

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP  
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## A AUTOFICÇÃO COMO TENTATIVA DE INSURREIÇÃO DOS CORPOS OU O QUE APRENDEMOS COM ANTONIN ARTAUD: REFAZER O CORPO, ESCULPIR AFETOS<sup>1</sup>

*Martha Ribeiro<sup>2</sup>,*

### Resumo:

O pensamento sobre o corpo se coloca no centro das reflexões sobre a arte, sobre o sujeito, suas experiências, sua singularidade, em toda complexidade de nosso estar no mundo. A própria ideia de corpo se expande para além dele, para além de sua massa corporal visível, no que José Gil vai nomear como "corpo paradoxal". Um corpo feito de intensidades, um bloco denso de afetos, dono de um saber que coloca em dúvida a construção de nossa subjetividade. No que se refere a composição da cena contemporânea, o deslocamento da tradicional centralidade em torno da fábula e da ação para o corpo vem provocar uma mudança radical de perspectiva. O corpo se põe como produtor/*performer* de uma cena outra, ativando formas de criação que não se sustentam sobre as bases de um modelo de representação, reproduzidor de sentidos estruturalmente e hierarquicamente organizado. Neste ensaio, observa-se na gênese de uma cena-corpo autoficcional tentativas de insurreição e de decolonização das estruturas de subjetivação do corpo sensível, em direção à liberdade da "dança às avessas" performada por corpos impróprios.

**Palavras-chave:** Cena-corpo; Artaud; corpos-dóceis; corpos impróprios; autoficção.

### Abstract:

The thinking concerning the body is placed contemporaneously in the center of the reflections about art, the individual, their experiences, and uniqueness with all the complexity of our being in the world. The idea of the body in itself expands beyond it. It extends beyond its visible corporeal mass, in what José Gil denominates as "paradoxical body". A body made of intensities, a dense block of affections, owner of know-how that challenges the construction of our subjectivity. Concerning the composition of the contemporary scene, the displacement of the traditional centrality surrounding the fable, and the action towards the body causes a radical change of perspective. The body puts itself as the producer or performer of another scene, activating forms of creation that do not sustain itself over the foundation of a representation model that reproduces the senses organized structurally and hierarchically. In this essay, we observe attempts of insurrection and decolonization of structures of subjectivation of the sensible body in the genesis of an autofictional body-scene. They aim for the freedom of the "backward dance", performed by improper bodies.

**Keywords:** Scene-Body, Artaud, Docile Bodies, Improper Bodies, Autofiction.

---

<sup>1</sup> Autofiction as an attempt of an insurrection of bodies or, what we learn with Antonin Artaud: remaking the body, sculpting affections.

<sup>2</sup> Professora no Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na UFF.  
E-mail: [melloribeiro.uff@gmail.com](mailto:melloribeiro.uff@gmail.com).

*Nos dirigimos aos inconscientes que protestam.*  
(Deleuze)

*Eu, Antonin Artaud, sou meu pai, minha mãe.*  
(Artaud)

O modelo fabular tradicional, organizado em torno do fazer, do agir, da ação, se auto autoriza a produzir representações válidas sobre o outro, sem levar em conta, justamente, o outro, a outridade. Sovando em uma organização estética um certo recorte inteligível, familiar, uma espécie de retrato sensível do outro, seu objetivo final é legitimar um modelo de comportamento e uma ambiência que satisfaçam um complexo político social. Essa organização, a priori do corpo-observado-representado, será responsável por um tipo de validação ou permanência deste outro na sociedade-organismo. O que se vê neste modelo de composição fabular, neste regime poético, é a reprodução de uma ideia de humanidade e de sociedade, construída sobre as bases da civilização colonial-capitalística-cristã, segundo a qual todos devem servir a uma determinada função, com seu lugar e utilidade na cadeia produtiva, para o bom funcionamento deste organismo, sobre as bases e regras de funcionamento deste mesmo organismo. Essa reprodução incessante, maquínica, de retratos válidos, de corpos-objetivados, funciona como detratores da diversidade e complexidade humana. Esse tradicional sistema de representação não reconhece a singularidade do outro e não estabelece conexões, zonas de confluência, entre o um e o outro, sua função é reduzir a multiplicidade e complexidade da vida ao espetáculo das divisões binárias, na tentativa de controle ou apagamento das diferenças. Essa outridade estrangeira é capturada, domesticada, triturada e organizada disciplinarmente por este sistema, no qual servimos voluntariamente, inconscientemente. Nossa servidão voluntária ao sistema disciplinar já foi denunciada por Étienne de La Boétie (1530-1563) no século XVI, no famoso *Discurso da Servidão Voluntária*, o que nos provoca a pensar a servidão voluntária como uma doença, um mal coletivo que atinge os corpos tornados dóceis.

Os corpos dóceis, disciplinados, permanecem alienados de si, dos seus corpos desejanter, da sua força vital criativa, servindo de forma automatizada a um desejo que lhe foi soprado. Um desejo fabricado artificialmente pelo sistema-organismo da sociedade (e aqui nos referimos ao mundo ocidental e ao sistema de organização capitalístico), que preenche momentaneamente nosso deserto de vida. Vida que foi consumida justamente pelo mesmo sistema necrófilo que finge nos nutrir. Claro que tal servidão é o anúncio da impotência do sujeito diante do mundo, da morte putrefata de sua carne. O sistema fabrica ilusões de resposta a esse mal-estar, despejando artefatos luminosos e sedutores no sistema organismo, de modo a anestesiá-la dor de uma ferida permanentemente aberta e que se aprofunda nos corpos. Apartado da vida, nossos corpos dóceis, putrefatos, simulam estratégias para perseverar e continuam, como zumbis, a caminhar sobre a terra, devorando o outro, mas não de forma antropofágica, potente, como foi

pensado por Oswald de Andrade. Os corpos zumbis, alienados de si, são os soldados do sistema. Tristes corpos que não possuindo uma narrativa para seu sofrimento, apenas seguem devorando a vida ao seu redor, devorando na própria nascente toda vida que deseja germinar. Na organização sistemática do capital, renunciar ou protestar contra o sistema disciplinar seria um ato de loucura, por isso a importância dada à disciplina, a normatização dos corpos, é isso que garante a estrutura do sistema. Voltando ao modelo de representação que institui na cena retratos servis, apagando ou encarcerando os corpos que protestam, reproduzindo a barbárie - o genocídio simulado de civilização -, pedimos licença para uma metáfora que talvez ilumine o grau de violência que o sistema colonial-capitalístico-cristão impõe ao desejo: como seria dizer a uma goiabeira para ser criativa e produzir jabuticaba para finalmente ser feliz e aceita na floresta de goiabas? O organismo social é justamente a foice que devora a paisagem, a camisa de força que aprisiona a força vital, que embrutece a vida na sua nascente.

Alguns corpos fizeram de sua vida e obra um levante contra o abuso de sua carne, Antonin Artaud (1896-1948) foi um desses homens. É para os corpos impróprios<sup>3</sup> e infiéis que Antonin Artaud fez a sua obra: obra carne, obra corpo, obra vida. O corpo impróprio de Antonin Artaud foi, é, uma arma de guerra (o bom combate) contra o controle de toda organização hierárquica disciplinar. Artaud quis salvar o teatro e a si mesmo do real institucionalizado, quis refazer o poder do teatro por obra da crueldade, instituindo de novo e de novo uma cena-dança às avessas: corpos sem órgãos, insubordinados. O projeto de Artaud se constituiu em diferentes tentativas de insurreição de seu corpo, um corpo em devir-ato, refeito infinitamente para poder existir. E a via para esse refazimento incessante do corpo era apostar nos saberes-do-corpo contra toda regulamentação, contra toda anatomia, contra todo estupro do “deus ladrão”. Sua via para a insurreição foi fazer do corpo seu verbo, expondo uma narrativa do eu em movimento: suas experimentações nos sanatórios, o exercício carnal da escrita, as sonoridades, as onomatopéias, glossolalias, os sopros, a respiração, os fluidos corporais, a dor e a fome tornam-se potências de refazimento e de libertação do corpo-anatômico subjugado, corpo-castrado, corpo quebrado. As imagens fulgurantes tecidas pelo poeta Artaud são o gesto de combate e resistência ao programa sistemático de extermínio dos saberes-do-corpo. Estas imagens se adensam como grumo e nos

---

<sup>3</sup> O termo corpos impróprios foi desenvolvido pela autora, primeiro em sala de aula no curso "Antonin Artaud: corpos impróprios" (2017) no Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF. O resultado da pesquisa foi parcialmente apresentado no VII Congresso Mediterrânico de Estética (2017). As Atas em PDF do congresso podem ser consultadas on-line:

[http://cehum.ilch.uminho.pt/cehum/static/publications/estetica\\_2020.pdf](http://cehum.ilch.uminho.pt/cehum/static/publications/estetica_2020.pdf). O estudo também foi publicado como capítulo de livro. RIBEIRO, Martha. Corpos impróprios e corpos reais: da crueldade ao doce extermínio da cena da ilusão. In: FLORY, Alexandre; MIRANDA, Célia; KAMINSKI, Lourdes. (Org.). **Dramaturgia e teatro: a cena contemporânea**. 1ed. Maringá: EDUEM, 2019, v. 1, p. 171-186. O livro se encontra disponível para consulta E-PUB:

[https://drive.google.com/open?id=1ANFJ6Wun6ERDau82RY\\_46UDIMDIyBtxT](https://drive.google.com/open?id=1ANFJ6Wun6ERDau82RY_46UDIMDIyBtxT).

falam, em sua gagueira e complexidade rizomática, a história de Momo: crueldade, corpo sem órgãos, anatomia furtiva, peste, atletismo afetivo, sopro, carne, dança às avessas, vida, teatro, pensamento, nervos, linguagem e etc., que compõe o abcdário artaudiano, foram tentativas de combate às forças do sistema que capturam e cafetinizam as forças vitais do sujeito. Linhas de fuga que se conectam criando territórios nômades, armas de guerra no combate ao projeto de extermínio das subjetividades que escapam de uma subjetivação coercitiva, da normatização do retrato legitimado, operado pela força da lei e de polícia.

José Gil no livro *Em busca da identidade, o desnorte* faz a seguinte pergunta: “Como se formam as subjetividades?”<sup>4</sup>. O interesse da pergunta é fundamental para a compreensão do poder dos afetos no projeto de refazimento do corpo, sua insurreição e potência em criar novas subjetivações que promovam levantes em resposta aos agenciamentos de uma perversa biopolítica necrófila. Gil vai explicitar, de forma clara, a engenharia necessária para a formação e produção de subjetividades adequadas, isto é, dóceis. Referindo-se a Foucault, diz que a subjetividade é uma força de auto-afecção. No entanto, diz Gil, “essa força é induzida no sujeito a partir de fora”<sup>5</sup>. A subjetivação seria então uma incorporação de forças, àquelas externas ao indivíduo e suas forças vitais: formando assim uma dobra: “[...] entre um sistema institucional de poder e de saber e as forças do homem livre estabelece-se uma relação, de onde resultará uma captura das forças do indivíduo pelas forças do sistema”<sup>6</sup>. Tal perspectiva, do poder de afetibilidade dos corpos, foi estudada por Spinoza em sua *Ética*, nos alertando sobre os bons e os maus encontros, produtores de alegria ou de tristeza, aumentando ou diminuindo nossa força vital. Diante disso, se faz necessário pensar antes de tudo no corpo, em suas dores, em seus encontros, matéria prima das narrativas de intimidade, para buscar na autoficção dispositivos processuais para a decolonização do sujeito e refazimento do corpo. Entendo essas narrativas como um laboratório radical de subjetividades, pois é na invenção que podemos habitar o inabitual e afirmar o poder da vida como arte, como criação, e enfrentar as forças que tentam expropriar e extorquir a vida. Como afirma Pelbart, à partir de Nietzsche e Deleuze: “um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons, as palavras cortantes. Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos”<sup>7</sup>.

Artaud, ao seu modo, também denunciou tal incorporação de forças externas na formação das subjetividades. Essas forças externas ao indivíduo, os agenciadores do sistema político, social, econômico e dos sanatórios, incorporados no deus ladrão, força externa responsável por uma palavra soprada que lhe rouba, antes de nascer, os pensamentos, formam o duplo de Artaud ou a dobra do processo de subjetivação. Para Artaud, e seu teatro da crueldade, esse sistema de regras, as

---

<sup>4</sup> GIL, José. **Em busca da identidade: o desnorte**. Lisboa: Relógio D'água, 2009, p. 23.

<sup>5</sup> GIL, 2009, p.23.

<sup>6</sup> GIL, 2009, p.23.

<sup>7</sup> PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Revista Sala Preta**. São Paulo: USP, V. 7, 2007, p. 63.

forças externas à vida, castradoras da força vital, formariam a estrutura fechada da representação e a cultura, anti-arte por excelência. Para o artista, a cultura institucionalizada não consegue criar nada pois apenas replica modelos instituídos por forças externas à arte. E a arte é sempre trânsito e movimento. Essas forças externas constroem uma estrutura de poder de captura e extermínio de qualquer tentativa de criação desinteressada, extirpando na fonte as forças livres e criativas do corpo sem órgãos ou fetichizando esses corpos impróprios, colonizando-os. O teatro representativo, engessado, e por isso morto, vai nos dizer Artaud, e também Peter Brook anos mais tarde, se compõe por um sistema de forças negadora do teatro que estaria por vir e da vida por excelência. Voltando a Gil, a codificação da força vital (e aqui nos interessa pensar essa força como o corpo sem órgãos de Artaud) pelas regras da instituição faz com que o próprio sistema se dobre sobre a força vital do indivíduo, criando um dentro marcado, reconhecível. Esse dentro codificado é a subjetividade que se pretende obter, nos diz Gil. Retornando à complexa questão do duplo, o teatro, para Artaud, estaria contaminado por uma subjetivação da força vital da arte aos processos de representação, produzindo corpos obedientes. O teatro da crueldade seria o vislumbre de linhas de fuga que produziriam corpos inadequados ao sistema de poder e aos processos de subjetivação da arte.

O projeto de Artaud foi identificar essa produção, por assim dizer, inadequada, à margem do sistema de poder, para pensar a arte fora do sistema representativo, para além de uma função pré-determinada (entretenimento). O teatro, território determinado da ficção, transforma-se, em Artaud, em um território fértil para a produção de vida, habitado por corpos impróprios, na potencialização do corpo sem órgãos. O corpo impróprio e insubordinado de Artaud é um corpo que produz um recomeço sem fim, experimentando-se, esculpindo afetos, transfigurando-se num gesto de retomada de si contra os processos disciplinares de controle, contra os métodos e objetivos de um estado polícia, contra a medicação, psiquiatria, jurisdição, contra a higienização e subordinação da carne. Seu corpo insubordinado começou o levante contra a sujeição da nossa força vital, se colocando ao avesso de toda utilidade e de toda significação, denunciando com seu sangue, ossos e nervos o genocídio legitimado pelo sistema de representação, concubina de uma sociedade disciplinar, organizada na fabricação e conservação dos corpos dóceis, espectrais, corpos mortos. Esses corpos impróprios, corpos vivos, que desobedecem a organização desse estado polícia desafiam, com a indiscrição de sua carne, nosso imaginário, desvelando diante de nós, através de seus corpos extravagantes e plurais, um caminho para a liberdade. Um recomeço. Eis a palavra de Artaud, em Cinco cartas a André Breton, (1947):

[...] é que a massa não me perdoa. Sabendo como as consciências se aproximam, uma da outra, através dos espaços, aprendi também a surpreendê-las, a observá-las bem, a escutá-las e a vê-las. [...] O corpo humano atual é um inferno com o qual se atracaram todas as magias, todas as religiões, e todos os ritos para esclerosar, atar, petrificar, amarrar dentro do

módulo de suas estratificações atuais, que são o primeiro verdadeiro impedimento a toda verdadeira revolução<sup>8</sup>.

As palavras de Artaud são contundentes quanto a necessidade da libertação dos corpos para uma “verdadeira revolução”. Somente através desta micropolítica dos corpos que algo novo pode vir a acontecer. E, além disso, denuncia a complexa aproximação de consciências organizadas nos espaços e territórios que, a partir do reconhecimento identitário, se aglutinam para neutralizar as intensidades, que não correspondem ao modelo legitimado pela perspectiva da representação, das divisões binárias. É clara a posição de Artaud de rejeição ao plano identitário, baseado no reconhecimento, pois todo reconhecimento é ao mesmo tempo divisão e conservação (petrificação, ou seja, morte). Elas (as consciências), vai nos dizer o poeta, “se aproximam, uma da outra, através dos espaços”<sup>9</sup>. Toda aproximação de corpos produz uma certa composição que nos acomete, fundando novas conexões que agitam e abalam nossa subjetividade. Tal afirmativa retorna contemporaneamente nas palavras do coletivo francês Tiquun: “o que acontece entre os corpos numa ocupação é mais interessante que a ocupação em si”<sup>10</sup>, e também nas palavras da ensaísta e psicanalista Suely Rolnik, ao sustentar que as forças que estão no mundo nos acometem, nos engravidam. Em suas palavras: “Somos povoados por uma infinidade variável de ambientes, atravessados por forças/fluxos de todo tipo”<sup>11</sup>. Essas forças que nos atravessam, pela via da experiência e experimentação, produzem múltiplas diferenças, rasgos de estranheza na zona de conforto de nossa familiar subjetividade. O atravessamento dessas forças diz que algo singular nos acometeu, ocasionando um mal-estar irreversível, que nos faz tremer, que abala todo o sistema de reconhecimento, nosso modo de existência, fazendo desaparecer o nosso mundo, sob nossos pés. É na dor (na crueldade, no sentido artaudiano) que nos chega o prenúncio de que algo novo pode vir a nascer. Para isso, é necessário o salto no caos de nós mesmos. Mas não é tão simples assim, se concordamos com Rolnik, na sua análise de que nosso modo de subjetivação serve, gozosamente, ao abuso, à cafetinagem do regime colonial capitalístico. Pois nesse sistema organizado pelo capital neoliberal, nossa potência vital é obstruída desde sua nascente, pelo lixo acumulado do sistema de informação e de representação. Entra em cena, nessa convulsão e atualização de nós mesmos, o temor em nos abandonarmos à forças desconhecidas. E uma das reações possíveis é a obstrução do jorro de vida, que a eclosão da diferença poderia nos proporcionar. Obstruída a vida, voltamos a nos

---

<sup>8</sup> ARTAUD, Antonin. **A perda de si**: Cartas de Antonin Artaud. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 131 e 133. Grifo nosso.

<sup>9</sup> ARTAUD, 2017, p. 133.

<sup>10</sup> TIQQUN. **Como fazer?** Contribuição para a Guerra em Curso. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.files.wordpress.com/2019/05/como-fazer-como-desertar-tiqqun.pdf>

<sup>11</sup> ROLNIK, Suely. **O mal-estar na diferença**. Anuário brasileiro de psicanálise. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 1995, p.01. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Malestardiferenca.pdf>

agarrar, e novamente cito Artaud, no “módulo de nossas estratificações atuais, que são o primeiro verdadeiro impedimento a toda verdadeira revolução”.

O que Artaud buscou, em sua desesperada e radical experimentação de si, foi desfazer de forma vertiginosa qualquer possibilidade de cristalização identitária, levando as últimas consequências seu projeto de insurreição de seu corpo, de construção experimental de si. Afirmado, sem nenhuma temporização, as exigências das múltiplas, complexas e diversas potências que o atravessavam ao mesmo tempo. Não resistindo a força multidirecional e centrífuga do jorro das diferenças, Artaud, o Momo, foi longe na acepção do caráter trágico de nossa existência. Sempre um rascunho de si mesmo, se imaginou pura produção de diferença, infinitamente, se negando a reconhecer sua condição de humano e a inexorável finitude dos modos de existência. O teatro da crueldade pensado por Artaud é a impossível tarefa de expor em linguagem escrita um modo de experimentação de si sem concessão, de abolição de todo contorno, de todo reconhecimento. Uma experimentação que levou Artaud, ator-criador-cruel de si, a um lugar que ultrapassa o humano, absorvendo em seu corpo toda a complexidade do grumo formado pelo acúmulo das diferenças. Mas seu Teatro da Crueldade e sua concepção para um corpo sem órgãos também foi a tentativa, pelo teatro, de criar as condições para produzir vida, decantada a partir deste jorro das diferenças, justamente pela intrínseca vocação do teatro em representar. Os hieróglifos, a glossolália, a experimentação dos sons e palavras, os exercícios de respiração executados por Artaud nos sanatórios foram os elementos de ancoragem para o retorno de Artaud do transhumano ao humano, para o refazimento de seu corpo (ainda que sempre em eterno devir).

Suas experimentações artísticas, literárias, sonoras e cênicas foram a tentativa de sustentação para seus devires. Um modo de subjetivação e de estruturação, ainda que sempre processual, para um corpo incontornável. Seu trabalho radical de experimentação, pela via da arte, foi sempre a tentativa e o fracasso de criar para si um corpo furtivo (para usar uma expressão de Artaud), uma espécie de autômato ou fantoche, que se colocasse ali, onde não havia mais o si mesmo, mas o indefinido outro de si. Num livro biográfico sobre Antonin Artaud, publicado e traduzido no Brasil em 2011, chamado *Eis Artaud*, a autora Florence de Mèredieu nos confessa a impossibilidade de traçar uma biografia sobre o poeta, justamente porque a própria ideia de biografia vai contra a corrente de tudo que Artaud lutou em vida. Artaud via a história como balizas incômodas, limitadoras da complexa criação de seu imaginário, um organismo a serviço de uma identidade já nascida calcinada: “Antonin Artaud foi primeiramente um modelo pervertido, uma tentativa de esboço que eu mesmo retomei em certo momento para entrar em mim vestido”<sup>12</sup>. Entrar vestido em mim, diz o poeta, luminosa imagem que evidencia sua crítica a toda história ou biografia que, anterior a todo nascimento, tenta dizer, balizar uma certa ideia (pensamento) sobre nós. Podemos ampliar ainda mais a extensão de sua crítica aos corpos vestidos ou colonizados, dizendo

---

<sup>12</sup> ARTAUD apud MÈREDIEU, Florence. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 35.

que o “modelo pervertido” de nome Artaud trata-se de um corpo dócil, disciplinado pelo sistema capitalístico. Muito mais do que nossa força de trabalho, a força do sistema capital-colonial funciona colonizando nosso imaginário, atribuindo, validando, legitimando a própria vida.

Ao assumir o fracasso da tentativa biográfica, Mèridieu ao mesmo tempo nos confirma sua necessidade, entendendo nos detalhes biográficos acumulados pelo caminho, mais do que simples balizas, o “borbulho” de um imaginário que precisa vir à luz: “levar em conta esse rasgo do imaginário que consome constantemente o tecido serrado da realidade”<sup>13</sup>. A obra de Antonin Artaud é um bisturi afiado que penetra no tecido da realidade, desviando e subvertendo sua lógica. Esse bisturi é feito da ética do desejo, se faz na escuta do corpo e nos saberes do corpo, isto é, no poder do corpo de afetar e de ser afetado. O trabalho de Antonin Artaud, em sua disposição para se conectar ao corpo, potencializando o corpo sem órgãos, numa radical experiência fora do sujeito, traz para a arte do ator uma abertura fantástica à força vital. O ensaio *Um atletismo afetivo*, escrito pelo poeta ao final de 1935, descreve o ator como um “atleta do coração”, àquele que em seu processo de trabalho “exercita” não os músculos, mas os afetos (as afecções). Palavras que instigam o ator a se lançar numa busca experimental, improvisacional, intuitiva<sup>14</sup> e rigorosa de escuta do corpo, do que ele tem a nos dizer, a nos ensinar, fora da experiência do sujeito (experiência pessoal, perceptiva). A obra viva de Artaud nos ajuda a pensar a arte da cena como território processual para reativar essa escuta do corpo. Uma escuta que a cultura ocidental, com seus arranjos e dispositivos, tenta silenciar, concentrando e validando a experiência na centralidade de um sujeito narcísico, no aspecto perceptivo, sensorial da vida concreta e racional, escravizando o desejo em representações válidas. Nas palavras de Artaud:

Toda a criação é um ato de guerra: guerra contra a fome, contra a natureza, contra a doença, contra a morte, contra a vida, contra o destino. (...) Não defendo as artes da paz. Criar em paz é uma atitude burguesa e se sou contra todas as atitudes burguesas é porque tenho uma verdadeira noção do espírito de propriedade. A fome, o frio, o amor, a doença e o sono não são coisas das quais possamos retirar prazer artístico. Não sou a favor de que os artistas devam procurar esse prazer à custa do frio, fome e sono. Não aceito que os artistas possuam individualmente as suas próprias satisfações porque

---

<sup>13</sup> MÈREDIEU, 2011, p.32.

<sup>14</sup> A partir de Spinoza e Deleuze, entende-se intuição como um método complexo irreduzível à inteligência ou ao instinto. A intuição como método é fundamental para compreender o rigor dos processos artísticos e produção de conhecimento, aproximando a pesquisa da criação e afastando da sistematização cientificista como pré-requisito para o conhecimento. A pesquisa pelo método intuitivo se apresenta como experimentação contínua.

sou contra o espírito de propriedade, contra o espírito de posse em todos os planos possíveis<sup>15</sup>.

A criação como um ato de guerra, um levante contra a ordem disciplinar instituída e seu projeto biopolítico de extermínio, em seus mais diversos níveis. A criação se investe como força que se distingue e que ultrapassa todo poder externo à ela. Nos aproximando da ideia de Artaud, nossa aposta neste ensaio é pensar a cena contemporânea na complexidade dos afetos, à partir do que acomete (afecta) nossos corpos nos processos de produção de subjetivação. A ideia artaudiana de refazimento do corpo é, para nós, um possível território para se enfrentar os múltiplos agenciamentos do desejo, de nossa força vital. A via para esse enfrentamento é, sem dúvida, a invenção. Buscamos lançar aqui a perspectiva de que o corpo é, potencialmente, um agente capaz de esculpir afetos, de construir uma rede de afecções outra que escape à dobragem das formas de poder em nossa força vital. Esculpir afetos seria, em nosso entendimento, uma ação eficaz e consciente (no sentido espinozista) impulsionada pela força vital contra à incorporação passiva de nossas forças internas. Esculpir afetos, ou refazer o corpo, é uma ação criativa que se coloca ao avesso dos processos maquímicos de subjetivação, reprodutores de subjetividades pré-concebidas, adequadas a uma determinada função, lugar ou comportamento. O corpo, como escultor de afetos, aponta a linha de fuga dessa complexa adequação do desejo à formas pré-concebidas, se contrapondo à economia de um corpo dócil, tornando-se por fim um corpo impróprio. Neste ponto do ensaio, destacamos, dentre as múltiplas possibilidades na cena contemporânea, de ações criativas que buscam a via para a construção de um corpo impróprio, a autoficção. Um micróbio político, uma nanopolítica de potencialização dos afetos, força de refazimento do corpo. O teatro autoficcional lança os dados para a denuncia de toda arbitrariedade dos processos de subjetivação pelos quais estamos sujeitos, ao propor seus próprios agenciamentos. Experimentar o experimento, conclamava Hélio Oiticica nos anos sessenta, dizendo que só o que existe é “o grande mundo da invenção”, e, completando a afirmativa, somamos: nesse processo de invenção de afetos, na construção de um *comum* feito de singularidades.

A partir da máxima, “uma representação teatral é sempre o lugar de encontro entre o real e o ficcional”<sup>16</sup>, entende-se que a escrita autoficcional permite e propõe um espaço outro de dilatação e de rasgaduras das últimas fronteiras entre o real e a ficção, conformando em tal espaço memórias, documentos, afetos e desejos. Tal rasgadura tem se colocado como um ponto de fuga aos agenciamentos que o sistema representativo, na sua perversa micropolítica do desejo, tem impetrado como modelo de orientação de mundo e modelo cultural. A cena autoficcional eficaz proporcionaria novos lugares de fala e promoveria encontros afetivos de verdade, no qual o ator/performer lançaria mão, como estratégia de atuação, a confissão, isto é, o compartilhar de sua intimidade, muitas

---

<sup>15</sup> ARTAUD, Antonin. **Oeuvres**. Paris: Quarto Gallimard, 2004, p. 734. Tradução minha.

<sup>16</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p.16.

vezes desconcertantes, criando assim um espaço de comunidade. Ivan Izquierdo, durante conferência da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), em 2012, diz: “Somos o que realmente lembramos ter sido e somos”<sup>17</sup>. A memória é entendida como a matéria prima de nossa singularidade e construção no mundo. E memória é o resultado do encontro furtivo de corpos diversos, muitas vozes, do olhar e da escuta acumulados e atravessados ao longo do tempo. Como se sabe, a memória não se compõe por fatos incontestáveis, ela é escrita performática, é ação criadora que provoca realidades de nós mesmos e do mundo que habitamos. Talvez possamos dizer que memória é invenção e engenharia de um si. Em ambos os autores citados, o real se apresenta como construção, um território composto por muitas matérias. Nesta complexa tessitura, o refazimento do corpo pela via do atravessamento de um corpo autoficcional, nos parece ser o *filo Rosso* para uma nova tessitura dos afetos e, conseqüentemente, um caminho para insurreição. Como exemplo, ainda que de forma breve, propomos a nossa análise do espetáculo *A ira de Narciso*<sup>18</sup> que assistimos em 2019 na cidade do Rio de Janeiro.

O espetáculo *A ira de Narciso*, de Gilberto Gawronski e Sergio Blanco, instaura, diante do público, uma intimidade tão potente quanto desconcertante, em seu embaralhamento entre realidade e ficção. Como facilitador dessa zona de confluência, o ator carioca Gawronski nos conduz e nos convida de forma suave a acreditar, junto com ele, que estamos diante do autor Sergio Blanco - ator, diretor e dramaturgo franco-uruguaio contemporâneo – que ganha voz e corpo na presença física do ator. Convocando o espectador para um diálogo narcísico de uma só voz, a peça nos conduz pelo tempo, numa espécie de crônica cotidiana/policial/homoerótica que expõe fatos e camadas afetivas íntimas da suposta ou real viagem de Sergio Blanco a um congresso acadêmico em Ljubjana, capital da Eslovênia. Assim se inicia a peça-crônica: uma narrativa que, nos melhores moldes shakespearianos, instaura uma espécie de pacto ficcional com o espectador, mas desta vez às avessas, pois, logo mais ali na frente, a narrativa vem desestabilizar toda convicção perceptiva e, numa reviravolta, o ator, despojado da personagem-Sergio, diz, com gravidade, que o que estamos assistindo é a narrativa do assassinato do próprio autor Sergio por um *serial killer*, inflamando e inflando a ficção de vida real, pondo por terra todo o aspecto lúdico e irreal próprios da ficção, rompendo assim o pacto da ficção. E, por um instante, compreendemos e acreditamos (mais uma vez equivocados) o motivo pelo qual um outro ator fala em nome do ator Sergio, agora morto em nosso imaginário, já embriagado e tomado de uma paixão arrebatadora.

---

<sup>17</sup> IZQUIERDO, Ivan. Conferência de Abertura in Tempos de Memória: Vestígios, ressonâncias e mutações. **Publicação originada do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Rio Grande do Sul: 2012, p. 20.

<sup>18</sup> Monólogo com duração de 1h e 40m com atuação do ator Gilberto Gawronski e direção de Yara de Novaes. O espetáculo estreou no Rio de Janeiro em 2019, depois do grande sucesso em São Paulo, ganhando o prêmio Shell de melhor ator. Nossa análise do espetáculo se reporta a temporada realizada no Teatro Sesi/ Firjan.

Tropeçamos em nossa percepção para deslumbrar, em mais uma reviravolta, o quanto a linguagem, a manipulação dos afetos, conduzidos por maestria pelo ator, podem embaralhar nosso entendimento da realidade, nos conduzindo para um território pouco familiar entre a verdade e a mentira. Ator e autor, nos enovelam, nos deixando ali, suspensos, entre lugares. E o ator, se servindo como um mestre de sua biblioteca de afetos humanos, navega e nos conduz por esse lugar fugidio, sem nome, sem regras, estabelecendo uma terceira margem. Abrindo no tempo do teatro um desmedido momento, para usar as palavras usadas por Rancière ao ler Guimarães Rosa. A narrativa, que se constrói na sonoridade e na corporeidade precisas do ator, é uma espécie de canto da sereia, que nos enlaça e que nos deixa à deriva, estabelecendo camadas de percepção que se auto canibalizam, provocando uma experiência movente entre a fábula e a vida real. Anunciada a morte do autor, no detalhamento de uma violenta circunstância, a pueril história narrada se enche de vida, de força vital, deste real que nos atravessa em toda sua opacidade, paradoxalmente à transparência familiar da narrativa ficcional. As curiosidades de um jogo erótico, a excitante ambientação policial do quarto de hotel, o tedioso compromisso acadêmico de um congresso de estudiosos, após o anúncio do assassinato do autor, se enchem de propriedade trágica: seriam os últimos momentos de vida de Sérgio? Morte do autor? Essa possível/provável/certa morte do autor dilata o tempo, abre o espaço do palco para espaços outros, colorindo de realidade a mentira da morte.

A instalação desta sedutora intimidade, estabelecida pelo ator Gawronski, é a ponte para a eficácia do teatro autoficcional, que, como a vida, não obedece a narrativa aristotélica. Trata-se de uma história falada em primeira pessoa, uma confissão, “de verdade”, que não nos permite o “jogo da conexão entre o que está previsto e o que acontece”<sup>19</sup> A autoficção entra em contradição com a ideia de pacto ficcional estabelecido pelo drama, não há certezas, porque não há um fim e nem um começo na autoficção, a narrativa sempre começa de novo, neste incoomeçado do desmedido momento. A cada situação contada, reiniciamos novamente e de novo, numa tentativa de compreender: quem afinal fala essas confissões? Em nome de quem? O espaço biográfico tem, notadamente a partir dos anos 90, invadido os palcos, propondo novos arranjos de escritura e de cena. Uma certa necessidade de realidade tem lançado artistas a propor histórias encenadas de si mesmo. Neste novo território fica à margem as grandes histórias, as grandes narrativas, e entra em cena, literalmente, histórias de intimidade. Essas pequenas histórias, reais e ficcionais, fazem, além de um curto-circuito de percepção, emergir uma nuvem de afetividade que instala novamente um eu-corpo: um eu-corpo fantasmado, borrado em suas fronteiras, um eu-corpo multidimensional que se conecta com outros corpos pela via da empatia do banal, do mais simples, do testemunho, incitando devires de si. Essa trama de intersubjetividades, intrasubjetividades e trans-subjetividades, escrita neste território autoficcional, sobrepõe público e privado, real e ficção, transfigurando a cena, para um além de si mesma. Cada vida particular encenada neste teatro do

---

<sup>19</sup> RANCIÈRE, Jacques. O desmedido momento. **Revista Serrote**, n. 28, 2018, p. 84.

real se estabelece como o sintoma de uma inquietude existencial, própria talvez, às interrogações do contemporâneo.

Na ideia de inquietude existencial, novamente recorremos a Artaud, nas denúncias e provocações sobre nossa servidão ao organismo disciplinar e coercitivo das regras impostas pelo sistema de representação. As influências de Artaud sobre o teatro contemporâneo, e não somente, são incontestáveis. As perspectivas lançadas no seu *O Teatro e seu Duplo*, publicado em 1938, proclamam a ideia de que o teatro é ação, mas ação cruel sobre si mesmo, única forma de escapar as engrenagens e estratégias de usurpação e fechamento sobre si. Palavras sopradas vai dizer Artaud a tudo aquilo que nos rouba o pensamento, que nos impede de agir, que nos aprisiona na representação. Artaud condenou todo corpo-organismo como corpo servil ao espetáculo da imitação. Sua proposta foi a libertação, a insurreição dos corpos, contra um deus ladrão que nos furta desde o nascimento, impedindo o nascimento do inomeçado. O Teatro da Crueldade, proposto pelo artista, conclama o fim do fechamento da representação: contra todo fechamento, levanta-se a experimentação de si, o refazimento incessante do corpo, isto é, uma nova plasticidade mental e corporal, como possibilidade para o mergulho no impossível inomeço. A via para esse refazimento incessante do corpo foi apostar nos saberes/afetos-do-corpo contra toda regulagem, contra toda anatomia, contra todo estupro do deus ladrão. O teatro autoficcional, ao propor devires do eu, propõe na articulação dos afetos a libertação dos corpos deste corpo-anatômico, corpo-castrado. O teatro autoficcional se entende neste ensaio como um território para o gesto de combate e resistência ao programa sistemático de aprisionamento do sujeito. Corpos sem órgãos, corpos devires contra os corpos dóceis, domesticados e higienizados, servos da representação. *A Ira de Narciso* de Gilberto Gawronski e Sergio Blanco nos convida a mergulhar na liberdade deste impossível inomeçado.

Foucault, em seu livro *Tecnologías del yo*, ainda sem tradução para o português, entende a existência como um processo estético e político no qual o poder disciplinar cedeu lugar a uma outra estrutura de poder mais difusa, com mais capilaridade e fluidez, de difícil apreensão e por isso difícil de combater. Uma nova era se apresenta, a partir do século XVIII, o que ele denominou de a era da biopolítica. O biopoder, que significa literalmente poder sobre a vida, vai mais longe do que a técnica disciplinar centrada no corpo máquina e desenvolvida no século XVII (como longamente estudado por Foucault e demonstrado no *A história da sexualidade*). A tecnologia de poder empregada na biopolítica toma como fonte de extorsão a própria força vital. Comprometendo nosso aparelho cognitivo ou afetivo, apropria-se de nosso potencial de criação, produzindo modos de subjetivação que direcionam as subjetividades para um modo de vida obediente ao sistema de poder dominante. Tal visão ampliada à respeito dos organismos de controle e suas tecnologias aplicadas se soma às análises de Suely Rolnik no livro *Esferas da Insurreição*, no qual a autora vem confirmar que a estrutura de dominação vigente articula e cafetinha o desejo em sua nascente, nos fazendo obedecer gozosamente aos processos colonizadores de dominação e de coerção do desejo. E neste ciclo de agenciamentos executados por uma micropolítica capitalista-colonial-antropocêntrica, o sujeito se auto-escraviza para alimentar com produção

de desejo e bens imateriais a mesma máquina que o destrói. Os braços do controle biopolítico, acrescenta Gil, a partir de suas leituras de Antoni Negri, atingem algo que está além do corpo-espécie, isto é, o trabalho imaterial: ideias, saber, cultura, etc., e aqui destacamos os afetos!

A produção dos afetos atingida pelo programa de uma biopolítica capitalista-colonial-antropocêntrica (como a nossa) vai estabelecer formas de vidas, pensamentos e relações sociais artificialmente construídos, isto é, vidas cafetinadas (para usar um ótimo termo empregado por Rolnik) que recusam a experimentação de si, se conformando a modelos de pensamento e à condutas sociais. A produção de arte também não escapa a esse trabalho e economia do biopoder, como por exemplo as formas de arte representativas que, gerenciadas pelo mercado cultural, produzem uma arte corpo-cultura que reafirma os modos de subjetivação ditados pelo sistema de controle vigente, produzindo, como dirá Artaud, uma arte morta, comportamental, mas com alto valor mercadológico. A experimentação de si e a experimentação na arte são trabalhos investigativos que somados, na criação autoficcional, podem retomar, ainda que de forma sempre instável, a força vital do sujeito e da arte, nela assim amalgamados. É neste duplo experimento que vislumbramos a autoficção como terreno fértil para novas redes para a criação de um comum, paralelo ao biopoder de mais valia. Os processos e a produção autoficcional nos parece ser esta via para a construção de novas cartografias e linhas de fuga que nos ensinem a nos “juntar”, como forma de resistência aos agenciamentos e às práticas coloniais. Verifica-se nos experimentos de autoficção, como por exemplo em *A ira de Narciso*, na sua proposta de compartilhamento e invenção da intimidade, não somente a radical transgressão das fronteiras da ficção e do real, mas principalmente a abertura para um horizonte de novas insurgências. O que transborda do experimento autoficcional é o inadequado ou o ilegítimo: corpos impróprios, desafiadores da regra de ouro do pacto biográfico. Identificamos, neste processo de invenção ou engenharia de si a experiência prática para ir além de si mesmo, em direção ao outro de si; e aqui, nesta engenharia, talvez resida mais verdade do que se possa acreditar.

A cena autoficcional, como invenção da intimidade e engenharia de si provoca no horizonte da arte dramática um além que rompe com as estruturas de toda representação e seus pactos. Ao provocar a instabilidade da percepção, inerente ao pacto ficcional ou ao pacto biográfico, possibilita um espaço de abertura para uma complexa e diversa rede de afetos, que se conecta a experiência do estranho-familiar. Podemos resumir, sem receio de inconsistência, que o teatro da Crueldade de Artaud foi a lâmina afiada para a abertura desta terceira margem por onde navega o inomeçado. Mesma fonte na qual se embriaga o teatro autoficcional, que, contemporaneamente vem, entre outras coisas, hipertrofiar a cena às avessas e de embaralhamento, apontada por Artaud, lançando os dados para a denúncia de toda arbitrariedade do pensamento, de toda arbitrariedade representativa.

Sabemos que não há um fim determinado para um ensaio, mas suspendemos aqui por hora nossa escrita, certa que nos deixamos afetar e atravessar pelos tantos grumos deixados pelo caminho por Artaud, nesta sua extensa obra que se

amalgama com sua vida, como o dentro e o fora de uma fita de *moebius*. As ressonâncias da obra-vida de Artaud apenas começaram, seus embriões estão preservados e prontos para germinar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. **A perda de si**: Cartas de Antonin Artaud. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Oeuvres**. Paris: Quarto Gallimard, 2004.
- BOÉTIE, Etienne La. **Discurso da servidão voluntária**. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade. A Confissão Como Estratégia Cênica. **Revista Urdimento. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**: Florianópolis: 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia: vol. 1. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- Foucault, Michel. **O corpo utópico**, São Paulo: N-1, 2013.
- Foucault, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens/Vega, 2002.
- Foucault, Michel. **Tecnologías del yo y otros textos afines**. Buenos Aires : Paidós, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 14-32, 15 dez. 2013.
- GIL, José. **Movimento total**: O Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- GIL, José. **Em busca da identidade**: o desnorte. Lisboa: Relógio D'água, 2009.
- IZQUIERDO, Ivan. Conferência de Abertura in Tempos de Memória: Vestígios, ressonâncias e mutações. **Publicação originada do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Rio Grande do Sul: 2012.
- MÈREDIEU, Florence. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Revista Sala Preta**. São Paulo: USP, V. 7, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. O desmedido momento. **Revista Serrote**, n. 28, 2018.
- RIBEIRO, Martha. Teatros do real e a abertura da representação. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S.l.], v. 1, n. 37, p. 344-355, abr. 2020. Acesso em: 22 abr. 2020.
- RIBEIRO, Martha. Corpos impróprios e corpos reais: da crueldade ao doce extermínio da cena da ilusão. In: **Dramaturgia e teatro: a cena contemporânea**. Villibor Flory; Célia Arns de Miranda; Lourdes Kaminski Alves. (Org.). 1ed.Maringá: EDUEM, 2019, v. , p. 171-186.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**, notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018
- ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e Antropofagia, in ALLIEZ, Éric. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ROLNIK, Suely. **O mal-estar na diferença**. Anuário brasileiro de psicanálise. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 1995, p.01. Disponível em:

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Malestardiferencia.pdf>

TIQQUN. **Como fazer?** Contribuição para a Guerra em Curso. Disponível em:  
<https://laboratoriodesensibilidades.files.wordpress.com/2019/05/como-fazer-como-desertar-tiqqun.pdf>

Artigo recebido em 03/05/2020

Aceito em 04/12/2020