Kenneth. **Le Monde d'Antonin Artaud ou Pour une Culture Cosmopoétique**. Bruxelles: Editions Complète, 1989. Col. Le Regard Littérail.

*Recebido em 18 de abril de 2020*  
*Aceito em 25 de abril de 2020*



## SURREALIST AFTERSHOCKS:

### Artaud, Freud, and Mirrors of the Surreal schism

Lee Patrick Patterson<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-7357-6209>

*ABSTRACT: Surrealism may be our last, near-global artistic movement that took seriously the integrity of the art-maker and expressed as its purpose the same goals as that of an organized radical politics, and for this it deserves to our attention. Antonin Artaud, a disgraced Surrealist but later appreciated, would have the greatest impact on reimagining the “mystical stage” of performance and drama in the 20th Century and beyond it. This paper connects Artaud's legacy with that of the Surrealists, as well as that of Sigmund Freud, and in doing so finds value and relevance in Antonin Artaud's work as it explores a range of aesthetic, cultural, and political issues. After analyzing concepts of the Surrealists' connection to aesthetic and psychoanalytic theories, this paper explores, via Artaud, the limits of the performative subject, placing a special importance on the issue of representation, via lesser-known essays on mirrors and doubles, to illuminate these parallel issues.*

*KEY WORDS: Theater; Performance; Literature; Media; Antonin Artaud.*

## PÓS-CHOQUES SURREALISTAS:

### Artaud, Freud e os Espelhos do Surreal(-s)ismo

*RESUMO: O Surrealismo pode ser o último movimento artístico quase- global que levou a sério a integridade do artista e expressou como propósito os mesmos objetivos de uma política radical organizada e, por isso, merece nossa atenção. Antonin Artaud, um surrealista que caiu em desgraça e mais tarde apreciado, teria o maior dos impactos ao reimaginar o “palco místico” para a performance e o drama do Século. XX e além. Este artigo conecta o legado de Artaud com o dos Surrealistas e com o de Sigmund Freud, e, ao fazer isso, encontra valor e relevância no trabalho de Antonin Artaud, a medida em que este explora uma série de questões estéticas, culturais e políticas. Após analisar conceitos da conexão dos surrealistas com as teorias estéticas e psicanalíticas, este artigo explora, via Artaud, os limites do sujeito performativo, colocando uma importância especial na questão da representação, através de ensaios menos conhecidos sobre espelhos e duplos, para iluminar essas questões paralelas.*

*PALAVRAS CHAVES: Teatro; Performance; Literatura; Mídia; Antonin Artaud.*

---

<sup>1</sup> **Lee Patterson** is a critic and educator. He is a Ph. D Candidate in Literature, Media, and Culture at *Florida State University* where he is studying drama and performance under S.E. Gontarski, and writing his thesis on the Surrealist movement through such figures as Antonin Artaud, and extending into Modernism through studies of Herbert Blau, Peter Brook, Sigmund Freud, and a range of playwrights and cultural and literary theorists. E-mail: [lp15f@my.fsu.edu](mailto:lp15f@my.fsu.edu) .



Raoul Vaneigem, writing as “J. F. Dupuis” in his *Cavalier History of Surrealism*, rightly states that Surrealism’s “curse was its ideological nature, and it was forever condemned to try and exorcise this curse, even going so far as to replay it on the private and mystical stage of the myth of old, duly exhumed from the depths of history” (VANEIGEM, 1999, p. 40). Surrealism, captained for its entire duration as a movement by André Breton, was as interested in publishing manifestos and pamphlets of its goals as a movement as it was in its vacillating commitments to politics and to inflating its own theoretical worth through studies of psychoanalysis. It may be our last, near-global artistic movement that took seriously the integrity of the art-maker and expressed as its purpose the same goals as that of an organized radical politics, and for this it deserves to our attention. Perhaps because of its habits for self-inflation, those artists and theorists attached to the Surrealist name who would go on to make more lasting impressions on the world stage were sooner or later derided by or ejected from the Surrealist machine. Antonin Artaud, a disgraced Surrealist but later appreciated, for one, would have the greatest impact on reimagining the “mystical stage” of performance and drama in the 20<sup>th</sup> Century and beyond it.

The Surrealist legacy can be traced through aesthetic theory combined with the measure of its cultural impact. The origins of what David G. Zinder calls a “Theater of Attack” must be traced from Alfred Jarry to the Dadaists through Artaud and onward. Coming long before the formation of Surrealism, Jarry’s *Ubu Roi* (1896) accomplished what many playwrights, producers, and directors dream of: stirring an audience into a frenzy. W.B. Yeats relates his reception of the play:

*The audience shake their fists at one another, and [my friend] whispers to me, “There are often duels after these performances,” and he explains to me what is happening on the stage. The players are supposed to be dolls, toys, marionettes, and now they are all hopping like wooden frogs, and I can see for myself that the chief personage, who is some kind of King, carries for Sceptre a brush of the kind we use to clean the closet.* (apud BENEDIKT, 1966, p. xiii)

In his lengthy introduction to the anthology *Modern French Theatre: The Avant-Garde, Dada, and Surrealism*, Michael Benedikt mainly focuses on extolling the virtues of *Ubu Roi*, especially its “anti-reality”:



*when the curtain was finally raised on King Ubu, most of the audience found itself confronted for the first time not only with a totally unrealistic stage, but with a stage that was militantly anti-realistic [...] Jarry had represented a world in which only a very few of even the most advanced poets of the era had ever dared envision, much less firmly embody. (BENEDIKT, 1966, p. xii)*

More than a revolt against the perfect realism of earlier-century drama, *Ubu Roi* offers a way toward understanding the drama that would come later. If the play is just anti-realistic, why would it incite violent reactions? Besides Ubu's portrayal as a tyrant that is all too-well drawn a representation of corrupt government officials (leading to a comedic potential that might engender convulsive laughter), one answer might be dissatisfaction with France's culture and politics at the time, which would reach a head with the strategies of Futurism, leading then to the Dada movements, which would attack the realities of culture and even art itself in France.

These two movements were strange manifestations of what some have argued was the burgeoning consciousness in art's avant-garde: the focus on the interior life of the artist, or as Zinder writes, "the production of works of art which were direct manifestations of their creators' subconscious, wholly unmodified for public appreciation" (ZINDER, 1980, p. 2). While these two preceding movements focused on attack, shock, and satire, perhaps a manifestation only of their artist's dissatisfactions with an audience that they viewed as inert and passive, Surrealism's aim was more utopian. Under the name of Surrealism, all members of society would not only align their perspectives to avant-garde artists but would be inspired to create artworks of their own, so that all would express themselves. As Vaneigem writes,

*Surrealism... recognized the mark of the old world and its oppressive structures in the inhumanity of survival. Though it may have displayed a singular lack of discernment with regard to the ramifications of commodity fetishism, it must still be given credit for having so very rarely failed to measure up [...] to the revolutionary ethic of freedom. (VANEIGEM, 1999, p. 39)*

The picture we have of Surrealism is one of the continual self-shoring up of the movement, mainly through Breton's manifestos. As Richardson states, after all of Breton's statements, we find that this era was focused on "the critique of positivism, rationalism, and reason" (FIJALKOWSKI, RICHARDSON, 2016, p.4). Breton wants



this critique to be figured by art, and through egalitarianism, a kind of cultural awakening to the possibilities of the subconscious. Breton: “Dear imagination, what I love most about you, is your unforgiving nature” (BRETON, 1999, p. 1). Some critics have explained this focus on the imagination, or subconscious (the two are certainly conflated by the Surrealists) as a focus on process rather than product. For instance, Joanna Malt states,

*this egalitarian conception of artistic creation is also a useful one for the [S]urrealists in that it allows them to distance themselves from the tainted definition of the artist as it exists in bourgeois society, and at the same time, its shift of emphasis from the product to the process of creation seeks to exonerate them from accusations that their own work simply contributes to the mass of cultural commodities the capitalist art market offers for commercial exchange.* (MALT, 2008, p. 12)

But is this shift from product to process genuine? Ironically, what interests us about Surrealism, besides the popular and lasting acclaim for its visual art by such figures as Dalí, Ernst, and Magritte, is the beginning recognition for the place of the unconscious in the production of art. Surrealism’s political program, on the other hand, may not be as useful for us: “Breton’s struggles to keep surrealism on the straight and narrow path between political pragmatism and irrelevant aestheticism take the form of statements of position, rather than exploring the artistic implications of such a position” (MALT, 2008, p. 13). Why should we not then, pinpoint the artistic implications of what the Surrealists claimed, and possibly, failed to do?

One way into doing so might be through the origins of the Surrealist project through sources other than Jarry, a legacy of whose impact the Surrealists seemed to want to imitate only in effects, through rational proclamations, than through artistic pioneering. One of these alternate sources would have to be the Freudian influence after which Surrealism sought to follow in aesthetic terms. This is outlined in stark terms in Breton’s *First Manifesto*, published in 1924:

*SURREALISM, n. Pure psychic automatism by means of which one intends to express, either verbally, or in writing, or in any other manner, the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, free of any aesthetic or moral concern.*



*ENCYCLOPEDIA. Philosophy. Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected association, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought. It tends to the destruction of all other psychic mechanisms completely, and to the replacement of them with itself, in solving the principal problems of life* (apud FIJALKOWSKI, RICHARDSON, 2016, p.ii).

What does Breton mean here by the “actual functioning of thought”? It would not be the actual functioning of rational thought the Surrealists would seek to mine for poetic and theatrical production. Rather, in the literature available, terms like hysteria, systematic delirium (echoing Rimbaud), and paranoia, keep recurring as ideal states for Surrealist poetry. For the Surrealists in their moment, Rabaté states that “[a]dding its erotic salt to the humdrum of everyday life, hysteria proves that the main surrealist ambition, which is to merge dream and reality, or poetry and life, is not a delusion” (apud FIJALKOWSKI, RICHARDSON, 2016, p.49). We confront here the Surrealist paradox that the rational mind must make of that which is moral-less, some source of radical freedom, art that would lead to a revolution in culture.

Breton writes,

The mind of the man who dreams is fully satisfied by what happens to him. The agonizing question of possibility is no longer pertinent. Kill, fly faster, love to your heart’s content. And if you should die, are you not certain of waking up from the dead? Let yourself be carried along, events will not tolerate your interference. You are nameless. The ease of everything is priceless. (apud FIJALKOWSKI, RICHARDSON, 2016, p.51).

Rabaté explains (echoing Vaneigem) that “the surrealist idea was that a new beauty, created out of the ruins of ancient representations, would connect them to the dream world” (qtd. in FIJALKOWSKI, RICHARDSON, 2016, p.50). What is this dream world, and why base an artistic movement on accessing and appropriating it? This impulse might owe more to the example of Freud than has been acknowledged by some critics. As Neil Hertz notes in his foreword to *Writings on Art and Literature*, a Freudian anthology,

*Freud’s generic answer to the question of art’s emotional power was that it tapped into, aroused, and reconfigured unconscious energies and investments already at work “within” viewers and readers. Interpretations of works of art, then, like those of neurotic symptoms or dreams or slips of the tongue, are bound to reveal unconscious operations that are not peculiar to artists* (HERTZ, 1997, p. xi).



Finally, then, we might have a way in to understanding the Surrealists' preoccupation with dreams. Freud might be credited with showing artists that the aim of art is not to create certain effects with complete intention, but instead to give full reign to their desires and what Freud called "latent" subject matter, and let their impulses translate to their works with little (or at least less) intervention of the designing impulse than was previously understood to be of prime necessity for the maker. In light of the Surrealist project, we might amend the above quote to state that these "unconscious energies and investments" must be at work in artists and their compositions, and that these energies and investments must be transferred to the art at the time of its making with little intention from the artist, in order to be 'worked through' by the viewer, reader, and even afterwards by the artist. It is perhaps a strange and unfortunate accident of extension that this fruitful understanding of both the artistic and the interpretive process was rendered as the psychoanalytic impulse to take these energies and "explain" them by way of one-dimensional sexual drives.

It was possibly Salvador Dalí who would begin to develop solutions to this problem in aesthetic theory with his paranoiac-critical method. This method's aim was to approach the subconscious by way of the same mechanisms of paranoia: in the same way that the paranoid man or woman afflicted with this disorder sees confirmations of imaginary conflicts, the artist might express the same obsession with details that create a similar state in his composition and in its interpretation: everything in the art would lend itself toward the process of interpreting multiple possible causes for its conflicts, rather than one singular expression of one sexual or other "drive" or perhaps even "will." As Zinder states, Dalí's method of creation entails "the necessity to discover and maintain a double vision, to retain, that is, a measure of conscious control while giving oneself up completely to the work. Or, as Breton put it, to be both judge and party to the activity, actor and spectator at once" (ZINDER, 1980, p. 45). Zinder later states "the principle involved in the paranoid-critical activity – that of a systematic and complete artistic consciousness controlling every aspect of the work – is important to this study because of its striking resemblance to Antonin Artaud's theatrical theories on the role of the creative director" (ZINDER, 1980, p. 46). It may be that Dalí and Artaud have more in common than this somewhat lateral connection, but before



discussing Artaud directly, we should further analyze the Freudian connection to the Surrealist project, in order to sketch what Artaud was fundamentally against.

Freud's statements on theater can help us further to understand the Surrealist attraction to psychoanalysis. Notably, what Freud explains as the stimulating source of the theater, that is, identification with a hero struggling against a kind or kinds of adversity, is arguably what Artaud would reject as the purpose for his theater. Yet, we look to Freud, as the Surrealists did, for examples of the contemporary thinking:

*The spectator is a person who experiences too little, who feels that he is a 'poor wretch to whom nothing of importance can happen', who has long been obliged to damp down, or rather displace, his ambition to stand in his own person at the hub of world affairs; he longs to feel and to act and to arrange things according to his desires- in short to be a hero. And the playwright and actor enable him to do this by allowing him to identify himself with a hero... His enjoyment is based on an illusion; that is to say, his suffering is mitigated by the certainty that, firstly, it is someone other than himself who is acting and suffering on the stage, and, secondly that after all it is only a game, which can threaten no damage to his personal security. In these circumstances he can allow himself to enjoy being a 'great man', to give way without a qualm to such suppressed impulses as a craving for freedom in religious, political, social and sexual matters, and to 'blow off steam' in every direction in the various grand scenes that form part of the life represented on stage (FREUD, 1997, p. 88).*

In *The Theater and Its Double*, it is precisely this illusion which Artaud would fight, along with, in the minds of some critics, representation. Freud himself, though, does not always seem as faithful to the need of explaining the mystery of art through sexual drives and classic Freudian concepts like the castration complex, the Oedipus complex, and others which might be explained by this simple identification with an illusion. He further states

*But drama seeks to explore emotional possibilities more deeply and to give an enjoyable shape even to forebodings of misfortune; for this reason, it depicts the hero in his struggles, or rather (with masochistic satisfaction) in defeat. This relation to suffering and misfortune might be taken as a characteristic of drama, whether, as happens in serious play, it is only concern that is aroused, and afterwards allayed, or whether, as happens in tragedies, the suffering is actually realized. The fact that drama originated out of sacrificial rites (cf. the goat and the scapegoat) in the cult of the gods cannot be unrelated to this meaning of drama. It appeases, as it were, the rising rebellion against the divine regulation of the universe, which is responsible for the existence of suffering (FREUD, 1997, p. 89).*



What we see here might be limiting though, by Freud's insistence on analysis from the viewpoint of the audience, and not from a more metaphysical, holistic perspective on what occurs in the theater, the magic that is so difficult to express in writing. In his chapter titled, "Theater, Magic and Mimesis," Ros Murray offers some useful analysis toward understanding where our division begins between the Freudian analysis so lauded by the Surrealists, and the counter-force of Artaudian theory.

Murray explains the problem in this way, citing a few critics beside Artaud first, in order to examine mimesis:

*Mikkel Borch-Jacobsen [...] argu[es] for a theatrical model of mimesis where mimesis is to act, whilst representation is to consciously reflect upon that action. In psychoanalytic terms, Borch-Jacobsen reverses the Freudian conception of the relationship between the subject and desire, arguing that 'identification brings the desiring subject into being, and not the other way around'. This suggests that before the formation of the subject, there is a non-individual, collective affect" (MURRAY, 2014, pp. 70-71).*

This model gives far more agency to the actor, as Artaud would have it as well. In *The Theater and Its Double*, Artaud draws a metaphor for the theatrical affect as being like the bubonic plague: a kind of death in life by way of the actor's losing his subjective 'I' and becoming plagued by the theatrical 'desiring subject' (for lack of a better term). Artaud states,

*The state of the victim who dies without material destruction, with all the stigmata of an absolute and almost abstract disease upon him, is identical with the state of an actor entirely penetrated by feelings that do not benefit or even relate to his real condition (ARTAUD, 1958, p. 24).*

So when Artaud writes of the actor's "real condition" he perhaps means to posit that not only are the actor's identity or identification with his/herself or a character are done away with by way of the theatrical effect, but that all the actor's desires, self-control, indeed anything that would allow such identification, is destroyed by the process of acting in Artaud's model and in ideal theater. He further writes, that "the images of poetry in the theater are a spiritual force that begins its trajectory in the senses and does without reality altogether" (ARTAUD, 1958, p. 25).



Artaud was always concerned with, as Murray sees it, “a consciously invoked collective force that is mediated through the body” for his theater (MURRAY, 2014, p. 68). Where the Surrealists’ official program was to reject theater for its bourgeois and marketplace trappings, Artaud’s concepts would, posthumously, revolutionize theater, inspiring such figures as Peter Brook, Herbert Blau, and Jerzy Grotowski to free the theater from the conventional stage as the Surrealists knew it during their time. So, the question arises: what inspired Artaud? Why do his theories continue to be scrupulously analyzed, and what writings contemporary to Artaud might shed light on his, and by extension, the Surrealist influence?

Contained in a section of Dawn Ades’ *The Surrealism Reader* called *The Annihilation of Self-Identity*, there is an essay called “Mirrors” by Pierre Mabille. First published in *Minotaure* no. 11 in 1938, one of the numerous early Surrealist journals, the editors state that this essay was “an influence on (as well as being influenced by) Jacques Lacan as he was developing his notion of the mirror stage” (ADES, 2015, p. 49). In this essay, Mabille establishes a psychological conception of human development “even while differentiating it in terms of the relation we establish with mirrors as uncanny reflections of ourselves” (ADES, 2015, p. 49). This conception is less about the “internal constitution of the ego” and more about the formation of ego “as it has to divide itself in order to find itself, creating a double that materially has no relation to itself and yet is an integral part of its own perception of itself, to the extent that it is unable actually to perceive itself without the use of this reflection” (ADES, 2015, p. 49). It is a dialectic of “self” and “image,” a process central “not simply to human becoming but also as an aspect of phenomena itself” (ADES, 2015, p. 49).

Mabille further notes that in development,

*the person soon perceives itself as the essential axis of all experience [...] Yet if we desire a complete representation of our person, we have to imagine it through the impression of others... Sometimes the ‘self’ dominates with its spontaneity and the representative system is not very well developed, but sometimes, on the contrary, the external social image dominates the stage.... If due to habit, we manage to recognize our reflection in the mirror, it no less remains that this image constitutes a mystery whose explanation we seek. What is this second person who suddenly appears at the same time as ourselves? We readily constitute it as a double in which we impart all the hopes of which reality deprives us. We wish to be eternal, weightless, invulnerable, always vigilant. The double will become these things for us. It becomes an improved, idealized representation of the ‘ego’ (apud ADES, 2015, p. 65).*



This thinking is almost in stark contrast to Freud's more scientific explanation as to what occurs in the theater. Where Freud argues that an audience member "identifies," by way of his or her desires, with the actor's 'representation' of desires, Artaud argues something else happens entirely. It is not the simple 'ego' of the audience member represented; it is this double which Mabille almost successfully traces, and in fact this double is, perhaps, manifested, rather than represented in Artaud's drama. In Artaud's *The Theater and its Double*, this theatrical double, necessarily, cannot be fully sketched, as it seems to be a "dangerous reality, a reality of which the Principles, like dolphins, once they have shown their heads, hurry to dive back into the obscurity of the deep" (ARTAUD, 1958, p. 47). But one can see in Artaud's language these clues, like the hieroglyphs he elsewhere sketches, pointing toward what he is seeking.

For Artaud the theater *is* a kind of reality and not a game to be 'played', nor an entertainment as Freud calls it. Where it is reality is where it is in communication not with our "wish to be eternal, weightless, invulnerable, always vigilant" as Mabille states, but where it is communication with the double itself. That is, Artaud's double would never correspond to human desires, nor would it represent them. Artaud's double is that which is immanent in reality itself, somehow behind a veil, which can be accessed through artistic means, particularly theater, but could never be perceived directly except in brief glimpses, never for long durations. The process of acting and staging is what can manifest the double, but it is not something as stable as a character on stage. Artaud writes,

*Every real effigy has a shadow which is its double; and art must falter and fail from the moment the sculptor believes he has liberated the kind of shadow whose very existence will destroy his repose...Like all magic cultures expressed by appropriate hieroglyphs, the true theater has its shadows too, and, of all languages and all arts, the theater is the only one left whose shadows have shattered their limitations. From the beginning, one might say its shadows did not tolerate limitations (ARTAUD, 1958, p. 12).*

Classical Balinese theater was a great influence on Artaud for this reason. Being bereft of language, which Artaud saw as a contaminating influence, this "pure" theater, is composed of gestures and careful attention toward production of an everywhere-



overwhelming spectacle. Like hieroglyphs, the theater Artaud sought would be composed of images, extending to actions and gestures which would form a new language for drama entirely. This would propel Artaud toward the creation of a “Theater of Cruelty.” In reflecting on classical Balinese theater, he writes,

*It is certain that this aspect of pure theater, this physics of absolute gesture which is the idea itself and which transforms the mind's conceptions into events perceptible through the labyrinths and fibrous interlacings of matter, gives us a new idea of what belongs by nature to the domain of forms and manifested matter. Those who succeed in giving a mystic sense to the simple form of a robe and who, not content with placing a man's Double next to him, confer upon each man in his robes a double made of clothes (ARTAUD, 1958, p. 62).*

We furthermore see here that Artaud writes in a manner that approaches the condition he wants for his theater. The relation that the audience should have to “the Double” is again gestured to, suggested to be, not a simple representation by way of an actor on the stage, but as “double made of clothes,” an almost ghostly human form that allows the audience access to pure theater, all the while maintaining distance from relegating the capitalized “Double” to something so easily conceivable. As many critics state in following Artaud, so much representation is essentially “re-presentation”; characters presenting on stage the recycled and recompressed words of the playwright in the manner that the director dictated to them like so many marionettes on strings. The Double is always adumbrated as “the idea itself” that might be accessed, but never in limiting language.

For this reason, conceptions of the ideal theater are not communicated here in rational, pragmatic language, but in gestures at the level of language, a kind of writing performance that would go on to influence many writers in Critical Theory, besides those analyzing performance, especially in figures such as Derrida and Herbert Blau, who would be, at times, at odds with Artaud’s concepts. Before examining Artaud’s legacy in Derrida and Blau, what might we glean from his brief time as an official Surrealist, and possibly his influence on them then and afterward?

Artaud’s tenure within the Surrealist fold saw the publication of only a few journals titled *La Révolution surréaliste* from the official Bureau of Surrealist Research, a two-story house opened on October 11<sup>th</sup>, 1924 (DUROZOI, 2002, p. 63). This space and periodical were intended to bring more notoriety to the Surrealists as an institution.



They hosted student visits and galleries of works on the second floor, and on the first floor they discussed ideas for direction and worked on *La Révolution surréaliste*. Curiously enough, each issue contained a questionnaire, with its first issue, as Vaneigem notes, being concerned with the question of suicide (that is, a survey asking why readers thought people committed such violence against themselves). At this early stage in the Surrealist movement, or as Vaneigem argues, the Surrealism ideology, one still saw the vestiges of the Dada influence that Surrealism grew out of, as, perhaps, an indirect response. Vaneigem quotes Artaud<sup>2</sup>, who oversaw publication of this new magazine: “the first issue of *La Révolution surréaliste* is replete with press clippings concerning suicide. In the survey conducted in that issue on the question, Artaud’s response remains exemplary:

*I suffer frightfully from life. There is no state I cannot attain. And without a doubt I have been dead for a long time already – I have already committed suicide. I have, as it were, been suicided. But what would you think of a suicide before the fact – a suicide that made you redirect your steps, but to somewhere beyond being, not towards death (apud VANEIGEM, 1999, p. 38).*

Vaneigem explains that Artaud’s “nihilism” would eventually turn out to be the Surrealists’ stance, but only partially:

*For Artaud, in 1924, the hope of a classless society, the hope of a coming reign of freedom, so passionately entertained by Surrealism, had already been dashed. Later, when the unmasking of Stalinism cast a dark cloud over these aspirations in the hearts of Breton and his friends, Surrealism embraced Artaud’s conclusion in an intellectual way, and resolved like him to live the drama of everyday alienation as a cosmic tragedy of the mind. (VANEIGEM, 1999, pp. 38-39)*

---

<sup>2</sup> As it is not difficult to hear Rimbaud’s influence in Artaud (the Rimbaud who said “Je est un autre” or “I is another”), we might hear Artaud’s influence in Genet here, especially in *The Balcony’s* Judge who states early on in the drama,

*(facing the audience) Right before your eyes: nothing in my hands, nothing up my sleeve, [I] remove the rot and cast it off. But it’s a painful occupation. If every judgment were delivered seriously, each one would cost me my life. That’s why I’m dead. I inhabit that region of exact freedom. I, King of Hell, weigh those who are dead, like me. [The Thief] [is] a dead person, like myself. (GENET, 1994, p. 17).*



Although Artaud's statements above may indeed seem nihilistic, it may instead better be seen as the performative writing discussed above. Artaud's words are always full of paradox, and these paradoxes point, again, not to their logical conclusions, but to something immanent within them that suggests a kind of affect that would release, in the words of Herbert Blau, "flow-producing aporias of unfinished forms." What could Artaud seek to highlight otherwise (BLAU, 1987, p. xix)? It then seems limiting for Vaneigem here to cast these words as nihilistic. But what more can we glean from his view that the Surrealists, later in their movement, did work with different ideas than those from their beginning, and what role would Artaud and others have played therein? And in examining these influences, we might ask also what impact would the Surrealist movement have afterward. The next section of this prospectus will seek more fully to understand Surrealism's influences, as well as its legacy in examining critical work by Blau, Derrida, and others.

We find that Blau, in the opening to his celebrated essay "Universals of Performance" for instance, cites Sigmund Freud, an important influence on the Surrealists. Blau states,

*The most minimal performance is a differentiating act: fort (gone)/ da (there). It is an act which introduces (or is introduced by) an element of consciousness in the function, like "the economic motive" – the yield of pleasure in the anxiety – of the apparently gratuitous play of Freud's grandson rehearsing the two-act drama of the wooden reel: the representation of a lack which is the recovery of a loss (BLAU, 1987, p. 161).*

While Freud explains, once again, that this child's "play" is motivated by the loss and recovery of the mother figure, he extends his definition (via some performative leaps of logic) to drama. He discusses how in more 'adult forms of play' like performed tragedy, the pain of tragedy is received with enjoyment by an audience, and that, "This is convincing proof that, even under the dominance of the pleasure principle, there are ways and means enough of making what is in itself unpleasurable into a subject to be recollected and worked over in the mind" (FREUD, 1997, 11). This approach, though, limits our understanding of the possibilities for understanding performance as something beyond simple enjoyment or pleasure.

Jacques Derrida, in his essay, "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation" discusses this issue directly, acknowledging Artaud's Theater of



Cruelty as being the dominant influence on new directions for drama, and that its guiding principle is its opposition to representation: “[t]his question is historic in an absolute and radical sense. It announces the limit of representation. The theater of cruelty is not a *representation*. It is life itself, in the extent to which life is unrepresentable. Life is the nonrepresentable origin of representation” (DERRIDA, 2017, p. 294). We have, therefore, between Blau’s and Derrida’s descriptions of what would be the characteristics of a Modern theater, the conception that binary oppositions must be examined and questioned as to whether they are, in actuality, oppositions: is a person on stage simply an actor representing a character to an audience, or might this one-to-one relationship be somehow complicated? And in this deconstruction of supposed oppositions, what might arise as challenges to the frameworks that have led to these conceptions of opposites? Derrida, and subsequently Blau, refer to these concepts that arise in this sense as the “trace.” Blau discusses this trace, in speaking of the “dialectic of appearances”, which one might take simply to be arguments toward “appearance” in the Nietzschean sense of that which “appears” or is physically present before an audience. Blau writes,

*There has been, then, a chastening accession of belatedness in the dialectic of appearances. And it points to the almost undeniable remembrance of history that there is something in the nature of theater which from the very beginning of theater has always resisted being theater. Or “always already” resisted, as Jacques Derrida might say, if there were no beginning of theater, and thus no nature but a trace. It is, indeed, the inevitable reappearance of history in performance which corrects the illusion of performance that refuses the future of illusion – the reign of representation – and insists that the theater is life, or if not yet so, that it must be so (BLAU, 1987, p. 165).*

Here, Blau takes the notion of the trace beyond Derrida’s essay to the very essence of performance itself, arguing that the trace has always been there in interactions and forces that exist not only in theater, between actors and audiences, but toward all aspects of our lives which might be “performative” themselves. That this line of thinking extends from Artaud to Derrida to Blau demonstrates Artaud’s deep understanding of the modern mind, and of the developing consciousness of his time that would lead to the modern theater we know, and that is still to come.



## References

- ADES, Dawn, et al. **The Surrealism Reader**. Chicago: The University of Chicago Press: 2015.
- ARTAUD, Antonin. **The Theater and Its Double**. Transl. from the French by Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958.
- BENEDIKT, Michael. Modern French Theatre. In **The Avant-Garde, Dada, and Surrealism; an Anthology of Plays**. Edited and Translated by M. Benedikt and G.E. Wellwarth. Boston: Dutton & Co., 1966.
- BLAU, Herbert. **The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- DERRIDA, Jacques. **Writing and Difference**. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- DUPUIS, J. F., and Raoul Vaneigem. **A Cavalier History of Surrealism**. San Francisco: AK Press, 1999.
- DUROZOI, Gérard; ANDERSON, Alison. An Excerpt from History of the Surrealist Movement. In **History of the Surrealist Movement**. Chicago: University of Chicago Press. Available at [www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/174115.html](http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/174115.html), accessed 06 November 2019.
- FIJALKOWSKI, Krzysztof; RICHARDSON, Michael. **Surrealism: Key Concepts**. Abingdon-on-Thames and New York: Routledge, 2016.
- BRETON, André. **Manifesto of Surrealism**. The University of Alabama, 1999. Available at [tcf.ua.edu/Classes/jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism\\_.htm](http://tcf.ua.edu/Classes/jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism_.htm), accessed 13 June 2019.
- FREUD, Sigmund, and HERTZ, Neil. **Writings on Art and Literature**. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- GENET, Jean; FRECHTMAN, Bernard. **The Balcony**. New York: Grove Press, 1994.
- MALT, Johanna. **Obscure Objects of Desire: Surrealism, Fetishism, and Politics**. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- MURRAY, Ros. **Antonin Artaud: The Scum of the Soul**. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- ZINDER, David G. **The Surrealist Connection: An Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

*Recebido em 27 de setembro de 2019  
Aceito em 25 de janeiro de 2020*



## O JATO DE SANGUE: Dialética e Anacronismo em Antonin Artaud

*Glênio Araújo Vilela<sup>1</sup>*

<https://orcid.org/0000-0002-2505-0296>

*Marcelo Rocco<sup>2</sup>*

<https://orcid.org/0000-0001-7229-339X>

RESUMO: Este texto tem como propósito analisar a dramaturgia Artaudiana denominada O jato de sangue (1975), escrita por Antonin Artaud em 1925, a partir dos conceitos de imagem dialética e de anacronismo, propostos por Georges Didi-Huberman (1998), e da teoria acerca da dialética negativa de T. W. Adorno (2009). Para tanto, traçou-se pontos de tensão que constituem parte da estética dessa obra teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Anacronismo; Imagem Dialética; Teatro da Crueldade.

## THE JET OF BLOOD: Dialectic and Anachronism in Antonin Artaud

*ABSTRACT : This text has the purpose of analysing the dramaturgy Jet of Blood (1975), Witten by Antonin Artaud in 1925, through the Concept of dialectic Image, as proposed by Georges Didi-Huberman, and through the theory on the negative dialectic of T. W. Adorno. Therefore, the main idea here is to sketch the tensions that underlay the aesthetic construction of such a play.*

*KEYWORDS: Anachronism. Dialectic Image. Theatre of the cruelty.*

---

<sup>1</sup> **Glênio Araújo Vilela** é Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: [didivilela@yahoo.com.br](mailto:didivilela@yahoo.com.br).

<sup>2</sup> **Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi** é Doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: [marcelorocco1@gmail.com](mailto:marcelorocco1@gmail.com).



## 1. Preâmbulo: a revolta Artaudiana frente ao Teatro “Morto”

Em seu livro *O Teatro e Seu Duplo* (1999), publicado pela primeira vez em 1937, Artaud contesta as formas tradicionais de se fazer teatro, pois percebe tal expressão artística como algo desgastado, devido ao excesso de poder dado ao texto, na primeira metade do século XX. Segundo tal autor, o teatro estava em decadência devido à “ditadura da palavra” que colocava a encenação à disposição de uma dramaturgia prévia, em que atores declamavam um texto de maneira ilustrativa, sem a proposição de um novo significado no palco. Segundo o mesmo, tal teatro – esvaziado simbolicamente de sentido – servia de mero entretenimento à burguesia europeia, pois era desconectado das reais necessidades de crítica, de sugestão e de mudança. Para Artaud (1999), o texto – ancorado na palavra – vinha de uma literatura livresca e academicista, em que as racionalizações capitalistas e eruditas estratificavam fórmulas já gastas da linguagem artística.

Para Artaud (1999), tais fórmulas eram embasadas na noção de teatro como simulação, numa postura de “fingimento” em detrimento à vida. Este conceito espetacular que Artaud criticava parecia fragmentar a noção de arte, colocando-a no lugar equivocado de separação entre a emoção e o pensamento, eliminando a poética da vida, cristalizando a obra como se esta fosse proibida de se transformar, de se verter em um novo encontro. A palavra submissa ao texto se transformava, então, numa prisão, sem possibilidades de ramificações entre o jogo cênico e a dramaturgia, pois esta segunda governava as forças do saber sem nada acrescentar ao espectador que, por sua vez, era visto como um mero pagante, obedecendo à ordem de gerar lucros indiscriminados ao sistema capitalista.

O inconformismo de Artaud (1999) fazia-o recusar a se compactuar com a ideia de separação entre teatro e vida, subvertendo valores que o levaria a negar a racionalização cartesiana, pois ele acreditava que o teatro europeu havia perdido sua força de essência. A essência necessária para transpor a carne e atravessar a existência. Na estrutura representacional criticada por Artaud nada parece se criar, apenas se tem a ilusão de vida, pois este modelo transcreve o texto no palco de maneira artificial e imitativa: “Uma cena que ilustra um discurso não é totalmente uma cena e a sua relação com a palavra é sua doença” (ARTAUD, 1999, p.155).

Esta negatividade da supremacia da palavra na estrutura cênica revela a possibilidade inicial de separação entre texto e cena, pois os sentidos não são afetados



devido ao diálogo, mas são ativados quando algo novo surge entre as palavras, algo não dito, obscuro e novo, em que as ideias claras – encerradas em si – e mortas para Artaud dão origem aos outros caracteres de perigo, de risco: “*O Teatro [europeu] rompeu com o perigo*” (ARTAUD, 1999, p. 68). Tal provocação artaudiana propôs uma reflexão acerca da fragmentação entre cultura e vida, problematizando a ambiência degradante na qual o teatro se encontrava, criando assim, uma reorganização no sentido espetacular, em uma ruptura usual de linguagem, pois “*todo o verdadeiro sentimento é intraduzível*” (ARTAUD, 1999, p.79).

Desta forma, Artaud propôs o uso da palavra como extrema necessidade, em uma relação completa de independência simbólica entre esta e o jogo cênico, na busca de outras significações não elucidativas ao objeto perquirido: “*A linguagem das palavras devem dar lugar à linguagem dos signos*” (ARTAUD, 1999, p. 126). Artaud mostra em seus escritos seu sofrimento frente à época em que viveu, mostrando-se fadado do teatro naturalista, visto por ele como um teatro inerte que não provocava novas sensações, não saboreava as palavras que não fossem meramente miméticas e ilustrativas: “*O texto não é tudo, o drama tem sua própria linguagem, se não se livra do que está escrito, não tem vida nem virtude*” (ARTAUD, 1999, p.153). Diante desta problemática, Artaud sugeriu a independência entre o texto dramático e a encenação, propondo novas possibilidades que iriam modificar a maneira da construção teatral na contemporaneidade.

Pensada ao logo da década de 1930, tal proposta viria colocar o gesto como significante, colocando o teatro como local privilegiado da reprodução de manifestações e de sensações para o espectador. Assim, *O Teatro e Seu Duplo* propõe o estreitamento no encontro entre encenação e público, como Artaud descreve a seguir: “*A ideia de uma peça feita inteiramente da cena impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre sentimentos e palavras*” (ARTAUD, 1999, p. 40).

## 2. A Dramaturgia Artaudiana: o flerte com o Surrealismo

A influência do movimento surrealista sobre o Teatro da Crueldade de Artaud leva-o a escrever uma de suas principais obras teatrais: *O Jato de Sangue*. Nessa obra, verifica-se que o autor promove uma linguagem que desautomatiza o conhecimento, buscando o intercâmbio entre corpo/carne e espírito/alma:



*Nós estamos por dentro do espírito, no interior da cabeça. Idéia, lógica, ordem, Verdade (com V maiúsculo), Razão, deixamos tudo isso ao nada da morte. Cuidado com suas lógicas, Senhores, cuidado com suas lógicas, não sabem até onde pode nos levar nosso ódio à lógica (ARTAUD, 1983, p. 27).*

Para Artaud, nenhum pensamento é válido se não atingir o corpo. Como parte de seus experimentos, Artaud ousou criar dramaturgias que se ramificam em estruturas porosas, contaminadas pela ousadia. O jato de sangue vem para corroborar com o ideário de um teatro libertário. Escrita em 1925, época em que vigorava o movimento Surrealista e a preeminência do cinema expressionista alemão, tal dramaturgia iria mudar a percepção dos espectadores no que concerne à cena. Artaud, em seu livro: *Escritos de Antonin Artaud* (1983) define que:

*Onde a poesia ataca as palavras, o inconsciente ataca as imagens, mas um espírito mais secreto ainda se empenha em colar novamente os pedaços de estátua. A ideia é estilhaçar o real, desorientar os sentidos, desmoralizar ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto. Do seu obstinado massacre, o Surrealismo sempre se empenha em extrair algo. Pois, para ele, o inconsciente é físico e o Ilógico é o segredo de uma ordem na qual se expressa um segredo da vida. (ARTAUD, 1983, p. 88-89).*

Em *As trombetas de Jericó* (1997), Silvana Garcia aponta-nos alguns aspectos de conexão entre o pensamento de Artaud acerca do Teatro da Crueldade e o movimento surrealista. Os aspectos descritos por Garcia tornam-se presentes na dramaturgia de O jato de sangue, justamente pelo fato de Artaud acreditar num teatro que ultrapassasse os limites estabelecidos por um pensamento dicotômico: oculto ou diligente, consciente ou inconsciente, realidade ou imaginação. Na definição de Garcia, o manifesto surrealista referiu-se “ao universo do poético, do campo de relações sobre o qual se assenta o ato de criação – a imaginação, o sonho, a memória, o maravilhoso” (GARCIA, 1997, p. 86).

É importante ressaltar que Artaud foi contestado por alguns integrantes do próprio movimento, inclusive por Breton, que renegou o teatro e qualquer forma pré-estabelecida acerca da arte. Para parte dos surrealistas, o foco do movimento estava na investigação do eu-interior do sujeito, na tentativa de alargar e transcender o pensamento. Para parte dos integrantes, a representação do teatro não tinha o “caráter de primariedade da criação surrealista, sua marca essencial de espontaneidade, de



captação sumária de um instante (sonho, inconsciente, acaso) fugidio” (GARCIA, 1997, p. 75). É dessa maneira, porém, que o projeto teatral de Antonin Artaud significou – aos olhos de Breton – uma ameaça aos pressupostos do movimento surrealista. Alvo de muitas críticas, Artaud se desvinculou do movimento, sendo o único comunista do grupo. Como forma de justificar o desligamento do teatrólogo, Breton afirmou:

*A notável falta de rigor que mantinham entre nós, o evidente contra-senso que implica, no que lhes concerne, a busca isolada da estúpida aventura literária, o abuso de confiança no qual ambos se empenham, já haviam sido por muito tempo objeto de nossa tolerância (BRETON apud GARCIA, 1997, p.252).*

A resposta de Artaud à Breton surge com a publicação *Em plena noite ou o blefe surrealista*:

*O surrealismo sempre foi pra mim uma nova espécie de magia. A imaginação, o sonho, toda essa intensa liberação do inconsciente, que tem por finalidade fazer aflorar à superfície da alma aquilo que ele tem por hábito manter escondido, deve necessariamente introduzir profunda transformações na escala das aparências, no valor da significação e no simbolismo do criado. (ARTAUD apud GARCIA, 1997, pp. 252-253).*

De acordo com os apontamentos de Silvana Garcia, foi somente a partir de 1936, ano colérico em que Artaud começou a ser vítima de maus-tratos nos manicômios da França e que, também, começou a se corresponder, por meio de cartas, com Breton, que a troca de insultos entre os dois cessaram. A relação entre ambos foi melhorando e se intensificando até que Breton, em 1946, fez sua primeira aparição pública em uma manifestação de apoio a Artaud quando este acabara de ser recém-liberado do Sanatório de Rodez (GARCIA, 1997). Se na declaração de 27 de janeiro de 1925, lançada pelo *Bureau de Recherches Surréalistes*, que fora dirigida à crítica literária, teatral, filosófica, o surrealismo fora definido como: “*um meio para a liberação total do espírito e de tudo aquilo que é afim ao espírito*” (ARAGON apud GARCIA, 1997, p. 64, itálico no original), então, essa proposta radical do surrealismo de perscrutar o interior do sujeito, revelando suas verdades, os desejos de seu espírito, corresponde, de fato, às propostas do Teatro da Crueldade de Artaud, que, a nosso ver, mantém pontos de conexão com o surrealismo. Segundo Silvana Garcia, manifesta-se aí “*o oculto, o universo do subconsciente,*



*o espaço privilegiado oferecido à imaginação, ao acaso, ao humor e, principalmente, mantém-se o sentido de arte vivenciada, princípios muito caros ao Surrealismo” (GARCIA, 1997, p.254).*

Parece pertinente refletir sobre como Artaud explorava elementos inconscientes, questionando regras e convencionalismos que regiam a sociedade. Esses elementos, concomitantes ao movimento surrealista, nos possibilitam criar analogias entre o Teatro da Crueldade e o surgimento da performance artística. Na proposta dramaturgica artaudiana vale o jorro, o fluxo, em detrimento à construção formal de um pensamento encadeado e fabular, atacando de: *“forma veemente o realismo no teatro. Inovações cênicas são testadas, como a de se representar multidões numa só pessoa, apresentar-se peças sem texto, ou personagens-cenário fantásticos” (COHEN, 1989, p. 42).* Assim, na esteira desse pensamento, a performance irá herdar certo radicalismo do surrealismo, por construir uma linguagem que lida com a transgressão e toca nos tênues limites que separam vida e arte, estimulando assim a espontaneidade, na configuração de uma arte sem fronteiras.

### **3. Aproximações entre Teatro da Crueldade e a Dialética Negativa.**

Como brevemente explicitado acima, o *Teatro da Crueldade* pode ser compreendido como um processo de experiência que foge ao enquadramento racionalista de uma fábula encadeada. Tal estrutura é traçada por certo desconforto na leitura do intérprete. Isso porque as acepções não são identificadas de imediato. É a partir dessa não identificação que podemos fazer um diálogo com Adorno sobre a sua formulação conceitual acerca da dialética negativa:

*[...] a não identidade é experimentada como algo negativo. Quanto menos é possível afirmar a identidade entre sujeito e objeto, tanto mais contraditório se torna aquilo que é atribuído ao sujeito como cognoscente, uma força desatrelada e uma autoreflexão aberta. O pensamento não-regulamentado possui uma afinidade eletiva com a dialética que, enquanto crítica ao sistema, lembra aquilo que estaria fora do sistema; e a força que libera o movimento dialético no conhecimento é aquela que se erige contra o sistema (ADORNO, 2009, p. 34-35).*

Tomando como base parte do conceito da dialética negativa de Adorno, é necessário apontarmos que esse pensador constrói tal conceito na tentativa de nortear um ponto de vista para além da diferença entre sujeito e objeto, e essa diferença se manifesta através de uma inadequação àquilo que é pensado. Ou seja, o pensamento



dá um salto, desaparecendo imediatamente a cisão entre sujeito e objeto. Em diálogo com o pensamento de Adorno, podemos pontuar que, ao lermos tal obra artaudiana o que se constata é que há, na linguagem, um não encadeamento. Isso se dá porque o nosso entendimento acerca da obra não se manifesta dentro da esfera da previsibilidade e do reconhecimento imediato de signos. Ao buscarmos subsídios na dialética negativa como ferramenta de leitura para analisar a peça *O jato de sangue*, é possível identificarmos que o processo de experiência do *Teatro da Crueldade* assume, nessa dramaturgia, uma linguagem que se contrapõe à realidade empírica, e é através da dissolução entre sujeito e objeto que essa experiência se torna eficaz. Isso implica dizer que tal experiência traz à tona uma nova escrita teatral que se torna hieroglífica, por comportar uma escrita habitada por gritos, onomatopeias, expressões e gestos formando uma espécie de axioma cruel, o qual opera numa corrosão abrupta das relações binárias entre dentro/fora, corpo/mente, fala/escrita, presença/ausência, forma/sentido.

Nessa perspectiva de análise, parece-nos que o pensamento de Artaud se aproxima muito das ideias de Adorno acerca da estética, na medida em que este, a partir de sua formulação conceitual da dialética negativa, desautomatiza e desestrutura toda a unidade de construção absoluta do pensamento racional. Isso porque Artaud subjuga as formas sacrossantas, repudiando esteticamente as heranças do teatro clássico europeu, na medida em que trabalha com a liberdade do pensamento, das palavras, dando espaço para o fluxo do inconsciente, cuja linguagem mostra-se grotesca, exaurindo, inclusive, as relações dialógicas rumo a um sentido lógico. De fortes consistências filosófica e mística, as falas dos personagens se enquadram em torno de uma ideia cômico-grotesca, tralhando o desnudamento da natureza humana e dos comportamentos sociais filtrados para uma adequação ao *hábitus*, tanto que - inseridos num espaço hostil e ameaçador, onde a força celeste (astros) e a força da natureza (trovões) mostram-se imponentes – os personagens da obra enfrentam o caos diante de um poder estranho e sobrenatural que os separa, que os mutila.

Se voltarmos a refletir acerca da dialética negativa, notaremos que a relação sujeito/objeto mostra-se diluída em *O jato de sangue*, na medida em que os objetos tornam-se extensão dos corpos dos personagens e vice-versa. Há aqui uma metamorfose do sujeito em relação à sociedade, à natureza e aos objetos. Isso se evidencia no momento em que a personagem “puta” diz:



*LA PROSTITUTA. – Déjame, Dios.*

*Ella muere a Dios en el puño. Un inmenso chorro de sangre desgarrar la escena y se ve en medio de un relámpago más grande que los otros al sacerdote que se persigna. Cuando vuelve la luz todos los personajes han muerto y sus cadáveres yacen por todas partes en el suelo. Sólo quedan el Joven y la Prostituta que se devoran con los ojos. La Prostituta cae en brazos del Joven (ARTAUD, 1975, p. 38)<sup>3</sup>.*

Essa ideia de metamorfose do sujeito, dos corpos esparramados por todas as partes, nos leva a refletir sobre o Teatro da Crueldade. Ou seja, esse sujeito, num processo de mutação, revelaria uma liberdade capaz de dissolver uma imposição arraigada por ordens, comodismos, medos, inibições e enclausuramentos. Como destaca Artaud na “Carta aos Reitores das Universidades Europeias”, presente em sua obra *Escritos de Antonin Artaud*:

*Chega de jogos da linguagem, de artifícios da sintaxe, de prestidigitações com fórmulas, agora é preciso encontrar a grande Lei do coração, a lei que não seja uma lei, uma prisão, mas um guia para o Espírito perdido no seu próprio labirinto, núcleo central para o qual convergem todas as forças do ser, as nervuras últimas do Espírito. (ARTAUD, 1983, pp. 27-28)*

A ordem aqui se estabelece num processo caótico, num mundo às avessas, num mundo desajustado capaz de provocar ruínas e desarmonias na paz aparente em que repousam os espíritos humanos. Nessa linha de pensamento, somente assim o sujeito conseguirá se compreender internamente, ressuscitando seus “eus” recalcados. Como afirma Artaud, o teatro é “feito para permitir que nossos recalques adquiram vida” (ARTAUD, 1999, p. 03). Isso significa que a organização de seu pensamento está fadada à sua própria desorganização. Em outras palavras, Artaud designa um propósito muito ambicioso ao pensamento, tornando-lhe suspenso e obscuro, exigindo o esforço do leitor para ultrapassar os limites do real. Dessa maneira, a dramaturgia põe em xeque tudo aquilo que não se configura como digerível, inteligível, sobretudo pelos diálogos que se manifestam sem coesão e pelas imagens completamente surreais. Com efeito, a dramaturgia apresenta-se aberta, o que, de fato, nos possibilita interpretá-la tomando como referencial a dialética negativa, que em seu estágio mais expressivo caminha em

---

<sup>3</sup> *A PUTA. – Deus, me deixa!*

*A puta morde os punhos de Deus. Um imenso jato de sangue rasga a cena e se vê através dos relâmpagos maiores que os outros o padre fazendo o sinal da cruz. Quando a luz se refaz, todos os personagens estão mortos e seus cadáveres jazem por todas as partes, no chão. Só restam a puta e o mocinho que se comem em olhares. A puta cai nos braços do mocinho (tradução nossa).*



direção contrária ao discurso fechado, imutável e determinado. Adorno, ao delimitar o espaço da ação da dialética negativa na filosofia, afirma que tal ação:

*[...] se tornaria infinita na medida em que despreza a possibilidade de fixar-se em um corpus de teoremas enumeráveis. Ela teria o seu conteúdo na multiplicidade, não enquadrada em nenhum esquema, de objetos que lhe impõem ou que ela procura [...] Ela não seria outra coisa senão a experiência plena, não reduzida, no medium da reflexão conceitual (ADORNO, 2009, p. 20).*

A partir do pensamento adorniano, podemos ressaltar o diálogo entre a teoria e a obra artaudiana, isso porque *O jato de sangue* estratifica-se numa expectativa de entendimento não garantido, não decifrado, em que os discursos se apresentam, muitas vezes, de maneira contraditória, realojando conceitos e abalando, inclusive, as estruturas de linguagem. E foi nessa empreitada que Artaud construiu suas teorias teatrais e, também, essa obra teatral em questão. E é nesse terreno que se consolida o jogo de Artaud, capaz de produzir novas configurações para se pensar numa estrutura não mais centralizada ou estéril, nem dogmática.

Numa leitura analítica do conceito do Teatro da Crueldade, a partir do conceito da dialética negativa, é possível pensar que ambos os autores nos levam a indagações, à decomposição e reorganização dos discursos, em que tudo aquilo que se encontra oculto por trás das palavras é capaz de segregar e desconstruir o *logos* representativo. Na dramaturgia em estudo, há várias associações livres de imagens irrealis com base na sonoridade e na repetição de frases, em um modus em transe que nos remetem a *labirintos* que mapeiam zonas de significação, no que diz respeito a desejos, a dores, a sofrimentos e à moralismos. Tudo isso parece contribuir com a elaboração de uma verdade imprecisa, questionadora, duvidosa. Nesse processo, a contradição opera como um mecanismo performático, que, aparentemente, dialoga com a proposição de Adorno:

*A contradição é o não-idêntico sob o aspecto da identidade; o primado do princípio de não-contradição na dialética mensura o heterogêneo a partir do pensamento da unidade. Chocando-se com os seus próprios limites, esse pensamento ultrapassa a si mesmo. A dialética é a consciência consequente da não-identidade. Ela não assume antecipadamente um ponto de vista. O pensamento é impelido até ela a partir de sua própria inevitável insuficiência, de sua culpa pelo que pensa (ADORNO, 2009, p. 13).*



O princípio da dialética negativa perpassa a ideia de contradição, em que atingir o não idêntico diante de um conceito significa dizer aquilo que ele não consegue alcançar enquanto verdade, e, portanto, encontra-se reprimido, rejeitado, desprezado. É interessante conectarmos essa ideia à dramaturgia de *O Jato de sangue*, já que, nela, é o caráter do não identificável (a tensão entre os diálogos e as imagens) que conduzem nossos entendimentos a territórios obscuros, num choque de forças divergentes, cuja unidade vai além do conceitual, da lógica discursiva, daquilo que a própria linguagem torna-se incapaz de traduzir. E é aqui que se instaura a dialética negativa, onde os diálogos dos personagens e as imagens criadas encontram-se desregrados e inconciliáveis com qualquer moralidade, causando estranhamento e até ojeriza ao leitor. Verifica-se o pressuposto acima na cena em que *O Mocinho* – na tentativa de procurar a desaparecida *Mocinha* – diz:

*Un sacerdote, un zapatero, un bedel, una ramera, un juez, una vendedora de hortalizas, llegan a la escena como sombras.*

EL JOVEN. – *La he perdido, devuélvemela*

TODOS, en un tono diferente. – *Quién, quién, quién, quién.*

EL JOVEN – *Mi mujer!*

EL BEDEL, con tono lacrimógeno. – *¡Su mujer, psuif, farsante!*

EL JOVEN. – *¡Farsante! Podría ser la tuya!*

EL BEDEL, golpeándose la frente. – *Quizás sea cierto.*

*Se va corriendo.*

*El sacerdote se aleja del grupo a su vez y pone su brazo alrededor del cuello del joven.*

EL SACERDOTE, como en confesión. – *¿A qué parte de su cuerpo hacía usted más frecuentemente alusión?*

EL JOVEN. – *A Dios.*

*El sacerdote desconcertado por la respuesta toma inmediatamente acento suizo.*

EL SACERDOTE, con acento suizo. – *Pero no se hace más eso. Así no lo entendemos. Hay que preguntar esto a los volcanes, a los terremotos. Nosotros vivimos de las pequeñas suciedades de los hombres en la confesión. Y eso es todo, es la vida* (ARTAUD, 1975, pp. 36-37)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> *Um padre, um sapateiro, um bedel, uma puta, uma juíza, uma vendedora de quatro estações chegam em cena como sombras.*

O MOCINHO. – *Eu me perdi dela! Devolvam!*

TODOS, num tom indiferente. – *Quem, quem, quem, quem.*

O MOCINHO – *Minha mulher.*

O BEDEL, com tom de choro. – *Sua mulher... Farsante!*

O MOCINHO. – *Farsante! Farsante é a tua!*

O BEDEL, batendo na testa. – *É pode ser.*

*Sai correndo.*

*O padre se destaca do grupo e passa o braço em volta do pescoço do mocinho.*

O PADRE, como num confessional. – *A que parte de seu corpo você faz, frequentemente, mais alusão?*



A cena descrita representa de forma subversiva o jorro dos pensamentos, das libidos dos personagens que se encontram recalçados por moralismos e imposições de instituições que os reprimem e os censuram. Isso implica pontuar que os personagens, por meio de suas falas, carregam em si a potencialidade de provocar, de desagradar, de desconstruir, de redefinir, de distorcer os tabus sociais. Com efeito, eles lançam seus pensamentos à “*liberdade soberana em meio a não liberdade*” (ADORNO, 2009, p. 15), desprendendo-os de suas concepções absolutistas, na qual se conjugam o “*soberano e o condescendente, um dependendo de si e do outro*” (ADORNO, 2009, p. 32).

A cena descrita acima merece duas atenções especiais, no sentido de que, primeiramente, Artaud lança mão de seu enfrentamento para com Deus, assinalando a sua crença em outras formas de misticismo, de modo que a salvação do espírito não virá de Deus, mas, sim, do contato do sujeito com sua própria natureza. Subentende-se, pois, que o sujeito é fadado a cumprir penitências para se salvar. Para isso acontecer, o sujeito deverá provocar em si mesmo uma revolução, invocando vulcões e terremotos. O segundo ponto que desejamos enfatizar nessa cena é que, nela, está implícita a vontade de Artaud de não aderir aos ideais do teatro tradicionalista europeu, assim como suas fraquezas ao enfrentar a vida dentro dos manicômios europeus. Manicômios esses que, aparentemente, revelam para a sociedade uma instituição séria e preocupada com a integridade física e mental dos pacientes. Contudo, na realidade, tais instituições mantêm um universo obscuro e sem esperanças, onde os pacientes vivem das “pequenas” sujeiras de uma política interna nunca revelada. Dessa forma, o autor projeta nos seus personagens o desejo de ser escutado. E dentro dessas operações de escrita, o espectador é contemplado a exercer sua proatividade imaginativa e a participar da obra, dando-lhe sentido. Poderíamos enfatizar que a escrita passa a ser revestida por uma: “*membrana lubrificante e cáustica, [...] com dupla espessura, inúmeros níveis, uma infinidade de fendas, [...], porém, tão sensível, tão pertinente*” (ARTAUD, 1983, p. 22).

---

O MOCINHO. – *A Deus.*

O Padre, desconcertado pela resposta, toma rapidamente o sotaque suíço.

O PADRE, com sotaque suíço. – *Mas isso não se faz mais! Eu não ouvi nada da sua boca. Como penitência você tem que invocar aos vulcões, aos terremotos. Nós vivemos das pequenas sujeiras dos homens nos confessionários. E agora é tudo, é a vida (tradução nossa).*



O que se pode constatar, pois, é que todo o universo onírico, presente em *O jato de sangue*, fornece ao espectador precipitações acerca de sonhos, onde todos os instintos animais, as obsessões eróticas e grotescas, as quimeras e violência possam transbordar. Verifica-se aqui a forte preocupação de Artaud em fazer com que o leitor/espectador participe e colabore como testemunha na construção dos sentidos da obra. Para Artaud, o espectador não pode ser alvo de uma representação teatral “*sem que uma imagem lançada provoque qualquer abalo no organismo, imprimindo nele uma marca que não mais se apagará*” (ARTAUD, 1999, p. 86). Ao contrário, o espectador tem que se sentir desestabilizado frente à obra que lê /ou à qual assiste, para que seu corpo e seu espírito abram *canais* para que possam experimentar novas sensações.

#### 4. As potências imagéticas no cerne das rubricas: um diálogo com a teoria de Didi-Huberman

*O jato de sangue* se mostra de maneira lacunar. Os diálogos se potencializam em imagens. A dramaturgia nos propõe uma ideia que não se restringe à sobreposição a uma linguagem verbal. Ao contrário, o autor não cria uma relação de dependência entre uma linguagem e outra, senão uma tensão texto-visual, que diz respeito tanto à palavra quanto à imagem. Assim, as materialidades presentes nessa obra se configuram como “*imagens físicas e violentas que golpeiem e hipnotizem a sensibilidade do espectador pego pelo teatro como por um turbilhão de forças superiores*” (ARTAUD, 1983, p. 75). Esse pensamento torna-se evidente neste trecho da peça, uma vez que o autor trabalha com a força da natureza sobre os personagens:

*En ese momento, repentinamente, la noche cae sobre el escenario. La tierra tiembla. El trueno hace estragos, con relámpagos que zigzaguean en todo sentido, y en el zigzagueo de los relámpagos se ve a todos los personajes echándose los unos con los otros, caen, se levantan y corren como locos* (ARTAUD, 1975, p. 38)<sup>5</sup>.

A história não apresenta lugar nem duração definidos no espaço/tempo, além de conter poucos diálogos e muitas rubricas no corpo do texto, que se tornam

---

<sup>5</sup> Neste instante, num só golpe, se faz noite em cena. A Terra treme. O trovão ruge, com relâmpagos que fazem zigue-zague em todos os sentidos, e nos zigue-zagues dos relâmpagos se veem todos os personagens que começam a correr: abraçam-se uns aos outros, caem na terra, se levantam e correm como loucos (tradução nossa).



fundamentais por traçarem a interseção entre a estância do literário e do cênico. Nessa relação, a dramaturgia dialógica se desdobra em dramaturgia temporal, espacial e sonora. As rubricas, em *O jato de sangue*, estabelecem um vínculo entre o texto dramático em si e sua encenação “virtual” (aqui, compreendida pelo imaginário do leitor diante das imagens). Essas rubricas tornam-se responsáveis por trazer à tona todo o efeito visual da obra, uma vez que Artaud traça o espaço e o tempo da ficção. Por meio das rubricas, que se mostram abertas e que estão a serviço da emancipação do texto/da cena para além do tridimensional, do corporal, do sensorial, é que o leitor poderá incorporar-se à obra contribuindo para a composição de seus sentidos.

Luiz Fernando Ramos, em seu livro *O parto de Godot: e outras encenações imaginárias*, pontua que as rubricas “inscrevem, no plano literário, a dimensão física e tridimensional da cena e, assim, não só articulam a encenação no plano imaginário, como garantem sua consistência ficcional” (RAMOS, 1999, p. 98). O pensamento de Ramos nos leva a refletir que as rubricas fazem de *O jato de sangue* uma dramaturgia ímpar, por sugerir, em várias instâncias, latências indecifráveis, surreais, para quem se aventurar a transpô-las numa encenação. Aquém ou além do drama, essa obra, instaura, paradoxalmente, tanto no plano de conceitos quanto no plano de ausências, uma escrita emancipada. Tal reflexão pode ser melhor compreendida na seguinte rubrica:

*EL CABALLERO. – Maldita.*

*Se cubre el rostro con horror.*

*Una multitud de escorpiones sale en ese momento de las polleras de la Nodrizza y comienzan a pulular en su sexo que se bincha y se resquebraja, haciéndose vidrioso, y reverbera como un sol* (ARTAUD, 1975, p. 39)<sup>6</sup>.

Isso significa dizer que tal dramaturgia assume a poesia em sua materialidade. Ramos diz que: “*as rubricas criam um espaço ficcional permitindo ao espectador não só visualizar o fenômeno físico da cena na ausência do espetáculo, como fruir a carga poética da projetada espacialização*” (RAMOS, 1999, p. 153). É relevante pontuarmos que as rubricas funcionam independentemente das falas dos personagens e também não estão subordinadas a contar uma história, o que significa que Artaud trabalha com indicações espaço-temporais para auxiliar na ficcionalização do enredo. Uma outra observação a

---

<sup>6</sup> O CAVALEIRO – Maldita.

*Cobre o rosto de horror.*

*Uma multidão de escorpiões cai da saia da ama e começa a pular em seu seio que pega fogo e se racha: Tornando-se vidrado e brilhante como um sol. O mocinho e a puta fogem como dois trepanados (tradução nossa).*



ser traçada é a importância das rubricas em não assumirem condições psicológicas dos personagens. Tanto é que o dramaturgo não trabalha com nomes. Os personagens funcionam como alegorias da religião, do trabalho, da censura, do sexo e da justiça. No caso, os personagens se configuram em “O Mocinho”, “A Mocinha”, “O Cavaleiro”, “A Ama”, “Um Padre”, “Um Sapateiro”, “Um edel”, “Uma Puta”, “Uma Juíza”, “Uma Vendedora de Quatro Estações”. O que se pode dizer desses personagens é que seus discursos são desordenados e coexistem com outras formas de vida, provocando-nos tensões em que a busca pelo *decifrável* só resulta no *indeterminado*:

*EL JOVEN. – Te amo y todo es bello.*

*LA JOVEN, con un trémolo intensificado en la voz. – Tú me amas y todo es bello.*

*EL JOVEN, en un tono más quedo. – Te amo y todo es bello.*

*LA JOVEN, en un tono aún más quedo que el suyo. – Tú me amas y todo es bello.*

*EL JOVEN, dejándola bruscamente. – Te amo.*

*[...] EL JOVEN. – Somos intensos. Ah, qué bien establecido está el mundo. Un silencio. Se oye como el ruido de una inmensa rueda que gira provocando viento. Un huracán los separa. En ese momento se ven dos astros que se entrecocan y una serie de piernas de carne viva que caen con pies, manos, cabelleras, máscaras, columnas, pórticos, templos, alambiques, que caen, pero cada vez más lentamente, como si cayeran en el vacío, luego tres escorpiones uno tras otro, y finalmente una rana, y un escarabajo que cae con una lentitud desesperante, una lentitud que hace vomitar (ARTAUD, 1975, p. 35, itálico no original)*<sup>7</sup>.

Na cena supracitada há o descompasso entre fala e gesto. Em outras palavras, aquilo que os personagens dizem (a construção idealizada de um amor pleno, puro, e verdadeiro) não correspondem às suas intenções de falas (vozes que ora apresentam-se trêmulas, ora bruscas, ora baixas, ora exaltadas) e tampouco com a imagem da roda que provoca um furacão, separando os personagens Mocinho e Mocinha. Podemos

---

<sup>7</sup> O MOCINHO –. *Eu te amo e tudo é belo.*

*A MOCINHA, com um tremor intensificado na voz. – Tu me amas e tudo é belo.*

*O MOCINHO, num tom mais baixo. – Eu te amo e tudo é belo.*

*A MOCINHA, num tom um pouco mais baixo. – Você me ama e tudo é belo.*

*O MOCINHO, bruscamente, abandona a mocinha. – Eu te amo.*

*[...] O MOCINHO. – Nós somos intensos. Oh, como o mundo está bem estabelecido!*

*Silêncio. Ouve-se como o barulho de uma imensa roda que gira e desempenha o vento. Um furacão os separa. Neste momento se veem dois astros que se entrecocam e caem uma série de pernas em carne viva com pés, mãos, cabelos, perucas, máscaras, colunas, pórticos, templos, alambiques. O desmoronamento é feito aos poucos, lentamente, como se tudo caísse no vazio. Caem ainda três escorpiões um atrás do outro, depois uma rã e um escaravelho com uma lentidão desesperadora, nojenta (tradução nossa).*



fazer duas leituras acerca dessa cena. A primeira corresponde à tentativa de Artaud de querer dissolver a ideia romantizada do amor e a de uma sociedade bem estabelecida e ordenada.

Nesse sentido, o dramaturgo cria, então, a imagem de uma engrenagem, provocando um cisão que separa o casal (que momentos antes declarava amor um ao outro), trazendo à tona o caos total e o vazio supremo. A segunda interpretação advém da imagem criada, a partir do desmoronamento de pernas em carne viva, juntamente com pés, mãos, cabelos, perucas, máscaras, colunas, pórticos, templos, alambiques. Poderíamos enfatizar que esse “desmoronamento” simbolizaria o projeto do Teatro da Crueldade. Isso porque o autor procurava questionar as estruturas do teatro clássico, permitindo desestruturar parte do que se considerava “verdades irrevogáveis do pensamento”, chegando, assim, a atingir de forma violenta e cruel aquilo de mais recalcado a que a linguagem nos impossibilita de chegar: os lugares ocultos de nossa existência. Para se chegar a esses lugares ocultos não só o corpo deve se abrir e se esvaziar como também o olhar. Dentro das propostas do Teatro da Crueldade, ao direcionarmos nosso olhar para as camadas mais íntimas do nosso ser, devemos permitir que essas mesmas camadas nos também nos olhem. Essa reflexão corresponde àquilo que Didi-Huberman enfatiza:

*Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazará e desaparecerá num volume mais ou menos parecido.* (HUBERMAN, 1998, p. 38).

Nota-se, assim, que as imagens da cena anteriormente citada trazem um peso crítico por nos exigir um trabalho prévio de esvaziamento de discursos que se cristalizam como verdades, além de nos possibilitar a encontrar brechas onde possamos apresentar diferentes posições do olhar, com vistas à abertura ao invisível. Nesse jogo de tensão entre texto e imagem, o que se pode perceber é que a ação dramática, em todo o enredo, não se encontra atrelada às falas dos personagens, já que muitas delas se consolidam plástica e espacialmente na obra, sugerindo, assim, outro paradigma em termos de construção dramaturgica, possibilitando que a construção do entendimento sobre ela apresente-se num processo de work in progress. E é na



condição de ir além do visível e do legível que se estabelece a experiência do intérprete, isto é, como possibilidade de singularizar seu olhar. Essa ideia permite dialogar com as propostas de Didi-Huberman no que concerne ao objeto artístico: o olhar é capturado pelo objeto. Nessa relação de reciprocidade, o olhar se redimensiona e as possibilidades de críticas tornam-se menos engessadas, ganhando mais mobilidades. Como afirma o filósofo:

*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).*

Tomando como referência o pensamento de Didi-Huberman, a estética dessa obra artaudiana nos convida a adentrar no jogo entre olhar e ser olhado pelo objeto, em que “o ver se transforma em ser” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Essa nossa ideia pode ser visualizada na cena final em que A Puta, ao cair nos braços do personagem O Mocinho, diz:

*LA PROSTITUTA, suspirando y como en el extremo de un orgasmo. – Cuéntame como ha ocurrido esto.  
El Joven esconde la cabeza entre las manos.  
La Nodrizza vuelve llevando a la Joven bajo el brazo como un paquete. La Joven está muerta. La deja caer al suelo y ésta se aplasta y achata como una torta. La Nodrizza no tiene más senos. Su pecho es completamente chato. En ese momento regresa el Caballero que se echa sobre la Nodrizza y la sacude con vehemencia.  
EL CABALLERO, con voz terrible. – ¿Dónde lo has puesto? Dame mi gruyère.  
LA NODRIZA, atrevidamente. – Aquí está.  
Se levanta las polleras.  
El Joven desea irse corriendo pero se queda como un títere petrificado (ARTAUD, 1975, p. 39)<sup>8</sup>.*

---

<sup>8</sup> *A PUTA, num suspiro e como ao extremo ponto de um espasmo amoroso. – Conta pra mim como foi pra você.*

*O mocinho esconde a cabeça com as mãos.*

*A ama volta trazendo a mocinha nos braços como um pacote. A mocinha está morta. A ama deixa a mocinha cair na terra onde ela se quebra e se torna pálida como uma bolacha. A ama não tem mais seios. Seus seios estão completamente achatados. Neste momento aparece o cavaleiro que se atira sobre ela e a sacode violentamente.*

*O CAVALEIRO, com uma voz terrível. – Onde você escondeu? Me dá o meu queijo!*

*A AMA, alegremente. – Aqui está.*

*Levanta as saias.*

*O mocinho quer correr, mas não consegue. Ele se congela como uma marionete petrificada (tradução nossa).*



A imagem da Mocinha que, ao cair na terra, se quebra como uma bolacha; a imagem da Ama que retira de dentro de sua saia (supostamente de seu aparelho reproduzidor) um queijo; e, por último, a imagem do Mocinho que se congela como uma marionete petrificada, tais imagens juntas se configuram na própria *não hierarquização* entre sujeito e objeto. Um ponto importante a ser destacado aqui é o uso da imagem da marionete a que Artaud recorre. Tal uso traz à tona as erupções do *fantástico* e do *burlesco*, além de apontar a incapacidade da voz (do personagem e do próprio Artaud) de exprimir aquilo que a atormenta. Aquilo que não se traduz em fala. E esse corpo ganha deformidade: a marionete petrificada. E essa dissonância constitui parte do projeto do Teatro da Crueldade. O que se pode deduzir, pois, é que tudo que se apresenta, na dramaturgia é olhado/interpretado por meio da cisão do ver à sensação de incompletude, de inquietude, de indeterminação daquilo que não podemos apreender, daquilo que nos escapa, do vazio. A partir desses campos de visão (inquietude, indeterminação, inapreensibilidade) que se funda a perda e também onde se rompe a dinâmica de hierarquização do sujeito e objeto.

Segundo Didi-Huberman, “*o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha*” (HUBERMAN, 1998, p.29). Esse retorno do olhar sobre o olhante é pensado pelo filósofo a partir do conceito de imagem de Benjamin. Esta imagem, por sua vez, está relacionada à experiência do choque que assinala certa revolução e violência na imagem; e está ligada à história e ao tempo. Nesta experiência de choque é que se instaura a operação de perda, do inapreensível que impede o reconhecimento e que problematiza, com isso, a ordem do saber. Isso significa que distanciar do visível é consentir com que o olhar, em exercício de inquietude, crie um espaçamento do vazio:

*[...] Aqui não há portanto síntese a não ser inquietada em seu exercício mesmo de síntese (de cristal): inquietada por algo de essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 117).*

Para tanto, trabalhar a ambivalência da imagem é tentar extrair alguns sentidos ocultos da mesma. É pensar nos possíveis desdobramentos desse sentido num exercício de resignificação para além daquilo que nos foge do campo do visível. O segredo reside então, diante do pensamento de Didi-Huberman, na dialética, que por si só carrega a crítica. Ao nosso olhar, ela nos obriga a olhá-la e a constituir esse olhar. É somente assim que se poderia constituir a leitura de uma imagem: “*ler não no sentido*



*de decifrar, mas de retrabalhar a imagem na escrita, que é ela mesma imagética, portadora e produtora de imagens*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 181). Diante desse pequeno excerto, é possível pontuar que *O jato de sangue* nos apresenta imagens que constituem desvios, contradições, sem diminuí-las nem resolvê-las, mas integrando-as em sua ordem e dimensão próprias, transgredindo os limites de seu próprio campo semiótico.

Com isso, a obra nos oferece a oportunidade de experimentar a sua incompletude. Ou seja, tais incertezas não têm como referencial o real visível, o que não possibilita ao leitor ficar acorrentado a uma lógica figurativa, a uma representação do real. Aqui, o olhar interpretativo admite a ambivalência como dispositivo de leitura, isso porque os personagens artaudianos assumem várias facetas e possuem certa anomalia nas suas formas corpóreas, além de suas ações tornarem-se animais e, até mesmo, monstruosas. Um bom exemplo desse apontamento pode ser comprovado nesta rubrica:

*EL JOVEN, gritando con todas sus fuerzas. – El cielo se ha enloquecido.  
Mira al cielo. Salgamos corriendo.  
Empuja a la joven delante suyo.  
Y entra un Caballero de la Edad Media con una enorme armadura y seguido  
por una nodriza que sostiene sus pechos con ambas manos y resopla porque tiene  
los senos muy inflados* (ARTAUD, 1975, p. 35, *italico no original*)<sup>9</sup>.

Há nessa rubrica a inserção de personagens bizarros e antiquados, como o Cavaleiro e a Ama. Por meio desses personagens, Artaud transporta o leitor para outros tempos e lugares, como, por exemplo, para a idade média<sup>10</sup>, que nos remete aos cavaleiros medievais, ao feudalismo, à soberania da Igreja Católica e, sobretudo, a doença da peste negra. Dessa forma, o tempo, em *O jato de sangue*, é marcado pela ausência de linearidade, de modo que as situações, os acontecimentos vividos pelos personagens não são definidos por uma ordem cronológica. Didi-Huberman acredita que, na esfera interpretativa do anacronismo e da perda, que as imagens se tornam dialéticas. Assim, as imagens, nessa obra, surgem a partir das ações do tempo que

---

<sup>9</sup> O MOCINHO, *gritando com todas suas forças. – O céu ficou louco!*

*Olha o céu. Vamos sair correndo!*

*O mocinho empurra a mocinha de sua frente.*

*Entra um cavaleiro da idade média com uma armadura enorme seguido por uma ama que segura os seios com as duas mãos e respira graças a seus seios muito inflados (tradução nossa).*



interferem no espaço que, por sua vez, interfere sobre as ações dos personagens. O espaço se configura também através do tempo, por meio dos ritmos, fluxos, ecos e repetições. Tempo esse que traz à tona tensões e articulações entre linguagem e imagem, que não funciona como representação de algo previamente dado, ou imitação de um referente (produzindo a ilusão de uma presença visível):

LA NODRIZA. – *Nuestra hija, allá, con él.*  
 EL CABALLERO. – *No hay hija, silencio.*  
 LA NODRIZA. – *Te digo que se están besando.*  
 EL CABALLERO. – *Qué carajo crees que me hace que se estén besando.*  
 LA NODRIZA. – *Incesto.*

A palavra *incesto*, pronunciada no referente trecho, torna-se um tema bastante recorrente na escrita artaudiana. Essa obstinação se deve à necessidade de Artaud de lutar contra a moral e contra o estatuto social, na expectativa de encontrar uma liberdade para se expressar e deixar à mostra seu eu-inconsciente. Segundo o autor Alain Virmaux, “*o incesto é o que melhor caracteriza a violência feita ao nosso ser profundo*” (VIRMAUX, 1990, p. 50). A proibição do incesto constitui: “*o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se processa a passagem da natureza à cultura*” (STRAUSS *apud* VIRMAUX, 1990, p. 50). Desse modo, o incesto configura-se em *O jato de sangue* como uma insistência colérica do autor em exigir do corpo uma pureza. E para se chegar a tal pureza é preciso castigar-se. Assim, Artaud se pune e é daí que provém “*a obscenidade, a imundice, a fecalidade como necessidade de expiação*” (VIRMAUX, 1990, p. 51).

Na cena supracitada, as falas produzem um jogo de alteridades, de justaposições (daquilo que se pode ver, daquilo que não se pode ver ou daquilo que não se quer ver), de deslocamentos e de colisões, fazendo com que as imagens-textos apresentem-se de forma paradoxal, por meio de elementos heterogêneos e de operações como: lapsos visuais e jogos de linguagem constituídos por afirmações e negações, por esvaziamento do visível e pela produção dicotômica entre o significado de algo latente e a manifestação de algo aparente. As imagens funcionam como um traço, um rastro, como “*coisas a ver de longe e a tocar de perto*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35). Julgando-as como críticas, elas ganham deslocamento no espaço e tempo por emergirem uma orientação ao leitor que ora se desliza pelo reconhecimento, ora pelo estranhamento, ora se evidencia, ora se esconde:



*[...] a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Pretérito com o Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagética. Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 182).*

Na obra *O jato de sangue*, em muitas instâncias, apresenta imagens opacas, então, o próprio ato de interpretá-las admite que tal ato assuma um lugar de suspensão. Isso significa que devemos deixar as imagens se apropriarem de nossa visão, por mais absurdas que sejam, de modo que a relação entre sujeito e objeto se transforme numa só coisa, desfazendo-se, assim, a oposição canônica da presença e da ausência. E é nessa oposição que se produz o sentido.

## 5. Considerações Finais

Para uma leitura atenta e criteriosa da obra, faz-se necessário que percebamos as vozes, os vazios, os ritmos entre uma imagem e outra. Como demonstrado através da análise das cenas, tanto o conceito de dialética negativa de Adorno quanto o conceito de anacronismo, de imagem dialética, com sua essencial função crítica, de Didi-Huberman, nos serviu de base para entendermos a obra de Antonin Artaud, inclusive para olhá-la como sendo uma escrita performática. Isso porque a escrita artaudiana permite ao leitor a expansão do campo do visível para uma dimensão temporal, espacial e corporal.

Entendemos que essa não é a única leitura possível de Artaud, mas a escolha dessas teorias no possibilita perceber que a obra analisada conduz nosso pensamento a uma espécie de vazio<sup>11</sup>. É nesse vazio que a poesia (em processo de formação) nasce como imagem, alegoria, cuja linguagem ultrapassa o domínio das palavras e da ocorrência psicológica. Artaud trabalha com a articulação de uma linguagem no espaço por meio de imagens, formas, cores e sons, cujos sentidos estão sempre na ordem do oculto, do devir. Isso implica dizer que a tentativa, de qualquer leitor, em buscar uma síntese para a obra torna-se inútil. Para tanto, é necessário pensarmos, metafisicamente e dialeticamente, a relação entre texto e imagem na presente dramaturgia. Isso significa

---

<sup>11</sup> O vazio representa, na dramaturgia, a falta do dito, o puro querer dizer, entre a imagem e o significado.



que devemos ativar nosso inconsciente para compreendermos a linguagem teatral como “pura”, capaz de atingir outra realidade, na qual o teatro esteja ligado “às possibilidades de expressão pelas formas, por tudo aquilo que é gesto, ruído, cor, plasticidade, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é repô-lo no seu aspecto [...] metafísico, é reconciliá-lo com o universo” (ARTAUD, 1983, p. 58).

## Referências

- ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.
- ARTAUD, Antonin. **El jet sangre**. Tradução de Antonio López Crespo. In: ARTAUD, Antonin. *El ombligo de los limbos. El pesa-nervios*. Buenos Aires: Ed. Aquarius, 1975. p. 34-40.
- ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução e organização de Cláudio Willer. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1983. (Rebeldes e Malditos)
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRETÓN, André. **Manifesto surrealista**. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_actio\\_n=&co\\_obra=2320](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_actio_n=&co_obra=2320)>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2019.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FARIAS, José Nivaldo de. A agonia da razão: contextos do fenômeno surrealista. In: FARIAS, José Nivaldo de. **O surrealismo na poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 15-31.
- GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- KOTHE, Flávio René. Do ângulo de Adorno. In: KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno: confrontos**. São Paulo: Ática, 1978. p. 121-211.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot: e outras encenações imaginárias, a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 1999.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Tradução de Carlos Eugenio Marcondes Moura. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Recebido em 29 de setembro de 2019

Aceito em 20 de dezembro de 2019



## ASOMBRO FILOSÓFICO Y TEATRO DE LA CRUELDAD

Ramiro González Coppari<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-3626-6225>

### RESUMEN

El artículo defiende la tesis de que mediante el teatro de la crueldad, Artaud trataba de causar en el público una experiencia similar a aquella que los filósofos tradicionalmente han llamado asombro (*thaumazein*). Para ello, reconstruimos el concepto de asombro a partir de la obra de Platón, Aristóteles y Heidegger. Seguidamente, caracterizamos el teatro de la crueldad y mostramos de qué modo, aun sin mencionar el *thaumazein*, es esta la experiencia que Artaud pretende provocar. Finalmente se reflexiona sobre la capacidad del asombro para cuestionar la norma social y se dejan abiertas dos posibles cuestiones a tratar.

PALABRAS CLAVE: Asombro; *Thaumazein*; Artaud; Teatro De La Crueldad; Norma Social.

### *PHILOSOPHICAL WONDER AND THEATRE OF CRUELTY*

#### ABSTRACT

*The paper defends the thesis that through the theatre of cruelty Artaud tried to cause in the audience a similar experience to what philosophers traditionally have called wonder (thaumazein). To this effect, we reconstruct the concept of wonder through the works of Plato, Aristotle and Heidegger. Thereafter, we outline the theatre of cruelty and we show how, even without mention of thaumazein, this is the experience that Artaud expected to provoke. Finally, we reflect on the capacity of wonder to question the social norm, and we open two possible issues to be further considered.*

KEYWORDS: *Wonder; Thaumazein; Theatre of Cruelty; Artaud; Social Rule.*

---

<sup>1</sup> **Ramiro González Coppari** estudió la Licenciatura en Filosofía en la *Universidad de Granada*, donde también obtuvo el título de Máster de Investigación en Filosofía Contemporánea. Ha participado en distintos encuentros como el *Encuentro Internacional con Slavoj Žižek* (2015) organizado por el Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada. Ha compaginado sus estudios con distintos proyectos que van desde la performance al teatro y la música. Ha escrito las obras escénicas *Yersinia Pestis* (estrenada en Barcelona en 2012) y *Ditirambo 1* (actualmente en representación en distintos lugares de España). E-mail: [ramirogocoppari@gmail.com](mailto:ramirogocoppari@gmail.com) .



## Introducción

En *Trópico de Cáncer*, H. Miller relata cómo era su vida durante los años que vivió en París. Son frecuentes las escenas que hablan de la pobreza, la precariedad, los barrios bajos, el alcohol y la prostitución. Me interesa una escena en particular (MILLER, 1982, p. 158): su amigo Van Norden contrata a una prostituta e invita también a Miller para que ambos disfruten de los servicios que la muchacha ofrece. Van todos a una habitación. Como es natural, ella no siente el menor interés por Miller y su amigo. Se limita a actuar maquinalmente sin poner ningún tipo de pasión en lo que ha de ocurrir. Lo único que motiva a la chica, hambrienta y precaria, es conseguir los quince francos que pide por su trabajo. Miller se da cuenta entonces de que ninguno de los tres desea que ocurra nada pero, debido a que ella quiere los quince francos y a que su amigo ya ha pagado, todos siguen actuando según lo esperado en esa situación. Miller compara la escena con la guerra: nadie desea estar allí, nadie está convencido de lo que está haciendo, pero en lugar de atender el deseo de claudicar, todos siguen actuando como se espera en esa situación por una especie de mandato exterior (los quince francos o el honor a la patria). Afirma entonces, el autor que no se encuentra viviendo en el momento presente sino que, desplazado de su propia vivencia, la contempla como si fuese un observador externo. Es más, no se limita a observar, sino que aquello que observa aparece como carente de sentido, como actos mecánicos que operan por sí mismos, como una inercia que no es voluntaria.

No es la única escena en la que Miller describe cómo se ve invadido por este sentimiento de extrañeza ante lo que está viviendo. Durante la novela hay varias ocasiones en las que el autor habla de cómo ciertas escenas cotidianas (su propia vida, en suma) se presentan como algo extraño, ajeno y carente de sentido. Como si las normas sociales que guían la conducta (referentes al trabajo, a la amistad, o a cualquier otra situación social) dejasen de tener validez y quedásemos perplejos de la contingencia que las sustenta. Así el comportamiento normativo y socialmente esperado muestra un rostro absurdo, raro, extraño (ver, por ejemplo, *ibidem*, pp. 109-110; p. 145; p. 244).

Pienso que esa suerte de enajenación narrada por Miller es asimilable a la experiencia del asombro y que, por tanto, el texto citado es ilustrativo del asunto que



trataremos. La anécdota narrada por Miller nos sirve, entonces, como excusa para abrir la pregunta que orienta este trabajo: ¿Qué relación puede existir entre el asombro, el teatro de la crueldad y la norma social?

### **El asombro filosófico**

Muchos han sido los autores que a lo largo de la historia del pensamiento han escrito sobre la experiencia del asombro. Las primeras referencias las encontramos en Grecia. Si bien no fueron los únicos ni los primeros en referirse a dicha experiencia, se ha considerado a Platón y a Aristóteles como lugares paradigmáticos en lo que respecta a esta problemática. Ambos afirmaron que el asombro es el comienzo de la filosofía. Más tarde autores como Tomás de Aquino, Descartes, o Hegel trataron también este tema que, no obstante, ha pasado como un aspecto secundario en la historia de la filosofía. Al menos hasta que, ya en nuestro tiempo, Heidegger lo recogiera y profundizara, otorgándole de nuevo importancia a la experiencia del *thaumazein*. Trataremos, entonces, de reconstruir el concepto a partir de Platón, Aristóteles y Heidegger, para ofrecer una definición que, aun guardando coherencia con las descripciones que estos autores ofrecieron de esta experiencia, no suponga aceptar sus respectivos armazones conceptuales al completo.

La voz griega *thaumazein* ha sido traducida a nuestro idioma como *asombro*, *admiración o maravilla*. En la literatura griega se trataba de un término ambiguo pues se utilizaba indistintamente para referir dos experiencias que, en principio, parecen opuestas. De un lado, *thaumazein* era un embelesamiento atónito ante cierto objeto que, por sus características, deja al espectador boquiabierto, nublado. Se asocia entonces, con el engaño y la charlatanería (como, por ejemplo, los trucos de magia, o los títeres que nos hacen pensar que están vivos). De otro lado, el estado de asombro ante cierto objeto llevaría, pasado el estupor, a la curiosidad, a la pregunta. El asombro lleva al sujeto a un estado que provoca el despertar del intelecto, la reflexión crítica, el trabajo conceptual.

En sus escritos Platón reproduce esta ambigüedad (HUNZINGER, 2015, pp.432-433). En el famoso pasaje de la *República* en el que Platón desprestigia al arte por ser una mera copia de una copia (copia de objetos naturales que, a su vez, son



copias de las Ideas), afirma que la pintura no es muy diferente de otras formas de engaño como la brujería o los *productores de asombro* (*thaumatopoiia*, término usado para nombrar a magos, ilusionistas, titiriteros, etc. PLATÓN, *República*, 602d; HUNZINGER, 2015, p. 432). En el *Sofista*, por otra parte, Platón asocia el asombro a la capacidad de engaño de los sofistas, similar a la capacidad de un ilusionista de hacer pasar por verdadero lo que es falso (HUNZINGER, 2015, 433). Sin embargo, el pasaje más famoso de Platón en relación al tema del asombro se encuentra en el *Teeteto* (155d). Es allí, precisamente, donde se afirma que el asombro es el origen de la filosofía, a propósito de la perplejidad que Teeteto siente ante un acertijo numérico que Sócrates plantea. Otra referencia famosa es la que ocurre en el *Banquete* (210a-211a), donde el asombro aparece como aquello que surge al contemplar finalmente la Idea, después de la ascensión filosófica que comienza en el mundo sensible.

Aristóteles, sin embargo, parece descartar el sentido negativo y quedarse únicamente con las cualidades favorables del *thaumazein*. También él afirmará que el asombro es el principio de la filosofía y que, si bien en un primer momento los hombres se asombraron por cuestiones más mundanas, los interrogantes que esta experiencia genera les llevó poco a poco hacia temas más abstractos y complejos (ARISTÓTELES, *Metafísica*, A, 2, 982b). El aspecto importante aquí es que el hombre tiene capacidad de asombrarse de que las cosas sucedan como de hecho suceden, o de que las cosas sean como de hecho son (*ibidem*, A, 2, 183a). Y así comienza un proceso de razonamiento que puede llevar desde cuestiones cotidianas hasta el conocimiento de las causas y de los primeros principios. El asombro, además, es lo que activa el deseo de aprender que por naturaleza poseen todos los hombres y, a su vez, se asocia al placer que el proceso de razonamiento produce durante la búsqueda de conocimiento (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1371a 30-35). Por tanto, el asombro no es exclusivo de la filosofía. Lo que distingue a la filosofía del resto de saberes, dirá Aristóteles, es el tipo de conocimiento que esta busca, a saber, el conocimiento de los primeros principios (LLEWELYN, 2014, p. 49).

A pesar de la recién referida afirmación de Aristóteles según la cual podemos asombrarnos de que las cosas sean como de hecho son, lo normal es que él, al igual que Platón, asocien la experiencia del asombro a ciertas aporías, acertijos o demás fenómenos que, presentándose como una contradicción, nos empujan a averiguar las causas que provocan tal apariencia y desenmascarar así el misterio. Así ocurre con el



asombro que Teeteto siente ante el problema matemático que Sócrates plantea o bien, según Aristóteles, cuando observamos marionetas y no comprendemos cómo pueden presentarse como si estuviesen vivas. Heidegger, sin embargo, intentará dar un sentido aún más profundo al asombro. No se trata ya de la perplejidad ante el hecho de que las cosas sean como son, sino simplemente, ante el hecho de que las cosas son. Es lo que él llama *la maravilla de las maravillas* (recordemos la continuidad semántica que despliega *thaumazein*: maravilla, admiración, asombro).

Para empezar, Heidegger distingue entre distintas experiencias que pueden ser asimiladas al asombro (LLEWELYN, 2001, p. 54). Todas ellas tienen que ver con un objeto en concreto que, de un modo u otro, se presenta como algo extraordinario. Sin embargo, el asombro propiamente dicho, para Heidegger es un asombro ontológico y tiene lugar no ante algo extraño, sino ante lo cotidiano. Así, aquello que es común y ordinario, se presenta de pronto como algo completamente inusual, extraordinario, que nos deja perplejos. Heidegger relaciona esta experiencia con la diferencia ontológica. El asombro es una experiencia fundamental mediante la cual el Dasein puede escuchar al ser. Es decir, gracias al asombro, el Dasein tomaría conciencia de la historicidad de su concepción del mundo, dejando así la puerta abierta a nuevas preguntas y a la elaboración de nuevas concepciones.

Tras esta brevísima y sin duda inexacta reconstrucción histórica del concepto, podemos aventurar una pequeña definición que nos permita avanzar. Diremos, en primer lugar, que el asombro tiene un sentido sensorial. Es decir, es una experiencia que nace a raíz de la percepción y, más en concreto, con la visión (no exclusivamente, pues el asombro también ha sido asociado a la música). Aunque aquello percibido no tiene por qué ser un objeto físico, puede ser también un suceso, un hecho, algo que ocurre.

En segundo lugar, tal y como refleja la ambigüedad de sentidos que mencionamos, el asombro puede provocar cierto embelesamiento y obnubilación. Aquello que observamos se ha vuelto, de pronto, incomprensible. Sin embargo, esta sensación también activa la reflexión y el trabajo conceptual. Esta ambigüedad puede ocurrir, en la experiencia subjetiva, a la vez. Nuestra mente, aún perpleja, contempla pasivamente el objeto, al mismo tiempo que se concentra, se activa, comienza a trabajar. Es cierto que en la literatura encontramos muchas experiencias distintas asociadas al asombro. Algunas tienen que ver más bien con la sorpresa ante ciertos



hechos medianamente cotidianos. Sorpresa que despertaría la curiosidad del observador que trataría de encontrar una explicación. Los ejemplos mencionados de Platón y Aristóteles son ilustrativos en este sentido. Sin embargo, hay descripciones del asombro en las que el sujeto entra en un estado de intensificación de la conciencia, algo que va más allá de la simple curiosidad o sorpresa. Aquí la interrogación acompaña a todo el proceso de recepción sensorial del objeto, no busca un descanso, no se vuelca apresuradamente a la tarea de encontrar las causas o explicaciones. De ahí que Heidegger distinga entre distintos modos de asombro y asocie, por un lado, unos a la mera curiosidad y a la avidez de novedades, y por otro, al asombro ontológico propiamente dicho. Lo que nosotros en este escrito buscamos identificar con el asombro es dicho estado intensificado de conciencia que va más allá de la mera sorpresa o curiosidad, sin aceptar con ello todo el constructo heideggeriano.

En tercer lugar, el asombro puede surgir ante algo del todo ordinario. Un objeto o un hecho completamente cotidiano se presenta, de pronto, como algo extraño, inusual. Como si todo el entramado conceptual que poseemos, y a través del cual solemos asimilar o interpretar dicho objeto, entrase en una especie de pausa y aquello que contemplamos se nos presenta como si lo viésemos por primera vez. El asombro es una experiencia momentánea, como un *déjà vu* que, mientras dura, nos presenta lo ordinario como algo totalmente extraordinario.

Finalmente, tal y como describe Miller en el pasaje que citamos al comienzo, el objeto observado que produce asombro puede ser el comportamiento esperado en un determinado momento o, lo que es igual, la norma social.

### **Asombro como categoría estética**

Antes de tratar la relación entre el teatro de la crueldad y el *thaumazein*, conviene detenernos un instante para pensar si el asombro puede funcionar como categoría estética, es decir, como concepto que formula una experiencia en relación al arte y que puede servirnos tanto para el análisis como para la producción artística. La respuesta a esta cuestión es bastante obvia, pero me parece necesaria.



Ya hemos visto de qué modo el asombro se relaciona con la percepción. Es la recepción sensorial de un objeto, dijimos, lo que provoca el asombro. Lo cual supone ya una unión con el ámbito de la estética. Además, no existen razones para pensar que tal objeto no pueda ser una obra de arte. De hecho, históricamente han sido usuales las referencias a la experiencia del asombro tanto en obras literarias como en el ámbito de la teoría estética propiamente dicha. Por mencionar algunos ejemplos, Aristóteles hablaba del *thaumazein* en sus textos sobre la tragedia; además, existen ciertos aspectos a través de los cuales la idea de lo sublime comunicaría o se confundiría con la del asombro; el extrañamiento ante la naturaleza ha sido un tema ampliamente cultivado por los románticos, etc. En este sentido, y como señala Hepburn (1980, pp. 16-17), si bien la experiencia del *thaumazein* y la experiencia estética no pueden identificarse, sí que existe cierto solapamiento entre ambas. Y esta idea no es, en absoluto, novedosa.

A este respecto, el texto de Hunzinger (2015) es realmente esclarecedor. La autora se encarga de rastrear los usos más significativos de *thaumazein* en relación a objetos artísticos en textos de la antigua Grecia (desde el periodo arcaico hasta el Imperio Romano), mostrando la estrecha relación que el asombro guardaba con el arte en aquel tiempo. En primer lugar, la autora establece una definición de asombro en relación a la percepción visual. *Thaumazein* definiría un modo de observación que combinaría rasgos de lo que llamamos *ver*, un acto involuntario en el que el objeto se hace percibir sin que el sujeto lo haya decidido, y lo que llamamos *mirar*, un acto voluntario e intencionado hacia la percepción visual de un objeto. Suele entenderse, además, que el acto de ver es fugaz, pues en el momento en que la vista se mantiene en el objeto comienza ya a haber una intención. *Thaumazein*, en cambio, era usado por los griegos para designar un ver duradero, una experiencia en la que el objeto se impone al sujeto y, no obstante, este puede observarlo durante un cierto periodo de tiempo. Finalmente, la autora no solo demuestra que el asombro fue una categoría estética usual en la Antigüedad. Hunzinger además sostiene que producir asombro en el espectador fue lo que guió la innovación artístico-técnica en el periodo griego (*ibidem*, p. 428).



## Asombro y crueldad

Para comprender, ahora, qué relación puede existir entre el asombro y el teatro de la crueldad conviene comenzar por comprender qué tipo de teatro tenía en mente Artaud. Los escritos más importantes con respecto a este asunto los encontramos en *El teatro y su doble* (ARTAUD, 1978). Allí el autor muestra un fervoroso descontento con el teatro que se representaba en su época al que tacha de ser un mero entretenimiento, un pasatiempo y, por ello, conformista y burgués. Se opone a los clásicos repetidos hasta la saciedad, a las *obras maestras*, pues responden a necesidades de otras épocas y ya no consiguen conmover a las multitudes actuales (ver *No más obras maestras*, en *ibidem*, p. 85). Se opone también al teatro de su tiempo al que acusa de ser totalmente inocuo. Se trata de un teatro que respeta el texto del dramaturgo al pie de la letra, lo que supone una limitación para lo que Artaud llama la *puesta en escena* (la acción teatral propiamente dicha, lo que ocurre ante los ojos de los espectadores). El lenguaje hablado, discursivo, verbal, soporta toda la carga de la obra. A través de los diálogos de los personajes se representan conflictos psicológicos o morales cotidianos, particulares (no universales) de los personajes. La trama, además, se desarrolla de un modo lógico y racional. Este teatro se encuentra, según Artaud, bajo la tiranía de la palabra y de lo psicológico. Lo cual lo vuelve ineficaz, un simple pasatiempo<sup>2</sup>.

De este modo, el autor plantea un nuevo teatro que permita “la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio” (*ibidem*, p. 43). En contraposición a la palabra, Artaud propone un teatro del gesto, y en contraposición a lo psicológico, Artaud propone un teatro metafísico (el autor tiene un modo particular de comprender qué es metafísica que no podemos abordar ahora). Con su teatro trata de recuperar o de provocar los efectos que tenían los rituales iniciáticos, la religiosidad y la magia. Las referencias a la hechicería, la magia y los ritos son constantes en los distintos capítulos de *El teatro y su doble*. Como si de un ritual se tratase, Artaud busca destruir la separación entre público y actores. El público ha de formar parte de lo que ocurra. Hacerles partícipes es el modo de llegar a ellos, de emocionarlos, de implicarlos. De ahí su idea

---

<sup>2</sup> En *El teatro y su doble* Artaud (1978) caracteriza al teatro de sus contemporáneos con la intención de definir, por contraste, su nuevo teatro de la crueldad. Si bien dicha caracterización es una constante a lo largo de dicha obra, son especialmente esclarecedores los capítulos 2 (*La puesta en escena y la metafísica*) y 5 (*Teatro Oriental y Teatro Occidental*), así como el primer capítulo de la obra de Bermel (2013) donde se menciona la relación que Artaud tuvo con el teatro de sus días y otros directores, actores y dramaturgos.



de colocar al público en el centro del espacio y desarrollar la puesta en escena alrededor del espectador que, “situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella” (*ibidem*, p. 109). Pero el modo de llegar a conmover o afectar al público no pasa por representar un problema moral o psicológico cotidiano, desarrollado a través de un texto bien escrito y de los diálogos de los personajes. Se trata más bien de crear una atmósfera en la que el espectador se vea implicado y, para lograrlo, Artaud propone combinar una gran variedad de elementos heterogéneos<sup>33</sup>: iluminación, música, vestimentas, decorados, máscaras, etc. En lo que respecta a los actores, no deben limitarse a la palabra. Artaud plantea una expresión más bien corporal, a través de ciertas posturas, gestos o movimientos que los actores han de efectuar con sus cuerpos. Del mismo modo, la voz de los actores no debe verse reducida a recitar o declamar textos, sino que han de usarse como un elemento de expresión que ayude a crear esa atmósfera ritual en la que el público ha de verse implicado. Por ello Artaud busca sílabas inventadas, sonidos guturales, gritos y todo tipo de recursos vocales que los actores deben reproducir<sup>44</sup>.

No obstante, esto no significa que la palabra no tenga cabida en el teatro de la crueldad, más bien Artaud busca limitarla, otorgarle únicamente la importancia que le corresponde. La palabra es solo un recurso más dentro de ese conjunto que sería la puesta en escena. Y en caso de utilizar dicho recurso, no puede ser de modo lógico-discursivo, sino como un elemento más para lograr la sugestión que se pretende. El lenguaje que Artaud busca no es lingüístico, sino gestual: el cuerpo ha de saber expresar signos. En los manifiestos del teatro de la crueldad el autor insiste en que todo este entramado de gestos y sonidos corporales ha de codificarse y cifrarse, con el fin de conseguir “un alfabeto en movimiento” (*ibidem*, p. 77). No puede tratarse de movimientos y ruidos azarosos o aleatorios sino que, al igual que en el teatro balinés, tales elementos han de estar sistematizados, codificados, con el fin de conseguir impactar al público de un modo concreto. En definitiva, el teatro de la crueldad desarrolla un lenguaje escénico puro, es decir, que existe únicamente en y para la

---

<sup>3</sup> Para mayor detalle de los elementos que han de conformar la escena, ver el capítulo 8 de *El teatro y su doble (Teatro de la Crueldad, Primer Manifiesto)*, en ARTAUD, 1978).

<sup>4</sup> Un registro que conservamos de estos sonidos y sílabas que Artaud creaba lo encontramos en *Para terminar con el juicio de Dios* (ARTAUD, 2013). Allí podemos leer poemas compuestos por palabras inventadas. También se conservan las grabaciones de los programas radiofónicos para los que estos textos fueron escritos.



escena, en contraposición a la palabra degradada del teatro tradicional que únicamente copia el lenguaje de la vida cotidiana.

¿Pero en qué consiste ese modo concreto de afectar al público? Prestemos atención por un momento al tipo de expresiones que Artaud utiliza para referirse a las sensaciones que busca provocar a través del teatro de la crueldad, o bien, a las sensaciones que producen en el espectador el teatro balinés en el que, en gran medida, se inspira para dar forma a su modo de comprender el teatro. Cabe recordar que lo que Artaud escribe sobre el teatro balinés es la impresión o la interpretación que él hizo del mismo al contemplarlo. Es por esto que, de un lado, tal interpretación puede distar de lo que los propios balineses u otros teóricos piensen de este tipo de espectáculo y, de otro, que en los textos de Artaud aparezcan expresiones que se utilizan indistintamente con respecto al teatro balinés y al teatro de la crueldad. Sea como fuere, me parece interesante destacar que a la hora de describir la experiencia del espectador Artaud pone en juego una serie de elementos aparentemente contrapuestos.

De un lado, el espectador es caracterizado como pasivo. Artaud afirma que tanto su teatro como el balinés no son algo que meramente se observe sino que, gracias a esa combinación de elementos sugestivos, asaltan al espectador, le involucran, le absorben. Dichos elementos son “medios directos de encanto” (*ibidem*, p. 103) capaces de llevar a un estado de “alucinación y temor” (*ibidem*, p. 61), de conducirlo “por caminos abruptos y difíciles para el espíritu” que le hundiría “en un estado de incertidumbre y angustia” (*ibidem*, pp. 72-73). Artaud asocia a la perplejidad ante el espectáculo ciertas sensaciones incómodas (angustia, temor) y a la vez una suerte de obnubilación que no nos permite pensar con claridad pues, efectivamente, no se estaría recibiendo un discurso lógico, coherente, racional. El lenguaje gestual de la escena se dirige más bien al plano emocional, sacudiéndolo, alterándolo, lo cual lleva a una suspensión del plano intelectual: “todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío” (*ibidem*, p. 82).

No obstante, dicha suspensión del juicio es solo uno de los lados pues, del otro, Artaud adjudica a la experiencia del espectador toda una serie de cualidades activas e intelectuales. Afirma que “lo importante es poner a la sensibilidad (...) en un estado de percepción más profunda y más fina” (*ibidem*, p. 104), “un verdadero esclarecimiento de la atención” (*ibidem*, p. 104). Así, el teatro de la crueldad “rompe en fin la sujeción intelectual del lenguaje, prestándole el sentido de una intelectualidad



nueva y más profunda que se oculta bajo gestos y bajo signos” (*ibidem*, p. 103). Por otra parte, del teatro balinés exaltará su capacidad de generar una correspondencia entre sensibilidad e intelecto, subrayando también que “lo que este teatro nos hace tangible (...) es menos asunto de sentimientos que de inteligencia” (*ibidem*, p. 73). Además, dice que este teatro es una clara muestra del alto nivel intelectual de su pueblo, y que todos los recursos escénicos que ellos utilizan acuden “a revelarse en nuestro espíritu, a cristalizarse en una nueva y (...) concreta concepción de lo abstracto” (*ibidem*, p. 74), abstracción que “nace de un maravilloso edificio escénico y se reincorpora al pensamiento” (*ibidem*, p. 74). Por tanto, el teatro que Artaud tiene en mente no es simplemente irracional. Más bien se aparta de aquel tipo de racionalidad lógica, discursiva, propia de Occidente y que, Artaud piensa, se encuentra en decadencia.

Finalmente, una vez caracterizada la experiencia del espectador artudiano, pienso que estamos ya en condiciones de preguntarnos si dicha experiencia se corresponde con aquello que la filosofía tradicionalmente ha llamado *asombro*. Para ello, nos remitiremos a las cuatro características que componen la conceptualización del *thaumazein* que hicimos en la primera parte del artículo. La primera de estas características consistía en el sentido eminentemente sensorial de la experiencia del *thaumazein*. El asombro ocurre cuando los sentidos del sujeto son afectados por un objeto externo. De ahí su unión con la estética y el arte. Podemos afirmar, entonces, que el teatro de Artaud cumple con este carácter sensorial en dos sentidos. Por un lado, y en un sentido obvio, en cuanto acción artística: el teatro es un objeto artístico capaz de afectar al sujeto. Por otro, y en un sentido aún más concreto, la distancia que Artaud busca con respecto al teatro lógico, discursivo y centrado en la palabra, otorga al teatro de la crueldad un carácter fuertemente sensorial. Artaud pretende la convulsión emotiva, corpórea, sensible.

Por otra parte, hemos visto de qué modo el público artudiano es caracterizado mediante fórmulas aparentemente contrapuestas. De un lado, el espectador se ve empujado a una especie de contemplación obnubilada ligada al plano emocional. De otro, la puesta en escena también le empujaría a agudizar el intelecto, llevándolo a un plano reflexivo e intelectual más fino, a una intensificación de la conciencia y la atención. Artaud reproduce, por tanto, la dualidad de sentidos (intelección/obnubilación) que caracteriza al *thaumazein* y que en nuestra conceptualización supone la segunda característica.



La experiencia del público de Artaud cumple, pues, con las dos primeras características propias del asombro filosófico tal y como lo hemos definido. ¿Cumple también con las otras dos? ¿Puede el asombro artaudiano estar dirigido a un distanciamiento de la norma social?

### **El asombro como herramienta para la subversión de la norma social**

A través de esta particular puesta en escena, el teatro de la crueldad está diseñado para provocar asombro en el espectador. El teatro convencional, burgués, textual, es totalmente ineficaz porque no provoca asombro, simplemente entretiene. Ahora bien, Artaud no pretende asombrar por asombrar. Antes bien, por medio del asombro del espectador, el autor persigue una finalidad concreta: la subversión del orden establecido en búsqueda de nuevas formas de subjetividad. Su oposición, por tanto, al teatro de sus días no es solo metodológica. El problema de fondo es que este teatro jamás eleva sus planteamientos a un plano social, y “no llega nunca a preguntarse si este sistema moral y social no será tal vez inicuo. Pues bien, - afirma Artaud- yo digo que el actual estado social es inicuo y debe destruirse” (ARTAUD, 1978, pp. 46-47).

Conviene recordar la cercanía que Artaud guardaba con los surrealistas (grupo artístico al que perteneció) y cómo estos estaban influidos por las ideas del psicoanálisis<sup>55</sup>. De este modo, Artaud reproduce ciertas nociones que son comunes en distintos autores de su época. Dicho brevemente: la cultura occidental se encuentra en una etapa de decadencia que viene provocada por un exceso de racionalidad, por un abuso de la razón y del concepto. A su vez, el racionalismo occidental se asocia con el imperialismo, las guerras, la moral recatada y burguesa, la imposición de la voluntad humana sobre la naturaleza, etc. Terminar con estos males implica terminar con el orden social establecido. Implica *terminar con el juicio de dios*. Implica, en suma, terminar con ese imperio de la razón que es la cultura occidental. La cual, por otra parte, no ha tenido consecuencias negativas únicamente en el mencionado plano social. El individuo también es reprimido por la racionalidad de modo tal que todo el ámbito

---

<sup>5</sup> Una buena síntesis del ideario surrealista que Artaud, al menos en un primer momento, compartía, podemos encontrarlo en el estudio preliminar de la obra de Pellegrini (2012) titulado *La poesía surrealista*.



pulsional-emotivo tiende a ocultarse. El deseo, las pasiones, etc., quedan reprimidas en un lugar inconsciente desde donde originan problemas al sujeto. Consecuentemente, hace falta liberar ese fondo pulsional para solucionar la decadencia que tal exceso de racionalidad ha provocado en el individuo y en la sociedad<sup>66</sup>.

Artaud ve en el arte, y en concreto en el teatro, un método para conseguir subvertir el orden establecido y poder así liberar todo ese lado pulsional que la sociedad racionalista y opresora ha reprimido en los individuos. Las obras maestras ya no tienen sentido hoy en día pues responden a necesidades de otras épocas. La necesidad que hoy se impone, piensa Artaud, es la de liberar la vida que ha sido oprimida. Para ello es necesario, en palabras de Juanes (2005, p. 192), deshacer lo que la sociedad ha hecho con nosotros para renacer desde uno mismo y no desde Dios, es decir, ser capaces de crearse a uno mismo sin la represión sobre la propia vida que provoca la cultura tradicional (cristiana y racionalista) de Occidente.

De ahí que Artaud asemeje su teatro a la peste (ver *El teatro y la peste*, en ARTAUD, 1978). Cuando esta enfermedad llegaba a las ciudades, nos dice, las formas sociales quedaban desintegradas y los individuos comenzaban a actuar de un modo gratuito, esto es, dando rienda suelta a esa vida reprimida sin importar la adecuación a la moral y a la norma. “El lujurioso se convierte en puro. El avaro arroja a puñados su oro por las ventanas. El héroe guerrero incendia la ciudad que salvó en otro tiempo arriesgando la vida” (*ibidem*, p. 27). Ahora bien, no se trata de causar el caos sin más. La convulsión que Artaud busca provocar no es una simple agitación social, no se trata de causar la anarquía. El teatro de la crueldad, aunque posea rasgos irracionales y se dirija al plano físico-emotivo del espectador, trata de romper con la racionalidad solo para buscar una racionalidad nueva. De este modo la peste, como el teatro, son para Artaud un modo de sanación. Lo que él propone es “un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos (...) y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto” (*ibidem*, p. 95). Tanto el teatro como la peste son, indica, una

---

<sup>66</sup> Hay numerosas afirmaciones de Artaud que traslucen su cercanía a estas ideas que los surrealistas tomaron del psicoanálisis. Habla, por ejemplo, de “una realidad fabulosa y oscura que nosotros, gente occidental, hemos reprimido” y que el teatro balinés conserva (ARTAUD, 1978, p. 70) y, gracias a ello, este teatro consigue expresarse “con el automatismo propio del inconsciente liberado” (ARTAUD, 1978, p. 63) No se equivoca Bermel al afirmar que Artaud busca afectar al inconsciente de los espectadores (BERMEL, 2013, p. 7).



necesidad social que, tras un primer momento de caos y calamidad, depurarán el malestar social<sup>77</sup>.

Por todo ello, la propuesta de Artaud no es del todo irracionalista, ya que trata de buscar nuevas formas de racionalidad, ni del todo incendiaria, pues no se busca el caos social por sí mismo, sino como método terapéutico para encontrar un nuevo modo de subjetividad. A este respecto, Artaud utiliza una fórmula curiosamente cercana a Adorno, para quién la sociedad emancipada debía implicar triangularmente a sujeto, objeto y sociedad. De su lado, Artaud dirá que las ideas que él propone “permitirían crear una especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos” (*ibidem*, p. 102).

La conclusión a la que podemos llegar, por tanto, es que el asombro que Artaud busca provocar en el espectador se corresponde con las últimas características de nuestra caracterización del *thaumazein*: la toma de distancia y la enajenación no suceden necesariamente al contemplar un objeto físico, sino a un suceso, algo que ocurre. Y más en concreto, ese suceso puede ser el comportamiento socialmente esperado, la norma social.

Por último me gustaría resaltar un rasgo del asombro que diversos textos de los que hemos tratado señalan: el asombro posee la cualidad de ser un pasaje, un punto intermedio, de estar en dos lugares. No solo por la dualidad de sentidos que el concepto despliega (obnubilación/intelección), sino por ser una experiencia clave a través de la cual dos planos distintos se comunican. Como Hunzinger afirma en su texto (2015, p.424), el concepto de *thaumazein* encarna una dualidad paradójica, la coexistencia y la separación de dos polos, pues rasgando el velo de lo ordinario abre la puerta a lo extraordinario. Así, para Heidegger el asombro tiene que ver con la diferencia ontológica, y con el acceso desde el plano de los entes al plano del ser. Llewelyn (2014, p. 54), nos hace notar que en la obra de Heidegger, *thaumazein* no supone una transición desde o hacia la sabiduría, pues el asombro es un pasaje, un *entre ontológico*, es la conciencia de la coexistencia de los entes y el ser. En definitiva, es la conciencia de la diferencia ontológica. Finalmente, como acabamos de ver también para Artaud provocar asombro en el espectador supone un método para hacer que dos planos se comuniquen: es el modo de convulsionarle para que sus preconceptos queden

---

<sup>7</sup> Bermel (2013, pp. 22-23) señala la cercanía entre la crueldad y la terapia en la obra de Artaud.



destruidos, el orden social sea puesto en cuestión y, consecuentemente, liberar la vida reprimida para explorar esos nuevos modos de subjetividad.

En todo caso, el asombro provoca un distanciamiento con respecto a la realidad cotidiana (positiva/ óptica /orden social tal y como lo conocemos, etc.), a partir del cual podríamos acceder a otro plano de realidad que existe únicamente como posibilidad. Es a través del asombro cómo podemos descubrir lo que es posible y tratar de hacerlo real. Parece, en suma, que aferrarnos a este tipo de descripciones del asombro nos llevaría a aceptar ciertos aspectos metafísicos. Es por ello que, en la sección anterior, insistimos en una definición del *thaumazein* que guarde distancia con respecto a los autores que aquí trabajamos, y que se centre únicamente en la descripción de la experiencia del asombro como un encantamiento sensorial que lleva a una agudización del intelecto.

### **Posibles cuestiones a desarrollar**

Me gustaría concluir exponiendo dos cuestiones que me parecen dignas de tratar pero que, por motivos de espacio y temática, no podemos abordar aquí. En primer lugar, hemos dicho que el asombro puede darse ante la norma social y, en este sentido, el arte puede trabajar desde esta categoría estética con el fin de cuestionar dicha norma. Como en el texto de Miller que citamos al principio, el comportamiento *normal* puede presentarse como algo extraño y así revelar su contingencia. No obstante, cabría precisar qué entendemos por norma social, pues durante el texto no hemos ofrecido una definición precisa, más bien la hemos dado por supuesta. En este sentido, convendría ofrecer una definición que se distanciase, por un lado, de la noción de norma social que Artaud maneja, influida por el psicoanálisis y la teoría del inconsciente; y por otro lado, de la ontología heideggeriana y sus implicaciones metafísicas. Como un simple apunte sin desarrollar, pienso que nuestra definición de la norma podría buscarse en epistemologías más actuales, la problemática del seguimiento de reglas, ciertas nociones estructuralistas y post-estructuralistas en relación a los discursos y el poder, significantes a través de los cuales el sujeto interpreta el mundo, etc.



En segundo lugar y, para terminar, cabría preguntarse si el asombro ante la norma social es suficiente para que los individuos decidan actuar en contra de la misma y, como pretende Artaud, explorar nuevos modos de subjetividad. Si tomamos de nuevo como ejemplo la experiencia que Miller relata, tenemos que reconocer que, a pesar del asombro ante la norma, él no decide actuar de un modo distinto al esperado. Miller toma conciencia de la contingencia de la norma, de la falta de sentido que la sustenta, pero aun así continúa obediéndola. Esto nos lleva a pensar en ciertas tesis de Žižek (ver *Primera parte*, en ŽIŽEK, 2010). *Lo saben y aún así lo hacen* es la reelaboración que este autor propone de la famosa frase de Marx. Este último había definido la ideología como una falsa conciencia (una percepción errónea de la realidad) que además favorece al grupo dominante y prolonga así la división de la sociedad en clases. La ideología, en cuanto falsa conciencia, implica que los individuos actúan de modo tal que no saben que su comportamiento resulta perjudicial para ellos mismos. Lo que Žižek apuntará es que, aun siendo conscientes del supuesto engaño que supone una ideología, los individuos seguirán actuando según la norma. La ideología se encarna en acciones, en la praxis social. No en las creencias de los agentes. Por poner un ejemplo, todos somos conscientes de la explotación laboral que esconden las grandes marcas de ropa y aún así las compramos, del mismo modo que todos somos conscientes del impacto ambiental de nuestro modo de vida pero tampoco hacemos gran cosa por cambiarlo. Por ello, frente al *no lo saben, pero lo hacen* de Marx, tenemos el *lo saben y aún así lo hacen* de Žižek, que deja abierta la pregunta de si el asombro y la consecuente toma de conciencia son suficientes para el cambio social.

## Referencias

- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Madrid: Gredos, 1994.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Madrid: Gredos, 1999.
- ARTAUD, Antonin. **El teatro y su doble**. Barcelona: Edhasa.1978.
- ARTAUD, Antonin. **Para terminar con el Juicio de Dios**. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2013.
- BERMEL Albert. **Artaud's Theatre of Cruelty**. London: Bloomsbury, 2013.
- FERRATER MORA, José. **Diccionario de Filosofía**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965. Entrada: admiración.



- HEPBURN, Ronald W. The inaugural address: Wonder. In **Proceedings of the Aristotelian Society**, Supplementary Volumes, Oxford: Oxford University Press, 54: pp. 1-23, 1980.
- HUNZINGER, Christine. *Wonder*. In DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penélope (editores). **A Companion to Ancient Aesthetics**. New Jersey: John Wiley & Sons, pp. 422- 437, 2015.
- JUANES, Jorge. Artaud y el teatro de la crueldad. In **Assaig de teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral**. Barcelona: Universidad de Barcelona, n.48, pp. 189-206, 2005.
- LLEWELYN, John. On the saying that philosophy begins in thaumazein. In **Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry**. Chicago: The University of Chicago Press, n.4, pp. 48- 57, 2001.
- MILLER, Henry. **Trópico de cáncer**. Barcelona: Editorial Bruguera, 1982.
- PELLEGRINI, Aldo. **Antología de la Poesía Surrealista**. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2012.
- PLATÓN. **Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro**. Madrid: Gredos, 1992 .
- PLATÓN. **Diálogos IV: República**. Madrid: Gredos, 1988.
- PLATÓN. **Diálogos V: Parménides, Teeteto, Sofista, Político**. Madrid: Gredos, 1992.
- ŽIŽEK, Slavoj. **El sublime objeto de la ideología**. Madrid: Siglo XXI, 2010.

*Recebido em 22 de setembro de 2019  
Aceito em 03 de janeiro 2020*



## ARTAUD E AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS: uma Revolução Cênica Radical

*Tamira Mantovani Gomes Barbosa<sup>1</sup>*

<https://orcid.org/0000-0003-3967-9762>

### RESUMO

O presente artigo visa discutir a relação entre os movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX e as ideias de transformação da arte e do teatro propostas por Antonin Artaud. Além disso, busca destacar a influência marcante que o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo exerceram sobre a obra de Artaud, temática ainda pouco estudada na bibliografia específica.

PALAVRAS-CHAVE: Antonin Artaud; Vanguardas Artísticas; Futurismo; Dadaísmo; Surrealismo.

## ARTAUD AND THE ARTISTIC AVANT-GARDES: A radical scenic revolution

### ABSTRACT

*This article aims to discuss the connection between the avant-garde artistic movements of the early 20th Century and the ideas of transformation of art and theatre proposed by Antonin Artaud. In addition, it seeks to highlight the influence that Futurism, Dadaism and Surrealism had on Artaud's work.*

*Key words: Antonin Artaud; Avant-garde; Futurism; Dadaism; Surrealism.*

---

<sup>1</sup>Tamira Mantovani Gomes Barbosa é atriz, performer e pesquisadora. Mestra 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, do PPGAC/ UFOP, certificado pelo CNPq. E-mail: [tamiramantovanigomes@gmail.com](mailto:tamiramantovanigomes@gmail.com) .



Antonin Artaud (1896-1948), ator, pensador e roteirista francês, revolucionou as artes cênicas. Sua escrita provocativa e suas ideias inovadoras questionaram a arte europeia do início do século XX, em sua fixação em moldes pré-estabelecidos. O teatro ocidental desse período era um teatro calcado na palavra, no *logos* e na linguagem como consequência do pensamento moderno. Artaud acreditava que o teatro francês estava preso ao diálogo e não conseguia desvencilhar-se dele. “*A primeira urgência de um teatro inorgânico é a emancipação em relação ao texto. Embora só encontremos o seu rigoroso sistema em Le Théâtre et son Double, o protesto contra a letra fora desde sempre a preocupação principal de Artaud*” (DERRIDA, 2014, p.277). Para Artaud, a submissão ao texto representava a morte do teatro já que as “obras-primas” e os textos pré-concebidos eram bons apenas para o passado. O teatro como duplo da vida, precisava espelhar a vida e colocar em cena suas questões.

Antonin Artaud vivenciou momentos marcantes da história ocidental como, por exemplo, as duas Grandes Guerras Mundiais e a Gripe Espanhola. Para ele, justamente, não era possível separar a arte da vida, por isso, o contexto histórico e social no qual estava inserido influenciou sua obra e está nela inserido. O final do século XIX e o começo do século XX assistiram a muitas inovações e transformações: invenções como a luz elétrica, o telefone, automóvel e a fotografia mudaram completamente a vida no mundo ocidental, tornando-a cada vez mais acelerada e dinâmica. O horário ativo da população foi estendido em direção às horas noturnas, as distâncias pareciam menores e novas sonoridades foram adicionadas ao dia a dia dos europeus. As cidades cresceram e mudaram a sua dinâmica. (DIAS, 2015) Além disso, a Revolução Industrial iniciada na Inglaterra contaminou diversas partes da Europa e do mundo ocidental com o crescente pensamento capitalista, impondo assim uma nova ordem social e econômica.

Essas mudanças influenciaram todos os setores e classes da sociedade ocidental, inclusive a classe artística – da qual Artaud fazia parte. Todas as novas tecnologias transformaram o mundo das artes, principalmente o advento da fotografia, que rompeu a obrigação dos artistas plásticos, em especial os pintores, de representarem o mundo e os seres humanos tal qual eles são. Dessa maneira, a partir da segunda metade do século XIX proliferaram os “ismos”: movimentos de vanguarda como o Realismo, Impressionismo, Simbolismo, dentre outros. No entanto, é no início do século XX que esses movimentos ganharam ainda mais força e radicalismo. Se os movimentos do



final do século XIX estavam interessados em explorar técnicas artísticas como luzes, sombras, pinceladas e cores, os artistas da primeira metade do século XX almejavam posicionar-se social e politicamente, além de questionarem a própria função e lugar da arte na sociedade ocidental.

*O amplo movimento do Modernismo abarcou todos os ismos de vanguarda da primeira metade do século XX. Embora diferentes modernismos fossem por vezes incompatíveis (ou até antagônicos), todos rejeitavam o domínio do Naturalismo e do Academicismo em favor da arte experimental. [...] Todas as vertentes do Modernismo compartilhavam do sentimento de que o mundo havia se transformado completamente, exigindo da arte uma total renovação por meio do confronto ou da exploração da própria ideia de modernidade. (LITTLE, 2010, p. 98)*

Antonin Artaud desejava tudo isso, questionar os padrões sociais, romper com a própria ideia de arte e promover uma transformação radical do teatro realizado até então na Europa. Porém, três desses movimentos artísticos revolucionários do início do século XX marcaram e influenciaram profundamente os pensamentos de Artaud, e são de extrema importância para a compreensão de suas proposições de transformação total do teatro ocidental pautado na palavra e no texto. São eles: o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo.

O Futurismo foi a “primeira vanguarda” e a mais fervorosa. As manifestações exaltadas de seus participantes são vistas por alguns estudiosos como os primórdios ou primeiros indícios da *Performance Arte*, manifestação artística que surgiu na segunda metade do século XX. “Futuristas e dadaístas utilizavam a performance como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte” (GLUSBERG, 2013, p. 12).

O movimento futurista teve início em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação no jornal parisiense *Le Figaro* do *Manifesto Futurista*<sup>2</sup> escrito pelo poeta e ativista político Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944). E em 1910 os futuristas realizavam as Noites Futuristas, famosas por suas apresentações calorosas que quase sempre terminavam em prisões ou brigas. Os futuristas produziam constantemente apresentações que abrangiam recitais poéticos, balés, números musicais, espetáculos teatrais e leituras de

---

<sup>2</sup>Le Futurisme.



manifestos. “*Além do poeta Marinetti o grupo incluía os pintores Boccione, Carrà, Balla e Severini e os músicos Russolo e Balilla Pratella*” (IBIDEM, p. 13).

O Futurismo discutiu a tecnologia moderna, a velocidade e a vida urbana, além disso, rompeu e questionou a arte ocidental tradicional. Os futuristas desejavam destruir tudo o que existia de velho na arte realizada até então. “*Que pretendiam afinal os futuristas? Desde antes de 1914, preconizavam o desprezo pela sintaxe, a destruição dos veículos literários tradicionais e a instauração de uma ‘arte de vida explosiva’*” (VIRMAUX, 2009, p. 134, grifo do autor). Os participantes do futurismo russo, por exemplo, quebraram de tal forma as concepções da arte tradicional europeia que resolveram sair dos espaços destinados à arte como museus e salas de teatro, e ganharam as ruas com suas manifestações excêntricas, propondo assim uma nova relação entre artistas e espectadores. “*Eles andavam nas ruas com rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brincos nas orelhas e rabinetes ou colheres nas casas de botão*” (GLUSBERG, 2013, p. 14). Essa nova relação entre artistas e público influenciou diretamente as ideias de Antonin Artaud que questionou a utilização do palco italiano em suas proposições teatrais.

*Como D’Annunzio, os futuristas são atraídos pelo paroxismo e, como ele, pretendem estabelecer um novo relacionamento entre espetáculo e espectadores. Em 1910, D’Annunzio projetava a abertura de um gigantesco Teatro de Festa, cujo palco hemisférico envolveria parcialmente o público: projeto jamais realizado, e que não deixou de ter relação com o espaço cênico desejado por Artaud. (VIRMAUX, 2009, pp.134-135)*

O poeta, homem de teatro e editor da revista francesa *SIC*<sup>3</sup>, Pierre Albert-Birot (1876-1967), publicou em 1916 o *Manifesto do Teatro Núnico*. “*Apesar da aparente oposição semântica, o ‘nunismo’ visava em geral aos mesmos objetivos do futurismo*” (IBIDEM, p.135, grifo do autor). Albert-Birot também pensou em um palco circular, assim como Artaud. Sendo assim, podemos destacar, além dessa, as seguintes semelhanças entre as proposições futuristas e as ideias de Artaud: a necessidade expressa de mudança da arte europeia, uma comunicação inebriante com os espectadores, a recusa dos psicologismos e do realismo e a busca por uma arte viva que correspondesse às inquietações e questionamentos de sua época.

---

3 *SIC* – Sons Idées Couleurs (Sons Ideias Cores): revista francesa que publicava textos surrealistas, futuristas e dadaístas.



Além do desejo de retratar as novas tecnologias e questionar as tradições artísticas, os artistas envolveram-se também com as questões políticas e sociais daquele momento. Após a deflagração da Primeira Grande Guerra Mundial os europeus viveram as mazelas provocadas pelo conflito, além da instabilidade e o medo do surgimento de uma nova guerra. Essa desestruturação social, política e econômica chegou às manifestações artísticas fazendo desmoronar as ideias lineares e logocêntricas da arte.

*A guerra de 1914 marcou profundamente aqueles que vão participar do dadá e da aventura surrealista. Todos saem dessa guerra abalados e tem somente uma ideia: acabar com os falsos valores dessa civilização que engendrou uma guerra mortífera e absurda. (MÈREDIEU, 2011, p. 261)*

O clima de descontentamento do pós-guerra foi propício para o surgimento de muitos dos movimentos de vanguarda, dentre eles o Dadaísmo. No dia 5 de fevereiro de 1916 o poeta alemão Hugo Ball (1886–1927) e a cantora, pintora e escritora Emmy Hennings (1885-1948) fundaram em Zurique – Suíça o *Cabaret Voltaire*. O espaço ficou conhecido pela realização de performances caóticas e ruidosas dos artistas que experimentavam novas sonoridades, poesias, textos, músicas, danças e exposições. O cabaré foi considerado o berço do movimento dadaísta, mas fechou suas portas apenas cinco meses após sua inauguração. A palavra “dada” significa cavaleiro de pau em francês e segundo alguns estudiosos, foi escolhida de maneira aleatória através de um sorteio realizado pelos dadaístas. Dentre os artistas que participaram do movimento estão grandes nomes como: o poeta romeno-francês Tristan Tzara (1896–1963), o poeta e pintor alemão Hans Arp (1886–1966), o pintor e escultor francês Marcel Duchamp (1887–1968) e o pintor e poeta francês Francis Picabia (1890–1976).

Duchamp talvez seja o representante mais famoso do Dadaísmo, uma vez que suas obras são conhecidas em todo o mundo. Em especial, sua obra *Fonte*, um urinol branco, que foi criada em 1917 e que até hoje é questionada e estudada. Com ela, o artista inaugurou as *ready-mades*, esculturas feitas com objetos já prontos e colocadas em exposição. Essa técnica foi utilizada a fim de provocar questionamentos sobre a definição de arte e sua composição, o espaço museológico e o trabalho do artista. A arte deixou de ser um objeto e passou a ser um conceito, uma ideia.



Em 1918 Tristan Tzara escreveu o manifesto dadaísta. Nele o artista pregou a rejeição ao fazer artístico tradicional, ao psicologismo da arte e à racionalidade, questionou o homem e a sua busca pelo poder através da guerra, e apresentou o niilismo, o *nonsense*<sup>4</sup>, a colagem e *assemblage*<sup>5</sup> como ferramentas para novas formas de arte. Os dadaístas buscavam construir uma nova linguagem artística, assim como Artaud. “Anteriormente a Artaud, Dadá descobre a necessidade de forjar uma nova linguagem que agite e faça vibrar em lugar de simplesmente significar” (VIRMAUX, 2009, p. 138).

Todas essas ideias vão ao encontro do pensamento de Antonin Artaud, contaminado por elas através do contato com André Breton que participava do movimento dadaísta. “Tzara abre várias frentes em Paris, em 1920, auxiliado em seus eventos por Breton e seus amigos, bem como Picabia e Duchamp” (GLUSBERG, 2013, p. 19). No entanto, depois de algumas divergências, André Breton decidiu sair do grupo dadaísta para fundar o seu próprio movimento de vanguarda: o Surrealismo.

*O ponto de partida será o Manifesto Surrealista, lançado em 1924, através do qual Breton estabelece os fundamentos dessa nova arte e do novo movimento, sobre o qual ele vai estabelecer uma autoridade despótica, desafiada por cismas e brigas, até a sua morte em 1966 (IBIDEM, p. 20).*

O termo Surrealismo foi supostamente criado pelo poeta Guillaume Apollinaire (1886–1918) em 1917 em uma apresentação de *Las Mamelles de Tirésias*<sup>6</sup>. O Surrealismo surgiu como movimento artístico em 1924 com *O Manifesto Surrealista* escrito por André Breton ao lado de outros artistas, dentre eles, Antonin Artaud. Os surrealistas buscavam uma arte “automática” advinda do subconsciente, sem o crivo da razão. “O inconsciente era fundamental para os surrealistas: assemelha-se a um vasto depósito cheio de assombrosa criatividade artística até então reprimida” (LITTLE, 2010, p. 118). A escrita “automática” ou o *automatismo* foi amplamente utilizado em textos surrealistas. Os autores escreviam de forma contínua sem interrupções ou julgamentos racionais. Breton desenvolveu essa técnica a partir de seu contato com a psiquiatria. “Pois o automatismo surrealista encontra sua fonte e origem direta nas experiências que Breton faz, então,

---

<sup>4</sup> Do inglês: “sem sentido”, “sem nexos” ou “absurdo”.

<sup>5</sup> Colagem com objetos e materiais tridimensionais.

<sup>6</sup> As Mamas de Tirésias.



com a escuta de doentes” (MÈREDIEU, 2011, p. 277). Outra forma de escrita utilizada pelos surrealistas é o *Le Cadavre exquis* ou *Cadáver esquisito*, na qual os escritores compunham um texto de maneira coletiva sem saber o que havia sido escrito anteriormente. Esses textos foram publicados na revista francesa *La Révolution Surréaliste*<sup>7</sup> entre os anos de 1924 e 1929. Artaud dirigiu o terceiro número da revista intitulado *1925: Fin de l’Ere Chrétienne*<sup>8</sup>, e também contribuiu com textos para outros números da revista. Segue abaixo um trecho do “Texto Surrealista” escrito por Artaud em 1925 e publicado no segundo número da revista *La Révolution Surréaliste*.

*Nasceu uma arborescência cortante, com reflexos de frentes, limadas e algo como um umbigo perfeito, mas vago, e que tinha a cor de um sangue embebido de água, e na frente era uma granada que espargia também um sangue mesclado com água, que espargia um sangue cujas linhas pendiam; e nestas linhas, círculos de seios traçados no sangue do cérebro.* (ARTAUD, 2006a, p. 203)

Além disso, muitos surrealistas ficaram conhecidos por trabalhar com o onírico e o imaginário. Eles consideravam o Realismo e o Naturalismo como estilos burgueses e desejavam que a arte rompesse de vez com a ideia racional e mimética de representação. O Surrealismo fez oposição a tendências construtivas que desejavam estabelecer novamente a ordem na Europa após a I Grande Guerra Mundial. O movimento surrealista buscava justamente expor o caos no qual a sociedade europeia se encontrava. Temas como a dor, a loucura, o erotismo, a violência e as mutilações eram recorrentes nas obras surrealistas, temas sob os quais Artaud também se debruçou em seus trabalhos.

Muitos artistas participaram do surrealismo, dentre eles os pintores René Magritte (1898–1967), Max Ernst (1891–1976) e Salvador Dalí (1904–1989), os escritores Georges Bataille (1897–1962) e Max Jacob (1876–1944) e os cineastas Luis Buñuel (1900–1983) e Germaine Dulac (1882–1942) que gravou o filme *La Coquille et le Clergyman*<sup>9</sup>, lançado em 1928 cujo roteiro foi assinado por Antonin Artaud. Cada um dos artistas do movimento representava à sua maneira a destruição do pensamento

---

<sup>7</sup> *La Révolution Surréaliste* (A Revolução Surrealista) – revista parisiense dirigida por Pierre Naville e Benjamin Péret.

<sup>8</sup> 1925: Fim da Era Cristã.

<sup>9</sup> *A Concha e o Clérigo* – considerado o primeiro filme surrealista.



racional e da crença em uma arte engessada, cheia de normas e regras para ser aceita ou venerada.

*Aos olhos dos surrealistas, não se tratava mais de discutir e elaborar objetos (de arte ou quaisquer que fossem), mas agir dentro do contexto real, operando uma crítica total à instituição na qual a arte foi paralisada nas formas de história. Contra o museu, entendido como um lugar de organização hierárquica de um conhecimento sublimado de distanciamento e contemplação, o surrealismo concebeu uma museologia heterogênea e desenfreada.* (PUPPO, 2011, p. 24)

Questionar a racionalidade da arte e o espaço que ela ocupa é justamente o que fez Antonin Artaud em suas proposições de renovação do teatro anos depois. Artaud enxergava o texto como a representação do pensamento racional e hierárquico dominante na França em sua época e queria justamente que ele não ocupasse mais o lugar de destaque, mas sim, possuísse o mesmo valor que qualquer outro elemento da cena. Ademais, Artaud questionava a utilização do palco italiano e propôs a encenação de espetáculos em galpões e que o público ocupasse uma posição diferente que não fosse única e exclusivamente frontal, como indicou em sua obra *O Teatro e Seu Duplo*: “*Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo*” (ARTAUD, 20006b, p. 110). Dessa maneira, é possível concluir que o envolvimento de Artaud com os movimentos de vanguarda influenciou seu pensamento e suas ideias sobre o teatro.

Artaud ingressou no movimento surrealista em 1924 depois de conhecer André Breton, o diretor teatral Roger Vitrac (1889–1952) e os poetas franceses Loius Aragon (1897–1982) e Robert Desnos (1900–1945). Artaud participou do Surrealismo por dois anos e durante esse período, ele e os participantes do movimento escreveram diversos textos e manifestos. Em 11 de outubro de 1924 foi inaugurado o *Birô de Pesquisas Surrealistas*<sup>10</sup>, central surrealista que ficava aberta ao público que podia deixar relatos aos artistas e viver experiências “surreais”. Em reunião no dia 23 de janeiro de 1925 os surrealistas decidiram confiar a direção da Central Surrealista a Antonin Artaud.

Em 27 de janeiro do mesmo ano, Artaud escreveu a “Declaração de 27 de janeiro de 1925” publicada em forma de cartaz e que foi assinada por todos os vinte e sete membros do Surrealismo que se mostraram de acordo com as palavras de Artaud. Eis

---

<sup>10</sup> *Bureau de Recherches Surréalistes.*



um trecho da declaração apresentada e que pode ser encontrada no livro *Linguagem e Vida* de Antonin Artaud:

*1º Nós nada temos a ver com a literatura;  
Mas somos bem capazes, se necessário, de nos servirmos dela como todo o mundo.*

*2º O surrealismo não é um meio de expressão novo ou mais fácil, nem mesmo uma metafísica da poesia;  
É um meio de libertação total do espírito  
e de tudo que lhe assemelha.*

*3º Nós estamos realmente decididos a fazer uma Revolução.*

*4º Nós juntamos a palavra surrealismo à palavra revolução unicamente para mostrar o caráter desinteressado, desprendido, e mesmo inteiramente desesperado desta revolução.*

*5º Nós não pretendemos mudar nada nos costumes dos homens, mas pensamos realmente demonstrar-lhes a fragilidade de seus pensamentos, e sobre quais alicerces move-diços, sobre quais porões, eles fixaram suas casas estremescentes.*

*6º Nós lançamos à Sociedade esta advertência solene:  
Que ela preste atenção a seus desvios, a cada um dos falsos passos de seu espírito, nós não a deixaremos escapar.*

*7º A cada uma das viradas de seu pensamento, a Sociedade tornará a nos encontrar.*

*8º Nós somos especialistas da Revolta.  
Não há nenhum meio de ação que nós não sejamos capazes, se necessário, de empregar.*

*9º Nós dizemos mais especialmente ao mundo ocidental:*

***o surrealismo existe***

*- Mas o que é então este novo ismo que se prende a nós?*

*- O surrealismo não é uma forma poética.*

*É um grito do espírito que se volta para si mesmo e está de fato decidido a triturar seus entraves,*

*e se necessário por meio de martelos materiais*

(ARTAUD, 2006a, p. 252)

Esse manifesto explicitou o anseio dos surrealistas de realizarem verdadeiramente uma revolução artística e social no mundo ocidental. Eles desejavam destituir o poder da Razão, da ordem capitalista e da lógica, para que o homem fosse livre para sonhar e pudesse se desvencilhar dos automatismos impostos aos corpos pelas máquinas e pelo sistema econômico. Dessa maneira, a revolução proposta pelos surrealistas era apresentar à sociedade europeia uma nova maneira de ver e viver no mundo através da arte. Pensamento esse que permeou toda a obra de Artaud no que diz respeito à transformação do teatro e da sociedade através dele.



O desejo de reformular a arte foi apresentado nos trabalhos de Artaud dentro e fora do movimento surrealista. Artaud queria que a arte e o teatro se libertassem das “obras-primas”, presas a fórmulas, regras e ao passado, como explicitado no início desse artigo. Artaud desejava a revolução da arte através da sua manifestação espiritual, quase religiosa, e começou a se divergir de seus colegas surrealistas em alguns aspectos, mas, apesar disso, seguiu participando ativamente do surrealismo, no entanto, sua presença no grupo tornou-se cada vez mais difícil devido às discordâncias que aumentavam entre ele, Breton e os membros da vanguarda surrealista.

*Trata-se aliás, da rivalidade de dois personagens que seguiam caminhos totalmente diferentes e se encontrarão, um dia, nas antípodas: Breton terminará sua revolução, tornando-se uma instituição e o rei (ou o Papa) dessa instituição, com seu cortejo de acadêmicos. Quanto a Artaud, ele se situará resolutamente à margem, na ala dos malditos. (MÉREDIEU, 2011, p. 275)*

Em resposta ao cenário de devastação econômica e social, várias correntes artísticas começaram a manifestar-se politicamente. Muitos movimentos se valiam da associação entre arte e política para reforçar o desejo de revolução da sociedade ocidental como um todo. Dessa forma, ideais anarquistas e comunistas permeavam o cenário vanguardista do início do século XX.

*O anarquismo colore e inspira o dadá e o surrealismo nascente. Ele marcará a obra e a ação de Artaud durante toda a sua vida. Artaud manteve, efetivamente, relações importantes e seguidas com muitos dos participantes do dadá: Tzara, Ribemont-Dessaignes, Fraenkel, Aragon, Vitrac, para mencionar somente os que prolongaram o espírito dada. [...] Notemos que, na Europa dos anos 1910-1930, o modelo anarquista domina então todas as vanguardas. Os próprios surrealistas adoram as falsas alterações e os tumultos. (IBIDEM, pp. 265-266)*

Até que no final do ano de 1925 os surrealistas, liderados por Breton, declararam-se comunistas aumentando ainda mais as divergências entre Artaud e Breton. Artaud, assumidamente anarquista, foi excluído do grupo em 1926, mas muitas das ideias desenvolvidas por ele durante seu período surrealista seguiram fazendo parte de seu trabalho, sendo assim, inegável a influência do Surrealismo em suas obras.

O fator importante e comum aos vários movimentos vanguardistas é a insatisfação com o fazer artístico ocidental. A arte existente na Europa do início do século XX exaltava os ideais burgueses e às ideias de patriotismo. Muitos vanguardistas



descontentes com esses ideais europeus, que levaram a sociedade ocidental a uma guerra mundial, buscaram inspiração em culturas estrangeiras e em obras chamadas de “primitivas”<sup>11</sup>. Esse movimento ficou conhecido como Primitivismo, mas a busca por trabalhos não europeus foi também uma prática de outros movimentos como o Cubismo e o Dadaísmo e que se estenderam para outros campos artísticos. Artaud foi um desses artistas que buscou referências em manifestações artísticas fora da Europa. Seu grande interesse pelo Teatro de Bali em 1931 e seu encantamento anos mais tarde pelos Tarahumaras reflete a reminiscência do pensamento vanguardista em suas proposições.

*O início do século XX é, de fato, marcado na Europa pelo intenso entusiasmo com o Oriente. A época é incrivelmente cosmopolita e os artistas se impregnam das influências mais exóticas e mais longínquas. Essa influência faz-se sentir sobre a cena teatral.* (IBIDEM, p. 151)

Por fim, vale ressaltar mais uma vez o desejo de mudança do cenário artístico europeu advindo dos movimentos de vanguarda, desejo esse que influenciou e perpassou por toda a obra de Artaud. Como foi dito aqui anteriormente, a estreita relação entre arte e vida que Antonin buscava fez com que ele acreditasse que o teatro e as demais manifestações artísticas devessem refletir e questionar seu próprio contexto histórico, social e artístico. Por isso, Artaud, insatisfeito com o mundo que o cercava, não poderia desejar outra coisa que não fosse a desconstrução e transformação profunda do homem e de suas manifestações artísticas. Assim, influenciado por todas essas vivências Artaud começou a desenvolver suas ideias sobre o teatro. Após ser expulso do movimento surrealista, Artaud fundou com os poetas e dramaturgos franceses Robert Aron (1898 – 1975) e Roger Vitrac (1889 – 1959) o Teatro Alfred Jarry e nele começou a esboçar seu desejo de transformação e reformulação do teatro ocidental.

---

11 O vocábulo “primitivas” encontra-se entre aspas, pois o uso do mesmo revela uma concepção historiográfica europeia colocava a sua própria arte como mais evoluída ou importante que os trabalhos artísticos de outras sociedades, bem como sua própria Cultura e Sociedade como ápice do processo histórico.



*O teatro participa deste descrédito no qual caem uma após outra todas as formas de arte. Em meio à confusão, à ausência, à desnaturação de todos os valores humanos, a esta angustiante incerteza na qual mergulham no tocante à necessidade ou ao valor desta ou daquela arte, desta ou daquela forma da atividade do espírito, a ideia de teatro é provavelmente a mais atingida. (ARTAUD, 2006a, p.28)*

Artaud propôs uma verdadeira revolução da arte teatral ocidental e pode-se dizer que parte desse desejo de transformação foi instigado e desenvolvido após o contato que ele teve com os movimentos de vanguarda, como foi discutido ao longo desse artigo. Proposições como “O Teatro da Crueldade” e a ideia de “Corpo Sem Órgãos”, atravessaram os séculos XX e XXI influenciando artistas e pensadores, e seguem atuais e de extrema importância dentro do teatro e da arte contemporânea.

Em certa medida, a Performance Arte surgida nos anos 1960 e tão praticada atualmente, pode ser considerada como uma das repercussões do pensamento artaudiano devido à sua conexão com os movimentos de vanguarda e por apresentar características cênicas que Artaud almejava. No texto “Performance e Teatralidade: O Sujeito Desmistificado” encontrado no livro *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro*, a professora e escritora Josette Féral fala sobre o advento da Performance Arte e suas características, além da sua origem e influência dentro e fora do teatro. A autora acredita que a linguagem da Performance se originou sob a influência dos movimentos de vanguarda do início do século XX, principalmente do Surrealismo – do qual Artaud participou – como aqui visto anteriormente.

*Herdada das práticas surrealistas dos anos 1920, como RoseLee Goldberg mostrou em seu livro Performance, a performance artística conheceu um grande surto nos anos de 1950, sobretudo a partir das experiências de Allan Kaprow e de Cage. (FÉRAL, 2015, p.150)*

A Performance é uma linguagem artística múltipla, dela fazem parte a dança, o teatro, a música, o cinema, as artes visuais e, hoje em dia, as novas mídias e tecnologias. Segundo Féral, o teatro artaudiano já anunciava esse fazer artístico tão híbrido.

*(...) a performance parece corresponder paradoxalmente em todos os pontos a esse novo teatro que Artaud invocava: teatro da crueldade e da violência, teatro do corpo e da sua pulsão, teatro do deslocamento e da “disrupção”, teatro não narrativo e não representacional. (IBIDEM, p.150)*



Outras características como a utilização de um espaço não convencional (aqui já mencionado), a manipulação do corpo, a ausência de personagem, a quebra da representação e a ritualização presentes na Performance Arte e também em outras manifestações cênicas contemporâneas, já faziam parte do plano artaudiano. Sabemos que os movimentos de vanguarda do início do século XX são considerados a primeira faísca da Performance Arte já que muitos pesquisadores enxergam a Performance como uma linguagem advinda das artes visuais. No entanto, podemos considerar Artaud um dos precursores da *Performance Art* dentro do campo teatral.

Além da Performance, outras manifestações artísticas atuais foram influenciadas pelo pensamento de Antonin Artaud. Pensamento esse, contaminado pelos movimentos de vanguarda aqui discutidos e que o levaram a propor uma revolução cênica radical que segue reverberando até os dias de hoje. Será que estamos a caminho do teatro que Artaud um dia sonhou?

## Referências

- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. Organização: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. Revisão: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- COTTINGTON, David. **Cubismo**. Tradução: Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- DIAS, Luciana da Costa; BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. Artaud e a Poesia Sonora: o som como meio e desconstrução da linguagem. **ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories**, v. 3, pp. 159-176, 2018.
- DIAS, Luciana da Costa. Nietzsche, Artaud e o Pós Dramático: elementos de uma crise anunciada?. In **Ensaio Filosófico**, v. 11, pp. 73-84, 2015.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; Revisão: Eloísa Graziela Franco de Oliveira, Denílson Lopes e Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. Tradução: J. Guinsburg... [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2015.



- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LITTLE, Stephen. **Ismos: para entender a arte**. Tradução: Douglas Kim. São Paulo: Globo, 2010.
- MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. Tradução: Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PUPPO, Alessandro del. **Dalí**. Tradução: Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2011.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

*Recebido em 12 de novembro de 2019  
Aceito em 05 de janeiro de 2020*



## OBRA-CORPO, OBRA-ENIGMA:

### Pulsão e Corporeidade em Antonin Artaud e Marina Abramović

Denise Pedron<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-1173-6550>

#### RESUMO

O artigo parte do conceito freudiano de pulsão, abordando o trânsito entre o somático e o psíquico e o borrar da fronteira entre esses dois lugares de percepção para pensar as propostas de Artaud e as performances de Marina Abramović e também o que chama de obra-corpo e obra-enigma, fenômenos característicos da arte contemporânea, que colocam o espectador-participante num lugar de renúncia à produção significativa frente a obra, que não é mais objeto a ser contemplado e sim acontecimento a ser vivido.

Palavras-chaves: Pulsão; Corporeidade; Arte; Acontecimento; Artaud, Marina Abramović.

## BODY-WORK, ENIGMA-WORK:

### Drive and Corporeality in Antonin Artaud and Marina Abramović

*The article starts from the Freudian concept of drive, addressing the transit between the somatic and the psychic, and the blurred border between these two places of perception to think about Artaud's proposals and Marina Abramović's performances and also what is called body-work and enigma-work, characteristic phenomena of contemporary art, that place the spectator-participant in a place of renouncing significant production in face of the work of art, which is no longer an object to be contemplated but an event to be lived.*

*Keywords: Drive; Corporeality; Art; Event; Artaud, Marina Abramović.*

---

<sup>1</sup> **Denise Pedron** é doutora em Literatura Comparada pela UFMG, com a tese *A performatividade na cultura contemporânea*. Atua como professora do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde ministra as disciplinas de História do Teatro, Literatura Dramática e História do Teatro Brasileiro. É também performer, diretora e dramaturga. E-mail: [denisepedron@gmail.com](mailto:denisepedron@gmail.com).



## Pulsão: um modo de afirmação do corpo?

*Meu corpo é como a Cidade de Deus, não tem lugar, mas é de lá que se irradia todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (Michel Foucault, 1966, s/p)*

Freud define pulsão como um conceito situado na fronteira entre o somático e o psíquico, como a representação psíquica dos estímulos que se originam no corpo e chegam à mente, como uma força da mente que se põe a trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo.

*Por pulsão, podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-lo do estímulo, que é produzido por excitações isoladas vindas de fora. Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico. (FREUD, 1905/1996, vol VII, p.159).*

Pulsão se diferencia de instinto já que, tanto o objeto como a forma de satisfação da pulsão são variáveis (no instinto o objeto é fixo), considerando-se ainda que sua satisfação é sempre parcial e limitada (no instinto a satisfação pode ser plena). Para Joel Birman: “A pulsão é tanto a excitação, enquanto oriunda do campo somático, como seu representante psíquico.” (BIRMAN, 2009, p.96).

Nessa fase do pensamento Freudiano, a chamada primeira tópica, impera a distinção entre as Pulsões do Eu e as Pulsões Sexuais. Freud baseia-se no Complexo de Édipo para tratar das Pulsões Sexuais, fundamentando-se na neurose (de transferência) e na perversão. O conflito psíquico se daria através da oposição entre as pulsões do eu (relacionadas à autopreservação) e as sexuais (vinculadas à libido e ao princípio do prazer).

Na fase seguinte de abordagem do conceito, o eu é também libidinizado e o conflito passa a se dar entre a libido do eu e a libido do objeto, de maneira que, na concepção freudiana, a sexualidade permeia todo o aparelho psíquico. Freud, no texto *As pulsões e seus destinos* (FREUD, 1915/2013), aborda a diferença de comportamento entre as pulsões, não considerando a hipótese de que os comportamentos qualitativamente diversos se devem ao fato de as pulsões serem efetivamente de qualidades diferentes, mas adotando a hipótese de que todas as pulsões são



qualitativamente da mesma espécie, ou seja, de natureza libidinal, e que as diferenças de seus efeitos são devidas às magnitudes de excitação que cada uma veicula.

Neste segundo momento, Freud relativiza a classificação anteriormente proposta para as pulsões originais: Pulsões do Eu X Pulsões Sexuais, observando, a partir da esquizofrenia, a necessidade de outro modo de agrupamento das pulsões originais, que ele até então não havia encontrado. Mesmo assim, notamos que permanece a noção da pulsão como:

*um conceito-limite entre o somático e o psíquico, como o representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo e que atingem a alma, como uma medida do trabalho imposto à psique por sua ligação com o corpo. (FREUD, 1915/2013, p.57)*

É esse trânsito entre o somático e o psíquico e o borrar da fronteira entre esses dois lugares de percepção que nos interessa para pensar as propostas de Artaud e as performances de Marina Abramović e, também, boa parte da arte contemporânea.

Na lógica significante de Lacan, por sua vez, a pulsão pode ser entendida como uma força que parte do corpo, contorna o objeto e volta para o corpo, transformada em traço significante. De modo a criar um circuito (um ritornelo), esse movimento faz com que a pulsão se transforme sempre, porém nunca se esgote. (No pensamento de Deleuze, essa imagem nos aproxima do que ele e Guatarri chamam devir). No intervalo entre os significantes que vão sendo criados reside uma espécie de resto inapreensível, irrepresentável (Nesse ponto, Deleuze e Guatarri estão certamente em desacordo com boa parte da psicanálise lacaniana, ou o que muitos afirmam ainda ser sua base, a saber: a falta. Essa paixão pelo negativo parece estar ausente na filosofia deleuziana). Evidente que Lacan desenvolve um aparato conceitual bem mais vasto. Mas curioso é que essa noção de falta, marca a leitura do psicanalista, ao menos no Brasil.

Enquanto na concepção freudiana do psiquismo, como um sistema de domínio de excitações, a pulsão tem um caráter anárquico, transbordante, subversivo, para Lacan, a pulsão cria um circuito. Nesse caso, a pulsão pode ser entendida, como já mencionado, como uma força que parte do corpo, contorna o objeto e volta para o corpo transformada em traço significante. Na ótica lacaniana, o objeto funciona como a causa do desejo, que o sujeito mira sem atingir, uma espécie de dínamo, que alimenta



o dispositivo de um circuito singular, que se rearranja sem se extinguir; modificando-se incessantemente.

Talvez por influência de Deleuze, trato aqui esse gesto irrepresentável, esse resto inapreensível não como falta, mas como algo que se dá, como acontecimento. O acontecimento, tal como abordado por Deleuze, comporta a processualidade, a transformação, a criação, a experimentação e a abertura às multiplicidades.

*Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz; pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. (DELEUZE In ZOURABICHVILI, 2004, p.15)*

Podemos pensar no acontecimento como evento que acontece uma única vez no espaço-tempo, cuja estruturação, baseada em variáveis abertas, se dá fora dos parâmetros organizacionais da repetição. A ausência de determinação, a inter-relação entre artista e o público permitem a construção imediata da arte na realidade do momento. O recriar de um presente, assume estatuto de realidade, pois se faz sem premeditação, na construção do agora, assim como o cotidiano. Dessa maneira, as fronteiras entre ação artística e ação cotidiana querem se desfazer, se deixar permear mutuamente por elementos do jogo da arte e da construção da realidade.

A partir dessas reflexões, entendo que a pulsão é ao mesmo tempo corpo e “acontecimento-linguagem” (GARCIA-ROZA, 1985). A pulsão é, portanto, um modo particular de articulação do corpo com a linguagem. Modo que afirma afetação e prescinde de significação. Para Noga Wine, “o que permanece imerso no acaso, o que não se configura como forma, como sentido, é o que pode ser considerado como rigorosamente pulsional.” (WINE, 1992, p.57). Essa porção ou qualidade não domesticada, não quantificável, da pulsão é que aparece nas propostas de Artaud, nas performances de Marina Abramović (e em boa parte das obras-corpo que habitam nosso tempo). Criações intensivas que propõem vivências.



### **Pulsão e corporeidade em teatro: Artaud**

Em seu jogo de duplos, Artaud quer fazer viver a força pulsional do teatro que é peste, crueldade e alquimia; do teatro que contamina, afeta, transforma e cria realidades a serem vivenciadas, ao invés de ilusões miméticas do real. É a essa espécie de resto irrepresentável, presente no intervalo entre os significantes do circuito pulsional, pensada por Lacan, que nos remete a impossível busca de Artaud. Nesse teatro pulsional que quer atravessar o somático e o psíquico, o domínio do logos e da palavra esvanece. “A origem do teatro, tal como a devemos restaurar, é a mão levantada contra o detentor abusivo do logos, contra o pai, contra o Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto.” (DERRIDA, 1995, p.154)

Não a palavra. Não ao texto. Não ao teatro como lugar da razão. As propostas de Antonin Artaud rompem a estrutura hierárquica entre texto e encenação, palco e platéia, destacando-se pela radicalidade, em seu jogo de duplos. Ao considerar a palavra como uma “*representação sonora de uma excitação nervosa*”, (apud LINS, 1999, p.12) Artaud busca uma linguagem encantatória, que envolva o espectador de uma maneira que fuja ao intelecto, apresentando o corpo como caminho para se chegar a percepções mais instintivas e menos racionais no teatro. Em sua obra, Artaud reclama a existência pelo corpo, principalmente pela dor, que o acompanha durante toda sua trajetória de vida. Através da potencialização do corpo, percebe-se nas propostas de Artaud a tentativa de construção de uma nova maneira de se criar e vivenciar a cena – de um estar presente num corpo – trespassado por fluxos e impulsos. Como aponta Derrida, ao ler Artaud, “A intenção lógica e discursiva será reduzida ou subordinada, essa intenção pela qual a palavra vulgarmente assegura a sua transparência racional e sutaliza o seu próprio corpo em direção ao sentido.” (DERRIDA, 1995, p.155). Ao contrário da sutalização do corpo acontece a exacerbação do corpo como lugar sensível. “A sensação aparece pelo que é: vibração, onda das forças ou dobra cósmica, ritmo escansão de uma potência vital que dissolve as formas, mergulha no caos, abre para o cosmos” (ALLIEZ, 1995, p.60).

Para Cassiano Quilici (2004), o Teatro da Crueldade, age sobre a sensibilidade e o intelecto, e “pretende assim ampliar nossa experiência do real” e nos levar a uma “apreensão da realidade que se confunde com o próprio drama da criação.”



A corporeidade que Artaud propõe implica no rompimento com a representação, em sua forma mais ingênua, a *mimesis*. “Não mais será uma representação, se representação quer dizer superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos.” (DERRIDA, 1995, p.157) Ao negar a representação mimética, Artaud faz uma espécie de denúncia da precariedade do simbólico frente às forças pulsionais em jogo na dinâmica da criação artística e afirma: “a representação cruel deve investir-me”. Nesse teatro quase xamânico, (vale lembrar a influência dos tahaumara mexicanos no pensamento de Artaud) teatro de conjuração de forças, a representação, como no ritual, torna-se “auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puros” (DERRIDA, 1995, p. 158).

Assim, pode-se dizer que a obra surge na ação, no acontecimento, se dá em processo, na relação que se estabelece entre ator/performer e espectador/participante; relação calcada nas trocas sensoriais e corporais, possibilitada pelo vivenciar de uma experiência que, para Artaud, encontraria lugar no teatro.

### **Pulsão e corporeidade em performance – Marina Abramović**

A performance é bem isso, ação, acontecimento, relação entre sujeitos possibilitada pelo vivenciar uma experiência. A relação corpórea, na performance, ocorre através de trocas perceptivas entre os sujeitos participantes da ação e o corpo é posto em evidência, como que numa tentativa insistente de lembrar o sujeito da matéria de que é feito. A performance, ao colocar em evidência a materialidade do corpo evoca o real esse real irrepresentável, esse “real indomável”, que se estabelece no "corpo a corpo", entre performer e espectador.

A relação direta do performer com o participante provoca no sujeito a percepção de si como um corpo dotado de sentidos, como indivíduo capaz de reações e interações. A “presença” é a comunicação corporal direta com o espectador, “se o performer está presente e irradia sua energia sentimos sua presença” (RYNGAERT, 1985 p.29). O contato entre performer e participantes se faz através de seus corpos no espaço, corpos dotados de história e, portanto, de sentido, corpos aptos a receber e trocar sensações que lhes advém no acontecimento.



A presença dos corpos aproxima os participantes dos performers, colocando o sujeito num lugar de negociação e questionamento no esforço de inter-relação com a obra-corpo-vivo. Isso acontece, por exemplo, na obra de Marina Abramović, mais exatamente em relação à performance *A artista está presente*.

Nessa performance, de longa duração, em sua jornada de 736 horas, cumpridas do dia 14 de março a 31 de maio de 2010, durante seis dias na semana, sete horas por dia, no Museu de Arte Moderna de Nova York, Marina Abramović, num espaço previamente delimitado e iluminado, sentou-se e, em silêncio, encarou os participantes que alternadamente ocuparam a cadeira em frente a sua. Essa ação, que remete ao espelhamento, sustenta-se na presença, no encontro do olhar, e parece ser também um convite ao contato.

A performance é, aqui, um fenômeno pluri-sensorial, um acontecimento a ser vivenciado corporalmente pelo sujeito. O corpo na performance é uma imagem (com a qual me identifico – ou não) e ainda um instrumento de percepção do mundo. Para Merleau-Ponty (2001), o sentir, como primeiro aspecto da percepção, é anterior a nós, como sujeitos reflexivos, falantes e ouvintes. Por meio de nossa percepção habitamos lugares inacessíveis e inconscientes. O sujeito ao colocar-se em frente ao outro, coloca-se também frente ao mistério do mundo e de sua própria existência. Quem é esse outro que se me oferece, indecifrável, como espelho? Esse outro que me remete a mim mesmo?

O espectador, nessa performance de Marina Abramović e também em muitas outras performances, se percebe numa relação de dupla diferença, numa relação que vai além do eu-outro e funda o próprio eu como outro. É essa relação de dupla alteridade - outro-outro - que permite ao eu perguntar-se como ele mesmo se coloca no (e não diante do) acontecimento.

Na medida em que a obra acontece na relação que se estabelece entre os corpos e não mais na apreciação ou na atribuição de sentidos a um objeto que se contempla, a arte contemporânea, especialmente a performance, parece se inscrever, numa relação peculiar com a corporeidade, já que se apresenta como um afecto que alcança o corpo, ou ainda com a angústia se “a angústia é a sensação de estarmos reduzidos ao corpo”, como sugeriu Lacan, ou mesmo a ausência de objeto, como pensou inicialmente Freud,



uma vez que o espectador depara-se na performance com a ausência de objeto-obra, e ainda com a presença insistente de uma falta de significação.

### **Obra-objeto // Obra-corpo // Obra-enigma**

*Uma experiência é sempre uma ficção; é algo que nós mesmos fabricamos, que não existe antes e não existirá depois. (FOUCAULT, 2010 p.293)*

Em seu ensaio intitulado *Manifesto ao Espectador Contemporâneo*, Wellington Andrade (2016) parte da premissa que “a experiência do teatro pode conduzir o homem a uma viagem de exploração de outras regiões de si próprio, comumente soterradas sob o peso do excesso de convicções”, e nomeia as convenções que devem ser abaladas para que a experiência do teatro se aproxime dessa auto-exploração subjetiva. São elas: a noção de gênero; a noção de texto; a noção de espaço cênico; a noção de entretenimento; a noção de sentido; a noção de eu. Todas essas podem facilmente ser atreladas ao teatro da crueldade e a boa parte do teatro contemporâneo. Interessa-nos mais, no momento, as duas últimas.

Em relação a noção de sentido, tanto o teatro de Artaud, como as performances de Marina Abramović nos convidam a “*renunciar aos conluios semânticos e a violar as regras dos significados vigentes*” (ANDRADE, 2016), colocando o espectador-participante num lugar de renúncia à produção significativa frente a obra, que não é mais objeto a ser contemplado e sim acontecimento a ser vivido. Dessa maneira, aponta-se para um lugar de afirmação da relação eu-outro.

Ainda na perspectiva de Andrade, já em relação a noção de eu, a arte evidencia-se como fenômeno intersubjetivo, que pressupõe “*o desejo do espectador de se relacionar plenamente com o outro, à custa mesmo da perda de referências individuais, pessoais, psicológicas etc. a que tal envolvimento possa conduzi-lo*” (ANDRADE, 2016). E é exatamente nessa relação de envolvimento e implicação eu-outro, que se funda a obra-corpo.

Na obra-objeto, o sujeito que se coloca em contato com a arte; é convidado a olhar pra fora, ver a obra, apreciá-la. Na obra-corpo (ou mesmo em obras de caráter instalativo) o sujeito é convidado a ver e ao mesmo tempo vivenciar a obra, viver um



espaço-tempo compartilhado com o performer e/ ou demais testemunhas/ participantes. O sujeito ao se deparar com uma performance precisa olhar também para dentro e perceber as imagens e sensações que o ato-obra produzem em seu corpo vivido. Não o corpo isolado, mas impregnado pela presença do outro (NASIO, 2009) É claro que o sujeito pode ou não encontrar ressonâncias nas imagens corporais do obra-corpo, com a qual entra em contato, mas de todo modo existe uma espécie de convocação nesse sentido, um convite para o contato, que articula uma sensação de obra, com uma sensação de si.

Assim como nossa energia pulsional, que nos surpreende muitas vezes num súbito ‘aparecimento’, o qual não conseguimos controlar ou mesmo ao qual não atribuímos significação imediata, a obra-corpo surge para o espectador como enigma, que permanece possivelmente indecifrado, evidenciando-se como questão. Podemos dizer que a vida pulsional traz uma dimensão de unidade aos polos somático e psíquico do sujeito, mas, no entanto, o eu parece administrar precariamente essa “unidade”, da qual emerge o sintoma, que o acomete como um “corpo estranho”. Sendo assim, o corpo e suas manifestações pulsionais figuram-se como “pontos enigmáticos” que criam canções, disjunções, no pensamento. Lacan, ao afirmar “penso onde não sou e sou onde não penso” (LACAN, 1998, p.521), subverte a famosa máxima cartesiana (“penso, logo existo”), ancorando o ser no corpo, no inconsciente, e não no pensamento.

A experiência de um teatro imersivo, uma visita a uma exposição de arte contemporânea, ou a vivência de uma performance, coloca-nos frente ao desconhecido, e nos remete a nós mesmos como desconhecidos, outros, e aos inúmeros outros não desvendáveis, com os quais convivemos ao longo da vida.

A obra-corpo, a obra enigma, não opera na reificação do objeto, mas se mostra como uma espécie de fundo das relações que se figuram no acontecimento.

De acordo com Derrida (1995, p.152) “*O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável.*” Assim como o teatro de Artaud, a obra de Marina Abramović aponta para o ‘irrepresentável do presente vivido’.

Refletindo sobre esses artistas, penso que em suas obras esse ‘resto inapreensível’, esse real que emerge indomável, se dá a ver numa espécie de negação



da significação, ou rompimento com a representação como aponta Derrida ao ler Artaud.

Na *Desmontagem da Pulsão*, Lacan afirma:

*Fracassaremos ao sustentarmos a questão enquanto não nos libertarmos da ilusão de que o significante responde à função de representar o significado, ou melhor: que o significante tenha que responder por sua existência a título de uma significação qualquer.* (LACAN, 1998, p.228)

Aqui, o significante, como que numa liberdade de suas amarras sígnicas, não responde à função de representar o significado.

O que chamamos obra-corpo ou obra-enigma, na medida em que abandona a representação mimética para assumir a tarefa de criar realidades (imersões, vivências) abre um espaço que favorece o abandono da decifração do sentido a partir do produto-obra e convoca, o sujeito/espectador/testemunha/participante/performer a implicar-se na produção da experiência e a conviver com sua (ausência de) significação. Significação que, se insiste em permanecer, se dá no esgarçamento da lógica racionalista e emerge na lógica inconsciente dos sentidos, fazendo-se no corpo vivido e nas imagens por ele criadas. A negação da significação deixa o sujeito acometido diante da obra ou da experiência artística, que ela encena. Não há o que entender já que não se trata de interpretar, mas de presenciar ou vivenciar uma obra que se faz corpo e que permanece, nesse sentido, indecifrável.

## Referências

- ALLIEZ, Eric. **A Assinatura do Mundo**: o que é a filosofia de Deleuze e Guattari? Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- ANDRADE, Wellington. “Manifesto ao Espectador Contemporâneo.” In: **Revista Cult**, n. 191, 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/manifesto-ao-espectador-contemporaneo/> Acesso em 18/12/2019.
- BIRMAN, Joel. **As Pulsões e seus destinos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **Escritura e diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.



- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**. Conferência, 1966. Tradução para o português realizada pelo CEPAT FINTE IHU (Instituto Humanitas Unisinos). Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-ineditode-michel-foucault>>.
- FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In **Repensar a política**. Col. Ditos & Escritos, vol. VI. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
- FREUD, Sigmund. (1905). “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade.” In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. VII.
- FREUD, Sigmund. (1915). **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. “Desmontagem da pulsão”. In: **Seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. “A pulsão e seu circuito”. In: **Seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- NASIO, Juan-David. **Meu corpo e suas imagens**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- WINE, Noga. **Pulsão e Inconsciente**. A sublimação e o advento do sujeito. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

*Recebido em 22 de janeiro de 2020  
Aceito em 20 de março de 2020*



## POR UM PERFORMER CRUEL:

### Reverberações entre Artaud, Performance, Corpo-Sem-Órgãos e Devir-Animal

Matheus Silva<sup>1</sup>

<http://orcid.org/0000-0001-9936-1030>

#### RESUMO

O presente artigo tem o interesse em traçar uma zona de convergência entre arte da performance e Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, a partir do cruzamento dos estudos dos conceitos filosóficos, tais como “devir-animal” e “corpo-sem-órgãos”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e “movimentos aberrantes” e “instauração”, de David Lapoujade com o conceito artístico de “precariedade”, de acordo com Eleonora Fabião.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro da crueldade; Corpo-sem-órgãos; Devir-Animal; Arte da Performance.

#### A CRUEL PERFORMER:

### Reverberations among Artaud, Performance Art, Body-without-Organs and Animal-Becoming

#### ABSTRACT

*This present article aims to map the convergence zone between performance art and Antonin Artaud's Theatre of Cruelty, based on the intersection of studies and philosophical concepts, such as "animal becoming", "body without organs" from Gilles Deleuze e Félix Guattari, and "aberrant movements" and "instauration", from David Lapoujade with the artistic concept of "precariousness", according to Eleonora Fabião.*

KEYWORDS: *Theatre of Cruelty; Body-without-Organs; Animal-Becoming; Performance art.*

---

<sup>1</sup> **Matheus Silva** é performer-pesquisador e doutorando em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: [matheus\\_silva84@yahoo.com.br](mailto:matheus_silva84@yahoo.com.br).



*É nesse interior onde me assemelho a ti, eu,  
germinação, ideia, linguagem, levitação, sonho, grito,  
renúncia à ideia, suspenso entre todas as formas e à espera só do vento.*

Antonin Artaud (1979, p. 16).

As inquietações que perpassam a confecção do presente artigo são percorridas pelo Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, via a experiência da arte da performance. O corpo, em ambos os casos, é a matéria de experimentação que poderá criar conexões por meio de sentidos provisórios e deslizantes, funções pré-estabelecidas em seu modo de existência, compartilhar funcionamentos. Tal convergência amplifica um olhar sobre arte-vida, pois para tratar de Artaud, é preciso “viver Artaud”, e não o imitar, representá-lo, para não correr o risco de encerrar sua potência em uma imagem prévia ou cristalizada. É preciso vivê-lo, fazer ele existir ainda mais, “*Ou como diz Artaud, viver não é apenas existir, mas arrancar da existência a vida, onde ela está aprisionada, equilibrada, estabilizada, submetida a uma forma majoritária, a uma gorda saúde dominante*” (apud PELBART, 2010, p.117). No presente texto, reúno alguns dispositivos teóricos que atravessam essa proposta, tramando pistas que compõem um processo de instauração na arte da performance e no Teatro da Crueldade.

### **Antonin Artaud, o Teatrólogo da Crueldade**

Antonin Artaud propunha experimentações que partiam de um interesse de tornar exposto a multiplicidade das forças que coabitam as nossas experiências e sensações, desqualificando o uso discursivo da linguagem verbal pelo atuante e promovendo, assim, uma ação sensível junto aos que ali estavam, o que ganhou o nome de Teatro da crueldade. “*O que é crueldade? Do ponto de vista do espírito, significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta*” (ARTAUD, 1993, p.118). A crueldade, para Artaud, encontra-se na afirmação das necessidades da vida diante a violência das suas situações diversas, quando passa a “*expressar objetivamente verdades*



*secretas, trazer à luz do dia, através de gestos ativos, essa parte de verdade oculta sob as formas em seus encontros com o devir e promover dessa forma uma reconciliação com o universo”* (BAIOCCHI; PANNEK, 2007, p.31). Existir, para o autor, é encontrar-se cruel, mas no sentido cru, ou seja, aquilo que não é elaborado e por fim preparado, mas sempre “fora” de si, fora de seu ser e da evidência primeira da vida:

*Tudo o que age é uma crueldade. É sobre esta ideia de ação conduzida ao extremo que o teatro deve renovar-se. Imbuído da ideia de que a multidão pensa primordialmente com os sentidos e que é absurdo dirigir-se, como no teatro psicológico ordinário, ao seu intelecto, o Teatro da Crueldade se propõe a recorrer aos espetáculos de massas; a buscar na agitação das massas importantes, porém jogadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco dessa poesia que existe nas festas e multidões nos dias, hoje tão raros, em que o povo sai às ruas. Tudo que está no amor, no crime, na guerra ou na loucura, deve ser devolvido pelo teatro [...]. Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas em um plano mais amplo, cuja amplitude sonda nossa vitalidade integral e nos coloca a frente com todas as nossas possibilidades* (ARTAUD apud WILLER, 1986, p.76).

Para Artaud, o papel do ator desse teatro é de alguém que advoga por novas existências; ele as faz nascer em uma vida encarada de frente, sem subterfúgios ou ilusões de moralidade. Vida e crueldade tornam-se termos equivalentes: ele insiste na afirmação da vida e de seus entrecosques, em um não repouso dos sentidos, uma vida zumbi. Crueldade enquanto uma fome de viver, uma “querência”, uma percepção “impessoal” do movimento infinito das múltiplas conexões de um corpo, bem como seus desdobramentos e variações. Artaud mesmo encarregou-se de explicitar ainda mais o sentido de “crueldade”:

*Eu deveria ter especificado o uso muito particular que faço dessa palavra e dizer que a utilizo não num sentido episódico, acessório, por gosto sádico e perversão do espírito, por amor dos sentimentos estranhos e das atitudes malsãs, portanto não num sentido circunstancial, não se trata de modo algum da crueldade-vício, da crueldade efervescência de apetites perversos e que se expressam através de gestos sangrentos, como excrescências doentias numa carne já contaminada; mas, pelo contrário, de um sentimento distanciado e puro, um verdadeiro movimento do espírito, calcado sobre o gesto da própria vida e na ideia de que a vida, metafisicamente falando e pelo fato de admitir a extensão, a espessura, a condensação e a matéria, admite, por consequência, o mal e tudo que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria* (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p.73).

Artaud aspirava por um teatro que ultrapassasse personagens fechados e afetividades pessoalizadas, que não se contentasse apenas em registrar o que poderia



derivar de um texto ou de um contexto pré-estabelecido. “*A linguagem do teatro vislumbrada por Artaud evoca uma poesia natural e espiritual intensa de forças vivas no espaço*” (BAIOCCHI; PANNEK, 2007, p. 32). Um teatro interessado no seu “duplo”, no combate à reprodução intelectual e na instauração de uma presença transgressora, no seu poder de contágio, sua potência de desencadeamento de dinâmicas descontroladas. Para o autor, apenas via uma radical mudança na percepção de novas experiências é o que se causaria novas fendas no sensível. Trata-se de:

*de uma ideia de duplo em contraste com a interpretação realista da mimesis. O teatro não é o duplo da vida [...] pelo contrário, o teatro é duplo de uma outra realidade, das forças e dos princípios. É preciso conceber a realidade, compreendendo múltiplos planos [...]. O teatro torna-se “duplo” não da realidade cotidiana e sensível, mas de uma realidade invisível, “perigosa e típica”. O teatro da crueldade pretende assim ampliar nossa experiência do real. Agindo sobre a sensibilidade e intelecto, ele almeja um salto, que nos levaria à apreensão de uma realidade que se confunde com o drama da própria criação (QUILICI, 2004, p.73).*

O Teatro da crueldade, conforme Artaud, seria o duplo não de uma realidade que se tornou um tipo de cópia inerte e anestesiada da existência, mas sim uma realidade outra, uma invenção genuína de novos mundos produzidos dentro do mundo já existente. Um teatro que ressalta, assim, o espaço comum entre a alquimia e o teatro, onde a poesia é posta em prática, é encarnada considerando-o o “duplo”; onde a alquimia fosse o duplo das transformações ocorridas pela composições de matérias distintas, a vida é o duplo de um teatro desvelado, desdobrado e percorrido por uma mistura de forças do acaso, forças causais e formas impuras:

*Com efeito, toda a teorização sobre o Teatro da Crueldade não deve, de modo algum, ser lida como um trabalho especificamente dirigido ao teatro. Para Artaud o teatro sempre foi, acima de tudo, um meio, um veículo para uma linguagem mais “eficaz” [...]. A eficácia da linguagem seria sua capacidade de transformar as consciências e a realidade, ou seja, uma linguagem com o peso e a gravidade das invocações e fórmulas da Cabala e da magia primitiva (WILLER, 1986, p.55).*

Artaud propõe um teatro que se aproxime da vida em todo seu aspecto “desembestado” e de instabilidade móvel e perpétua. Esse teatro “escaparia da forma”, passaria pelo desequilíbrio e descontrolo corporal e emocional do ator, desqualificando a supremacia de sua racionalidade a favor de um novo modo de pensar que o potencializaria, potencializando sua capacidade de produção e invenção. “*Escapar da*



*forma é derreter os hábitos, exaurir reservas, dar ao pensamento um terreno líquido e estar à beira da extinção”* (POPA, 2013, p.158). Trata-se de uma crueldade que escapa dos seus modos iniciais de aplicação cotidiana:

*O que é cruel é, antes de tudo, o pensamento. Pensar é cruel para Artaud. Pensar, que consistiria nos fatos de dividir, compor, associar, determinar, diferenciar, identificar, transforma-se em processo estranho, indeterminável. Pensar é cruel, porque, se conseguimos pensar, esse pensamento nos invade, penetra nosso ser, rompe toda a espessura de nossa vitalidade, o emaranhado interminável de nossas sensações [...]* (UNO, 2014, p.33).

Artaud faz transbordar os limites dos suportes tradicionais físicos e simbólicos do pensamento para evidenciar um teatro cujos corpos presentes no acontecimento encontravam-se sempre a favor do corpo e de uma nova imagem do pensamento, de sensações que rompiam com qualquer padrão, qualquer referência individual. “Quem sou eu?/ De onde venho? Sou Antonin Artaud e mal digo isto/ como só eu o sei dizer/ imediatamente vereis o meu corpo atual/ voar em estilhas/ e refazer sob dez mil formas/ um corpo/ no qual jamais/ me podereis esquecer” (ARTAUD, 1975, p.65):

*Mas é preciso finalmente dizer que a crueldade nomeia qualquer coisa que ultrapassa e transborda a dimensão do pensamento. O pensamento é cruel porque ele sempre afronta o que vem de seu exterior, o que é impensável, o que continua a ameaçá-lo, manifestando-se como caos ou desordem. A crueldade do pensamento é um signo da invasão do estrangeiro [...]. No interior do pensamento, a crueldade significa a mutação de tudo o que caracteriza o pensamento, incluindo a linguagem. Mas a crueldade é, no fundo, o signo do que é estrangeiro ao pensamento, de uma cruel abertura do pensamento ao exterior* (UNO, 2014, p.34).

Eis o desafio proposto por Artaud, o de um pensamento sem uma imagem de pensamento, um pensamento liberado de uma imagem que a subjuga desde o início. Tal é a condição para que outras efetações possam acontecer, outros acontecimentos possam advir ao pensamento, que não centrados em torno de polos construídos e cristalizados pela história do pensamento, como o fundamento, a comunicação, a busca da verdade transcendental. Trata-se, bem como para Artaud, de uma atividade “cruel”, a de liberar o pensamento de uma imagem que subjuga o pensamento. Como funcionaria um pensamento sem imagem? O que é um pensamento sem uma imagem



prévia daquilo que significa pensar? Como é pensar sem um modelo do que seja pensar, ou o que é pensar sem uma imagem do que seja pensar?

*O pensamento não é uma interioridade formalizada, mas um arranjo de diferentes fluxos e moléculas que se movem no interior e no exterior, sobre sua fronteira. É através desta experiência de Artaud que Deleuze fala de imagem do pensamento [...]. Todo esse processo para a descoberta do “pensamento sem imagem” foi realizado com uma certa descoberta do ser do corpo, uma nova figura do corpo, segundo Artaud. Todas essas ruínas do pensamento afundado são sensações intensas orgânicas. Mas o que é notável é que a consciência do corpo é muito paradoxal em Artaud. Ele fala de um “culto da carne”: “Todas as coisas só me tocam enquanto elas tocam minha carne, quando coincidem com ela, nesse ponto mesmo em que elas a abalam, não para além.” Mas paradoxalmente, ao mesmo tempo, ele rejeita certos aspectos orgânicos do corpo: “entrego-me a esse condicionamento de meus órgãos condicionados tão mal ajustados para o meu eu” (UNO, 2014, s/p).*

O Teatro da crueldade ultrapassaria não apenas com os fundamentos racionalistas, mas produziria um desmanche da própria concepção binária entre mente e corpo. Seria, assim, um ritual que valoriza o gesto e a materialidade da palavra, e estaria, para Artaud, mais próximo da integração entre o corpo, mente e espírito, “*na medida em que um pensamento nunca faz o espírito funcionar com algumas regras conhecidas, mas reencontra a cada vez materiais e corpos desconhecidos*” (ARTAUD, 1979, p.33). Trata-se de produzir um teatro que torne expresso sensações e ardores; da percepção de que existem ações no pensamento que não podem ser captadas pelas palavras e pela linguagem e que somente são expressas com e pelo corpo. Um teatro da irrupção de forças ocultas que se liberam, produz-se enquanto zona de turbulência na qual o corpo arrasta, em si, blocos de sensações capazes de abalar os domínios dos hábitos, das convenções:

*O corpo humano é uma pílula elétrica cujas descargas foram castradas e reprimidas [...]. O teatro da crueldade não é o símbolo de um vácuo ausente, / de uma pavorosa incapacidade de realização na nossa vida de homens / É a afirmação / de uma terrível / e aliás inelutável necessidade [...]. O teatro e a dança do canto / são o teatro das furiosas revoltas da miséria do corpo humano perante os problemas onde não penetra ou cujo caráter passivo, especioso, erótico, impenetrável, inevidente, o excede (ARTAUD, 1979, pp.152-157).*



## O Teatro da Crueldade: o Corpo-sem-Órgãos e o Devir-Animal

O Teatro da crueldade trataria de uma arte de viver que se constitui em outras possibilidades de mundo, bem como de conexões, de partilha, de comunhão e passagem a elementos outros capazes de gerarem vida. Que forças, que elementos sem forma e função são esses que pedem por mais existência em nós? Nessa atividade nada assegurada, tudo é abertura e travessia, e o artista que advoga por ela está, desde sempre e para sempre, inserido em uma ação direta em uma realidade implicada com seu modo de existir e de criar direitos à existência:

*Existir é sempre existir de alguma maneira. Ter descoberto uma certa maneira de existir, uma maneira especial, singular, nova e original de existir, é existir à sua maneira (IP, 367). As existências já não recebem a luz de uma fonte exterior, elas a produzem durante o processo anafórico que foi traçado por elas, entre profundezas obscuras e vértices lúcidos [...]. Se esses gestos são importantes, não é apenas porque eles instauram novos modos de existência, mas sim porque são criadores de direito. É em virtude da amplitude desses gestos, e não de um fundamento exterior, que um modo de existência adquire legitimidade. Um modo de existência se justifica por si mesmo, ou melhor, ele é justificado pelo gesto imanente que aumenta sua realidade. Se Souriau prefere os termos instituir ou instaurar – que pertencem tanto à filosofia do direito quanto à filosofia da arte –, é na medida em que certas existências reivindicam o direito à outra maneira de ser que as torna mais reais. (LAPOUJADE, 2017, pp.89-90).*

Eis que um corpo, para fazer com que essas forças e existências existam mais, percorre um estado variante e fluídico que abole com toda organização ou organismo que compunham seus sistemas de crenças e outros domínios. Ela porta uma existência inumada, não reconhecível. Um modo de existir que produz não somente desequilíbrios nos corpos, mas a construção de uma nova percepção de vida. Um “corpo-sem-órgãos”, expressão tomada de Antonin Artaud<sup>2</sup> por Deleuze e Guattari, que faz nascer novas intensidades e modos de ser que operam por fluxos, e encontram-se no plano das relações entre os sujeitos, entre sujeitos e as coisas.:

---

<sup>2</sup> ARTAUD, 1975, p.50: “[...] porque metam-me se lhes apraz num colete de forças/ mas não há nada mais inútil do que um órgão./ Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos/ libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua/ verdadeira liberdade./ Voltaremos então a ensiná-lo a dançar às avessas/ como no delírio dos bailes “musette”/ e esse reverso será/ o seu verdadeiro direito.



*Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatium ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.18).*

É assim que é possível apreender um “corpo-sem-órgãos”; não como uma estrutura, instância, nem sensorial, nem metafísico, mas um “corpo sem imagem”, um estado fluídico em que se abole toda organização no corpo e no pensamento, órgãos ou organismo, um modo de efetuação de intensidades, energias, potências. Um corpo em variação e ressonador, cheio de vetores de forças, que produz acontecimentos em si, maneiras de existir, implica-se e investe na produção de realidades para que as potências ocultas possam dar saltos intensivos, abrir passagens e liberar a vida dos parâmetros e individualidades estanques que a aprisiona, seja nos gêneros, nas espécies ou nos reinos apartados. É nessa atividade que o corpo cria uma zona de indistinção e convoca suas intensidades inumanas:

*Ao inumano das potências diabólicas responde o subumano de um devir-animal: devir coleóptero, devir cachorro, devir macaco, antes “escapular de ponta-cabeça revirando-se” do que baixar a cabeça e permanecer burocrata, inspetor, juiz ou julgado. [...] Devires animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. [...] Nada além de movimentos, limiares, em uma matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, distinguem-se somente por tal ou qual limiar, por tais ou quais vibrações, por tal caminho subterrâneo no rizoma ou toca. [...] a imitação é apenas aparente, posto que se trata não de reproduzir figuras, mas de produzir um continuum de intensidades em uma evolução a-paralela e não simétrica, em que o homem não devém menos macaco do que o macaco homem. O devir é uma captura, uma possessão, uma mais-valia, jamais uma reprodução ou uma imitação. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, pp.26-27-28-29).*

Ou seja, os autores destacam uma força inumana que se arrasta para longe de si mesma, são prolongadas para além da subjetividade até uma vizinhança que lhe permite uma transmutação ampliada. Um “devir-animal”, que para Deleuze e Guattari,



*“tem a estrutura do rizoma, sem que se produza aí qualquer tipo de filiação, mas que se configura em termos de aliança e simbioses”* (SOUZA, 2011, p. 249). O devir-animal enquanto um mecanismo de agenciamentos desterritorializadores, um funcionamento enquanto fresta, greta que desloca comodismos habituais, rompe binarismos e fornece uma relação nômade, fluida e também interrompida. Uma reinvenção das existências por via dos devires, uma força dinâmica que extrapola os territórios cercados em si, oferecendo um vasto plano de metamorfoses, de mutações, de granulações do contorno, de passagens cujos fluxos desmontam convenções fundadas.

Artaud apontava uma materialidade cênica enquanto um acontecimento que ocorria a partir da potência de um “corpo sem imagem” que, para além de um enredo, produziria uma cena do “furor”: *“um teatro que, abandonando a psicologia, narre o extraordinário, ponha em cena conflitos naturais, forças naturais e sutis, e que se apresente antes de mais nada como uma excepcional força de derivação”* (ARTAUD, 1993, p.93). Um furor promovido por um devir-animal, através da produção de um “corpo-sem-órgãos”, que rompe radicalmente com o organismo, com tudo o que reduz o corpo e suas potências às instituições controladoras da subjetividade e da sociedade:

*rejeita os órgãos, mas não o corpo: opõe radicalmente o corpo contra os órgãos, exprime assim um estado muito paradoxal do corpo que é sem órgãos, que se vive como a realidade insustentável ou a crueldade para o corpo. Era inevitável para Artaud reinventar um outro teatro com todas essas experiências através do pensamento e do corpo. É o que ele chama de “Teatro da Crueldade”. Mas a crueldade não significa somente que todo ato de violência sobre o corpo mesmo do ator ou espectador. O que corresponde no teatro aos órgãos pode ser a língua, a psicologia, a história e todos os gestos realistas que tinham determinado por muito tempo o teatro ocidental e o essencial para Artaud é realizar certos corpos sem órgãos no teatro. Em seu Teatro da crueldade, Artaud sugeriu todos os elementos que poderiam cristalizar o corpo sem órgãos no espaço teatral.* (UNO, 2014, p.5).

O acontecimento produzido por este teatro surge da dilaceração de um modo cristalizado do pensamento e do corpo, da desqualificação do controle racional sobre os fluxos contínuos da vida, atravessados por indistintas forças, por um “devir-animal”. E do que se trata, enfim, esta “crueldade”? Ela nasce do dilaceramento entre a força vital e as formas do vivo. Nasce entre os blocos, fragmentos de sensações que nos atravessam e “desterritorializam” o corpo que, de acordo com Artaud, existe entre duas coações que podem limitá-lo ou potencializá-lo:



*O corpo é o corpo/ Existe por si/ E não precisa de órgãos/ o corpo nunca é um organismo,/ os organismos são os inimigos do corpo,/ as coisas que nós fazemos/ amamham-se sozinhas/ sem o concurso de qualquer órgão,/ todo órgão é um parasita,/ cumpre uma função parasitária/ destinada a manter vivo um ser/ que não deveria existir [...]. O Teatro da crueldade pretende fazer dançar as pálpebras a par com os cotovelos, as rótulas, os fêmures e os dedos do pé, e que todos o vejam (ARTAUD, 1975, pp. 149-150).*

Na leitura que Deleuze e Guattari fazem de Artaud, o corpo do ator, no Teatro da crueldade, desorganiza as organizações elementares do pensamento, enquanto releva traços de animalidade que o faz contrair e dilatar. Age por instinto, uma vez que instinto é crueldade, um acontecimento cruel, um devir-animal, um devir-imperceptível. E, justamente para Artaud, a vida é crueldade, pois ela é uma modelagem infinita da força do vivo, que não para de se mover:

*Basta de jogos de palavras, de artifícios de sintaxe, de malabarismos formais; precisamos encontrar – agora– a grande Lei do coração, a Lei que não seja uma Lei, uma prisão, senão um guia para o espírito perdido em seu próprio labirinto. Além daquilo que a ciência jamais poderá alcançar, ali onde os raios da razão se quebram contra as nuvens [...]. Não chamem demasiado nossa atenção para as cadeias que nos unem à imbecilidade petrificante do espírito. Nós apanhamos uma nova besta (ARTAUD, 1979,p.10;17-18).*

Um teatro das tensões, torsões, pausas e ebulições; para Artaud, um teatro que instaurasse uma coexistência que garantisse um incessante deslizamento dos corpos. Como produzir um “corpo-sem-órgãos” e, enfim, superar a atrofia dos sentidos, promover instantes movediços em um teatro funcionando como a peste, por intoxicação, por infecção? Para Artaud, o Teatro da crueldade é um “teatro ritual”<sup>3</sup>, ou “teatro alquímico”, que produziria uma concepção passional e convulsiva da vida, engajando os envolvidos em um processo radical de reinvenção de si:

*Trata-se, principalmente, de descobrir e reinventar o corpo humano no jogo terrível entre as forças da vida e da morte. Trata-se de fazer vibrar o corpo além de seus limites orgânicos, social e historicamente organizados [...]. Artaud descobre e produz a imagem de outro corpo que vive com seus órgãos e seus nervos, outro modo de troca e circulação com o exterior (UNO, 2014, pp.37-38).*

---

<sup>3</sup> “O ato artístico repete, num certo nível, o ato mítico da criação. Daí a proximidade entre a arte e o rito. O rito é celebração desse ato criador inaugural, sua repotencialização e, para Artaud, a verdadeira poesia equipara-se a essa celebração”. (QUILICI, 2004, p.102)



Artaud ajuíza por um “corpo-sem-órgãos” e um pensamento sem imagem feito de intensidades e limites interpenetrados, um devir-animal. O corpo é todo espaço e todo o outro que o espaço é.; a peste à qual Artaud remete, uma certa violência de vida que jorra, contagia a partir da energia transformadora desse teatro cruel. Uma força animal intrínseca ao movimento do corpo, capaz de desorganizar a razão, enviando-a para o fugidio campo das sensações, e cujas emoções e afetações poderiam fluir livremente de corpo a corpo. Artaud reivindica a:

*[...] um livre exercício da vida que permita ao homem, pouco preocupado com a economia, ir até o fim de suas possibilidades, escapando, assim, à prisão inserida numa certa forma de linguagem, vista por Artaud como “A obsessão da palavra clara que diz tudo”, palavra-prisão que vampiriza o pensamento e com ele a vida selvagem, primitiva. (LINS, 1999, p.11)*

Uma crueldade é o resultado forçado das relações de um corpo com o vivo, de sua potência de afirmar a vida, sua força mutante e animalesca, o que nela é cru, sem artifícios. Uma vida que contém em si seu impulso à produção, convocando o corpo à práticas inventivas, ao esforço de desmontagem de relações e lógicas já conquistadas pela razão. Uma imersão em um contínuo processo de experimentação do pensamento, da sensibilidade e da ação. Assim, não se trata de representações e, sim, da gênese de uma visibilidade não representativa, não reconhecível, da atualização de novas subjetivações de uma vida crua que resiste às instituições disciplinares que interveem sobre o corpo, a fim de coagi-lo, de controlá-lo:

*É desse lugar de afirmação de presença do corpo que nascem suas propostas para o Teatro da Crueldade; teatro que afirma sua corporeidade, negando a fragmentação do corpo em órgãos e buscando sua inteireza, sua plenitude, sua liberdade das amarras sociais. Artaud, o ruminador, produtor de um som que deve ser situado muito mais na esfera do sentido pleno, do acontecimento, como escopo do devir; propõe, de certa maneira, a recuperação da dimensão ritual do teatro e ressalta a importância do corpo num nível limite, do risco, da transgressão, na dimensão da doença, da morte, da orgia (PEDRON, 2006, pp.59-60).*

## **O Teatro da Crueldade e a Arte da Performance: Instaurações Precárias?**

Para o pesquisador Renato Cohen, a arte da performance pode ser apreendida enquanto “uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta da vida, em que se



*estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado*” (COHEN, 2009, p.38). Trata-se, segundo o autor, de uma experiência que se faz imediata na afetação entre performer, público e espaço, que interroga a fronteira entre arte e vida, colapso e criação. O performer é, portanto, aquele que testemunha coisas que sem ele não teriam existência e, para estar à altura desse acontecimento, pactua seu corpo com o inusitado, o indizível, o impensado, para assim ousar, permitir, inventar, inovar e correr riscos. É possível apreender a arte da performance:

*não constitui apenas como uma representação de uma determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. A potência principal da performance, que não representa, mas recria e transforma modelos vigentes, tornando visível o invisível, e palpável o despercebido. Questionando. Remodelando. Reinventando, sempre. [...] Outra característica inerente ao desejo de transformação é a presença “ao vivo” dos artistas, a qual gerou o nome de Live Art, como sinônimo de performance. Artistas individuais ou coletivos se colocam em situação de presença e de encontro com a plateia sem quarta parede ou espaço ficcional que poderia possivelmente entravar o encontro entre artista e público, dentro de acontecimentos também denominados happenings, que transcendem a ideia de uma apresentação artística enquadrada por dados como horários e espaços de apresentação específicos e anulam a distância moderna entre artista e público. (ALICE, 2013, pp.36-38)*

A arte da performance, também como é tratada por Renato Cohen, trata-se de uma expressão plástico-cênica, na qual acontece uma ação que foi delineada, não necessariamente ensaiada, repetida, revista, mas que ocorre no presente e corre riscos. Uma *Live art*, no qual o performer lança-se na experiência, não estando imune a ela; acompanha os processos de emergência, deparando-se sempre com o imprevisto. A aproximação entre a arte da performance com a *Live art* evidenciou que, enquanto campo de prática, ambas conseguem ultrapassar os limites de um padrão, apagar as margens entre as disciplinas, amalgamar artista e participante, enfatizar o “processo sendo feito”, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz. Uma realização no qual o performer manipula, explora seu corpo assim como um artista visual faz com uma tela: “*é que o performer não representa, ele é. Ele é isso que ele apresenta. Ele é sempre ele próprio, mas em situação. [...] ele é na unicidade da matéria, na imediatidade do fazer, na urgência da experiência*” (FÉRAL, 2015, pp.146-147). É que, a partir daí:



*podemos pensar a performance como uma atividade interdisciplinar, de alargamento das fronteiras das Artes Cênicas e, mais ainda, como uma atividade indisciplinar e de conjugação de momentos trans-históricos que se configuram como tantos momentos de resistência. Podemos entender os processos de hibritização como transbordamentos de campos disciplinares e de linguagens artísticas que se contaminam, desterritorializam-se e reterritorializam-se por meio de uma atualização artística. [...] A performance como prática espiritual, existencial, como fusão de arte e vida, intensificação de afetos e das relações. [...] A performance como reterritorialização na terra fértil dos possíveis, como resposta a urgência de cuidar de si, do outro e do planeta, como estética emergente e urgente de um mundo globalizado. Como ritual de comunhão, convite para a partilha, o sossego, a troca (ALICE, 2014, p.45).*

Portanto, em seu processo criativo, ambos estão atentos, a meu ver, nas rearticulações de seus corpo com os espaços, em suas possíveis relações de forças; ele está atento à travessia, aos movimentos entre o pesquisador e o pesquisado, ao curso subjetivo e objetivo, à maneira rizomática e processual da produção de conhecimentos, funções e variações. O corpo do performer é o platô irradiador de seu fazer, sua matéria de experimentação; opera através de um entrelaçamento que dissolve funções pré-estabelecidas e refunde funcionamentos “precários”:

*Precariedade é ferramenta conceitual utilizada aqui para flexibilizar definições rígidas – de “espectador”, “artista”, “cena”, “obra de arte”, “sujeito” – e vibrar separações estanques – entre arte e cotidiano, ritualístico e mundano, corpo e cidade, entre cidadãos. [...] Compreendo o precário como referente teórico para pensar performance e como estratégia composicional [...]. Que fique claro: meios e modos de produção dependem de cada trabalho; não se trata de um elogio à pobreza heroica de um quase-gênero rebelde, mas da defesa e sua extraordinária riqueza poética, crítica e política. [...] Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende exclusivamente como ausência de valor; num contexto mercadológico que a define como um fracasso; num contexto moral que a condena como debilidade e deficiência; num contexto psicossocial que a associa exclusivamente com tristezas e penúrias. Um contexto cultural que perversamente determina que sua precariedade – e não a ditadura do capital, a formatação do sentido, a calcificação identitária, a normatização do desejo ou o encorajamento do corpo – é o justo oposto da vida. Aqui o precário não é um vilão a ser combatido, mas é condição do vivo e potência de vida que pode tornar-se meio de criação e modo de produção. (FABIÃO, 2015, p.129).*

Pode-se pensar, assim, na investigação de um corpo-sem-órgãos que intervém escapando aos controles, um corpo controverso frente a um sentido tido como oficial e totalitário, inclusive na própria subjetividade e sua maneira fundante de organizar o pensamento. “O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido [...] e institui a pluralidade, a ambiguidade [...]” (FÉRAL, 2015, pp.122-123). Em outras palavras, uma atividade que desmonta ao invés de buscar conformidades, que se aventura ao invés de esperar; o performer torna-se outro, diferente, múltiplo e



possível. Em geral, um performer pode gerar uma vertigem não somente em si, mas em todos que estão ao seu redor, deslocando de modo agudo todo um funcionamento racional ao acionar uma nova lógica de sensações intensivas que lhe cruzam:

*Performances são elogios ao precário porque desestabilizam mecânicas comportamentais, rotinas cognitivas e hábitos de valoração; porque desfixam sentido e desmontam convenções; porque inventam [...] novos corpos, possibilidade de encontros, agrupamentos e devires. Performances são elogios ao precário porque suspendem o estabelecido. O trabalho do performer é revelar e valorizar a precariedade emancipadora do vivo [...]. Pois o performer investe na potência vital da precariedade, na condição de instabilidade, relatividade e indefinição em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte (FABIÃO, 2011, p.66).*

A realidade desse movimento “precário” abre passagem a fluxos mais descodificados e livres, não submetidos a uma lei do rendimento, nem atados ao rentável. Trata-se, enfim, de uma prática de ações arriscadas, cuja dinâmica extrapola completamente qualquer dado inicial, embaralhando os códigos e reverberando variações inusitadas. “Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p.47). Uma arte de viver, que se constitui em outras possibilidades de vida; tudo é passagem e travessia, e o performer está desde sempre e para sempre inserido em ação direta na realidade. É uma produção da ordem do contágio, da peste, da infestação, da proliferação via corpo. O performer é, portanto, aquele que se reconecta a percepções infinitesimais que “instauram” novas existências:

*Instaurar é fazer valer esse direito, promovê-lo. É legitimar uma maneira de ocupar um espaço-tempo. [...] A partir de então, instaurar é como se tornar advogado dessas existências inacabadas, seu porta-voz, ou melhor, seu porta-existência. Carregamos sua existência como elas carregam a nossa. Compartilhamos com elas a mesma causa, contando que possamos ouvir a natureza das suas reivindicações, como se exigissem ser amplificadas, aumentadas, enfim, tornadas mais reais. Ouvir essas reivindicações, ver nessas existências aquilo que elas têm de inacabado, é forçosamente tomar o partido delas. É o que significa entrar no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir mais, aumentar suas dimensões ou fazê-la existir de uma outra maneira (LAPOUJADE, 2017, p.90).*

Assim, o corpo do performer é aquele no qual os impossíveis coexistem, e no qual o que é embrionário ganha passagem. Trata-se de possuir seu próprio caminho como objetivo, de apostar ao invés de levantar hipóteses, de fazer, conhecer, transmutar os processos e construir novos mundos; um performer está sempre conectando e ampliando estratégias, imbricando sujeito e objeto em processos



experimentais. A potência dessa prática é fazer “corpo com”, é permitir-se ser atravessado por outras tribos, redesenhar-se e se refazer continuamente; conectar sua potência com a potência do mundo no espaço limiar entre arte e vida. Artaud, bem como um performer, proclama por uma arte que funcione como um devir-coextensivo entre suas novas subjetivações e o mundo. Artaud propunha através de um Teatro da crueldade, bem como na *Live art*, um espaço de acontecimentos onde todos vinham a ser atores e faziam parte do processo, rompendo definitivamente com as estruturas tradicionais de consumo de arte: “É por isso que no “Teatro da Crueldade” o espectador fica no meio enquanto o espetáculo o envolve” (ARTAUD, 1993, p.92).

Ou seja, mais interessado no processo que em um resultado final, o performer e o ator do Teatro da crueldade não apoiam-se em uma técnica que garanta os seus resultados; tratam-se de experiências de caráter transitório articuladas a partir de uma passagem nômade pelos lugares, suas fronteiras imateriais e seus movimentos invisíveis, cujas ações não são da ordem da persuasão, e sim da arte de viver enquanto adoção de um modo de vida que trabalha sobre si próprio, sua autonomia nas maneiras de constituição de si mesmo enquanto “instaura” novos modos de existência. Explico melhor: tanto um performer como o ator do Teatro da crueldade produzem a partir de um “pensamento sem imagem” e um “corpo-sem-órgãos”, desenham novos modos de ser e estar no mundo, percorrem uma rota outra da percepção para fazer viver, através da “precariedade”, populações que resistem a contextos singulares, de situações-limite, de estrangulamentos existenciais ou políticos.

Portanto, é possível pensar em uma zona de confluência entre a arte da performance e o Teatro da crueldade, já que em ambas o acontecimento se transforma em matéria-prima de um processo de criação não só artística, como também da própria existência. A arte da performance e o Teatro da crueldade desafiam o atuante a explorar um corpo outro, uma vez que aspiram “a convocar as próprias potências criativas do humano, antes mesmo da sua configuração em formas e gêneros, comprometida que está com a reinvenção da cultura e dos modos de vida” (QUILICI, 2015, p.114). Produzem, atravessados por devires-animais, novos corpos-sem-órgãos precários, um novo sentindo de vida.



*A própria noção de vida deixa de ser definida apenas a partir dos encontros biológicos que afetam a população. Vida inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo. Como diz Lazzarato, a vida deixa de ser reduzida, assim, a sua definição biológica para tornar-se cada vez mais uma virtualidade molecular da multidão, energia a-orgânica, corpo-sem-órgãos. O bios é redefinido intensivamente, no interior de um caldo semiótico e maquínico, molecular e coletivo, afetivo e econômico. Aquém da divisão corpo/mente, individual/coletivo, humano/inumano, a vida ao mesmo tempo se pulveriza e se hibridiza, se dissemina e se alastra, se moleculaliza e se totaliza. E ao descolar-se de sua acepção predominantemente biológica, ganha uma amplitude inesperada e passa a ser definida como poder de afetar e ser afetado, na mais pura herança espinosiana. Daí a inversão, em parte inspirada em Deleuze, do sentido do termo forjado por Foucault: biopolítica não mais como poder sobre a vida, mas como a potência da vida (PELBART, 2003, p.25).*

### **Por um Performer Cruel: zona de confluência entre o Teatro da Crueldade e a Arte da Performance**

Como pensar modos “precários” de vida, de subjetivação e práticas artísticas, “linhas de fuga” que quebrem com a atrofia e paralisia da capacidade produtiva e possibilitem que acontecimentos mobilizem tanto o corpo quanto o pensamento no cotidiano? Há de se intensificar o campo da desqualificação da racionalidade para se ter acesso a um corpo-sem-órgãos em estado de criação tanto na arte da performance como no Teatro da crueldade, há que se deixar percorrer por certos “movimentos aberrantes”. Esses movimentos aberrantes, segundo Lapoujade, nos arrancam de nós mesmos; bem como um devir-animal, fazem vacilar o eu para que outros povos que nos habitam passem a existir: *“Quanto mais irracional, mas aberrante –e, portanto, mais lógico”* (LAPOUJADE, 2015, p.13). Tais movimentos nos permitem acessar uma polifonia de sensações abertas que partem de outros planos, de novas distâncias, de “marcas involuntárias, livres, irracionais, acidentais, insignificantes e assignificantes, confusas, feitas à mão com uma esponja, trapo, escova” (PELBART, 2009, p. 94):

*Esses movimentos aberrantes ultrapassam qualquer vivência, superam qualquer experiência empírica. Com efeito, acaso Deleuze não afirma que os movimentos aberrantes nos transportam para o que há de impensável no pensamento, de invivível na vida, de imemorable na memória, constituindo o limite ou o “objeto transcendental” de cada faculdade? É isso que eles têm de propriamente aberrante: excedem o exercício empírico de cada faculdade e forçam cada uma delas a se superar rumo a um objeto que a concerne exclusivamente, mas o qual ela atinge no limite de si mesma. Pois então, o que atesta o invisível da vida, o imemorial da memória ou o impensado do pensamento se eles permanecem inacessíveis, se as faculdades, em seu uso empírico, não podem atingi-los? Será que pelo menos eles têm uma existência verificável? [...] essa é a suspeita que pesa sobre as experiências-limite (LAPOUJADE, 2015, p.19).*



Como fazer corpo com aquilo que vem vindo através de nós, e nem sabemos lhe dar contorno? O “performer cruel” é aquele que, uma vez percorrido por um devir-animal, é atravessado por forças anômalas e “movimentos aberrantes” que não são imprecisos nem gerais, mas imprevistos, demoníacos e excessivos. Isso porque, conforme Lapoujade (2015, pp.11-13), “*tais movimentos aberrantes não têm nada de arbitrário; são anomalias só de um ponto de vista exterior. [...] os movimentos aberrantes constituem a mais alta potência de existir, enquanto as lógicas irracionais constituem a mais alta potência de pensar*”. Trata-se de atingir, através desses movimentos aberrantes, um limiar de sensações puras no qual as formas e significações humanas perdem sua “pregnância”, a fim de que esse corpo-sem-órgãos possa dar passagem à novas populações, novas conexões, novos arranjos de forças, ou seja, um híbrido feito de conjunções tendentes às deformidades necessárias e capazes de gerarem:

*modos de existência singulares, humanos e não humanos. Que tipo de existência se lhes pode atribuir, a esses “seres” que povoam nosso cosmo, agentes, actantes, sujeitos larvares, entidades com suas maneiras próprias de se transformarem e de nos transformarem? Nem objetivo nem subjetivo, nem reais nem irrealis, nem racionais nem irracionais, nem matérias nem simbólicos, seres um tanto virtuais, um tanto invisíveis, metamórficos, moventes, a que categoria pertencem? E em que medida existem por si mesmos? Quanto dependem de nós? Quanto estão em nós? [...] Alguns deles têm o duplo traço de nos transformarem em outra coisa, mas também de por sua vez se transformarem em outra coisa. Que fariamos sem eles? Seríamos sempre eternamente os mesmos (PELBART, 2013, p.392).*

Um performer cruel, produz-se um corpo cujas forças, na interface entre arte, vida e filosofia, instauram um processo criativo capaz de propiciar que existências se atualizem por variação contínua e heterogêneses inimagináveis. Ele é um poeta da ação que abre espaço às diferenças intensivas que se “instauram” em seu corpo-sem-órgãos para produzir um novo modo de percepção e ação na realidade, uma “vida” outra, inquieta, precária e aberrante. Uma produção performática cruel que se agencia povoada por distintas intensidades e sensações e cuja força é produtora de infinitas existências outras.



## Referências

- ALICE, Tania. “Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos”. In: **Palco Giratório: Circuito nacional**. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2013.
- ARTAUD, Antonin. **Cartas aos poderes**. Tradução de Irineu Corrêa Maisonnave. Porto Alegre: EVM, 1979.
- ARTAUD, Antonin. **Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O Teatro da Crueldade**. Tradução de Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: & etc - Publicações Culturais Engrenagem, 1975.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídeo de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução de Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.3, 2007, São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.4 Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FABIÃO, Eleonora. **Ações. Programa Rumos** Rio de Janeiro: Itá Cultural, 2015.
- FABIÃO, Eleonora. “Performance e precariedade”. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, 2011.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2015.
- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.



- LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: Políticas da Subjetividade Contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PEDRON, Denise Araújo. **Um olhar sobre a Performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit**. Tese defendida Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- POPA, Alina. “O segundo corpo e o fora múltiplo”. In: **Cadernos de subjetividade do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP**. São Paulo: O Núcleo, 2013.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e ritual**. São Paulo: Annablume. FAPESP, 2004.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- SOUZA, Eneida Maria de. “O escritor vai ao zoológico” In: MACIEL, Maria Esther. (Org.) **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- UNO, Kuniichi. “Por que é o corpo-sem-órgãos”. **Revista Alegrar**, n.13. Disponível em: <<http://www.alegrar.com.br/revista13/>>. (Acesso em 03 de outubro de 2019).
- WILLER, Cláudio. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1986.

*Recebido em 15 de dezembro de 2019  
Aceito em 12 de janeiro de 2020*



## PROJETO ARTAUD:

### Relatos de uma Criação inspirada em Antonin Artaud

*Daiane Dordete Steckert Jacobs<sup>1</sup>*

<http://orcid.org/0000-0003-3145-8017>

*Marcos Bittencourt Laporta<sup>2</sup>*

<http://orcid.org/0000-0002-2402-5216>

*Maria Rachel de Souza Chula<sup>3</sup>*

<http://orcid.org/0000-0002-9284-0335>

#### RESUMO

Buscamos com o artigo descrever e fundamentar os procedimentos de criação que envolveram o espetáculo *Projeto Artaud* (2013), com direção geral de Marcos Laporta e Rachel Chula. O espetáculo foi caracterizado por duas pesquisas práticas: uma pesquisa solo de experimentação de estados anímicos, partindo do conceito atletismo afetivo de Artaud (1995) e outra pesquisa em que se buscou experimentar procedimentos de treinamento e composição corpóreo-vocais, partindo de diferentes técnicas como dança contemporânea, ballet clássico, jogos corpóreo-vocais, canto e improvisações com textos de Antonin Artaud.

Palavras-Chave: Antonin Artaud; Corpo; Voz; Atuação; Direção teatral.

#### ARTAUD PROJECT:

### Reporting on an inspired Creation in Antonin Artaud

#### ABSTRACT

*We intend with this article to describe and substantiate the creating procedures that were part of the creative process of Artaud Project, directed by Marcos Laporta and Rachel Chula. The creative process was featured by two researches: a solo research of a experimentation of psychophysical states, starting from Artaud's (1995) concept of affective athletics and another research that intent to experiment corporeal-vocal procedures from different techniques like contemporary dance, classic ballet, corporeal-vocal games, singing and improvisations with texts of Antonin Artaud.*

*Keywords: Antonin Artaud; Body; Voice; Acting; Theatrical direction.*

---

<sup>1</sup> **Daiane Dordete Steckert Jacobs** é Professora Associada IV do Departamento de Artes Cênicas, área de voz/interpretação e do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Também é Diretora de Extensão, Cultura e Comunidade do Centro de Artes da UDESC. Doutora e Mestre em Teatro pela UDESC. E-mail: [ddordete@gmail.com](mailto:ddordete@gmail.com).

<sup>2</sup> **Marcos Bittencourt Laporta** é Ator, Professor de Teatro e pesquisador. Especialista em História de Arte pela Universidade Estácio de Sá. Mestrando em Teatro pela UDESC. E-mail: [marcosblaporta@gmail.com](mailto:marcosblaporta@gmail.com).

<sup>3</sup> **Maria Rachel de Souza Chula** é Atriz, Bailarina e Professora de Dança e de Teatro. Mestre em Teatro pela UDESC. E-mail: [rachelchula0408@gmail.com](mailto:rachelchula0408@gmail.com).



A presente pesquisa envolve reflexões da prática criativa desenvolvida no espetáculo *Projeto Artaud*, criado por Marcos Laporta e Rachel Chula. O espetáculo foi resultante da disciplina Prática de Direção Teatral II, ministrada pelo Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro e monitorada por Isadora Peruch no semestre 2013-2, no curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e apresentado nas dependências do Centro de Artes da UDESC (CEART) nos dias 28 de novembro e 03 de dezembro de 2013.



**Imagem 01: *Heliogábalos*. Cena do Espetáculo Projeto Artaud.**

Foto: Clara Meirelles.

Conceitos como atletismo afetivo, e reflexões a respeito da voz no trabalho da atriz e do ator despertaram nosso interesse e nos levaram a pesquisar a vida e a obra de Antonin Artaud. Utilizando estas reflexões como propulsoras para nossa prática criativa e, também, impulsionados por junções de recortes de textos de Artaud, iniciamos nossa criação.

*A intenção foi a de um fazer teatral que levasse a um teatro vivo, visceral, cruel, e teve como fruto o espetáculo Projeto Artaud uma coletânea de escritos de Antonin Artaud numa colagem na qual se vislumbrou a trajetória desse homem célebre e que foi por vezes, incompreendido por seus contemporâneos. O espetáculo trouxe em seu bojo a questão da loucura e das instituições manicomiais. Fez-se uma reflexão acerca do teatro, sua função social, política e sua característica metafísica, além de questionar quais as suas implicações na atualidade. Coube a mim a direção de ator, mas também dei suporte na criação da dramaturgia atoral. (CHULA, 2014, p.11)*



A prática criativa resultou na estruturação de um treinamento do corpo vocal e na criação dramaturgica atoral para o espetáculo Projeto Artaud. Esta estruturação de treinamento partiu de duas pesquisas em parceria, que resultaram em dois trabalhos de conclusão de curso (TCC) dentro do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro, já concluídos: *O ator como treinador de si mesmo: reflexões a partir do treinamento em Projeto Artaud*, orientado pelo Prof. Dr. Stephan Baumgärtel e *Projeto Artaud: Um processo de treinamento e criação da dramaturgia do ator a partir de preceitos de Antonin Artaud*, orientado pela Prof<sup>a</sup> Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs.

Partimos de duas práticas inicialmente separadas que posteriormente foram cruzadas e que resultaram na criação do espetáculo. Neste artigo, abordaremos cada uma destas pesquisas, a partir dos conceitos-chave que nos mobilizaram nas jornadas individuais e coletiva, relatando os processos criativos e refletindo sobre implicações entre teoria e prática artística.

## 1. Um Atletismo Afetivo

Uma das práticas que envolveu a construção de *Projeto Artaud* foi uma prática solo, realizada pelo ator e diretor geral do espetáculo Marcos Laporta. Dentro desta experimentação, realizada uma vez por semana, em 3h semanais, buscamos a experimentação de estados anímicos, pensando na ideia de Artaud sobre um atletismo afetivo.

O termo *atletismo afetivo* é utilizado pelo encenador, poeta, dramaturgo e ator francês Antonin Artaud (1896-1948) no livro *O teatro e seu duplo* (1993). Além de envolver uma linha de atuação e processo de treinamento atoral, o *atletismo afetivo* decorre também de uma postura crítica de Artaud, e parte de um movimento de processos de mudança e reformas quanto ao trabalho do ator e seu treinamento, ainda escassos, principalmente no cenário francês. Diz respeito a uma postura combativa do próprio Artaud em relação à visão do trabalho teatral desenvolvido na França e da visão que se tinha do próprio ator: “*O ator não passa de um empírico grosseiro, um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido*” (ARTAUD, 1993, p. 152). Mèredieu (2011) destaca



os encenadores-referência contemporâneos a Artaud: Copeau, Dullin e Jovet, os quais privilegiavam um teatro de texto com uma técnica baseada na psicologia, na qual a atuação estava a serviço de uma dramaturgia - no sentido de uma inteligibilidade racional do texto escrito - aspectos que Artaud combatia radicalmente.

O atletismo afetivo parece ser uma tentativa de pensar a atuação a partir do corpo e de possibilitar pressupostos ao ator para que ele, através de caminhos próprios, adquira uma agilidade emocional através de um trabalho energético. Um atletismo afetivo enquanto procedimento atoral envolve um mecanismo de atuação que parte de uma corporificação da emoção ou uma corporificação afetiva, na qual o ator não abstraciona a emoção necessariamente, mas a induz pelo mecanismo respiratório associado a um trabalho muscular de esforço. Ao falar do seu *atletismo afetivo* enquanto procedimento atoral, Artaud (1993) tem como fio norteador a associação entre determinados pontos musculares do corpo a mecanismos respiratórios com o desencadeamento de determinados afetos, apesar de não explicitar exatamente quais pontos e mecanismos envolvidos.

Este trabalho muscular toma como referência o atleta, com seu rigor e treinamento, mas se distingue enquanto finalidade e enquanto processo: se desvincula de um evento esportivo e de uma lógica de treinamento industrial e se aproxima do evento teatral e de aspectos de uma via artística de treinamento atoral afetiva que envolve uma memória muscular. Para servir-se da sua afetividade como o lutador usa a sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, como o Kha dos embalsamados do Egito, como um espectro perpétuo cujas formas o ator verdadeiro imita, ao qual impõe as formas e a imagem de sua sensibilidade. (ARTAUD, 1993). Ver o ser humano como um duplo significa acessar outro nível de realidade. O atleta treina para o jogo – o seu esporte – para competir, e seu treino tem o valor do que Ferracini e Possani (2014) chamam de um adestrar, um acúmulo de habilidades ou práticas técnico mecânicas dos equipamentos físicos, condicionamento que visa uma intensificação de si a fim de atingir resultados e rendimentos específicos e da ampliação da capacidade muscular.

O trabalho do ator em Artaud envolve também uma preparação física, mas não com a mesma ênfase do atleta, e sim num nível de condicionamento de uma corporeidade saudável a fim de que essa corporeidade se transforme e recrie através



de relações. Isto envolve outra realidade, um tempo outro, num espaço de um viés artístico e menos comercial, dos afetos.

O trabalho de um atletismo afetivo enfatiza também um processo de busca: “O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir” (ARTAUD, 1993, p.153) Neste processo de busca o ator se atenta para os movimentos fluídicos da alma, se prepara para o espetáculo e também se desenvolve enquanto ser, ampliando o conhecimento que tem de si, através da matriz respiratória que alavanca de maneira artificial o afeto associada a um trabalho muscular levado até as últimas consequências no sentido de um rigor e precisão. Artaud (1993) inicia o capítulo postulando o desenvolvimento de uma “*musculatura afetiva que corresponda a uma localização física dos sentimentos*”, ou seja, pontos musculares do corpo específicos que ativariam estados afetivos no ator.

A respiração segundo Amaral (1984) é o modo pelo qual transportamos oxigênio do ar pelas células do corpo e também para queimar carboidratos, gorduras e proteínas, liberando nossas energias de sustentação. Além disto, segundo a autora (AMARAL, 1984), a respiração é o modo pelo qual livramos nosso corpo de um subproduto do processo de combustão na respiração, o dióxido de carbono. Regulada pelo sistema nervoso central, a respiração seria a única função regulada por este que pode ser voluntariamente alterada. Para Artaud (1993), em seu *atletismo afetivo*, a respiração tem importância primordial, e são associados determinados padrões respiratórios a cada matriz de afeto: “*A respiração acompanha o sentimento, e pode se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminadamente, entre as respirações, aquela que convém a este sentimento*”. (ARTAUD, 1993, p.156). O mecanismo respiratório, feito voluntariamente e de forma mecânica, é associado a uma sensação/paixão dotada de materialidade fluídica.

Em seu atletismo afetivo, Artaud (1993) nos parece sugerir caminhos a um trabalho energético. A consciência de uma materialidade fluídica da alma, ou uma materialidade dos processos subjetivos parece abarcar uma manipulação energética, ou um acordar das energias potenciais do ator para que ele tenha um diálogo psicofísico consigo, ao mesmo tempo em que se atenta para o seu redor.



Entender o atletismo afetivo enquanto prática, além de uma técnica ou procedimento técnico é ter a noção do afeto como algo num fluxo dinâmico e da necessidade de acuidade do ator para “ouvir” o seu corpo-mente e fazer emergir soluções para que, através de um processo de manipulação e produção de determinadas qualidades de energia, ele possa exercer um relativo controle sobre suas emoções e sentimentos, através de mecanismos diversos num território metafórico e num tempo outro, no qual o ator organiza seus materiais afetivos e entende sua relação entre interior e o ambiente ou os componentes cênicos. A premissa do atletismo afetivo foi impulsionadora na prática solo, que implicou numa experimentação de estados anímicos<sup>4</sup>.



**Imagem 02. Artaud e as enfermeiras. Cena do Espetáculo *Projeto Artaud*.**

Foto: Clara Meirelles

---

<sup>4</sup> O procedimento de atuação por estados psicofísicos ou estados anímicos foi desenvolvido e aprimorado pelo *ÁQIS – Núcleo de Pesquisa sobre Processos de Criação Artística*, que é coordenado pelo Prof. Dr. André Carreira, com influência das reflexões do ator, autor e psicanalista argentino Eduardo Pavlovsky. O ator Marcos Laporta fez parte do *ÁQIS* durante dois anos como Bolsista de Iniciação Científica (Cnpq) e neste período foram montados dois espetáculos-laboratório afim de se verificar resultados mais consistentes com o procedimento: *Os pequenos burgueses*, de Máximo Górkki, e *Baal*, adaptação do original de Bertolt Brecht. Dentro destes espetáculos-laboratório, houve a experimentação de uma atuação por estados. A experimentação resultou em dois artigos científicos: *A prática do estado com um treinamento psicofísico do ator* (2012) e *Estados: Uma experiência inicial com o espetáculo Pequenos Burgueses* (2013), ambos publicados nos anais da *Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais*, promovida pela FURB – Universidade Regional de Blumenau.

### 1.1 Estados e Provocações

O mecanismo básico de uma atuação por estados anímicos ou psicofísicos consiste numa vivência em que o ator experiencia imagens a partir da geração de seus afetos/sensações e a partir desta premissa associa o que produziu com “ações, textos das personagens, estímulos e releituras realizados pelo ator tendo como ponto de partida o jogo com os estados” (CARREIRA, 2011, p. 13). Um estado psicofísico pode ser entendido como uma gama de ações ou procedimentos corpóreo-mentais nos quais resultam numa sensação, que não necessariamente é uma emoção fixa, como alegria ou tristeza, mas também pode ser uma sensação ou emoção mais complexa. Os procedimentos corpóreo-mentais são mapeados e fixados, tornando-se matrizes dotadas de organicidade. As matrizes sofrem modificações no empilhamento que ocorre com os elementos do aqui-e-agora da cena, visto que não existe uma primazia do texto escrito, bem como com a prática laboratorial. Desta forma, o procedimento tem um caráter representacional multidirecional e permeável ao elemento imprevisível do acaso, que é utilizado como material para a criação.

A prática solo do ator Marcos Laporta consistiu nesta atuação através de estados, partindo de procedimentos específicos: cada matriz de estado criada partiu de imagens mentais, mecanismos respiratórios e contração de músculos do corpo específicas. A prática solo em laboratório, em sua fase inicial, sempre contava com um convidado que atuava como um provocador cênico.

O provocador cênico é um termo relativamente novo empregado em práticas de treinamento e criação de espetáculos de grupos de teatro brasileiros, como a Companhia *Les Comédiens Tropicales*, que é formada por alunos egressos da UNICAMP. Segundo Carvalhal (2016), a figura do provocador cênico neste grupo é encarada como pessoas convidadas a assistirem os ensaios dos espetáculos e darem pontualmente suas contribuições. O provocador cênico pode trazer estímulos diversos, desde procedimentos técnicos que julgue pertinentes ao trabalho, até estímulos criativos que tragam novos elementos ao processo criativo.

O provocador cênico no processo de treinamento em *Projeto Artaud* não substituiu a figura dos diretores, que também eram atores do espetáculo. Ao todo, foram 10 provocadores cênicos, sendo todos eles graduandos do Curso de Licenciatura



e Bacharelado em Teatro da UDESC. Normalmente o provocador trazia algum estímulo – objetos, figurinos, acessórios, técnicas e procedimentos de atuação e treinamento – que provocava uma desestabilização e reorganização da criação. Estes estímulos sofreram uma filtragem e seleção pelos diretores, reestruturando o treinamento já estabelecido e o material da cena. Quando há a prática com os estados, há inicialmente uma observação inicial do treinamento. Após isto, o provocador participa ativamente com estímulos aos procedimentos adotados, ou interferindo ativamente na prática laboratorial, com estímulos físicos, sonoros, com objetos e sugestões, provocando e alterando as matrizes já fixadas pela sua alteridade.

A partir da prática num treinamento solo com os provocadores cênicos, havia um diálogo com o provocador sobre o processo do dia. Após isto, registrava em diários de bordo a experiência a fim de tentar estabelecer notas sobre o que foi testado e recolher estímulos para que servissem como material criativo para o espetáculo.

Os estímulos ou eram pedidos previamente por Marcos ou eram dados pelo provocador cênico, que tinha uma postura mais ou menos ativa, variando a cada dia em que havia a abordagem do provocador. Diversos foram os estímulos recebidos tais como:

- agressões verbais e físicas;
- abordagem com objetos como corda, apito, confete;
- busca de relação ativa no jogo entre o ator e o provocador, como contato físico ou textos improvisados;
- sugestões de deslocamento espacial e alteração do espaço pelo provocador;
- sugestões de procedimentos específicos dadas pelo provocador para composição de uma possível matriz de estado, como frequência respiratória, imagem mental e contrações musculares específicas.

A partir das premissas de estado, treinamento sobre si e do trabalho com os provocadores cênicos foram criadas matrizes no processo de treinamento. Algumas destas matrizes foram esquematizadas no quadro abaixo, como forma de melhor entendimento de como cada matriz foi construída:



Estado	Partes do corpo envolvidas/ Ações Corporais	Imagens Mentais Utilizadas	Respiração
Vazio	Relaxamento de todos os músculos do corpo.	Tentativa de “esvaziamento” do pensamento.	Fluxo respiratório lento e suave.
Ave	Movimento de abertura dos braços, abertura das intercostais.	A imagem mental usada é a de que se está num campo, numa montanha, a ponto de voar, o que gera uma sensação de êxtase.	Fluxo respiratório suave e lento que vai se intensificando e aumentando a velocidade.
Duplo	Contrações nos glúteos e antebraços.	Uma mãe segura um filho ensanguentado nos braços, o que gera uma sensação de impotência/agonia.	Fluxo respiratório lento e suave.
Enfermeira	Movimento de abertura dos braços e mãos e contração súbita e rápida dos músculos do braço.	Uma enfermeira nua vem em minha direção me dar uma injeção com uma seringa, e a sensação gerada era de prazer.	Fluxo respiratório muito lento e pausado.
Ansiedade/Agonia	Sacudir as pernas de modo rápido.	Imagem de que eu esperava alguém chegar numa sala de espera.	Fluxo respiratório intenso e irregular, ora pelo nariz, ora pela boca.
Choro	Contração do queixo, mãos e pés de forma rápida.	As imagens mentais eram diversas e isto ajudava a manter o estado, como por exemplo a de que eu estava numa sala e todos numa platéia riam de mim, e aquilo me causava angústia.	Respiração intensa pelo nariz e soltando pela boca, com uma expiração entrecortada, soltada com ativação do diafragma.

Fonte: LAPORTA, 2014, p.35.

Um atletismo afetivo, dentro desta exploração de diferentes qualidades psicofísicas, é um *não saber* dentro de um território dinâmico de relações. Percebemos nesta pesquisa uma busca particular de experiências intensivas ou potencialidades virtuais na cena por um trabalho anterior pré-expressivo<sup>5</sup>, recriando fluxos de energia através das ferramentas pessoais – as matrizes, que afetam e são afetadas.

<sup>5</sup> Ferracini (2011) denomina a zona pré-expressiva do ator a zona anterior à expressão na cena, na qual ele trabalha em laboratório operacionalmente a fim de que dinamize e regule suas energias para a expressão cênica propriamente dita. É um nível básico de organização atoral. “É nesse nível que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de energias” (FERRACINI, 2011, p. 100).



Paralela a essa prática solo com os provocadores, foi realizada uma prática em conjunto com a atriz, bailarina e pesquisadora Maria Rachel de Souza Chula, que teve como foco o treinamento e a composição corpóreo-vocal para a cena.

## 2. O Corpo Vocal

Paralelamente e em profundo diálogo com a prática de estados anímicos e do conceito de atletismo afetivo, desenvolvemos um treinamento compositivo com exercícios de técnica vocal (tanto para a voz cantada quanto para a voz falada) e *release technique*, num intento de trabalhar corpo e voz de forma integral. Partimos para essa experimentação utilizando a premissa da criação de um corpo vocal. Os encontros, assim como a prática dos estados, aconteciam uma vez por semana, em 03 horas semanais.

A ideia de corpo vocal é pensada a partir da filósofa Adriana Cavareiro<sup>7</sup> que em diálogo com as pesquisas de Paul Zumthor pensa a unicidade da voz em sua corporalidade. Segundo Adriana Cavareiro (2012):

*A voz é tão inerente ao corpo humano que ele pode ser considerado seu instrumento. Os pulmões, traqueia, laringe, boca e outros órgãos da respiração e alimentação transformam-se em órgãos de fonação (Tomatis 1991). O primeiro grito do recém-nascido é a voz e a respiração: um anúncio sonoro, vital de uma singular existência corporal. Como cada corpo é sempre único, então, cada voz difere de todas as outras. E como é típico de um ser vivo cada voz se desenvolve ao longo de um arco temporal de existência e marca os pontos fisiológicos sobre esta trajetória. Desde a infância até a maturidade e até a velhice, a voz permanece exclusiva, mas mudanças ocorrem mais visivelmente no caso da puberdade masculina. O desenvolvimento do corpo, especialmente do gênero corpo, manifesta-se vocalmente. Embora predisposto para a percepção do som, em geral, o ouvido humano está, acima de tudo, sintonizado com esta emissão vocal que revela a singularidade de um corpo ao outro. (CAVAREIRO, 2012, p.71)<sup>8</sup>.*

<sup>6</sup> Técnica usada na dança contemporânea a qual advém dos estudos em educação somática.

<sup>7</sup> Adriana Cavareiro é uma filósofa feminista italiana. Leciona filosofia na *Universidade de Verona* e atuou como Professora Visitante na *Universidade de Nova York*. Destaca-se como estudiosa do pensamento feminista de Hannah Arendt.

<sup>8</sup> Tradução nossa: "Voice is so inherent to the human body that the body can be considered its instrument. The lungs, trachea, larynx, mouth and other organs of respiration and alimentetion trasform into organs of phontion (tomatis 1991). The first cry of the newborn is voice and breath: a sonorous, vital annoucement of a singular bodily existence. As each body is Always unique, so each voice differs from all the others. And as is typical of a living being, each voice develops along a temporal arc of existence and marks the physiological points on this trajectory. From infancy to maturity to old age, the voice remains unique but chamnges as the body changes, most conspicuously in the case of male puberty the development of the body, especilly that of the gendered body, manifests it self vocally. Though predisposed to the perception



Assim, em nossa experimentação, pensamos o corpo vocal no sentido de que corpo e voz estão imbricados um no outro e não a partir do paradigma mecanicista, em que se considera o corpo como máquina e a voz como “instrumento do corpo”. É possível traçar aí um paralelo com as ideias de Artaud sobre a voz, sobretudo no texto *Cartas sobre a linguagem (Quarta Carta)*, em que se fala sobre palavra e movimento físico. Segundo o encenador francês, é preciso

*voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como os temos em todas as circunstâncias da vida, e como os autores não os têm suficientes em cena, a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva. (ARTAUD, 1993, p.141).*

Assim, buscamos uma experimentação de uma vocalidade não dissociada da corporeidade e não atrelada à reprodução de um texto, mas explorada em seus aspectos sonoros de qualidades de timbre, frequência, intensidade, ritmos e ressonâncias. A experimentação vocal partiu de improvisação e os fragmentos de textos de Artaud utilizados no espetáculo foram usados como estímulo para a criação – não tinham um papel hierárquico, mas compunham os materiais dos jogos, exercícios e improvisações. Além disto, os estados criados pela experimentação solo com os provocadores cênicos também foram utilizados nesta exploração em dupla, como impulsionadores para a criação com a voz.



**Imagem 03. Corredor. Cena do espetáculo Projeto Artaud.**

Foto: Clara Meirelles.

---

*of sound in general, the humane ear is, above all, tuned to this vocal emission that reveals singular bodies too ne another.”*  
(ibidem)



Abaixo segue a descrição de algumas das práticas realizadas no treinamento atoral em *Projeto Artaud*:

**Massagem.** Sentados no chão com as pernas cruzadas confortavelmente começamos com uma massagem que tem início na cabeça e percorre o corpo, dando ênfase no rosto e nos pés. Esfregar e dar leves tapinhas para acordar o corpo e ativar a circulação sanguínea. Fazer caretas e uma varredura com a língua nos dentes e no palato mole, mastigação em M com a boca fechada.

**Alongamentos.** Na posição de borboleta (pernas dobradas, joelhos abduzido, plantas dos pés juntas), braços pousados com as mãos nos joelhos relaxadamente, coluna ereta para facilitar a passagem do ar pelo duto respiratório: Cabeça ereta, inspirar, girar a cabeça de um lado para o outro, para frente e para trás, sempre pausando no centro. Ao mover a cabeça expirar em SS contínuo até esgotar o ar (essa expiração tem duração média) e repetir em todas as direções. Quando for para trás abrir a boca e expirar em *fy23*. Depois, girar a cabeça inclinando para um dos lados, levar para frente, para o outro lado, para trás, voltar para o lado inicial, descer à frente e subir, expirar em SS contínuo (essa expiração tem duração longa) e repetir para o outro lado; Ombros. levantar e baixar com respiração SS em *staccatto*<sup>24</sup> primeiro separadamente depois juntos. Fazer a mesma respiração agora com o movimento circular dos ombros para trás e para frente em separado, depois juntos; Inspirar, esticar a perna à frente e expirar num *há* relaxado e ficar deitado sobre a perna; respirar normalmente; repete com a outra perna e depois com as duas juntas. Sempre voltar para a borboleta para inspirar; Inspirar e abrir uma perna ao lado; deitar sobre a perna expirar em BRR (sem som, quer dizer, sem vogal, apenas queremos que as pregas vocais vibrem sem altura tonal); voltar para a borboleta e repetir para o outro lado; Inspirar e abrir as duas pernas ao lado em *grand écart* <sup>25</sup>; ir à frente e expirando em TRR, voltar para a borboleta.

**Exercícios de *Release Technique*.** Deitado de costas, braços esticados e abertos ao lado do corpo, pernas esticadas separadas obedecendo a linha do quadril, inspirar no movimento; expirar em BRR com tonalidade grave subindo para um leve agudo. O movimento começa pelos dedos da mão, metatarso, tarso, pulso cotovelo,



ombro; esticar o braço passando a mão pelo peito, que leva o corpo a se deitar de lado, sobre o braço; colocar o ombro no lugar descendo as costas de volta para o chão; descendo braço, antebraço, mão. Repetir com o outro braço. Depois os dois braços ao mesmo tempo: o movimento começa da mesma forma, só que agora os braços juntos sobem em direção ao teto puxando os ombros até que a cabeça saia do chão pendendo para trás e voltam para a posição inicial com o percurso inverso em partes. A respiração é a mesma: inspirar e no movimento expirar em TRR só que um pouco mais agudo.

**Swings.** Diversos tipos de Swings foram utilizados, como por exemplo:

- *Swing (1)*: dobrar as pernas, os joelhos apontados para cima na posição neutra, braços abertos em posição de crucifixo, deixar as pernas caírem para um lado e voltar para o centro na posição neutra, e repetir para o outro lado (no mínimo quatro repetições). Sempre que voltar, inspirar. O movimento tem o foco no abdômen e a inspiração também, mas a respiração também é feita com as costas sem estufar o peito ou levantar os ombros (tanto deitado quanto sentado ou em pé). Quando as pernas caem para o lado, faz-se uma torção com o tronco, pois os ombros devem ficar no chão, nesse momento expirar em TRR *glissando* do grave para o agudo;

**Exercícios com vocalizes.** Em pé fizemos alguns vocalizes subindo e descendo na escala tonal:

*MEI, MAI, MAEI, MAI MEI...*

*VI, VI, VI, VIU, VIU, VIU, VI, VI...*

*VRUM... A, VRUM... E, VRUM... I, VRUM... O, VRUM... U*

Durante os vocalizes nossos corpos se moviam conforme sentíamos necessidade. Ocorreram movimentos muito interessantes que foram usados nas cenas. Abaixo descrevemos alguns exemplos de vocalizes com movimentos:

- Vocalizes feitos em deslocamento pela sala com caminhadas, alternando as direções e os modos de caminhar: Caminhar em diagonal, em *plié*, junto com o vocalize MEI, MAI, MEI, MAI, MEI indo do grave para o agudo, subindo na escala tonal uma terça (dó, mi, lá); Caminhar em linha reta, em meia ponta, junto com o vocalize VI, VI, VI, VIU, VIU, VIU, VI, VI



subindo na escala tonal uma terça; Os vocalizes foram feitos em deslocamento pela sala com caminhadas, alternando as direções e os modos de caminhar:

- Caminhar em linha reta, em meia ponta, junto com o vocalize VI, VI, VI, VIU, VIU, VIU, VI, VI subindo na escala tonal uma terça;
- Caminhar de costas. O vocalize agora é de projeção VRUM – A, VRUM – E, VRUM – I, VRUM – O, VRUM – U. O movimento é o posto ao lançamento da voz na projeção, pois, enquanto o deslocamento tem seu sentido para trás, a projeção tem seu sentido para a frente. Esse contraponto é uma tentativa de sentir as oposições que ocorrem no corpo vocal ao se mover e projetar a voz no espaço.

No processo, encontramos algumas dificuldades devido ao tempo reduzido que dispúnhamos para montar o espetáculo. Dentro da proposta da disciplina Prática de Direção Teatral II, os estudantes devem criar individualmente ou em dupla uma peça teatral. Podíamos dar continuidade ao projeto da disciplina Prática de Direção Teatral I ou montar um novo trabalho. Vínhamos da disciplina anterior com projetos diferentes e resolvemos montar um espetáculo do zero, com pouco menos de seis meses para apresentá-lo, e já com a ideia de desenvolver pesquisas que dialogassem entre si e que envolvessem a criação.

Houve um atravessamento das pesquisas sobre estados anímicos e corpo vocal. O diálogo entre os pesquisadores se fez constante, questões que envolviam as experimentações feitas na prática solo com os provocadores estavam sempre em pauta, seja através de conversas, ou dentro da própria prática compositiva.

*Sempre que acabávamos o trabalho, eu perguntava para o Marcos como ele havia se sentido e comparava com as minhas sensações. Como essa pesquisa tem um caráter autoetnográfico, eu também fazia os exercícios para sentir como eles se processavam no corpo vocal. Eu demonstrava e depois ele fazia, é claro que depois de alguns encontros, não precisei mais demonstrar, pois os movimentos já estavam incorporados, memorizados pelo ator e então, pude me focar em corrigi-lo quando necessário. (CHULA, 2014, p. 58).*



Algumas vezes, a pesquisadora Rachel também experimentou estados na composição de suas partituras corpóreo-vocais além de jogos performativos para impulsionar nossa criação. Desta forma, dentro das pesquisas que resultaram no espetáculo houve profundo atravessamento e diálogo. Nesse fazer, afirmamos que, apesar das técnicas de suporte do treinamento psicofísico se constituírem como *práxis*, elas não perderam em nenhum momento sua *poiésis*<sup>9</sup>, tal como nos termos discutidos por Bonfitto (2002) e no sentido de que, justamente, a união das técnicas estava amalgamada pela imagética criativa que buscava por uma ampliação da consciência da atriz e do ator em cena.

Dentro deste processo de ampliação de consciência pudemos observar interna e externamente o desenvolvimento da produção da *sonoridade do corpo vocal* seja no movimento máximo, seja no mínimo movimento, nos deslocamentos de peso, no oscilar do equilíbrio físico e sonoro atestando nosso entendimento da voz como corpo e do corpo como voz, no sentido de que tudo é energia que se move e circula, pois:

*onda sonora, ar e materialidades físicas funcionarão juntos. O som corre pelo corpo e pode ser transmitido pela matéria conforme a receptividade desta, o que faz com que possamos experimentar diferentes modos de oferecer o corpo ao som. Por meio dos ajustes derivados das transferências de peso, equilíbrio entre tónus e pressão do ar é possível trabalhar com outras acomodações da voz e também orientar trajetórias pelo corpo* (MONTENEGRO, 2019, p.147).

Pode-se pensar esta perspectiva de Montenegro (2019) em nossa prática, nas buscas de um atletismo afetivo: um corpo como energia materializada e a voz como energia sutil, fluída, que percorre os espaços do corpo material que ela é e habita, transformando suas reverberações em ações. Essa potência de integração dentro da construção de um atletismo afetivo se dá no trabalho atento sobre si, na observação ativa dos padrões e modos de ação do corpo vocal. Isto pode estar além da prática cênica, pode se dar na vida cotidiana, na auto-observação do nosso fazer, do nosso agir com e sobre o nosso entorno e na construção dos nossos modos de existência.

---

<sup>9</sup> Segundo Matteo Bonfitto (2002), a *práxis* seria uma sistematização estruturada de princípios e valores pré-determinados que possuem um objetivo específico. Já *poiésis* seria a livre criação, não estruturada em princípios e valores pré-determinados.



Esse entrelaçar de procedimentos nos leva a traçar um paralelo com a crueldade artaudiana como rigor de ação, como cuidado de si, como um aspecto do treinamento sobre si que, no nosso entendimento, o atletismo afetivo propõe: um trabalho atento sobre si mesmo, um olhar para o corpo e sua organicidade que é a base das emoções na materialidade do porvir, que se dá na experiência do fazer teatral e na relação com o público.

### 3. Bricolagem e Reverberações

Buscamos com este artigo discorrer sobre os procedimentos criativos utilizados no espetáculo *Projeto Artaud*, articulando a descrição das práticas realizadas com os principais conceitos norteadores das pesquisas: *atletismo afetivo* e *corpo vocal*. A prática envolveu uma intensa bricolagem de técnicas e procedimentos de atuação e treinamento, que se cruzavam, se afetavam e se transformavam, tais como dança contemporânea, ballet clássico, exploração de estados anímicos, alongamentos, improvisações, técnicas de canto e jogos corpóreo-vocais. Procuramos descrever e fundamentar tais procedimentos que teceram a criação do espetáculo, trazendo reflexões sobre estes atravessamentos, descobertas e dificuldades encontradas no processo.

Atualmente, estas pesquisas se desdobraram em pesquisas de Mestrado: os pesquisadores Marcos Laporta e Rachel Chula desenvolvem investigações dentro do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, e são orientados pela Prof<sup>ª</sup> Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs.

O pesquisador Marcos Laporta desenvolve uma pesquisa sobre a provocação cênica enquanto função em processos criativos. A pesquisa vem sendo realizada de forma teórico-prática, partindo de depoimentos de artistas que utilizam a função em suas práticas, bem como de incursões práticas do pesquisador, entre as quais está o aprofundamento sobre a experiência em *Projeto Artaud*.

Já a pesquisadora Rachel Chula em sua pesquisa de mestrado concluído em dezembro de 2019 deu continuidade e aprofundamento à experimentação envolvida em *Projeto Artaud*, que partiu da premissa do corpo vocal, explorando o treinamento



dentro das Artes Cênicas. A pesquisa teve como apoio a Redução Fenomenológica (*epoché*) originada em Husserl<sup>10</sup> e revisitada por Depraz<sup>11</sup>, Varela<sup>12</sup> e Vermersch<sup>13</sup>, que aborda a suspensão pré-judicativa de valores na composição de partituras, nos jogos e improvisações inspiradas em Antonin Artaud. Uma das questões que envolveram a pesquisa foi a investigação das possibilidades de improvisação, de criação em devir-consciente, em suspensão, na busca por um Corpo-sem-Órgãos.

Permanecem também, paralelas às investigações individuais, incursões e parcerias dos pesquisadores. Com experimentações a partir da premissa do atletismo afetivo e do corpo vocal, foram criados repertórios de jogos performativos, sistematizados em oficinas. Estas experiências vêm sendo realizadas com a comunidade acadêmica da UDESC e também em espaços externos, a fim de verificar outras possibilidades da investigação em outras corpóreo-vocalidades que não as dos pesquisadores; diálogos, instabilidades e questionamentos de nossa investigação.

Como desdobramentos futuros desta pesquisa pretendemos investigar possibilidades de interlocução entre as explorações do corpo-vocal a partir de preceitos artaudianos com outras linguagens, tais como a música, a *performance art* e a dança. Também intentamos ampliar a discussão em relação à provocação cênica e suas possibilidades éticas, poéticas e pedagógicas.

Desejamos que esta pesquisa estimule outros atletismos afetivos em outras corpóreo-vocalidades que não somente as nossas: outras possibilidades de encontros, devires e modos de existência em relação, *in-ato*. Que estas investigações extrapolem, esburaquem e tornem porosos o terreno do teatro e da arte, em buscas de territórios novos e potentes de existência. Façamos!

---

<sup>10</sup> Edmund Husserl (1859-1938) foi um filósofo, matemático, cientista, pesquisador e professor das *Universidades de Göttingen e Freiburg*, na Alemanha.

<sup>11</sup> Natalie Depraz é PhD em Filosofia, professora da Filosofia Alemã Contemporânea na *Universidade de Rouen*. Membro dos Arquivos Husserl (ENS-CNR), Paris.

<sup>12</sup> Francisco J. Varela (1946-2001) é PhD em Biologia pela *Universidade de Harvard*. Foi diretor de pesquisa no CNRS - *Centro de Pesquisas Científicas no Laboratório de Neurociências Cognitivas do Hospital Universitário da Salpêtrière* em Paris.

<sup>13</sup> Pierre Vermersch é Psicólogo, Psicoterapeuta e Pesquisador CNRS, mencionado na nota anterior.



## Referências

- AMARAL, Sônia. **Chi-Kun: A respiração taoísta. Exercícios para a mente e para o corpo.** São Paulo: Summus Editora, 1984.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor.** São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARREIRA, André; FORTES, Ana Luiza (Org.). **Estados: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação.** Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.
- CARVALHAL, Júlia Alves Rodrigues. **Provocador Cênico: Implicações de uma outra função em processos colaborativos e pedagógicos.** Mestrado em Artes. Brasília: Unb, 2016.
- CAVAREIRO, Adriana. “The Vocal body: extract from *A Philosophical encyclopedia of the body*”. In **Qui Parle: journal of Critical Humanities and Social Sciences.** Lincoln: University of Nebraska Press, 2012, col.21, n.01, pp.71-83.
- CAVAREIRO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal.** Tradução de Flavio Terrigo Barbeitas. - Belo Horizonte: Editor UFMG, 2011.
- CHULA, Rachel. **Projeto Artaud: Um processo de treinamento e criação da dramaturgia do ator a partir de preceitos de Antonin Artaud.** Trabalho de conclusão do curso de Bacharelado e Licenciatura da Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina: UDESC, 2014.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator.** São Paulo: UNICAMP, 2011.
- FERRACINI, Renato. POSSANI, M.A. Treinamento e modos de existência: deslocamentos e intersecções. In ESPÍRITO SANTO, Denise; MOTTA, Gelson. (org). **Zonas de Contato usos e abusos de uma poética do Corpo.** Rio de Janeiro: Outros Letras. 2014, p.22-47
- LAPORTA, Marcos. **O ator como treinador de si mesmo: reflexões a partir do treinamento em Projeto Artaud.** Trabalho de conclusão do curso de Bacharelado e Licenciatura da Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina: UDESC, 2014.
- MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud.** São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MONTENEGRO, Mônica de Almeida Prado. **O CORPOORAL: Concepções e Prática - uma abordagem de trabalho de voz para o ator.** Doutorado em Artes Cênicas. São Paulo: USP, 2019.

Recebido em 19 de setembro de 2019  
Aceito em 30 de março de 2020



## ILUMINAÇÃO E COMPOSIÇÃO CÊNICA:

### O espetáculo *Soft Porn* à luz de Artaud

Berilo Luigi Deiró Nosella<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-3009-9836>

Laura de Paula Resende<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-6172-3814>

#### RESUMO

A partir do estudo da obra *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud (2006), nela considerando suas reflexões sobre o uso da luz na cena, o presente artigo tem como objetivo realizar uma análise de caso sobre a iluminação cênica do espetáculo *Soft Porn*. Os procedimentos metodológicos tiveram como base o levantamento das características do processo criativo do espetáculo que contribuíram para associações com a proposta artaudiana sobre metodologias horizontais e a valorização da linguagem da cena, bem como os espaços não específicos de teatro. Desse modo, tornou-se viável a análise da iluminação do espetáculo pela perspectiva da experiência sensível compartilhada entre público e cena no espaço. O que se pretende, nesse contexto, é, a partir do olhar para uma obra cênica contemporânea, considerando seus processos e resultados, contribuir para um início de reflexão sobre um possível pensamento artaudiano referente à iluminação que pudesse orientar práticas contemporâneas no campo das artes cênicas – uma vez que o autor não deixou escritos definitivos nesse campo nem realizou experiências práticas a partir de suas ideias.

PALAVRAS-CHAVE: Iluminação cênica; Processos criativos; Linguagens da cena; Antonin Artaud.

## LIGHTING AND SCENIC COMPOSITION:

### The Soft Porn theater from Artaud's perspective

#### ABSTRACT

Based on the study of Antonin Artaud's work, *O teatro e seu duplo* (2006), considering his reflections on the use of light on stage, the present paper aims to make a case analysis on the scenic lighting of the *Soft Porn* show. The methodological procedures were based on the survey of the characteristics of the creative process of the show that contributed to associations with Artaud's proposal about horizontal methodologies and the valorization of the scene language, as well as the non-specific spaces of theater. In this way, it became feasible to analyze the lighting of the show from the perspective of the sensitive experience shared between the audience and the scene in space. What is intended, in this context, is, from the look of a contemporary scenic work, considering its processes and results, to contribute to an initiation of reflection on a possible Artaudian thought regarding lighting that could guide contemporary practices in the field of scenic arts - since the author did not leave definitive writings in this field nor did he carry out practical experiences based on his ideas.

KEY WORDS: Scenic lighting; Creative processes; Languages of the scene; Antonin Artaud.

<sup>1</sup> **Berilo Luigi Deiró Nosella** é Doutor, Professor Associado de Iluminação Cênica e História e Historiografia do Teatro do Departamento de Artes da Cena e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ. E-mail: [berilonosella@ufsj.edu.br](mailto:berilonosella@ufsj.edu.br).

<sup>2</sup> **Laura de Paula Resende** é Graduada em Teatro pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bolsista de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: [lauraresende7@gmail.com](mailto:lauraresende7@gmail.com).



## 1. Introdução

O presente artigo<sup>3</sup> propõe seu objetivo em duas frentes entrelaçadas: 1) a partir do estudo da obra *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud (1896-1948)<sup>4</sup>, uma introdução à controversa e complexa reflexão do autor sobre a luz em cena; 2) tal estudo introdutório à luz em Artaud propõe-se a partir de uma perspectiva contemporânea, escolhendo, nesse sentido, ter como base a análise da iluminação do espetáculo performativo intitulado *Soft Porn*. Busca-se, desse modo, criar um diálogo com a iluminação do espetáculo *Soft Porn* pela perspectiva dos escritos de Antonin Artaud (2006) e seu teatro da crueldade, discutindo-se as relações entre um processo de criação em *site-specific* de caráter colaborativo e propostas de cena e luz em Artaud. Para tal análise, foram levantadas características dos processos de criação colaborativos e criação teatral em *site-specific*, de forma que esses modos de produção artística contemporâneos justificassem uma conexão entre o teatro performativo e o teatro da crueldade de Artaud. Para isso, partiu-se das propostas artaudianas sobre o fim da supremacia hierárquica da dramaturgia textual e da ocupação de espaços não específicos de teatro,<sup>5</sup> que foram consideradas características centrais para essa possível conexão (ARTAUD, 2006, pp. 85-86).

Tal percurso, que propõe entrelaçar as análises da mencionada obra de Artaud, de 1938, e de uma obra cênica contemporânea, produzida em 2017, tem por finalidade sugerir, em caráter inicial, uma reflexão sobre a iluminação cênica na cena contemporânea a partir de algumas ideias indicadas por Artaud na década de 1930. É importante salientar que não se trata aqui de afirmar um ato premonitório ou visionário de Artaud, mesmo que assim muitos possam considerá-lo, mas de o ler com olhos e segundo as questões de hoje, buscando nas ideias dele, faróis que do passado nos guiem no presente.

---

<sup>3</sup> Este artigo é resultado parcial do projeto de pesquisa *Iluminação cênica e metateatro: o fazer e o pensamento da iluminação entre o real e o ficcional*, coordenado por Berilo L. D. Nosella, tendo Laura de Paula Resende como bolsista de Iniciação Científica e financiado pelos editais universais do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

<sup>4</sup> Obra publicada originalmente em 1938 e que congrega textos produzidos pelo autor ao longo da década de 1930, particularmente entre 1932 e 1935. (SHISHIDO, 2015, pp. 26-27)

<sup>5</sup> A expressão “espaços não específicos de teatro” foi escolhida neste texto para referir espaços cabíveis a manifestações cênicas que não são especificamente o edifício teatral.



É importante ressaltar que existe uma lacuna na obra do autor no que diz respeito à iluminação cênica. Artaud (2006) imaginava uma cena com aparatos tecnológicos para além de seu tempo, sendo que naquele momento, 1932, do qual data o primeiro “Manifesto da crueldade”, não havia uma diversidade de equipamentos de luz e refletores disponível para o teatro ou, pelo menos, dos que já havia grande parte era muito nova e de custo elevado e acesso restrito. Desse modo, tal lacuna tanto se deve ao fato de que Artaud deixou poucos escritos sobre esse tema específico quanto à inexistência de experiência prática realizada pelo autor sobre suas ideias.

O espetáculo *Soft Porn* foi um trabalho do grupo de pesquisa Transeuntes, vinculado ao programa Urbanidades: intervenções artísticas na cidade da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) (DE GASPERI, 2019). O projeto funcionou de modo horizontal, os integrantes do grupo decidindo em conjunto desde a escolha da temática a ser abordada até os ajustes finais da montagem.<sup>6</sup> Eram definidas funções para a criação e coordenação de cada linguagem da cena, sendo essas funções responsáveis pela proposição de figurino, sonoplastia, treinamento, iluminação, maquiagem, atuação, direção, dramaturgia e cenografia. No processo de composição do espetáculo, cada integrante ficou responsável por apresentar suas propostas criativas para o grupo, de acordo com suas respectivas funções. As propostas de cada integrante, dentro de sua função e na linguagem que lhe competia, eram apresentadas ao grupo para debates e possíveis alterações a partir dessas sugestões, considerando-se que, mesmo havendo a especificidade de função e linguagem, de caráter tanto criativo quanto técnico, elas deveriam dialogar no coletivo.

Ao pensar nesses diálogos entre as linguagens da cena que acontecem nos procedimentos criativos, entram em questão algumas técnicas contemporâneas que prezam a horizontalidade; e dentre elas se destacam o “processo coletivo” e o “processo colaborativo” de composição de espetáculos teatrais e *performances* na contemporaneidade. A horizontalidade desses métodos sugere outra forma de pensar

---

<sup>6</sup> A aluna Laura de Paula Resende, coautora do presente artigo, participou da equipe de criação do espetáculo *Soft Porn* nas funções de performer e operadora de luz. Por esse motivo, tal experiência vivida da perspectiva da criação foi escolhida como objeto para análise a partir das reflexões teóricas empreendidas pela Iniciação Científica desenvolvida pela discente.



as linguagens da cena e possuem o entendimento de que todas as linguagens são necessárias e igualmente relevantes para a criação cênica.

Os processos coletivos de criação ganham destaque na década de 1970 e surgem como possibilidade criativa e política em que é dada mais liberdade para que todas as pessoas envolvidas na criação cênica possam opinar, propor e alterar o produto.

*[...] chamada criação coletiva, proposta de construção do espetáculo teatral que ganhou destaque na década de 70, do século 20, e que se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo. Todos traziam propostas cênicas, escreviam, improvisavam figurinos, discutiam ideias de luz e cenário, enfim, todos pensavam coletivamente a construção do espetáculo dentro de um regime de liberdade irrestrita e mútua interferência. Era um processo de criação totalmente experimental, muitas vezes sem controle, cujos resultados, quando havia, iam do canestro ao razoável, com algumas boas, vigorosas e estimulantes exceções de praxe (ABREU, 2003).*

Apesar da importância dos processos de criação coletiva em seu contexto histórico e político, algumas dificuldades em sua estruturação impediram que ele ocorresse integralmente de modo coletivo. Por se tratar de um método informal de criação que se baseava na maior parte das vezes em experimentações, sem precisar passar por um esquema profissional nem enfrentar prazos e metas, por exemplo, havia no final do processo uma espécie de moldagem feita pela direção – ou seja, apesar de todo o compartilhamento de ideias, era a figura da direção que acabava por ficar responsável pela composição e montagem dessas ideias (ABREU, 2003).

Ainda de acordo com Abreu (2003), os processos colaborativos surgiram nos anos 90 como uma linhagem derivante dos processos coletivos, mas que, apesar da abertura para que todas as pessoas envolvidas pudessem participar ativamente da criação, a definição de funções se fazia necessária. Esse procedimento sugere uma reflexão prática sobre a criação e “pensa o teatro” como uma arte efêmera que acontece por meio da relação entre espetáculo e público.

De acordo com Antônio Araújo, diretor do grupo *Teatro da Vertigem*,<sup>7</sup> os processos colaborativos funcionam horizontalmente a partir da definição de funções

---

<sup>7</sup> Grupo teatral da cidade de São Paulo surgido em 1991, liderado pelo diretor Antônio Araújo. Na busca por desenvolver a ocupação de espaços não convencionais, o Teatro da Vertigem iniciou seu segundo projeto, intitulado O livro de Jó, que marcou o aprofundamento do grupo nas



dentro do processo criativo. Ao discorrer sobre essa singularidade do procedimento colaborativo em comparação com a forma coletiva, na qual todas as pessoas envolvidas podem propor criações para qualquer área, o autor afirma que:

*[...] se olharmos para essas duas dinâmicas pelo viés do modo, percebemos que o como se opera a inter-relação entre os diferentes elementos de criação produz, aqui, processos distintos. Por exemplo, o diálogo ocorre entre funções já definidas e assumidas desde o início. O trabalho de criação só se inaugura, de fato, a partir desse pacto previamente estabelecido. Ou seja, o grupo, por meio de um consenso – ou endosso – define a ocupação de cada área artística, segundo o interesse e as habilidades dos integrantes ou convidados. (ARAUJO, 2009, p. 49)*

Esses dois modelos de criação apesar de valorizar a horizontalidade, tanto no que se refere às linguagens da cena quanto no que diz respeito à possibilidade de sugestão e criação de todo o grupo envolvido no processo, possuem maneiras diferentes de com ela lidar.

Essas colocações sobre a horizontalidade podem ser alinhadas aos escritos de Artaud (2006), com relação à valorização de todas as linguagens da cena e à ruptura com a hierarquização da dramaturgia textual. Ao discorrer sobre o lado físico do teatro e sua expressão no espaço, o autor aponta a necessidade de romper com a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de linguagem única entre o gesto e o pensamento. Segundo Artaud (2006, p. 102),

*Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, se desenvolvendo no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervêm fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião, até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopeias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e com os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos.*

---

possibilidades cênicas do espaço e na exploração e utilização de objetos e materiais do local, influenciando diretamente todas as outras áreas de criação (disponível em: <<https://www.teatrodaavertigem.com.br/sobre>>, acessado em 15/04/2020)



Além das questões sobre a horizontalidade, que foram apontadas de forma sucinta, Artaud (2006) sugere a necessidade de que o teatro extrapole o espaço do edifício teatral; mesmo sem resolver na prática, a questão do espaço retorna de forma recorrente como amarra dos elementos que constituem a cena em seu potencial, do som, das palavras, da linguagem como um todo. Se essas afirmações não excluem a possibilidade de apresentação nesse espaço, ao menos apontam que o edifício teatral não é a única possibilidade de abrigo para o fenômeno cênico e que é preciso extravasar para além desse edifício a fim de que o teatro chegue a públicos diferentes, questão cara à modernidade e tão premente na contemporaneidade.

Essas características nos permitem conectar o teatro de Artaud (2006) e o teatro performativo, pelo fato de terem em comum uma estrutura que pensa e valoriza todas as linguagens da cena de modo horizontalizado, assim como buscam estabelecer uma relação com o público por meio do compartilhamento do sensível. O conceito de teatro performativo foi proposto por Josette Ferál (2008) para definir uma forma do fazer teatral contemporâneo que incorpora características da *performance art* e, também, mantém a narrativa presente, mas não de forma centralizada. Esses apontamentos, no seguimento da análise, darão suporte ao nosso objetivo central, ou seja, refletir sobre o modo como esses processos contemporâneos possuem potenciais de diálogo com as proposições cênicas artaudianas e, em decorrência, como estas últimas influenciaram de forma direta a criação da luz no espetáculo *Soft Porn*.

Para tal, serão levantadas características apresentadas por Artaud (2006) em *teatro e seu duplo* que fazem referência a seu pensamento sobre a linguagem da iluminação cênica, de modo que essas características possam ser relacionadas com os processos contemporâneos de criação e utilização da luz.

Ao considerar as provocações deixadas por Artaud (2006) sobre a iluminação cênica, é preciso pensar em soluções e possíveis alternativas para que a luz possa atingir o público de modo sensível. Atualmente existe uma gama de recursos a utilizar e que aumenta as possibilidades da iluminação cênica, como a ampla paleta de cores de gelatina, refletores de diferentes tipos capazes de criar efeitos variados, aparelhos profissionais de LED (*light-emitting diod* – diodo emissor de luz) que podem ser pré-configurados via sistema de computadores, entre outros. Esses recursos tecnológicos permitem experimentar hoje parte das ideias de Artaud sobre o uso da



luz na cena, ideias não aptas à experimentação na época em que foram apresentadas. Por outro lado, também, grande parte das ideias de Artaud no que concerne à necessidade de novas relações sensíveis na cena – entre elas a luz –, assim como suas proposições quanto à libertação das amarras do espaço do edifício cênico, nos faz levar a questão para além do universo tecnológico, potencializando a ação e o pensamento referentes à luz em situações como a integração da iluminação ao conjunto da criação em seus aspectos de produção e difusão, objetivos almejados por ambos os processos, coletivo e colaborativo.

No conjunto apresentado neste artigo, são trazidas referências do pensamento de Artaud (2006) sobre a luz, a fim de, como já mencionado, fazer uma ponte com a análise da iluminação do espetáculo *Soft porn*; na sequência avaliamos como a questão da espacialidade e de uma possível relação entre a noção contemporânea de teatro performativo e a de teatro da crueldade de Artaud podem ajudar a pensar questões referentes aos processos de caráter coletivo e colaborativo como modelo para nosso objeto; finalizamos com uma apresentação e breve análise do espetáculo *Soft porn* e sua iluminação, conforme se faz possível num artigo de extensão restrita e de alcance diverso da experiência artística sobre a qual se debruça. Para alcançar essa perspectiva analítica, são apresentadas características que compuseram o processo criativo do espetáculo com o objetivo de alinhar a experiência cênica como um todo às ideias artaudianas. Esse alinhamento do processo experimental do espetáculo que utiliza a horizontalidade e a criação em *site-specific* servirá, contudo, como base para a análise da iluminação cênica apresentada em *Soft Porn* e suas possíveis identificações com as ideias sobre a luz na cena de Artaud.

## 2. A luz para Artaud

Esse importante teatrólogo do século XX deixou um legado provocativo, que nos faz questionar o presente e gera pulso para novas descobertas com relação à criação artística. A obra de Artaud nos instiga e provoca, ainda que não indique caminhos para a realização prática de suas ideias com relação à luz. A criação de efeitos talvez fosse uma das sugestões mais claras sobre o objetivo da luz artaudiana. Tais efeitos seriam realizados a partir da comunicação entre diversos elementos



presentes na cena e deveriam causar sensações no público. No primeiro “Manifesto da crueldade”, Artaud recomenda que:

*Todo 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).*

Tal colocação ilustra a forma com que o autor pensava a relação entre as linguagens da cena durante um espetáculo e mostra como o teatro da crueldade buscava afetar o público. Na fuga de um teatro psicológico e textual, Artaud (2006) buscava a afetação do público de forma sinestésica a partir da geração de sensações, utilizando luzes e cores para fazer com que o público sentisse medo, felicidade, calor, por exemplo.

A luz aparece com grande destaque dentre as possibilidades que o autor apresenta para gerar tais afetações. Artaud (2006, p. 109) afirma que:

*Os aparelhos luminosos atualmente em uso nos teatros já não podem ser suficientes. Entrando em jogo a ação particular da luz sobre o espírito, devem-se buscar efeitos de vibração luminosa, novos modos de difundir a iluminação em ondas, ou por camadas, ou como uma fuzilaria de flechas incendiárias. A gama colorida dos aparelhos atualmente em uso deve ser revista de ponta a ponta. A fim de produzir qualidades de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz um elemento de sutileza, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo, etc.*

De modo figurativo, Artaud insinua que a luz precisa chegar ao público de forma material. “Como numa fuzilaria de flechas incendiárias”. Essa passagem nos dá abertura para pensar sobre quais usos da luz seriam possíveis dentro de um espetáculo e como o público – que por bastante tempo se viu apagado nas cadeiras do teatro – pode receber e estar incluso no processo de criação da luz. Como esse público percebe a iluminação da cena e é por ela afetado? Essa pergunta apresenta-se como horizonte tanto do trabalho proposto na elaboração da iluminação do espetáculo quanto da reflexão sobre ela aqui experimentada; porém, além da crença de que não há uma única resposta concreta que possa ser vista como absoluta, a



pesquisa que engendrou este artigo não partiu dessa premissa. Sendo assim, mesmo apontando para esse horizonte, não é disso que se trata aqui, mas antes de pensar, sim, o processo e alguns dos resultados da iluminação a partir do olhar, que não deixa de ser privilegiado, de sua criação, tendo, como artistas-pesquisadores, consciência da proposta de luz que intervém, tal como presente nas ideias de Artaud (2006, p. 92):

*Nesses meios que se utilizam, a luz, por sua vez, intervém. A luz que não é feita apenas para colorir ou iluminar e que traz consigo sua força, sua influência, suas sugestões. E a luz de uma caverna verde não coloca o organismo nas mesmas disposições sensoriais que a luz de um dia de ventania.*

Considerando que a reflexão sobre iluminação na cena empreendida por Artaud (2006) é, como já dissemos, fragmentada e imprecisa, o que não a enfraquece, mas a potencializa de forma complexa, propomos aqui complementá-la com os conceitos de “visibilidade” e “visualidade”, que são contemporâneos e servem para definir escolhas de uso da luz, bem como para analisar o espetáculo *Soft Porn*. São conceitos centrais nos estudos sobre iluminação cênica na atualidade, como podemos verificar na leitura da tese de doutorado *Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo*, de Eduardo Tudella (2013), e nos guiaram na produção de sentidos por meio da luz, ilustrando de maneira mais definida a experimentação da luz que intervém e se relaciona com o público proposta por Artaud.

O conceito de visibilidade está diretamente ligado à função da luz de fazer ver; é preciso que haja luz sobre um objeto para que o aparelho óptico humano consiga decodificar esse objeto. O conceito de visualidade, por sua vez, é utilizado na iluminação para compreender uma luz pensada e executada a partir de proposições estéticas e sensoriais. Na cena, a visualidade se encontra na utilização de efeitos, cores, vibrações, variações de intensidades e outras possibilidades de signos e símbolos que podem ser criados para interagir com o público por meio das afetações. É essa relação com o público que faz com que, na cena, não exista iluminação sem esses dois conceitos. Como de alguma forma já chamava a atenção Artaud (2006, p.92) no trecho destacado da citação anterior: “A luz que não é feita apenas para colorir ou iluminar e que traz consigo sua força, sua influência, suas sugestões”.



É preciso luz para que possamos ver e é a partir desse fenômeno óptico que decodificamos de forma subjetiva o que estamos vendo.

*Tornar algo visível, para além do elemento técnico mais primário – a luz incide sobre um objeto, é por ele refletida, captada por nosso olho e decodificada por nosso cérebro –, instaura, porém, um regime de visão específico, pois não só vemos, como vemos de uma determinada forma. Essa “determinada forma” podemos chamar de visualidade, ou seja, como se vê um determinado objeto iluminado por uma determinada luz. Nesse campo, imbricam-se duas questões: a primeira diz respeito ao modo como o objeto é iluminado; não basta dizermos que na incidência de luz ele se torna visível, pois como ele será visto dependerá da intensidade, do ângulo, da característica dessa incidência, além da cor e sua complexa relação com as capacidades reflexivas do objeto em si; a segunda trata da maneira como a luz codificada por nosso cérebro e tornada visão é “lida” pelo filtro da cultura. Assim, no processo de visão se encontram sobrepostos estas duas funções, visibilidade e visualidade, e para nós é importante entender que ambas conjugam um único fenômeno, que chamamos de visão (Nosella, 2018, p.27).*

Entendendo o processo humano de visão e como os conceitos de visibilidade e visualidade são utilizados nesse processo, potencializando o papel sensitivo da luz, como já apontava Artaud, podemos prosseguir com o olhar para a iluminação cênica do espetáculo *Soft Porn*.

### 3. Ocupando espaços além do edifício teatral

Junto à proposta de horizontalizar o processo criativo a fim de não haver hierarquias que submetam as linguagens teatrais à dramaturgia textual, há na obra de Artaud a sugestão de ocupação de espaços não específicos de teatro. A saída do edifício teatral é um marco no que diz respeito a revolucionar as formas de fazer teatro, alterando desde o público que se deseja alcançar até as técnicas e os elementos que deverão ser utilizados.

Artaud propunha diferentes ocupações da cena para além do espaço do edifício teatral convencional, mas também a construção de um edifício teatral em que coubesse o teatro da crueldade. Sobre essa afirmação, Roubine aponta que, apesar de objetivar ocupações de espaços não específicos de teatro, Artaud visava revolucionar a forma em que a cena era vista, sendo a disposição entre público e cena uma das questões centrais para pensar uma nova espacialidade da cena. Nesse sentido, Roubine (1998, p. 85) argumenta que, já em 1924,



*[...] Artaud aspirava a escapar às limitações da estrutura à italiana e sonhava em abolir o caráter fixo da relação entre espectador e espetáculo, em torná-lo ao mesmo tempo múltiplo e fluido: ‘Seria necessário modificar a conformação da sala e fazer com que o palco pudesse ser deslocado de acordo com as necessidades da ação’.*

Esse deslocamento do público para o centro da cena culminava numa inversão do modelo frontal até então vigente. Do mesmo modo que na visualidade da luz o público “vê de uma forma” e insere ali suas subjetividades, a mudança do ângulo de visão consequente dessa alteração espacial de público e cena também acarretaria mudanças na percepção sensorial desse público. “É por isso que no ‘teatro da crueldade’ o espectador fica no meio, enquanto o espetáculo o envolve” (ARTAUD, 2006, p. 92)

O pensamento que deu à luz esse projeto de edifício teatral oferece brechas para pensar sobre a disposição do público em relação à cena e sobre as alterações sensoriais que essas disposições potencializam. Artaud (2006, p. 86) menciona um possível esvaziamento do público de teatro e afirma que se o público se afastou do teatro “foi porque se empenharam (os artistas cênicos) em fazer viver, em cena, seres plausíveis mas desligados, com o espetáculo de um lado e o público de outro – foi por se mostrar à massa apenas o espelho daquilo que ela é”.

Em busca do teatro da crueldade, um teatro vivo que fosse capaz de aproximar esse público por meio de afetações reais, Artaud sugere o rompimento com o edifício teatral à italiana que limita a visão do público, assim como o rompimento com o realismo. Apesar de não ter sido construído, o edifício teatral artaudiano movimenta a pesquisa acerca da espacialidade cênica.

Atualmente, há diversas possibilidades de composição cênica para além do edifício teatral. O teatro de rua, por exemplo, retoma com algumas variantes a representação teatral e performática em espaços públicos. André Carreira, pesquisador contemporâneo na área de teatro de rua mostra caminhos possíveis para um teatro em meios urbanos, as possibilidades de utilização de um espaço público e todas as características que envolvem esse espaço. Ao defender essa possibilidade, Carreira (2011, p. 8) conceitua como “ator invasor” a diversidade de artistas da cena que invadem esses espaços públicos e criam dramaturgias da cena a partir dessas espacialidades, pois



*[...] invadir o espaço público é propor fissuras nas operações do cotidiano através de um teatro que não se conforma com sua condição de fala tradicional, e avança pelas fronteiras do performático, apesar de que isso não implique em afirmar o desaparecimento da condição de representação em favor do puro acontecimento. Estamos dentro de um território no qual a percepção do ator como sujeito estranho ao cotidiano tem uma grande importância na construção do acontecimento.*

Essa afirmação de Carreira faz pensar sobre a forma com que espetáculos teatrais e *performances* cênicas poderão chegar e estabelecer uma relação de troca com o espaço. A questão é como criar em conjunto com um espaço público e não só utilizar esse espaço para reproduzir modelos tradicionais, como, por exemplo, a montagem de uma estrutura de palco, a relação frontal do público com a cena, o direcionamento da apresentação do espetáculo para um público específico, entre outras formas de reforçar os limites do edifício teatral também na rua.

#### 4. O espetáculo *Soft Porn* e a iluminação em *site-specific*

As criações em *site-specific*, como o próprio nome indica, são produções artísticas realizadas em um determinado espaço (sítio específico).<sup>8</sup> Esse modelo de criação surge nas artes plásticas com instalações artísticas pensadas para um espaço específico, em geral um espaço público fora das galerias de arte. Ao tratar dos processos criativos que utilizam *site-specific*, Michele Louise Schiocchet (2011, p. 132) aborda os desdobramentos referentes à territorialidade do espaço a ser utilizado:

*[...], alguns processos criativos que se focam na questão do espaço, acabam não só refletindo na maneira como este espaço é organizado e definido, mas também redefinindo territorialidades. Com o aparecimento do termo *site-specific*, se evidencia o aspecto relacional de uma série de pesquisas que se desenvolvem ao longo destas quase cinco décadas, revelando um diálogo onde a arte busca redefinir um espaço para si, porém ao mesmo tempo acaba sendo definida esteticamente por estas espacialidades. Em confronto com o termo *site-specific* e seus desdobramentos, uma mudança ocorrida na percepção e uso do espaço poderia ter criado uma abordagem à arte que acaba por refletir uma condição de desterritorialização.*

---

<sup>8</sup> Apesar de considerarmos que o uso da expressão em português – sítio específico – seria o mais adequado, preferimos manter sua grafia estrangeira original, considerando que no conjunto de textos lidos para produção do presente artigo não se usa sítio específico, mas sim a denominação inglesa do conceito – *site specific*. Além disso, consideramos que na linguagem cotidiana, no Brasil, não usamos sítio para referir lugar, como acontece em Portugal.



No teatro, as criações em *site-specific* aparecem com grupos que buscam construir espetáculos teatrais ou *performances* em espaços determinados, como, por exemplo, no Brasil, o Teatro da Vertigem. O processo de criação acontece no próprio espaço e todas as características desse espaço são incorporadas na criação cênica.

Esse modelo se enquadra facilmente no que Carreira menciona sobre a invasão artística de espaços públicos, apesar de não utilizar o conceito *site-specific* para ilustrar a ideia de uma cena que se abastece do que o espaço público proporciona. O que diferencia um teatro de rua (invasor) desse teatro construído em *site-specific* é a funcionalidade que o produto da criação artística teria em diversos espaços.

No entendimento do que seria o espaço de um ponto de vista geográfico, Milton Santos (2005; 2012) o concebe como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de ações. O autor distingue objetos e coisas, e mostra que aqueles têm elaborações sociais enquanto estas são obras da natureza. Esses objetos funcionam por meio de sistemas e podem ser simbólicos ou sociais. Um objeto isolado só possui valor como coisa, pois adquire valor social pelas relações (SANTOS, 2005; 2012).

Para entender as criações em *site-specific* para além da relação que esse modelo de criação estabelece com o espaço, é preciso pensar no contexto cotidiano do espaço escolhido e do valor social que esse espaço possui. Nesse sentido, a definição geográfica de lugar auxilia a pensar essa relação social que envolve contexto e valor no processo de criação cênica.

Dessa forma, a definição de lugar formulada por Milton Santos (2005; 2012) apresenta a valorização das relações e de contexto social-político-econômico em paralelo à multiplicidade de escalas em níveis global, regional e local. O lugar é globalmente ativo. “Mais importante que a consciência de lugar é a consciência de mundo obtida através do lugar” (SANTOS, 2012, pp. 161-162).

Enquanto o teatro de rua defendido por Carreira (2011) pode ser adaptado e incorporado a diferentes espaços, a criação em *site-specific* em geral só é funcional no lugar antecipadamente escolhido, ou seja, esses espetáculos não “fariam sentido” em outros lugares, porque carregam todo o contexto e as relações sociais provenientes do lugar escolhido. Dados tais aspectos, é possível traçar uma ponte entre essas



criações e a proposta artaudiana de ocupação de espaços além do edifício teatral. Artaud sugere um teatro “válido”, no sentido de que possa penetrar o público de modo sensível. A partir do estabelecimento de uma relação entre público e a cena é que esse teatro emergiria, da procura de gerar uma resposta imediata sobre os modos de sentir atuais, e essa relação deveria ser buscada na rua (ARTAUD, 2006, pp. 83-85).

Neste ponto, apresenta-se uma questão que será muito cara ao trabalho desenvolvido em *Soft Porn* e que diz respeito ao pensamento de Artaud sobre cena e iluminação, que já abordamos. Se por um lado Artaud promove dura crítica aos equipamentos luminosos de seu momento histórico e, ao mesmo tempo, sabemos que houve avanços tecnológicos significativos no século XX capazes certamente de potencializar as ideias de muitos criadores daquele momento quanto à iluminação – Artaud, Appia, Craig e outros –, ao trazer à baila os temas da limitação espacial e da necessidade de nova sensibilização entre cena e público, Artaud coloca a questão da iluminação para além da questão tecnológica, potencializando características relativas aos modos de fazer e criar a cena que enfatizem essas novas relações humanas no espaço físico.

Conhecemos o potencial da luz para transformar e criar novas relações no espaço em que se propaga, tanto como energia quanto como elemento visual – basta pensar no próprio exemplo dado por Artaud (2006, p. 92) e já mencionado quanto à cor e à sensibilidade, a que chamamos de visualidade, da luz: “E a luz de uma caverna verde não coloca o organismo nas mesmas disposições sensuais que a luz de um dia de ventania”. Os espaços da caverna e do dia de ventania podem ser propostos pela luz, independentemente do espaço concreto que o organismo ocupa, embora saibamos que esse espaço concreto interfere dialeticamente nessa mesma luz. Luz e espaço são potências que agem em conjunto; não há um sem o outro – mesmo que pensemos no escuro, ausência de luz. No caso dessas criações em *site-specific* a escolha do espaço é o passo inicial a ser dado, e toda a criação será modelada a partir dessa opção. Entende-se a complexidade que envolve a escolha fixa de um determinado espaço e todas as relações e características que, em decorrência, serão incorporadas no processo criativo. É preciso levar em consideração toda essa “bagagem” que virá junto com o espaço a ser utilizado, e, para isso, Luis Carlos Garrocho (2010, p. 2) chama atenção para o fato de que



*[...] um espaço “encontrado” pode ser caracterizado, em primeira mão, como um lugar que não será “neutralizado”, “abstraido” ou colocado em “suspensão”. Desse modo, o lugar assume função proeminente na configuração poética da cena/performance. Remonta igualmente à ideia de um “cotidiano compartilhado”, cuja concretude não pode ser elidida e ignorada.*

Em se tratando de projeto de pesquisa voltado para a formação de graduandos em teatro, o grupo Transeuntes buscou sempre trabalhar com processos criativos horizontalizados. Essa escolha decorre das características em que a estrutura acadêmica do curso de teatro da UFSJ é construída, oferecendo as disciplinas por eixos para opção dos estudantes de acordo com seus próprios interesses; eles escolhem as áreas que irão cursar, devendo apenas cumprir a carga horária de cada eixo. Devido a essa estrutura, a formação de graduandos é bastante diversificada, cada estudante voltando sua atenção e seu aprendizado para uma determinada área do teatro.

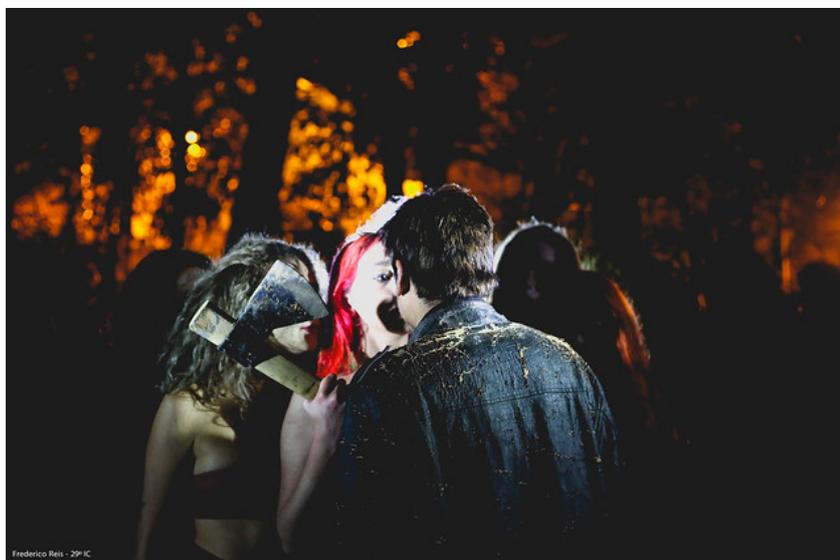
Essa característica enfatiza a relevância do processo horizontalizado, no sentido de que estudantes com interesse de pesquisa em diversas linguagens da cena podem contribuir para a criação de espetáculo de forma ampla, sem se restringir necessariamente a uma única linguagem preestabelecida. Desse modo, a escolha de um processo colaborativo, em detrimento de um processo coletivo, decorre do fato de, no processo colaborativo, os estudantes ganharem mais autonomia para a criação dentro das funções preestabelecidas e, assim, poderem ficar responsáveis pelo desenvolvimento de pesquisas para o processo de acordo com sua área de interesse.

Além desses aspectos, é preciso pontuar também que o Transeuntes era vinculado ao programa “Urbanidades: intervenções artísticas na cidade”, de forma que já havia um recorte estrutural do grupo sobre os espaços a utilizar nas composições. Apesar do recorte urbano, não havia nenhuma regra sobre quais especificidades de criação seriam utilizadas. A escolha de uma criação em *site-specific* foi tomada de forma coletiva pelo grupo junto ao coordenador; essa decisão poderia ter sido diferente, caso o grupo optasse por outra proposta. Assim, desde o início do processo com a escolha do espaço urbano e do tema, as propostas eram apresentadas e debatidas para só então ser definidas por meio de consenso do grupo.



Considerando essas colocações, a criação do espetáculo *Soft Porn* se deu de forma colaborativa, tendo todas as pessoas envolvidas no processo criado em conjunto, porém, cada qual responsável por determinada função. O diretor guiava a criação de modo que seus direcionamentos fossem somados às propostas dos demais responsáveis por outras funções – pelo figurino, pela maquiagem, pela preparação corporal, entre outras áreas. As linguagens da cena eram representadas e não havia hierarquia imposta de uma sobre outras, mas havia nesse espetáculo um eixo principal que se materializava na temática escolhida para a dramaturgia e na direção.

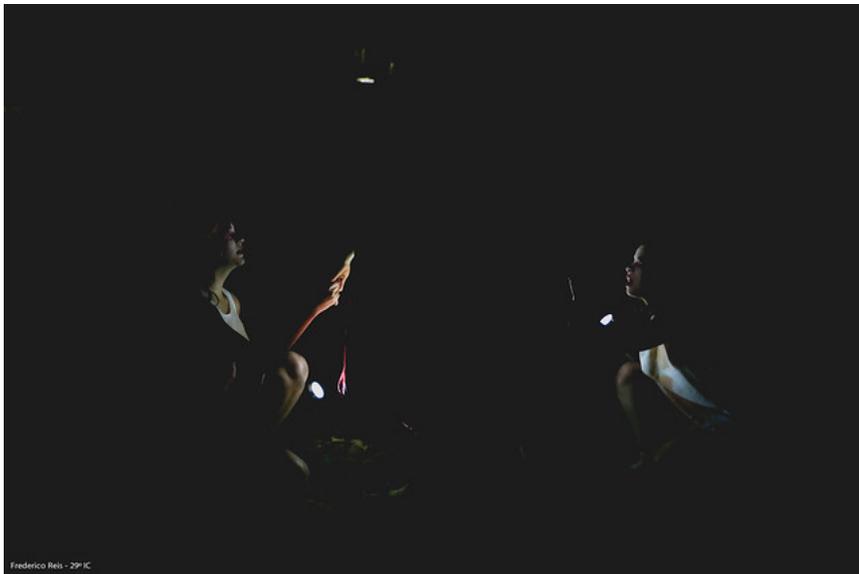
O espaço escolhido ou, nas palavras de Garrocho (2010), espaço encontrado foi um bosque localizado no Campus Dom Bosco, da UFSJ, que pertence à paróquia Dom Bosco, vizinha ao *campus*. O bosque estava em situação de semiabandono: não o utilizando com frequência, a igreja, responsável por cuidar do espaço, não promovia manutenção rotineira. Os postes de luz situados no bosque não funcionavam, e a única fonte luminosa durante a noite se constituía dos postes externos, cuja luz vazava, clareando parte do bosque (Imagem 01). Mais ao fundo a escuridão era quase total (Imagem 02), pois ali só entrava a luz natural.



**Imagem 01: *Soft Porn*. Cena na parte do bosque em que havia luz vazada dos postes.**  
Foto: Frederico Reis

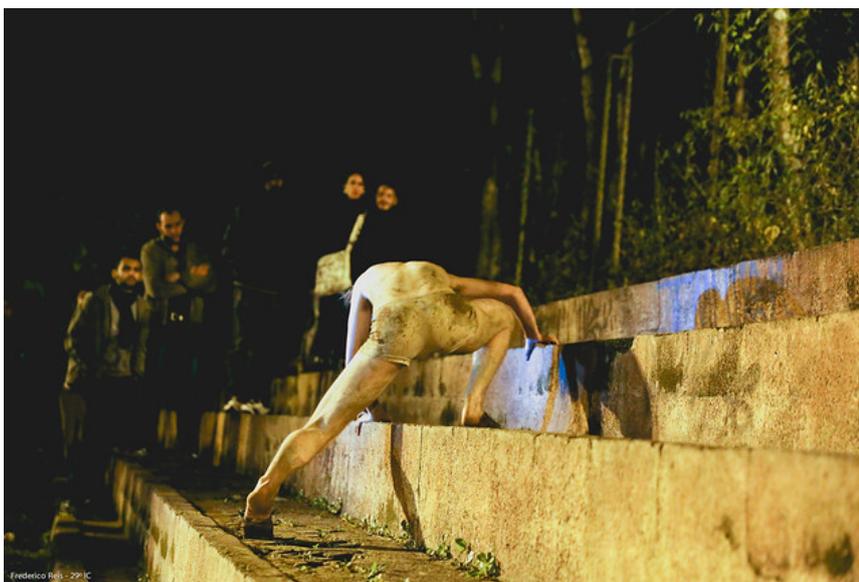
A iluminação artificial incorporada ao espaço pelo espetáculo provinha de lanternas de LED manuseadas por *performers*. A luz das lanternas servia para iluminar

as cenas, direcionar o olhar da plateia e guiar o público quando seu deslocamento se fazia necessário.



**Imagem 02: *Soft Porn*. Cena que acontece na parte mais escura do bosque**  
Foto: Frederico Reis

O espetáculo era itinerante e composto por cenas que aconteciam ao longo de um percurso por diferentes partes do bosque. No início, o público se mantinha externo ao bosque, onde havia postes cuja luz, em tonalidade alaranjada, contrastava com a das lanternas, branca (Imagem 03).



**Imagem 03: *Soft Porn*. Cena na parte externa do bosque**

Foto: Frederico Reis

A iluminação feita com lanternas de LED atendia às demandas do espaço e do tipo de proposição cênica, uma vez que com ela era possível iluminar pequenas partes, abrir pequenos caminhos e direcionar pequenos focos em meio à escuridão. O jogo com o lugar escuro e a relação entre público e *performers* se dava pela condução, tanto de deslocamento quanto de foco, apresentada pelos *performers* responsáveis pela luz. Nesse sentido, a escolha do espaço foi o que sugeriu a utilização de outras fontes luminosas, tendo a criação do espetáculo definido a necessidade de essas fontes serem móveis, leves e alimentadas por bateria.

A escolha da iluminação atendeu a uma série de demandas do espaço e da criação. Tratando-se do conceito de espaço encontrado, a ideia de utilizar as lanternas foi eficaz e surgiu a partir da relação do grupo de artistas com o espaço. É nessa perspectiva que Garrocho (2010, p. 2) enfatiza que:

*[...] os espaços “encontrados” apresentam uma “semântica” e uma “sintaxe” que serão levados em conta, de algum modo, no discurso da cena-performance. Podemos definir a semântica dos espaços como sendo todos os vestígios e traços de uso ou abandono, assim como os trajetos, as apropriações anteriores ou atuais, as relações e conexões com a cidade etc. Já uma sintaxe dos espaços abrigaria, por sua vez, a arquitetura, as estruturas, passagens, vias de acesso, obstáculos, níveis etc. Tudo isso ocorre em termos de procedimentos de composição, de linhas de visibilidade, e de interação e compartilhamento entre criadores e público.*

Entendendo o teatro performativo e a tendência contemporânea em utilizar processos horizontais de criação somados ao modelo de criação em *site-specific*, podemos dizer que no processo criativo do espetáculo *Soft Porn* a iluminação cênica tanto moldou a criação quanto foi moldada pelas necessidades do espaço, em tentativa de manter presente a iluminação durante todo o processo criativo e possa ser uma das principais responsáveis por gerar afetações no público.

Esse modo de pensar a luz num processo horizontal, em que o espetáculo é modelado a partir do espaço utilizado, acreditamos, estreita a relação entre a criação da luz e a cena, de modo a aumentar também a aproximação do público mediante sua afetação pela iluminação da cena.



Quando se opta, no processo inicial de criação, por um espaço com baixa iluminação, como no caso do espetáculo *Soft Porn*, inevitavelmente é preciso pensar em alternativas para o iluminar e jogar com a escuridão. Isso acontece, aliás, em todos os demais espaços, sendo eles não específicos de teatro ou os edifícios teatrais. Se a escolha espacial do grupo Transeuntes tivesse sido por uma praça com vários postes de luz, por exemplo, o espetáculo teria sido modelado de outra forma, mas, ainda assim, pensado a partir da iluminação que o espaço oferece – suas fontes, intensidades, cores, ângulos, entre outras características.

## 5. Conclusão

Entende-se a importância de pensar a luz durante o processo criativo cênico de acordo com o espaço a ser utilizado; em se tratando de espaços não específicos de teatro a luz existente nesses lugares e/ou sua falta deve ser pensada durante todo o processo. Quanto à criação em *site-specific*, as características dos lugares escolhidos demandam que a preocupação acerca da visibilidade e visualidade da cena aconteça desde a escolha desses espaços.

O que se pretendeu aqui foi analisar a proposta de luz do espetáculo performativo *Soft Porn*, considerando o modo como se deu sua criação por *site-specific*. No caso desse espetáculo, foram utilizados elementos simples e de fácil acesso que poderiam ser manuseados em espaços não específicos de teatro nos quais nem sempre há infraestrutura necessária para o uso de refletores. Mesmo com esse aparato técnico, a criação da luz que o grupo propõe pode ter características estéticas e sensoriais similares e devedoras às ideias de Artaud (2006) para o teatro da crueldade. A relação estabelecida com o público, que se deu a partir da necessidade de uma condução, por mais que apareça em um primeiro momento como a necessidade de tornar visível o trajeto e o que está sendo apresentado pelo grupo de *performers*, se estabeleceu como visualidade. A luz, mostrou o caminho para o público, mas também foi performativa e propôs elementos sensíveis para o afeto entre o público e a obra.



Artaud sugeriu essa troca sensível que se estabelece no signo, no jogo entre os elementos na cena como um caminho possível para o teatro. Ao abordar o compartilhamento do sensível no teatro da crueldade, ele observa que

*É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa de espectadores.*

*Além disso, saindo do domínio dos sentimentos analisáveis e passionais, pensamos fazer com que o lirismo do ator sirva para manifestar forças extremas – e com isso fazer a natureza voltar ao teatro, tal como queremos realizá-lo (ARTAUD, 2006, p.97).*

É preciso que haja alternativas acessíveis para esses espaços desprovidos de infraestrutura elétrica e que essas alternativas cumpram com o objetivo de iluminar e afetar o público. No caso de *Soft Porn*, o uso de lanternas de LED criou simultaneamente uma camada de luz contrastante com a luz amarelada dos postes e um jogo com o claro-escuro que, ora revela, ora esconde. Desse modo, a afetação do público com o espetáculo se deu nesse jogo com a iluminação, estando o público de certo modo vulnerável e dependente da iluminação proposta pelos *performers*, já que a escuridão do bosque não oferecia clara visibilidade, dificultando seu deslocamento.

## Referências

- ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: Relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Cadernos da ELT**, São Paulo, v. 1, n. 2, pp.33-41, mar. 2003.
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. **Olhares**, São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 46-51, dez. 2009.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3 ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. **Moringa**, João Pessoa, v. 2, n. 2, pp.13-25, dez. 2011.
- FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, pp.197-210, 28 nov. 2008. SIBiUSP. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>>. Acesso em 15 março 2020.



- GARROCHO, Luis Carlos. A cena nos espaços encontrados. Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 6, **Anais...**, pp. 1-4. Campinas: Abrace, 2010.
- NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Por uma história do pensamento sobre o fazer da iluminação cênica moderna: a cena além do humano. **Urdimento**, v. 1, n. 31, pp.20-37, 27 abr. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573101312018020>>. Acesso em 15 março 2020.
- DE GASPERI, Marcelo Eduardo de Rocco. Arte e comunidade: programa de extensão “urbanidades – intervenções”. **Revista Expressa Extensão**, v. 24, n. 3, set.-dez. 2019, pp. 46-59. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/14949/pdf>>. Acesso em 15 março 2020.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. 7 ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- SCHIOCCHET, Michele Louise. Site-specific art? Reflexões a respeito da *performance* em espaços não tradicionalmente dedicados a esta. **Urdimento** [s.l.], v. 2, n. 17, pp.131-136, 2011. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102172011131> >. Acesso em 15 março 2020.
- SHISHIDO, Cesar Augusto de Oliveira. **O teatro e seu duplo de Antonin Artaud: uma outra cena do inconsciente**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- TUDELLA, Eduardo A. da Silva. **Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, sob orientação do Prof. Dr. Ewald Hackler, Salvador, 2013.

Recebido em 19 de setembro de 2019  
Aceito em 14 de março de 2020



## ESCRITA E CORPO EM ANTONIN ARTAUD

Marcelise Lima de Assis<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-6388-3531>

**RESUMO:** Busca-se investigar neste artigo como se dá a constituição do sujeito em Artaud na carta que este dirige a Wladimir Porché em 4 de fevereiro de 1948. Nesta carta, Artaud expressa sua revolta frente à censura que sofreu sua produção radiofônica *Para acabar com o juízo de Deus*. A partir do conteúdo desta carta, a autora discute como em Artaud a constituição do sujeito transcorre, necessariamente, pela noção de corpo. Diferente do que Foucault apresenta a respeito dos ascéticos, os quais buscavam na escrita de si uma espécie de fuga dos maus pensamentos ao eliminá-los pela escrita, Artaud toma a escrita como lugar para problematizar a noção de corpo e, conseqüentemente, do pensamento, para atingir os mais diversos modos de julgamentos que operam na constituição dos corpos ordinários.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpo; Antonin Artaud; Sujeito; Escrita de si;

## WRITING AND BODY IN ANTONIN ARTAUD

**ABSTRACT:** *This paper seeks to understand how the constitution of the subject occurs through Artaud's letter to Wladimir Porché, dated February 4, 1948. In this letter, Artaud expresses his discontentment against the censorship suffered by his radiophonic piece To end the judgment of god. From the analyses of the contents of this letter, the author discusses how in Artaud the constitution of the subject goes necessarily through the notion of body. Unlike what Foucault presents about ascetics, who sought in their writings a kind of escape from bad thoughts by eliminating them through writing, Artaud takes writing as a place to problematize the notion of body and, consequently, of thought, to reach the most diverse modes of judgments that operate in the constitution of ordinary bodies.*

**KEYWORDS:** *Body; Antonin Artaud; Subject; Self-writing.*

---

<sup>1</sup> Marcelise Lima de Assis é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural do Departamento de Linguística, Literatura e Artes da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: [lissletras@gmail.com](mailto:lissletras@gmail.com).



## Introdução

Antonin Artaud viveu na primeira metade do século XX (1896-1948), foi um crítico do teatro, poeta, dramaturgo, escritor e artista plástico francês. Alocou, no cerne de suas discussões, a noção de corpo, valeu-se de um tom de revolta contra o modus operandi de interdição que opera estrategicamente para certo esgotamento das forças vitais. Artista combativo, esteve ligado ao Surrealismo, do qual foi banido, em 1928, por discordar da filiação do movimento ao partido comunista, além de inúmeras divergências com André Breton, que renderam diversas cartas, um dos gêneros textuais aparentemente preferido por Artaud. Em 1937, sofreu várias internações em manicômios franceses e, no dia 13 de outubro de 1937, foi submetido ao prefeito de Havve um certificado médico solicitando sua transferência, com urgência, para o asilo departamental de alienados. O médico que assinou o documento certificou que ele, com a idade de 41 anos, apresentava problemas mentais e um conjunto de alucinações (ARTAUD, 2004, p. 847, tradução nossa), terminando o artista por ser internado no hospital psiquiátrico de Rodez de 1943 a 1945, de onde escreveu diversas cartas endereçadas ao médico psiquiatra chefe Doutor Ferdière, nas quais expressou um sofrimento intenso e argumentou em favor de sua liberdade.

A esse diagnóstico, Artaud reagiu durante todo o período em que esteve internado, através de uma escrita volumosa, em que preencheu inúmeros cadernos escolares, nos quais, como descreveu Ana Kiffer:

*“[Artaud] volta a uma prática incessante de escrita. Uma prática, no entanto, completamente nova e inusitada. A partir desse ‘suporte’, ele põe em cena uma escrita que não se assemelha a nenhum modo antes explorado pelo autor”.* (KIFFER, 2007, p. 8)

Nota-se, aqui, um dos pontos centrais da nossa abordagem sobre a “política da escrita”, compreendendo escrita como intervenção em determinado tempo. Por meio dessa escrita, Artaud se constitui e instaura uma intervenção ao apresentar mecanismos e formas outras de expressão de si.



## A Intervenção da Escrita

A carta que será apresentada a seguir Artaud enviou a Wladimir Porché em 4 de fevereiro de 1948, nela ele anunciou a revolta em relação à censura imposta a sua transmissão radiofônica intitulada *Para acabar com o juízo de deus*, trabalho em que se dedicou por meses e do qual esperou, com muito entusiasmo, a recepção do público.

Nesse sentido, busca-se depreender como pode se dar a constituição do sujeito em Artaud, através da análise da carta que este direcionou a Wladimir Porché. Para isso, tentaremos compreender como ocorre a constituição do sujeito em Michael Foucault, teórico que teve em Artaud um norte para escrever sobre corpo. Foucault buscou informações na antiguidade e apresentou, em seu texto *A escrita de si*, como a escrita era tomada pelos seguidores do ascetismo. Segundo o teórico, em *Vita Antonii* de Atanásio, a escrita era o exercício capaz de possibilitar ao ascético o conhecimento sobre si mesmo, uma vez que dava a conhecer os movimentos do seu próprio pensamento, quer sejam maus ou bons. Nesse sentido, para os ascéticos, ao escrever era possível livrar-se dos maus pensamentos, uma vez que tal exercício motivava uma espécie de inibição diante do mal pensar e suas práticas, levando-os a evitá-los, disciplinando seus corpos à servidão do bem e frustrando as argúcias do inimigo. Nota-se a escrita como um exercício de batalha espiritual, uma vez que, ao escrever os movimentos interiores, acabam por externar os movimentos da alma. Ao eliminar os maus pensamentos, finalidade essencial do exercício da escrita, o ascético “*dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo*” (FOUCAULT, 1983, s/p).

Ainda para Foucault, a escrita está associada ao exercício do pensamento pelo menos de duas maneiras: uma, que diz respeito ao trabalho pela escrita, ao exercício do pensamento, ou melhor, ao treino em situação real (FOUCAULT, 1983); e, outra maneira, na qual “*a meditação precede as notas, as quais permitem a releitura que, por vezes, relança a meditação*” (FOUCAULT, 1983, s/p). Desse modo, Foucault conclui que, independentemente do modo de exercitar a escrita, esta sempre constituirá uma etapa essencial no processo que leva o sujeito a repensar o cuidado, o conhecimento de si, e afirmar uma criação de si por meio de uma “política da escrita”, ao passo que acaba por instaurar uma intervenção em determinada experiência histórica.

Foucault chama esse exercício de treino de si, o qual possui a função etopoiética, por meio da qual se opera a transformação da verdade em *ethos*. Ou melhor: “*Esta escrita*



*etopoiética, tal como surge através dos documentos do I e do II séculos, parece ter se estabelecido no exterior de duas formas já conhecidas e utilizadas com outros fins: os hypomnemata e a correspondência” (FOUCAULT, 1983, s/p).*

Foucault assinala que essas duas formas de escrita (*hypomnemata* e correspondência) podem ser compreendidas como parte da constituição do sujeito. Os *hypomnemata* são cadernos de anotações e/ou de notas e diz respeito a um modo de anotar pensamentos, lições e frases para melhor argumentar sobre determinado assunto ou para serem consultadas posteriormente. Ou ainda, como descreve o teórico: “*Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior” (1983, s/p).* Nota-se que é por meio da escolha de elementos heterogêneos que se constitui os *hypomnemata*. Não se trata de escrever como se compreendeu determinada leitura de uma obra, mas dos elementos que se pôde captar e anotar para uma consulta futura.

Foucault (1983, s/p) afirma ainda que “*Os cadernos de notas, que, em si mesmos, constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria prima para textos que se enviam aos outros*”. Aqui se situa a correspondência, a segunda forma de escrita de si apresentada. Nela reside, além do compartilhamento com outrem, o exercício pessoal.

Para Foucault (1983), na correspondência, cada sujeito se manifesta a si e ao outro, fazendo-se presente àquele a quem se direciona. Nesse sentido, a carta opera sobre o destinatário, mas também sobre quem a envia e isso implica, para Foucault, uma introspecção, em uma abertura de si mesmo que se dá ao outro. Esse treino também implica o exercício do pensamento a partir do conhecimento de si.

Artaud foi um pensador que muito contribuiu e inspirou o movimento de contracultura dos anos 1960 e 1970 e que tem inspirado discussões sobre a noção de corpo na contemporaneidade. Além disso, Artaud se constituiu em um norte para Foucault (quando de seus estudos sobre o corpo) e para Deleuze, ao inspirá-lo a escrever sobre o corpo sem órgãos, discussão que Artaud traz em seu texto *Para acabar com o juízo de deus*, mas que não o toma conceitualmente, trabalho feito por Gilles Deleuze e Felix Guattari (SARDINHA, 2017, p. 200). Quase incompreendido em seu tempo, a partir da década de 1960, as ideias de Artaud passaram a ser reinterpretadas e colocadas em prática por diversos diretores de teatro em todo o mundo. No Brasil,



podemos citar José Celso Martinez Corrêa, estudioso e intérprete das obras de Artaud, sobretudo por meio de sua liderança no Teatro Oficina (1960).

Por ser um pensador do corpo, foi no teatro que Artaud encontrou terreno fértil para experimentar o que ele chama de teatro da crueldade. Trabalhou toda a sua vida para mobilizar a noção de corpo. Incomodava-se com os automatismos, daí a criação de uma obra que revolucionou o teatro contemporâneo: O teatro e seu duplo. Mas, Artaud não pensou o corpo apenas no teatro. Diríamos que nele esse corpo fosse possível de ser experimentado/praticado. Conforme aponta Quilici (2008, s/p) *“Artaud frequentemente opta por uma confrontação com a plateia”*, para que abandonasse o caráter ficcional ou o mundo imaginário do teatro, conforme diz Quilici (2008, s/p) e imergisse numa problematização radical de si por meio do teatro. Artaud, ao falar de teatro, não está apenas falando de arte pela arte como forma de fruição superficial, aliás, a superficialidade do teatro muito incomodava Artaud. Para ele arte e vida não se separam e por meio da arte se pode transformar a vida e questionar as estruturas de dominação do corpo.

Ainda para Quilici (2008, s/p) *“Artaud faz uma avaliação da sua época e do tipo de ‘homem’ que ela produz. O desconhecimento do ‘homem moderno’ em relação ao teatro seria apenas uma faceta de uma ignorância maior”*. Essa ignorância do homem moderno apresenta-se em seu próprio corpo domesticado. Desse modo, teatro que era baseado na representação da vida, para Artaud ele precisava ser intervenção, transformação e perda de si. Para Quilici (2008, s/p)

*O homem descobre que para realizar-se plenamente como tal é necessário um tipo especial de “trabalho”, que não possui nenhuma relação com as ocupações voltadas à aquisição de prestígio, fortuna e asseguramento de si no mundo. Nenhuma dessas ocupações poderia lidar convenientemente com a “inquietude de si”.*

Ou melhor, por meio de uma “inquietude de si”, se iniciará o acordar de um organismo dentro para um corpo vital, e, para Artaud, isso incluía uma crueldade elementar. Sua própria vida foi uma experimentação dessa crueldade, de uma busca não para apenas entender o corpo, mas para experimentá-lo além das suas funcionalidades (UNO, 2012). Para Artaud, o corpo estava engendrado em formas governadas e automáticas, as quais eliminavam a vitalidade e a força da vida, daí a



necessidade da busca por um *corpo sem órgãos*, um corpo aparentemente impossível, ou melhor, tomar o corpo mais por suas intensidades do que por suas funcionalidades.

### Uma Carta ao Corpo

Diferente das duas formas de constituição do sujeito que foram apresentadas por Foucault, por meio do seu estudo dos documentos do I e do II séculos, Artaud nos apresenta uma constituição do sujeito que se concentra no corpo. Sua escrita exaustiva em cadernos, no período que passou em Rodez, faz parte dessa busca para dilatar o corpo, conforme argumenta Ana Kiffer (2016, p. 10), por meio de um trecho do poema de Artaud, ao dizer que todo pensamento se faz com o corpo. Sendo assim, quanto menos corpo, mais pensamento, sendo preciso, desse modo, utilizar-se do corpo para fragilizar o pensamento. Ou melhor, a destituição do corpo possibilita a problematização do pensamento. Nota-se, por meio dos registros de Artaud, que, ao dilatar o corpo ordinário, o sujeito é capaz de apreender um corpo radicalmente outro. Não uma destruição do corpo anterior, mas a desorganização ou a busca do corpo que aconteça por suas intensidades. Era essa intensidade e essa suspensão do corpo ordinário que Artaud desejava injetar no público com a transmissão de seu texto censurado *Para acabar com o juízo de deus*. Eis o motivo pelo qual escreve e expressa revolta em carta ao responsável pela rádio:

*Senhor,  
Permita-me estar um pouco mais do que revoltado e escandalizado  
com a medida tomada em relação à minha Radiodifusão:  
“Para acabar com o juízo de Deus”,  
(...)  
Não ignore a curiosidade com a qual essa emissão era esperada pela grande  
massa do público  
que a via como uma espécie de libertação,  
que contava com um conjunto sonoro que a retirava da rotina ordinária das  
emissões (ARTAUD apud KIFFER, 2017, p. 163).*

Vê-se que a escrita se torna política e a carta opera como intervenção e ação também política. Nota-se, também, no trecho da carta citado, que Artaud queria agir/atuar no público ouvinte de sua transmissão, na tentativa de possibilitar a experimentação de um conjunto sonoro que lhe apresentasse uma espécie de libertação, ao retirá-los da rotina ordinária das emissões costumeiras, agindo



diretamente sobre o sentido de cada ouvinte. Ouvir é exercício corpóreo e envolve a voz do outro, com seus tons, volumes, expressões etc. Para Artaud não bastava que o público tivesse acesso ao seu texto apenas por meio da escrita como exercício de leitura.

O texto *Para acabar com o juízo de deus* propunha ao público uma desorganização corporal: convidaria o público a experimentar a vida pela via corporal, abandonando o julgo sógnico dos julgamentos responsáveis por criar os corpos ordinários. Artaud insistiu em uma experimentação radical do corpo, em que fosse possível sabotar os juízos que empobreciam os corpos, como pontua Kuniichi Uno (2012) em seu texto *A gênese de um corpo desconhecido*:

*Uma das obsessões mais fortes para Antonin Artaud era de que seu corpo não era nada além de um autômato manipulado por Deus. Mas o que ele queria fazer não era destruir este autômato, mas se desvencilhar do autômato, do seu próprio corpo paralisado. O que ele queria era reconstruir ou descobrir um outro autômato que se gerasse seguindo as forças, os fluxos e o tempo, um outro tempo. Os órgãos são execráveis na medida em que eles representam e articulam as ordens que determinam o autômato de Deus. É por isso que Artaud comandaria a luta contra os órgãos durante toda a sua vida (UNO, 2012, p. 66).*

Se, para Foucault, os ascéticos buscavam na *escrita de si* uma espécie de fuga dos maus pensamentos ao eliminá-los da escrita, Artaud tomou a escrita como lugar para problematizar a noção de corpo e, conseqüentemente, o pensamento. Sua transmissão radiofônica tinha a intenção de atingir os pontos centrais dos corpos e propunha a experimentação do corpo fora das limitações que situam o bem e o mal. Compreende-se que o conhecimento de si em Artaud se dá pela perda desse si e do corpo para uma abertura ao outro, ao novo. Era preciso tirar o corpo do seu estado paralisado, devolvendo-lhe o sentido de renovação por meio da experimentação das intensidades corporais. Em *As palavras e as coisas*, Foucault (2002) acrescenta que “em Artaud, a linguagem, recusada como discurso e retomada na violência plástica do choque, e remetida ao grito, ao corpo torturado, à materialidade do pensamento, à carne;”. O que, para Kuniichi Uno (2012):



*De uma maneira muito condensada, sua reflexão apoia-se na história do corpo. Tudo o que ele escreveu em suas centenas de cadernos apresenta-se como um apocalipse do corpo, tanto que ele continua a pensar constantemente em como o corpo foi roubado, martirizado, torturado, deformado, suprimido de uma maneira quase irrecuperável. O Cristo, as doutrinas, os misticismos, as metafísicas, as ciências, as políticas, tudo o que é social, a medicina e os hospitais psiquiátricos são responsáveis por isso. A vida humana, suas forças vitais, incluindo a libido ou o desejo, é moldada nas redes institucionais da vigilância, da organização ou da exclusão (UNO, 2012, pp.41-42).*

Os escritos de Artaud tornaram-se revelações de como o corpo foi furtado. Aqui podemos marcar a diferença entre a constituição do sujeito em Foucault e em Artaud. Na constituição do sujeito, no trabalho foucaultiano, o sujeito cria medidas e princípios que o ajudem no autocontrole, pois só aquele que governa a si mesmo pode governar a polis. Artaud, ao contrário, utiliza-se da escrita e, particularmente, em cartas e cadernos, para uma espécie de perda de si e desconstituição do corpo ordinário. Na carta em estudo, o artista insiste na ação política de enfatizar a importância da transmissão de seu texto para o público ouvinte da rádio:

*Eu, o autor, ouvi como todo mundo a emissão gravada,  
decidido a não deixar nada passar  
que pudesse lesar  
o gosto  
a moral,  
os bons costumes,  
a vontade de honra,  
e que pudesse por outro lado  
manifestar  
o tédio,  
o déjà vu,  
a rotina  
queria uma obra nova que fixasse certos pontos na vida orgânica*  
(ARTAUD apud KIFFER, 2017, p. 164)

Observa-se que a carta escrita por Artaud possui toda uma organização estética que a aproxima de um poema com pequenos versos. No conteúdo do trecho em questão, ele garante ao responsável pela rádio que sua transmissão não ia apresentar ao público um momento tedioso, uma rotina ou um *déjà vu*, ou melhor, apresentaria algo novo, fora da realidade costumeira que o público estava habituado. Garantia que não afetaria o gosto, a moral, os bons costumes, a vontade de honra do público, seu alvo era atingir “certos pontos da vida orgânica”, ou melhor, queria atingir os corpos com seus



organismos e funcionalidades, de modo que o público se deixasse experimentar o corpo em suas intensidades.

Ainda que as palavras do seu texto fossem violentas e assustadoras, ele garantia não lesar “o gosto, a moral, os bons costumes, a vontade de honra”, pois o que pretendia apresentar estava fora da vida, tão fora da vida que, provavelmente, o público não se escandalizaria. Notamos aqui uma sutil ironia, uma vez que todo o trabalho de Artaud foi exatamente o de fazer voltar à vida, ou melhor, Artaud supõe que o público estava fora da vida, mergulhado em uma rede de automatismos e costumes rotineiros, espécies de corpos robotizados. Sua transmissão poderia ser incompreendida e poderia não causar efeito algum, dado o nível de afastamento da vida no qual os corpos ouvintes estariam imersos:

*Ora eu busco.  
E encontro  
1º a pessoa da felicidade,  
texto constelado por palavras violentas, assustadoras,  
sim, existem palavras violentas, assustadoras,  
mas tão fora da vida que não acredito que possa haver nesse  
momento um público capaz de se escandalizar.*

(ARTAUD apud KIFFER, 2017, p. 165)

E acrescenta que se houver um ouvinte capaz de afetar-se, que assim o seja, que ele compreenda que “não aguenta mais a sujeita” física e fisiológica do corpo, a ponto de desejar uma mudança corporal profunda:

*Sim e que seja, que o último imigrante compreenda  
que ele não aguenta mais a sujeira,  
- física, como fisiológica,  
E DESEJAR uma mudança  
CORPORAL  
De fundo.*

(ARTAUD apud KIFFER, 2017, p. 165).

O sujeito se constitui na recusa de um corpo ordinário, na sua desorganização e na constituição de um corpo novo e perspicaz, capaz de perceber as formas de empobrecimento da vida, capaz de notar que é preciso estar constantemente buscando



esse corpo de mudança intensa, capaz de devolver o sentido da existência combativa diante das formas de automatismo e captura, liberando-os para sua vitalidade:

*Resta o ataque inicial contra o capitalismo americano.  
Mas é preciso ser muito ingênuo, Sr. Wladimir Porché, a  
essa altura, para não dar-se conta que o capitalismo americano  
e o comunismo russo nos levam, os dois, à guerra.  
então pela voz, tambores e xilofonias alerto as individualidades para que façam  
corpo.  
Eu sou*

*Antonin Artaud*

(ARTAUD apud KIFFER, 2017, p. 165).

Façam corpo, propõe Artaud, ainda que esse seja inatingível, conforme aponta Kuniichi Uno (2012, p. 42) “*Artaud foi longe demais, ao ponto de chegar a uma imagem de um corpo irrealizável, esvaziado de todas as possibilidades reais, como já se disse suficientemente a propósito de seu teatro da crueldade*”. A crueldade criativa e quase eufórica, como modo de abertura sofisticado, em outros termos: a crueldade em Artaud é uma abundância de vida. Para Kuniichi Uno (2012), o Estado, a sociedade, o exército, a escola, a medicina e a cultura são inimigos do corpo. Artaud entrega seu corpo ao trabalho de oposição a essas formas, sobretudo ao corpo orgânico biológico e higiênico. Para ele o corpo sempre se distingue do corpo como objeto determinado, pois nele se situa uma diferença que se espessa em matéria flutuante e, como conclui Kuniichi Uno (2012, p.43), “*abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam*”.

Daí o desejo de criar uma obra pela qual pudesse desestabilizar os julgamentos para que fosse possível buscar um corpo que evadisse a esses autômatos divinos que tanto se afastam do corpo em si e suas pulsões. Em Artaud, o corpo precisa ir além dos seus limites orgânicos, sociais e historicamente organizados, “*ele busca, explorando todo o caos que transborda do sistema de vida ocidental, um outro plano que manifestaria uma outra ordem, uma outra economia de forças vitais*” (UNO, 2012, p. 40).

Há uma *perda de si* e o sujeito se constitui por meio da linha tênue entre o corpo e um novo corpo. A palavra escrita está além do seu significado. É tomada por suas intensidades, pela força com que atravessa os corpos para desconstruí-los, abrindo conexões outras: “*então pela voz, tambores e xilofonias alerto as individualidades para que façam corpo*”.



Portanto, como aponta Ana Kiffer (2018, p. 116), “*Artaud escreveu e desejou modos de acabar com o julgamento*”. E, se, para ele, nenhum pensamento se faz sem o corpo, era preciso, com o corpo, atingir o pensamento. E assim o fez. Toda a vida de Artaud foi concentrada em traçar a batalha contra o automatismo em meio aos quais os corpos foram imersos.

## Conclusão

A escrita do texto *Para acabar com o juízo de Deus* e a carta analisada durante o texto apresenta a atuação política de Artaud durante e após os nove anos que passou em internação psiquiátrica em Rodez. Por meio do conteúdo dos dois textos analisamos, nota-se que Artaud buscou fazer críticas aos automatismos em que os corpos estavam imersos, para ele, essa organização acaba por eliminar toda força criadora e vital da vida.

Ao escrever a carta para Wladimir Porché, Artaud nos apresenta também a escrita de si, não no modelo apresentado por Michel Foucault, exercitado pelos acéticos, voltada para o campo espiritual, mas de uma escrita que permeia na noção de corpo e seus organismos, ou melhor, Artaud chama atenção para a importância do corpo na formação do pensamento. Entendendo que o corpo e sua vitalidade foram roubados pelos mecanismos de controle social; igreja, trabalho, produção de bens etc., e demais formas de capturas.

Na carta enviada a Wladimir Porché e no texto *Para acabar com o juízo de deus*, o autor externa seu pensamento e mostra que é possível a criação de outro corpo, que a recuperação das vitalidades da vida, a experiência consigo são portas possíveis para a criação de uma sociedade mais humanizada e respeitosa. Nesse sentido, a escrita de Artaud se apresenta como ato político, sobretudo após ser internado em Rodez, período marcado pela escrita. Artaud imerge no mundo da escrita como mecanismo de busca por um *corpo sem órgãos*, sem julgamento, sem controle – um corpo que cedesse espaço para as sensações. A escrita, para ele, foi o lugar pelo qual pôde suportar os tratamentos com eletrochoque e outras formas de tortura pelas quais foi submetido. Das experiências que marcaram sua vida, Artaud extraiu o mais exuberante e escreveu o apocalipse do corpo (UNO, 2012).



## Referências

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São. Paulo: Max Limonad, 1984.
- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o juízo de Deus (1947). In: WILLER, C. (tradução, seleção e notas). **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- ARTAUD, Antonin. **Œuvres**. Paris: Gallimard, 2004.
- DRUMMOND, Washington. Sacrifício das formas: da estética ao sujeito. In: **Revista Ideação**, n, 31, Jan./jun. Feira de Santana/BA: UEFS, 2015.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.
- KIFFER, Ana. Carta-prefácio. In: *ARTAUD, Antonin. A perda se si: cartas de Antonin Artaud*. Org. Ana Kiffer; Trad. Ana Kiffer; Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. pp. 7-20. (col. Marginália).
- KIFFER, Ana. (org.). Um só ou vários corpos? In: **Sobre o corpo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- KIFFER, Ana. [Ensaio] Correspondência fabulatória – entre Ana K. e A. Artaud. In: **Revista Vazantes** - UFC. Vol. 01, n 01. 2018, pp.105-116.
- QUILICI, Cassiano Sydow. O treinamento do ator/performer e a “inquietaude de si” In: **Anais do V Congresso da ABRACE, ISSN 2176-9516**, v. 9, n. 1 (2008). Disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/75/showToc>>. Acesso em 06 março 2020.
- SARDINHA, Diogo. Três corpos: Artaud, Foucault, Deleuze. In: **Revista dois pontos**: Revista do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Paraná, v. 14, n. 1, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/dois pontos/article/view/56547/34031>>. Acesso em 06 março 2020.
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de Christine Greiner com colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Rachel; prefácio de Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

Recebido em 06 de outubro de 2019  
Aceito em 05 de março de 2020



## A CARTOGRAFIA DO CORPO-SEM-ORGÃOS:

a concepção do corpo em Antonin Artaud

Ceres Vittori Silva <sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-0936-8859>

Gabriel Mafort Gomes Paleari <sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-1076-8403>

**RESUMO:** A investigação aqui realizada se propõe a discutir a possibilidade de que o Corpo-Sem-Órgãos, conceito fundamental da obra tardia de Antonin Artaud (1948), pudesse já se mostrar de algum modo presente em sua obra desde o início, ainda que de modo subjacente. Para tanto, discutir-se-á três recortes temporais distintos: a entrada de Antonin Artaud no Movimento Surrealista, seu encontro com os índios Tarahumaras no México e, por fim, seu internamento no hospital de Rodez. Momentos que, se não dialogam diretamente entre si, servem para que se mapeie o movimento do desejo em direção ao Corpo-sem-órgãos: as escolhas de Artaud, suas veredas e trajetórias em direção à formação de sua concepção de corpo-vida.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artes cênicas; Antonin Artaud; Corpo-Sem-órgãos; Teatro.

## A CARTOGRAPHY OF THE BODY-WITHOUT-ORGANS:

the conception of the body in Antonin Artaud

**ABSTRACT:** *The investigation carried out here aims to discuss the possibility that the Body Without Organs, a fundamental concept of Antonin Artaud's late works (1948), could be present in his work from the beginning, albeit in an underlying way. For this purpose, three different time frames will be discussed: Antonin Artaud's entry into the Surrealist Movement, his encounter with the Tarahumara natives in Mexico and, finally, his admission to Rodez hospital. Even though these moments do not dialogue directly with each other, they serve to map the movement of desire towards the Body Without Organs: Artaud's choices, paths and trajectories towards the formation of his concept of body-life.*

**KEYWORDS:** *Performing arts; Antonin Artaud; Body Without Organs; Theatre*

<sup>1</sup> **Ceres Vittori Silva** é Doutora e docente do curso de Artes Cênicas na Universidade de Londrina (UEL). Autora da tese *Pistas, Rizomas, Devires: Por uma cartografia da peça radiofônica "Para acabar de vez com o julgamento de deus"* (2015). E-mail: [ceresvittori@gmail.com](mailto:ceresvittori@gmail.com).

<sup>2</sup> **Gabriel Mafort Gomes Paleari** é Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Entre 2015 e 2018, participou como bolsista no Projeto de pesquisa em Ensino *Resquícios do Corpo Sonoro em Antonin Artaud e Klaus Vianna*, Coordenado pela Prof. Dr<sup>a</sup> Ceres Vittori. E-mail: [gabrielpaleari@gmail.com](mailto:gabrielpaleari@gmail.com).



## 1. O desejo da nomeação do Corpo-Sem-Órgãos: *introdução reversa ao ano de 1948.*

O conceito do Corpo-Sem-Órgãos (CsO) foi nomeado por Antonin Artaud pela primeira vez somente em 1948, na peça radiofônica *Para acabar de vez com o julgamento de deus*, cujo termo inaugurou não apenas uma imagem de um corpo às avessas, sem seus órgãos vitais, mas foi uma nomeação de um corpo completo, Artaud escrevia sob sua perspectiva existencial, de um corpo esvaziado de órgãos, um corpo delinquente, incabível. Descreve-se o CsO como uma revolta – pois em sua conjunção “Sem-Órgãos” manifesta-se um corpo que ocupa um espaço e que escolheu ser completo.

É uma escolha retirar, é uma escolha por algo, Artaud ao nomear como CsO, inicia novos modos de agenciar-se, de construir a si mesmo, de escrever, desenhar, gritar a si, este agenciamento de sujeito é uma transformação direta no indivíduo, é a própria construção de sua imagem, seus gestos. É construir seu próprio desejo. Esta é o devir essencial do CsO que Artaud pontua, compreender o próprio desejo, que este formara a ti mesmo. É um movimento imanente, como pontuaria Deleuze e Guattari (1996) é um devir, é uma manifestação de sua expressão singular, é palpável, é uma prática e, é uma ética.

O real caráter do CsO não se concretiza como conceito fixo. Contudo – ao nomear tal conceito, como defendemos aqui, Artaud acabou por caracterizar – toda a sua jornada existencial dando nome a todas suas inconstantes mudanças corpóreas. O CsO nada mais poderia ser que um reflexo da própria vida de Artaud, que a cada passo, desde 1896, culmina em um processo transformativo, poético por excelência, um processo que revela modos de linguagem/ação. Para esclarecer, Artaud ao proferir CsO, não estava fechando a sua conceitualização, o contrário: estava apto a nomear este ato como um processo de vida, de criação, e principalmente, ético.

O caráter primordial do CsO está em seu processo, um modo prático entre filosofia e vida. É um conglomerado de práticas, como diriam Deleuze e Guattari (1996), um devir constante, onde o corpo se instaura no presente, entre tornar e vir a ser seu desejo. Em Artaud a perspectiva se difere, há um olhar no horizonte, um não conceito, mas sempre uma sugestão de movimentos. O CsO para Artaud se elucida como captador de realidade, anterior ao próprio CsO, como uma construção em



experimentação sobre a sua própria compreensão e a realização desta em objeto concreto, ou seja, há na prática Artaudiana a exaltação da própria consciência e suas movimentações sobre os “planos de mim próprio” como será abordado mais pra frente. Afinal, são estas movimentações sobre si que resultarão num caminho, num resultado. Uma expressão oriunda desta linguagem. O resultado como expressão evidência um importante resultado, pois, manifesta-se algo para fora, para a vida, e que este algo para fora, é agenciamentos de desejos singulares, é a realidade do sujeito expressada, é o objeto de arte.

Não é à toa que o CsO surge como um manifesto, como uma obra artística – uma expressão revoltosa diante daquilo que Artaud executa, contra o julgamento de deus, mas o que poderia ser esse julgamento? O que está a ser julgado é a conduta do sujeito. Artaud nomeia o CsO como evidência final de um julgamento, antes de uma formação de juízo. O CsO interpõe o juízo das coisas, das formas e das figuras de poder (Deus), há nesse exame investigativo uma sentença: de um lado os órgãos e de outro a vida. Os órgãos para Artaud estão para quem forma este juízo, assim como para quem executa o processo de julgamento. Há uma revolta em toda execução do ato de julgar, sentenciar a solução do conflito, pois a solução para o conflito, nesta ótica sobre o julgamento que Artaud postula contra, não se encontra soluções que não sejam a morte. E a morte, é a parada brusca, a interrupção de existir, para a formação de si, como sujeito ativo, é a morte de seus desejos, como também, a interrupção brusca da produção de vida singular. Tanto quanto ocorre em suas sessões de tortura médica, banhos de eletrochoque como medidas médicas, exalta nessa prática, um silenciamento do paciente, interrupção abrupta e violenta. Artaud foi sentenciado e julgado constantemente sobre estes órgãos.

Artaud ao ir contra o julgamento, contraria toda a execução de poder, de biopoder, exaltando um modo de vida ou, metodologia de vida que convida o indivíduo a si, retirar os órgãos é retirar o julgamento de Deus sobre si. E Artaud executa como um artista, através de sua expressão, manifestação concreta desta realidade singular, interpondo nesta sessão imagens, vozes, e ação contra deus (órgãos). É um julgamento aberto, a nomeação pública ao CsO foi uma performance.

A nomeação compõe um desejo: Artaud deseja retirar o julgamento, a execução, retirar esta manifestação de poder que extermina a si mesmo. Retirar este órgão de biopoder, é retirar o julgamento das coisas que Deus, em seu peso existencial, têm no



detrimento de seus desejos. Este ato, trouxe ele a dançar às avessas, a manifestar sua grande obra radiofônica, e ao mesmo, expressar o Teatro da Crueldade.

Este desejo expõe limitações, conscientiza e executa formas de agenciar os caminhos interrompidos, os poderes. Retirá-los é colocar no lugar o que sempre foi lugar do sujeito, pertencer a si. Dessa forma, assim como este de nomear, o CsO nunca foi algo descoberto, sempre esteve presente, evoluindo conforme o corpo de Artaud concebia a si mesmo. Ao nomear apenas inaugurava outro momento de desejo singular, mas quais outros também foram?

## **2. Compreensão da Reviravolta na Obra de Artaud: exposição dos fatos históricos abordados e a presença do CsO em torno de sua cronologia.**

Em certo sentido, poderíamos dizer que a do pensamento Artaudiano acerca do corpo coexiste desde que Artaud nasce, com seu corpo e dores, em Marselha em 1896, uma cidade cosmopolita, e em sua casa se falava dois idiomas, francês e grego. Artaud desde cedo passa a conviver com dores, físicas e existenciais, perde sua irmã logo na infância, e inicia um tratamento contra meningite. E assim, é concebido em uma vida fadada a emoções e sensações mais sensíveis, cuja saída proposta por Artaud é a própria consciência, aprofundando em sua dor, vasculhá-la e segui-la conforme inflama seus nervos, como em uma expedição interna.

Esta expedição interna: evocar a consciência, dar importância ao que na filosofia Artaudiana reflete o metafísico como um intrafísico. O CsO, provém como uma ótica máxima de um corpo-livre, sem limitações para agenciar seus desejos. É um corpo metódico, pois nele possui vários métodos, práticas que se refazem cotidianamente para exercer seu devir, é um corpo que se atualiza a cada desejo, como José Gil, — dando continuidade à filosofia da diferença de Deleuze e Guattari —, irá pontuar o CsO, como esse corpo entre desejos (2008), nesta linha, o ato de desejar evoca uma outra situação contrária, ao desejar prova-se também a existência, enfrenta o real, confronta-se peso das ações. O desejo é provação, o CsO opera como capacitador de modos de ação, é uma filosofia ética, que pode resultar objetos artísticos, mas sempre objetos singulares. A provação aqui, corresponde a prova do desejo de Artaud, em três recortes temporais distintos, não há ligação direta dos fatos, mas há provações



específicas que Artaud enfrentou em sua vida, provações muito anteriores a resolução nomeada de CsO, o que mantém o CsO como meios metodológicos movidos a filosofia de devires, o que ocorre quando se analisa estes momentos distintos são as suas resoluções, que por sua vez distintas, têm se nelas, provações singulares, o que diz respeito também, a caminhos que foram tomados por seus desejos e escolhas. Ou seja, ao analisar momentos aleatórios combinados a resoluções que provam o peso de suas escolhas, analisamos as formas e métodos que o CsO de Artaud é realizado, as formas que Artaud denomina e concebeu seu corpo. Dessa forma, em uma linha temporal fluida, o CsO equivale a um viés evolutivo, por etapas até seu nível que concebe sua evidência escrita, o que torna este estudo, como uma investigação de casos oriundos dos desejos de Artaud, conseguimos compreender o fundo da filosofia do CsO que Artaud inaugura.

O primeiro estudo de caso do desejo são os anos de 1924-30 na vida de Artaud, quando inicia sua concepção poética e artística no período do movimento surrealista, e usufruindo da ideia surrealista, Artaud abre uma porta para a busca por uma poética pessoal. Advinda da necessidade de expressar. Mas como expressar a si? Artaud neste período enfrenta as dificuldades de identidade e modos de expressão, dogmas e estéticas serão marcados de combates diretos contra a real forma que Artaud quer expressar em seu âmago, o Surrealismo torna-se uma forma de retirar e ao mesmo tempo órgão (inimigo) íntimo que limita o desejo de Artaud. O que resulta nos livros: *O umbigo dos limbos* (1925) e *O pesa nervos* (1925). O segundo período analisa Artaud nos anos de 1936-1937, em sua viagem ao México, momento em que ele foi introduzido a um novo conceito de civilização, completamente diferente de seu conceito vindo da Europa. Para a sua iniciação ele busca a tribo Tarahumaras e as suas práticas com o Peyote no ritual do Ciguri – rito da tribo Tarahumara que Artaud é convidado a participar – que evoca neste rito o encontro com a consciência, ou melhor, o sacrifício da consciência. Então, para o terceiro período, resalto as correspondências trocadas entre Artaud e seu médico, Dr. Jean Dequeker no período de 1944, focando assim, sobre a ideia de Artaud sobre espírito, corpo e desejo, além de remeter ao espírito as suas condições religiosas, este período é próximo de sua futura nomeação em 1948, como Artaud refuta ou protege a religião cristã neste período internação em hospitais psiquiátricos?



### 3. Surrealista convicto: vanguarda, dogmas e obras artísticas, concepção e formação da consciência desejanste

Antonin Artaud era um jovem artista na Paris dos anos 1920, com ambições de estar no mundo artístico, conhecendo toda a efervescência cultural que estava culminando em muitas produções artísticas no: cinemas, teatro, poesia, e então, as vanguardas. Artaud desenvolveu nessa época suas primeiras filmagens de longas metragens, além de ser introduzido a classe artística, enfim, Artaud era um jovem artista buscando seu próprio caminho, e durante essa época, ingressou por um momento no movimento surrealista. Um breve momento que gerou em Artaud uma mudança permanente, com perspectiva de ação pela arte. Artaud chegou após algumas experimentações surrealistas que vieram a se tornar famosas. A descoberta do inconsciente com as traduções de Freud seria uma delas, como aponta Mèredieu (2011, p.278), mas Artaud pôde estar em um momento do movimento surrealista de composição de uma sintaxe:

*Em 27 de janeiro, Artaud redige um panfleto comum que todos assinaram e que será impresso em forma de cartas: O surrealismo não é uma forma poética. É um grito do 'espírito' que retorna a si mesmo e está muito decidido a esmagar desesperadamente seus entraves e, se necessário, com martelos materiais. (MÈREDIEU, 2011, p.279).*

Em 28 de janeiro, Artaud comanda a *Central Surrealista* e é o momento em que as revistas surrealistas serão publicadas. O “grito surrealista” se desenvolveria de modo que o material organizado por Artaud viria a “constituir verdadeiros ‘arquivos’ e sinais fixados de todas as ideias e conversas” (MÈREDIEU, 2011, p.280). Artaud compreendia que a organização dessas ideias é que englobaria a visão surrealista e sua prática, de modo que não se limitava a regras e posicionamentos partidários, mas era tomado por questões e diálogos.

Artaud, ao comandar a *Central Surrealista*, apresentou para o movimento uma outra proposta: organizar os diálogos e questões como manifestos, sem conceber pré-conclusões, afinal, a noção surrealista estava sendo construída a partir das indagações artísticas. O surrealismo introduz como cerne em suas criações o envolvimento imersivo do artista, não havendo distinção entre arte e artista.



Entretanto, as discussões de Breton ao tentar “dogmatizar” o movimento surrealista, colocando em patamares institucionais, concebeu a primeira das longas discussões que Artaud e Breton travaram em suas vidas. Quando da expulsão de Artaud, realizou-se, na concepção deste trabalho, o embate entre poderes, um embate entre ideias com Breton, que dogmatizava a estética do movimento. “*A expulsão do movimento surrealista marcará a obra e a ação de Artaud durante toda a sua vida*” (MÈREDIEU, 2011, p.265). Desse modo, a adesão ao movimento surrealista deu a Artaud não apenas vocabulário, mas meios de transformar suas emergências (anseios) em ação, desenvolvendo em primeira instância o seu teatro. Esse embate está relacionado com o desejo, contra cristalizações de ideias, estéticas, onde vibra a práxis iminente de algo que será mudado, transformado em outros processos, outras expressões.

A importância para Artaud neste período foram as primeiras indagações sobre o ser político. Artaud propõe um diálogo originário e completamente vanguardista, onde há um caráter importante, o da experimentação, e é neste período que Artaud a exerce, propondo e exercendo uma ética logo em suas primeiras obras. Afinal, neste embate com Breton, ocorre pelas distinções entre a vanguarda e a sociedade, este confronto representava para as vanguardas algo subversivo, este era o cunho principal de cada vanguarda artística, propor estéticas que desafiassem a ordem social, civil e espiritual das coisas. Por esse lado, Breton acreditava em compor divisões, partidizar politicamente a vanguarda surrealista, coisa que Artaud foi contrário, não há como politizar o que já é político por natureza, a própria arte. Base do pensamento Artaudiano: existe ações que exercem paradigmas, como no caso de Breton, mas também existem paradigmas que são quebrados por ações. E era esse o viés que Artaud buscava no surrealismo, como quebrar paradigmas pelas próprias ações artísticas? Eis que em 1925, Artaud escreve suas duas obras já mencionadas *Umbigo dos Limbos* e *Pesa-Nervos*, a literatura desses livros propõe uma reabertura ao corpo, para a consciência, propondo assim, uma intra-consciência, puramente surrealista, desbravando suas dores, concebendo seu corpo como centro de escrita.

O que propõe então, são indícios sobre o que é o corpo, sua concepção, formação entre físico e psicológico, ao mesmo que neste fluxo de ideias, as suas ramificações, ao longo de suas formações psicológicas, afetivas tem as intelectuais, racionais, histórias, contos, peças que se sobrepõe como personagens que exibem pesos diferentes para a totalidade da obra, torna-se um conglomerado íntimo de



memórias, ideias, divagações e realidades singulares de Antonin Artaud. E ainda, com questões centrais que a obra se aprofunda, como: de onde as ideias nascem? Concebendo um outro viés filosófico que não seja cartesiano, no qual não há distinção entre mente e corpo, o que é racional ou afetivo. As ideias nascem em qualquer parte do corpo, e o corpo por esse modo, se concebe em variadas temperaturas conforme as sensações, Artaud em *Pesa Nervos* (1925) propõe uma relação intrínseca entre temperaturas, ideias e movimento.

Ao propor esta relação, Artaud quebra alguns paradigmas sobre ideia/corpo, assim como o nível de consciência que possuímos, propondo outras formas de compreensão interna. Por quê não como um fluxo, que nele habita várias imagens e noções sobre corpo?

*Um grande fervor pensante e superpovoado levava o meu eu como um abismo pleno. Um vento carnal e retumbante soprava, e o próprio soprar era denso. [...] O espaço era mensurável e crepitante, mas sem forma penetrante. [...] E as radículas que tremiam na orla do meu olho mental separaram-se com vertiginosa velocidade da massa crispada do vento. [...] E precisávamos de uma mão que se tornasse o próprio órgão de agarrar.*

(...)

*Localizado provavelmente na pele, mas sentido como supressão radical de um membro, e não apresentando já ao cérebro senão imagens de membros filiformes e algodoados, imagens de membros logínquos e fora de seu lugar. Uma espécie de ruptura interna da correspondência de todos os nervos. (ARTAUD, 1991, pp.15-22).*

Artaud propõe novas formas de compreensão, novos métodos, óticas sobre o consciente. Em *O Pesa-Nervos*, pode se possuir a consciência como uma ótica de fluxo, movimentos, formas filiformes, espaços de temperaturas variadas que delas se tem a sensibilidade das coisas. O que ocorre um desejo de buscar a vida, seus movimentos iniciais, como exemplo: a vida das ideias, conceber uma ideia, tanto quanto conceber a noção de compreender os movimentos da ideia, esta que toma o corpo, gera ações, anseios e desejos. É explicitamente um dos indícios do seu devir CsO, a ética em relação ao corpo, corpo-vida, emancipado e livre de acessos que cotidianamente enclausuramos. Para o Artaud, é necessário que se construa o próprio corpo, recorrer a este corpo com as próprias mãos.

Em *O Pesa-Nervos* há um tratado sobre vida e criação artística “Cada uma das minhas obras, cada um dos planos de mim próprio, cada uma das florações glaciares da minha alma



*interior goteja sobre mim*” (ARTAUD,1991, p.13). Sob este aspecto “planos de mim próprio”, Artaud propõe camadas de sensibilidades, assim como as estruturas moventes que as ideias vagueiam, conectam as noções corpóreas e fazem sobre isso óticas por meio das sensações nervosas. Neste ponto, Artaud também propõe estruturas afetivas, ou seja, não há no corpo, um espaço dividido e alocado para funções únicas, o corpo é signo que modifica intensamente seus significados, suas funções são repostas conforme a necessidade dos fluxos: de ideias, sensações, enfim, toda a formação que sujeita o corpo como indivíduo. Formação que em suas alturas e formas, Artaud cria uma imagem sobre o corpo completamente contemporânea, é um corpo ilimitado de espaços e formas.

Há nisso dois aspectos centrais: o desejo de compreensão desses planos e outro, o desejo de defender esta ideia. É absurda, surreal e por isso, artística, é ético neste nível que uma obra é a respeito de uma condição real de um artista. A obra é agora um postulado de realidade, torna-se uma prática, uma experiência, um acontecimento artístico. Neste ponto, para Artaud a ideia de uma arte que seja distinta de sua realidade não existe, tudo será a vida, tudo será essa vida que Artaud pretende proteger, vida vivida, que faz com as próprias mãos, uma vida ética.

Esta prática a este respeito compromete as ideias-corpo que perpassam outras esferas da vida, o que significa dizer que esta prática veicula uma modificação a respeito das ideias, sobre sua etimologia, noção, conceito, etc. Em *Umbigo dos Limbos*, Artaud relata sobre a prática escrita de compreender as nuances que perpassam entre sensação, movimento, e esta concepção sobre ideia:

*Senti verdadeiramente que você rompia a atmosfera à minha volta, que fazia o vazio para me permitir avançar, para dar o lugar de um espaço impossível àquilo que em mim não era senão algo em potência, a toda uma germinação virtual, que deveria nascer, aspirada pelo lugar que se oferecia. (ARTAUD, 1991, p.45)*

Há uma retomada interessante em Artaud, ao propor novas concepções acerca de vida, suas esferas sociais e então, a expressão do indivíduo compreende novos modos de viver, captação dessa vida, o que torna bastante interessante sua breve hospedagem no movimento surrealista. Inicia-se de dentro para fora. Isso porque a concepção tradicional sobre o corpo irá se dissipar, sendo assim, a estruturação lógica e racional das ideias sobre as sensações como algo hierárquico cai por terra, abstração



e lógica são povoados pelo mesmo espaço, tudo se opera nos afetos, através das pulsões.

O corpo então, nesta primeira instância, poderia ser essa atmosfera que o circunda, o pensamento é este corpo que possui densidade e massa, ocupa e se expande, pois é ininterrupto, contra “cristalizações”. Artaud, a comentar sobre essa ação que não se domina, apenas se submete, como relata, que só é possível pela noção de que somos essa atmosfera sensível, anterior a categorias racionais, a enquadramentos psicológicos. Só é possível pensar as ocupações desse espaço pela sensibilidade. Na verdade, todas as divisões e espaços imaginários criados só são possíveis pela sensibilidade que somos, de uma perspectiva que nada existe, senão antes, pelo sentir. O gesto age como o pensamento do corpo, pois é o gesto de se movimentar no mundo.

Por esse modo, a importância deste período sob o aspecto artístico que Artaud propõe, é um modo de operar, de agir diante dessa vida potente, não usual e banal, que concebe uma arte sob um viés de existência. É neste ponto que se localiza uma das questões cruciais do CsO: ele é um modo de vida, mas as suas concretizações irão ser estéticas, modos de como essa existência será concebida em linguagem, própria, veiculada e organizada pelo próprio corpo.

Artaud não tenta solucionar os mistérios, muito menos escrever livros, tudo são gritos. Tal forma já condiz com uma atitude de resgate à vida, cuja condição se baseia nessas movimentações inseparáveis entre arte e vida. *“Sofro por o Espírito não estar na vida e por a vida não ser o Espírito, sofro por causa do Espírito-órgão, do Espírito- tradução, ou do Espírito-Intimidação-das-coisas para as fazer entrar no Espírito”* (ARTAUD, 1991, p.13).

É através desta tentativa de prefácio, da tentativa de ser, que Artaud não estabelece conexões e catalogações permanentes, todas elas são temporárias conforme a sua experimentação em relação às coisas, antes de qualquer juízo sobre. E é neste caminho do CsO que ele enfrenta as determinações morais condizentes à vida, a luta contra os Espíritos que violam o Espírito, pois uma das formas de pertencimento da vida é a negação do que não seria a vida. A negação temporária de poderes, negando-os como um novo espaço-tempo, um ambiente sem poderes fixos – há sempre a presença do poder – mas um poder móvel em seu aspecto de liderança, que lidera a



produção de um coletivo, e que necessariamente esse poder é totalitário, contraponto sobre o “Espírito-Intimidação-das-coisas”.

O que dá para estabelecer diante dessas duas obras iniciais de Artaud é a forma e compreensão sobre o corpo, ideia e movimento. Entranhar-se em si, buscando cartografar o movimento de seus gestos em seus textos. Em romper os caminhos segmentados, formas de pensamentos enclausurados, e iniciar uma movimentação que engendre todo o ser, em uma súbita atmosfera de recriação, de refazer os caminhos, as ações e o corpo, cujo refazer-se não denomina um ato de se remontar, em um viés platônico e ideal, mas de compor um corpo necessário. Assim como, neste ato de movimentos-ideias, há nela a compreensão do desejo e escolhas singulares, das coisas, da qual, enfrentará as escolhas, e por isso, as ações que Artaud escolhe ao entrar e ser expulso do movimento surrealista e assim, criar auspícios para sua expressão artística, pode ser salientado como um dos primeiros indícios do CsO.

#### **4. Artaud em sua viagem para a redescoberta: cultura e civilização em novos aspectos, indícios de um organismo social**

Outra manifestação sob esta ótica do desejo e escolhas que moldaram o CsO em construção de Antonin Artaud, aconteceram durante os eventos que ocorreram nos anos 1936-1937 em sua viagem ao México, propiciada através do projeto apresentado para a Paris-Soir, jornal francês fundado em 1923, cuja intenção era realizar conferências sobre as relações entre Teatro e a civilização e a cultura no México (MÈREDIEU, 2011). Essa foi uma das tentativas de Artaud de conciliar uma ajuda financeira com seu objetivo de conhecer os Índios Tarahumaras e não apenas refletir sobre as relações entre cultura e teatro, mas experienciá-las, possibilitando para Artaud a oportunidade de práticas, meios para pensar como o outro lado do oceano pensa, e interagir de modo íntegro com outra cultura.

O encontro cultural e a experiência de outros meios de se viver a vida fazem refletir, como em seu texto *Teatro e Cultura* (1989), sobre a noção de “civilizado”, principalmente nos períodos coloniais. Os conceitos civilizatórios e civilização foram deturpados na Europa, baseando cultura em algo que valoriza o que está inerte, morto, diferente de uma cultura que valoriza a morte por exemplo, pois o fim não estaria na



morte, porém na valorização da vida. Desse modo, essa cultura “branca”, a qual relata Artaud, é que violentamente retira nossa magia, ou seja, que cria uma redoma de medo do desconhecido, da qual fazemos parte: *“Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à ideia da cultura ao reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão”* (ARTAUD, 1989, p.6). Magia essa que pode ser o próprio mistério da vida, a criação de contos, o extraordinário da vida, e a falta dela. O que reduz a vida ao medo do desconhecido, aos postulados limitantes oriundos de pensamentos de clãs, vilas pequenas, muito anterior ao conceito evolutivo de sociedade que desempenhamos, este medo que desconhece e cega, é o medo que cria pátrias e os outros.

Ao conhecer a tribo, Artaud é surpreendido pelos diferentes meios dos Tarahumaras de se compreender o corpo, os quais são discutidos no livro *Antonin Artaud Teatro e Ritual* (QUILICI, 2004), por exemplo, em relação ao corpo pecaminoso, oriundo da cultura ocidental, a partir do seu aspecto religioso cristão. Na tribo se vive de outra forma a relação de prazer, cujo pecado para eles equivale à perda da consciência. Para Artaud, o teatro vai ser esse meio de realizar a cultura, uma cultura movente, articulada em suas ações, diferente de uma cultura esbranquiçada e estagnada baseada em obras primas. Neste ponto, o México será esse ambiente repleto de magias totêmicas: *“no subsolo da terra e nos devires ainda moventes do ar”* (ARTAUD, 2017, p.66).

E é em sua investigação que ele irá explodir, expulsando limites instaurados de um poder que rompe sua relação com o devir (CsO), em meio às práticas (conjunto de práticas) do ritual do Ciguri “Sacrifício da consciência”, para compreender uma nova ideia de comunidade, um novo estado de consciência e então, liberdade.

*Diria que o teatro pode nos ajudar a encontrar uma cultura e nos dar imediatamente os meios para tal: a cultura não está nos livros, nas pinturas, nas estátuas, nas danças, ela está nos nervos e fluidez dos nervos, nos órgãos sensíveis, numa espécie de manas que dorme e que coloca o espírito em alta receptividade, uma receptividade total que lhe permite reagir no sentido mais digo, mais elevado, mais fino e mais penetrante. Esse manas é despertado pelo teatro, tal qual o conceito.* (ARTAUD, 2017, p.67)

Diria que, para Artaud, existe no estado de ser, uma noção intrínseca de cultura. Uma cultura que não se institucionaliza, que não necessita de “obras primas”, e que existe no fato de “acabar com obras primas” um ideal que intensifica a necessidade de pulsão para viver, de realizar na cultura uma ação de transformação do seu meio social e individual, extrapolando a realidade, refazendo e repensando-a de forma que não exista uma padronização de costumes e de pensamento. Um movimento rizomático, volátil, que intensifique o sujeito social, transformando sua visão do cotidiano e cuja



renovação comprometa sua organização, sendo necessário repensar a sua ordem. O mais interessante desta expedição que Artaud se aventura é a sua proposta de converter o aspecto social, compreender as bases e limites da sociedade europeia, os desejos que Artaud escolhe estão bem acessíveis nesta viagem, mas a provável fonte desta pulsão está contestar a práxis de cultura. Ao provar um ponto de que a cultura é uma ação transformadora, tal ação que transforma toda a compreensão de grupo. Afinal, o que Artaud escolhe também é uma nova forma de afeto social, estreitar relações entre as pessoas, sentir outras formas de toque humano, familiar, ritual... O que observa nesta expedição é um sujeito que está agora escolhendo o lugar ideal para se viver, Artaud busca um espaço social íntimo, o mais próximo de uma noção de organismo, anterior a burocracias sociais, o que provavelmente encontra neste aspecto comunitário indígena, cuja relações sociais se criam por motivos outros que Artaud conhecia na Europa.

Artaud refletiu continuamente sobre cultura e o mal branco, em *Teatro e seu Duplo* (1938) livro publicado enquanto realizava sua viagem ao México, e que serviu para testemunhar e experienciar suas noções de cultura e sociedade. Artaud questionou sempre seu lugar de nascimento, o papel da Europa no séc. XX, e principalmente o teatro, pois, seria o meio onde a cultura age, e este agir está intrínseco a uma cultura movediça que amplia os sentidos humanos, convergindo para uma prática que potencialize a vida. E como seria? Penso que por processos de transformação da experiência.

A cerca de experiência, Artaud é iniciado no ritual do Ciguri “os índios sabem também fazer ‘o sacrifício da sua consciência’, sendo esse trabalho “orientado pelo Peyolt” (QUILICI, 2004, p.174). O sacrifício da consciência é completamente diferente da nossa interpretação sobre sacrifício, ou melhor, sobre consciência, pois relacionamos à individualidade e construção da mesma. Porém, o ato de sacrificar a consciência é abdicar e explorar outros meios conscientes fora de seu âmbito físico, moral. Desse modo, é no caráter ritualístico, participando de algo maior que seu espaço físico e mental, fazendo parte de um todo, que desponta uma unidade. “Entre os Tarahumaras não haveria o culto de uma subjetividade que se ancora e se constrói pela circunscrição de estados psico-físicos geradores de identificação” (QUILICI, 2004, p.175). A visão individual não é construída através de sua subjetividade, ou parâmetros que circundam ou limitam o “eu”. Reflito sobre essa citação como uma possibilidade real de uma cultura movente, essas manas provenientes de estados essencialmente vivificados, criaturas humanas



baseadas no modo como vivem, não como tem de ser vividas. É este o processo de transformação da experiência, compor uma presença, moldar nesta presença, outras presenças, o que difere desde as possíveis origens em relação corpo e sociedade que Artaud conhecia na Europa, é na tribo dos Tarahumaras que vivencia outras relações íntimas com o corpo. Na tribo se vive de outra forma, principalmente a relação de prazer. A relação com a palavra pecado se torna vazia para a visão Tarahumara, pois uma relação próxima seria a o que faz mal, o que equivale à perda da consciência. Dessa forma, a concepção de corpo na cultura Tarahumara seria:

*O corpo existe como exterioridade descolada da noção de “eu”. Essa desidentificação permitiria, ao mesmo tempo, o aprofundamento da capacidade de perscrutar o organismo e de conhecer seus mistérios, sem a compulsão de fixá-lo em imagens e representações. (QUILICI, 2004, p.174)*

Tais práticas que se assemelham a captações de realidade surrealista, e a um exercício de CsO, desestratificando a noção do eu, abrindo as multiplicidades da existência (DELEUZE & GUATTARI, 1996), e novas concepções de consciência e espaço-tempo. Sendo esse ritual uma das maneiras de exercitar o CsO, em meio a um dos seus significados de ser “*um conjunto de práticas*” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, v.3, p.9). Ou seja, entre as definições cabíveis que aproxima os manas a nós, podemos compor uma relação mais ínfima com o termo, *manas* são essas forças que emanam sobre tudo, e principalmente quando nos reunimos para viver uma experiência, é um fator da cultura.

E a cultura é esta dimensão humana que expõe, explícita e ensina, a qual envolve todos os níveis de agentes. Seja o artista ou a plateia, ambos são cúmplices de uma atividade que terão de viver para apreciar. Tal experiência compõe uma existência comunitária, que necessita de um ao outro para ocorrer.

Assim como nos rituais que Artaud foi iniciado, ou até mesmo na cultura outra que revela outros aspectos humanos, é na arte que o artista propõe novas formas do real, novos afetos, é nesta experimentação de uma linguagem artística, como em um rito, que consiste em efetuar uma prática que transforma a experiência, uma forma que como Artaud escreve já em 1933, anterior a viagem:

*Pois existe o lado comunicativo de todo sentimento válido e de toda imagem que se impõe ao espírito, e do espírito ou da consciência a todo organismo, atitudes essas inversamente semelhantes àquelas que uma epidemia impõe globalmente ao organismo e do organismo ao espírito. (ARTAUD, 2014 p.112)*



Essa carta enviada em 1933, representa muito bem o que Artaud acredita como veículo da arte teatral e sua linguagem, isso é desde a origem dos pensamentos Artaudianos acerca do Teatro e a Peste, e anterior a sua execução artística no Teatro da Crueldade. É por vias de desejo que a pulsão central de Artaud em sua viagem ao México é encontrar formas e meios de expressar esta cultura movente, estes *manas*. O que para a sua linguagem teatral é uma contestação também aos domínios de poderes que perde a estabilidade para se transformar em uma comunhão na qual essa cultura “intrínseca” que preza pelas suas naturezas de conexão dos olhos de quem alimenta e de quem mastiga, de quem faz e vê, numa troca que o público se torna o *bios* do acontecimento, um patrimônio ainda não dominado por condições, dogmas e escolásticas; um momento que se torna presente, um acontecimento.

E são os *manas* que aprimoram e revelam uma ação artística, que se refina em uma estética experiencial, que se aprimora na relação entre artista e público. Para alguns existe uma divisão entre esses momentos e a vida, e outros que se utilizam desses momentos para potencializar a vida. A cultura se estabelece para criar uma dimensão diferenciada do real, sendo uma lente que amplifica as relações e sensações até explorar outros estados extracotidianos, extrapolando as relações em um grau que decompõe a representação social, para que esta se torne real e que consiga dar olhos para uma vida embrionária e poética, que naturalmente ignoramos ou ainda é mantida no automatismo social que vivemos.

Artaud foi ao encontro do México por confiar em uma civilização que respeita os signos de suas origens:

*O país dos Tarabumaras é cheio de signos, formas, efígies naturais que não parecem nascidas do acaso, como se os deuses, cuja presença aqui é notada o tempo todo, quisessem fazer seus poderes significar por meio dessas estranhas assinaturas nas quais a figura do homem é perseguida por os meios. (ARTAUD, 1986, p.97)*

O México foi um ambiente de tensão, cujas possibilidades de vida brotavam da terra, emanava na cultura e no sangue de seu povo, e que modificou toda a existência de Artaud, por conhecer um ambiente, que ele dizia ser mágico.

*Para os índios a vida é um surto murmurante, quer dizer, um fogo que ressona, e a ressonância do viver esposa todos os graus do diapasão. Há um barulho que faz morrer as plantas e esse barulho segundo o qual morrem algumas plantas acompanha a alma do homem no momento de sua consumpção. (ARTAUD, 2017, p.76).*



Um lugar de intensa energia e mistério se torna um ambiente conflituoso. O México se tornava um lugar místico e surreal para Artaud, abrigando culturas místicas divinas em uma batalha apocalíptica contra fuzileiros coloniais. É este ambiente conflituoso que se torna extremamente importante para a vida de Artaud. Um país impulsivo, ancestral e atemporal, cujos costumes, tempo, produção e singularidade são completamente opostos à vida europeia. O México possui um modo de vida contaminada por seus ancestrais e por forças externas de outras culturas que atacam no viés da violência e subversão. É um país como todos da América, uma nação com povos, culturas e sociedades anteriores aos europeus, e ainda sim, colonizada. Sendo assim, é uma cultura invadida, contaminada pelo seu algoz, ao mesmo que tem de se adaptar a este novo mundo, o que define a cultura mexicana como forma de contestação a esta violência que embranquece sua cultura tão anterior a da Europa. O modo mexicano de agir é outro. Um mundo cuja perspectiva geográfica já era diferente da de Artaud. O outro lado do mar trazia comportamentos diferentes da Europa e Artaud sabia disso: estava disposto a se reconfigurar. Essa nova cultura, agia e determinava em outros auspícios de consciência, logo o comportamento se torna algo mutável.

Como esses meios sociais que limitam e impedem o fluxo contínuo da vida, os livres devires que movimentam o corpo se contrapõem à experiência com os Tarahumaras. Há então nessa aventura no México, a possibilidade de um CsO, que renega a organização social, de modo que os órgãos se tornam autônomos de suas ações, de forma que não há uma institucionalização perante a este órgão, ele é livre. Em outras palavras, Artaud concebe no México outra perspectiva acerca de civilização, ao encontrar a tribo Tarahumaras, compreende uma civilização de indivíduos que formam um todo. E todo órgão social, não é aí institucional, não apaga a individualização, mas ao contrário, renega a organização. Neste sentido, este órgão concebe uma conexão com outras esferas do grupo, uma comunhão.

##### **5. Período de Rodez: o desejo de possuir e realizar, o corpo que deseja o desejo.**

No período de Rodez há um embate maciço entre desejo e realização. Embate em vários sentidos, desde o trancafiamento de Artaud no hospital sem a sua autorização devida, afinal, no período da segunda guerra mundial, após o incidente que



Artaud teve em sua saga irlandesa, seu desaparecimento só foi descoberto em seu enclausuramento em Rodez. Outro embate, no qual fazemos um exercício, o desejo é a fonte de energia do CsO, é por ele que encontrará auspícios de movimento, de ação para agir, corporificar o devir, em um processo infinito. O corpo é esse processo de corporificar desejos, como diria José Gil em seu *livro O imperceptível devir da imanência* (2008). Sob estes dois aspectos, Artaud foi marginalizado por um órgão, em detrimento de sua realização do desejo. Entretanto, é neste período em que Artaud escreve, desenha com mais intensidade, compreende nos cadernos quadriculados - uma espécie de extensão do corpo – seu corpo. É possível sobre estas superfícies expressar em variados sentidos da folha, rabiscar, rasgar, queimar, proferir palavras que se tornam imagens, hieróglifos por excelência. Há aí, uma realização concreta e estética de um CsO.

Apontar como este período anterior importa para a pesquisa, é pela sua potência nas questões apontadas por Artaud durante este período, questões pertinentes durante toda sua vida, que agora, perpassando todos os processos, ações e caminhos até o momento, tornam-se potentes pela forma dialogada com o Doutor Jean Dequeker. Acentuando sobre o ato do desejo, sua gênese, como algo inseparável do corpo, o corpo é um desejo corporificado. E apontar as subjetividades acerca da filosofia do desejo. É sob este aspecto que analisamos uma certa correspondência de Artaud à Jean Dequeker, cuja reflexão se instaura sobre o corpo, agora diferente, o que seria espírito para Artaud? E como há essa relação com o desejo, afinal, como distinguir o real desejo do indivíduo?

Neste ponto, o CsO, propicia um modo de análise, o desejo é pessoal, nutrido de suas justificativas e processos corporais fundadas nele mesmo. Há antes de tudo, um processo de decifração, de escuta do corpo. O que Evelyne Grossman compreende como hipersensibilidade (GROSSMAN, 2016, p.5). O desejo, sob esta análise, não é algo indecifrável e justificado, para o CsO, propiciará meios para sua realização, modos de prática, acionária para alcançar, e logo partir para próximos desejos.

Artaud escreve para o Dr. Dequeker: *“Eu tenho a ideia de um mundo extraordinário onde o coração não poderá querer mais que o espírito, ou seja, mais que o desejo, pois ele terá se tornado, como antes do nascimento, o crivo e a regra do espírito e seus desejos”* (ARTAUD, 2017, p.109). Esta carta enviada no dia 6 de abril de 1945, define ao meu ver uma ação muito clara e evidente do CsO, exprimindo para Dequeker uma reflexão sobre o corpo e desejo, através da pergunta que Artaud realiza: *“O corpo (que é coração) não pode ser corpo se*



*não sofreu um dia com todo o mal do espírito e de sua eterna ambivalência: sou o espírito de um corpo o corpo de meu espírito, e quem sou, em que penso esse debate entre o corpo e o espírito? Sou um corpo ou um espírito? ” (ARTAUD, 2017, p.109).*

Esta pergunta é baseada em uma ação que promove uma investigação de si, uma escavação ontológica que paira na suposição de Artaud “Antes de ser alguém é preciso não ser ninguém”, esvaziar-se. Abrange que, para Artaud:

*Deus o sonho perdeu o espírito do corpo porque teve medo desse ponto de morte no qual a dor se torna obscena. Porque quis separar de seu corpo em vez de afundar dentro do corpo para separar tudo que é obsceno, que apenas é o sonho profuso da morte e da dor. (ARTAUD, 2017, p.110)*

As palavras de Artaud são sobre este corpo real, que há em si, um movimento externo de se perceber no mundo e interno de compreensão de si. Nesta carta, há muita relação com a religião cristã, época que Artaud retoma algumas questões cristãs, permeando o que ele chama do cristianismo das catacumbas ou o cristianismo primitivo, envolto em imagens e as suspensões acerca da noção de espírito e corpo. Essa relação é ambígua e pessoal, entretanto, o enfoque partirá entre os fluxos e caráter da relação que Artaud escreve sobre o ato de desejar. Esta condição de indagações acerca de espírito e desejo, expressa estruturas psicológicas que desestabilizam. Por um lado, temos esta leitura mais reflexiva de Artaud sobre os desejos, e por outro os limites do ato de desejar oriundos da prática cristã.

Dessa forma, Artaud indaga-se sobre corpo, desejo e realização, em um embate com o próprio corpo, diante da ideia do corpo que é real, mas há nele estigmas espirituais, afinal, está no espírito a força do desejo, da vontade.

Neste ponto há dois paralelos que se interpõem: primeiro é José Gil sobre a filosofia da diferença, que se debruça sobre uma espécie de antologia à imanência de Deleuze, retomando conceitos que imbricam no caráter da “diferença” sobre a filosofia. E que é uma filosofia dos excessos, transbordamento do ser baseado nas construções de ideias, estas remetidas a ideias-corpos, ou seja, está intrínseca na filosofia da diferença a práxis de um corpo que cria a partir de ligações e vice-versa.

*E esta profundidade age de uma maneira original: pelo seu poder de organizar superfícies, de se envolver em superfícies. De onde lhe vem esse poder? Como exerce? Por pulsação. [...] é verdade que essa superfície não encarna o sentido, não é menos certo que ela tem o poder de criar, como veremos écrans em que se projetam outras superfícies correspondentes a outros estádios de elaboração de sentido. (GIL, 2008, p.128)*



Este ser profundo, que entre o corpo interno e externo, há em si um fundo, um espaço físico ontológico, onde habita como caráter originário a explicitação de um corpo que imbrica em si, um movimento, que há sempre passagem interna e externa, tal qual, esses movimentos tornam-se “ecrans”<sup>3</sup> para Gil, movimentos que demarcam um processo contínuo. Esta noção interage com o CsO, tanto quanto Deleuze também contribui para o termo, mas denomina como fonte de movimento, este fluxo corpo, que vive e compreende a si.

O outro paralelo é com o termo hipersensível denominado por Grossman, salientando também como modo de análise: *“poderia muito bem aparecer como ferramenta de análise, como um instrumento de conhecimento fino, a serviço de um pensamento sutil, tão frágil quanto sólido”* (GROSSMAN, 2016, pp. 6-7). A noção que se estabelece até então é de um corpo hipersensível, consciente dessa pulsão que gera relações com o outro, e na abertura desse espaço, um espaço fluido de poderes, pulsões e afetos, brota um ambiente vivo de algo orgânico, sem estigmas de divisões que subtraíram as relações em colchetes, mas numa livre associação das pulsões afetivas moventes. Há nesses autores formas que compreendam esta nova forma do corpo, de se relacionar, compreender e agir com o mundo.

E o que Artaud responderá sobre sua questão:

*O que pode fazer o espírito com uma ideia senão introduzir-se nela ou rolar sobre ela, ou à volta dela, já que o espírito não é outra coisa senão o alongamento estendido de um corpo, e o corpo é o infinitesimal e inacessível átomo do princípio de toda irreducibilidade e esse princípio não pode ser espírito porque não é senão o ponto invisível que não pensa e não mexe, mas ele é verdadeiramente corpo em primeiro lugar e é de fato do corpo que sai o espírito, e não do espírito que sai o corpo (ARTAUD, 2017, p.111).*

Este espaço que seria o corpo, o espaço que o emana, este espírito livre que vagueia no corpo, e que somente vagueia livremente pois há este corpo como potência que assegura o livre espaço do espírito através da percepção de seus sentidos e afetos, consagra para este corpo uma ética além dos sexos como premissas, se torna volátil

---

<sup>3</sup> Tanto quando José Gil intercala com a filosofia da diferença em explicitar o termo de “ecrans”, outra forma de compreensão advém de termos já estudados durante a pesquisa, “ecrans” são exemplos que Artaud em “Pesa Nervos” (1925) nomeia de “planos de mim próprio”, o que salienta além de uma compreensão imagética da consciência que Artaud propõe, como permeia novas sintaxes sobre o corpo e suas composições de movimento e fluxos. Além de quê no termo de Artaud está também composto sobre o acompanhamento do movimento desses “ecrans”, interpondo sobre eles uma prática consciente, têm se então, uma ótica (ecrans) sobre este fundo interno e externo que denomina o espaço físico ontológico, e com Artaud, esta proposta prática de conceber planos de acesso e leitura desses movimentos e fluxos.



pois há espíritos/corpos livres que asseguram que a relação concedida seja por meio da vontade, e não da sujeição das premissas que o separam e demarcam. Demonstra-se em Artaud, esse livre fluxo, de algo que sai do corpo e volta para o corpo. Entretanto, este corpo é formado por esse desejo, desse desejo que precisa de corpo, que vem do corpo, *“O que quer dizer que antes de nascer foi preciso merecer ser corpo pela adição dos invisíveis do corpo, e tudo que é desejo ou espírito”* (ARTAUD, 2017, p.111). O desejo é irrevogável, inerente e imanente, ou seja, não nascimento, mas alongamentos infinitos pelas sensibilidades oriundas do corpo que sente sobre si e no mundo, um corpo que pertence ao acontecimento, está presente. A pergunta não seria de onde vem o desejo, mas saber escutá-lo.

## 6. Considerações Finais

Este trabalho teve como eixo central a hipótese de o CsO ser um processo experimental vivenciado unicamente por Artaud, criador do termo ao longo de sua vida e obra. Dessa forma, a articulação do texto discutiu três momentos distintos da vida de Artaud, momentos estes que foram cruciais à formação afetiva, intelectual e artística de Artaud. Entretanto poderiam ser outros momentos, a escolha desses foram ressaltar questões específicas que concernem à filosofia do CsO, a sua corporificação em desejos, refletindo sobre o pensamento Artaudiano e suas influências no pensamento contemporâneo.

Ou seja, ao destacar os momentos chaves, sob a perspectiva que o CsO pertence ao corpo de Artaud, criado para si, revela-se um outro caráter, um caráter processual, cujo resultado é artístico e estético. É um modo de vida que, entretanto, está para as mudanças e quebras de paradigmas sobre as coisas, desenvolvendo novos olhares, novas experiências.

O CsO não é um modelo, um novo padrão de vida, pelo contrário, nasceu e morreu em Artaud. O que fica são seus ecos, suas possibilidades, assim como em *Pesa-Nervos* (1925) há um pensamento-ação contínuo acerca de sensações, matéria e nervos. Concebe-se por si só, uma nova concepção de corpo, algo que é único, cujo movimento entre as camadas do corpo, compreende vários níveis de consciência. A consciência em Artaud é metafísica, algo que é intrafísico. Afinal, quando Artaud



escreve sobre a metafísica em *Teatro e seu Duplo* (1938), distingue sobre a metafísica e a encenação, uma possibilidade de criação de uma linguagem cênica pelos sentidos, ou seja, assim como seu fascínio ao teatro oriental, caberia ao corpo e suas manifestações expressivas, uma linguagem sensível, e que por ela, atingisse este grau metafísico, cabe entender que este grau não é além do corpo, além do físico e sua dimensão física, mas é intrafísico, dimensão do corpo, onde a consciência manifesta-se e exerce sobre o corpo físico. É um espaço livre para a linguagem se concretizar, é um espaço de leitura deste corpo-potência, um hieróglifo. Sendo nessa compreensão intrafísica, um corpo expoente em em outras leituras da consciência, pensar em gradientes, em temperaturas, formas e velocidades.

O que reflete em toda concepção Artaudiana, para começar em suas primeiras publicações como aqui mencionado, é em *O Pesa-Nervos* (1925) que o desejo de Artaud é conceber um nível de compreensão sobre si a partir da própria pele, esta que capta o mundo ao redor, e que sobre esta pele, está o seu interior. Entre essa pele há uma camada que divide duas realidades que modificam-se em contato com a outra, Artaud faz esta leitura cutânea para desvendar os caminhos de seus enfermos, dores físicas que se misturam as dores existenciais, e que ambas modificam essa pele de acesso ao mundo interior e ao mundo exterior.

O desejo era claro e singular, o papel central foi através das ações que Artaud enfrentou em sua vida, analisar três formas de desejo, desejo de conceber para si um corpo único, livre. Um corpo sem limites, sem órgãos-inimigos. E para tal, enfrenta-se, naturalmente, o peso e as condições das escolhas. Três momentos distintos que recorreram a soluções distintas. Sob a ótica aqui proposta, pudemos testemunhar e investigar um processo de vida singular: a biografia de Artaud. O Corpo-Sem-Órgãos é a própria prática de vida artística de Artaud, concebida desde que era apenas um desejo embrionário de ser, de possuir a vida, de pegá-la com as próprias mãos.

Concebe-se assim três níveis de desejo: o primeiro de compreender a si (em detrimento a compreensão desta dimensão consciente que pode o corpo exercer); o segundo de compreender os outros (reavaliando sobre sociedade, cultura e vivenciando sob uma prática real, uma experiência que potencialize seu desejo de mudança); e o terceiro uma volta, a formação desse corpo que age e pensa, é um corpo de desejo que escuta, há nesta leitura cutânea uma hipersensibilidade. E foram ambos desejos e escolhas que Artaud desejou para si, em um nível de leitura e coragem absurdas, enfrentar o peso das próprias escolhas ainda é pensar em termos de uma



filosofia trágica, mas também, sobretudo, é pensar em uma construção de identidade, de sujeito singular. O CsO concebe, dessa forma, uma análise de desejos que Artaud percorreu: práticas que levaram para um resultado existencial, objetos artísticos e atos performativos são as formas de apreensão dessas experienciais vivenciadas, pois é um corpo entre desejos, ao horizonte da vida, é um cuidado e um afeto, uma forma de vida, vivida.

### Referências

- ARTAUD. Antonin. **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Organização: Anna Kiffer. Trad. Anna Kiffer, Maria Patrício Fernandes. 1º Edição. Rio de Janeiro: Rocco.2017.
- ARTAUD. **Linguagem em vida**. 2º Edição. São Paulo-SP. Editora perspectiva. 2014.
- ARTAUD. **Em plena noite ou bluff surrealista**. Trad. Paulo da Costa Domingos. Lisboa. Ed. Frenesi. 2000.
- ARTAUD. **O pesa-nervos**. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa. Hiena Editora.1991.
- ARTAUD. **Heliogabalo ou o Anarquista coroado**. Trad. Mário Cesariny. Lisboa. Ed.Galimard e Assirio & Alvim. 1991.
- ARTAUD. **O teatro e seu Duplo**. São Paulo. Ed FENDA. 1989.
- ARTAUD. **Os escritos de Antonin Artaud**. Trad. de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- ARTAUD. **A Arte e a Morte**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa. Hiena Editora. 1985.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia v.3**. Trad. Aurélio Guerra neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed 34, 1996. Coleção TRANS.
- GIL, José. **O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze**. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.
- GROSSMAN, Evelyne. **Corpos hipersensíveis, para além da diferença dos sexos**. Coleção pequena biblioteca de ensaios. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.
- MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. Trad. Isa Kopelman e equipe.São Paulo Perspectiva.2011.



QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume.2004.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

SILVA, Ceres Vittori. **Pistas, Rizomas, Devires: Por uma cartografia da peça radiofônica “Para acabar de vez com o julgamento de Deus**. Tese doutorado em Letras na Universidade Estadual de Londrina. Londrina. 2015.

*Recebido em 03 de outubro de 2019  
Aceito em 05 de março de 2020*



