

**UFRRJ**

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**DISSERTAÇÃO**

**O processo de criação artística em Artaud**

**Juliana Santos da Silva**

**2019**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM ARTAUD**

**JULIANA SANTOS DA SILVA**

*Sob a Orientação do Professor Doutor*  
**Danilo Bilate**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia**, no Curso de Pós-Graduação em Filosofia, Área de Concentração em Filosofia.

Seropédica, RJ  
Agosto de 2019

## FICHA CATALOGRÁFICA

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro Biblioteca Central / Seção de Processamento  
Técnico

Ficha catalográfica elaborada com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Santos da Silva, Juliana, 24/05/1990-  
Sj94p O processo de criação artística em Artaud: Teatro da  
Crueldade / Juliana Santos da Silva. - Seropédica, 2019.  
82 f.: il.

Orientador: Danilo Bilate de Carvalho. Dissertação(Mestrado). --  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em  
Filosofia, 2019.

1. Criação. 2. Vida. 3. Teatro. 4. Artaud. I. Bilate de Carvalho, Danilo ,  
21/10/1983-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de  
Pós Graduação em Filosofia III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**JULIANA SANTOS DA SILVA**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia** no Curso de Pós-Graduação em Filosofia, área de Concentração em Filosofia.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 30/08/2019

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação.

---

Danilo Bilate de Carvalho. Dr. UFRRJ  
(Orientador)

---

Denise Espírito Santo da Silva Dr.<sup>a</sup> UERJ

---

Pedro Hussak van Velthen Ramos. Dr. UFRRJ



*Emitido em 30/08/2019*

**ATA DE DEFESA DE TESE Nº 02/semestre 2 2020/2019 – PPGFIL (12.28.01.00.00.92)**  
**(Nº do Documento: 14)**

**(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)**

(Assinado digitalmente em 25/10/2020 09:21 )

DANILO BILATE DE CARVALHO  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
DeptFILO (12.28.01.00.00.85)  
Matrícula: 1039378

(Assinado digitalmente em 26/10/2020 09:48 )

PEDRO HUSSAK VAN VELTHEN RAMOS  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
DeptFILO (12.28.01.00.00.85)  
Matrícula: 1491855

(Assinado digitalmente em 27/10/2020 11:36 )

DENISE ESPÍRITO SANTO DA SILVA  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: 785.138.637-34

Aos pretos e às pretas velhas,

Ao seu Exu Marabô,

Agô!

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Por isso, gostaria de tecer os meus mais sinceros agradecimentos a essa instituição.

Gostaria de agradecer também à minha mãe Catarina Santos da Silva e à minha madrinha Lenita Alves da Silva por serem fontes inesgotáveis de força, amor e companheirismo;

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, pela dedicação do corpo docente em suas respectivas linhas de pesquisa;

Às minhas irmãs e aos meus sobrinhos pelo amor inenarrável e por acreditarem mais em mim do que eu mesma;

Ao meu Orientador, Danilo Bilate, por ter acreditado que este trabalho pudesse se tornar real;

Aos meus amigos, em especial, Sérgio Abreu e Mateus Cabot por terem sido fortaleza nos momentos mais adversos;

Ao Grupo Código por continuar sendo o lugar de concretização dos meus sonhos e de outras tantas pessoas;

Ao Artês Cênicas em extensão por esses quatro anos de trabalho compartilhando ideias e ideais;

Ao Educandário Senhor do Bonfim, por me proporcionar da melhor maneira possível exercer a profissão que mais me move enquanto ser humano, ser professora no Ensino Básico;

Agradecer a todos com quem troquei nesses últimos tempos e que deixaram suas marcas em mim, Cia. Cerne, Cia. de Arte Popular, Renato Linhares, Laura Samy, Danielle Anatólio, Valência Losada, Verônica Prates, Thiago Myamoto, Raquel Rocha, Marília Nunes, Lucas Navarro, Thierry Tremouroux, Thais Peixoto, Felipe Ribeiro, Bianca Carvalho, Marcus Vinicius Faustini, Leandro Santanna, Renato Nogueira, Miwa Yanagizawa, Pâmela Cotô, Juliana Lohmann, Aline Borges, Luisa Espindula, Stella Rabello, Julia Bernat, Aline Gomes, Jessica Meireles, Cátia Costa, Malungu Dêge, Fernando Porto...

## RESUMO

SILVA, Juliana Santos da. **O processo de criação artística em Artaud**. 2019. 84 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia, Subjetividade, Ética e Política). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Curso de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2019.

A presente dissertação tem como objeto de estudo o processo de criação segundo Antonin Artaud e seus desdobramentos estéticos, éticos e políticos. A priori nos filiaremos em algumas criações “teóricas-artísticas” de Artaud, textos de comentadores e historiadores teatrais que identificamos como ferramentas fundamentais para nos auxiliar a desenvolver este trabalho. Nesse nosso processo “dissertativo-criativo”, intentamos evidenciar como e por que Artaud resolveu se insurgir contra o teatro moderno europeu, propor a retomada do teatro ritualístico e criar um teatro cruel; um teatro alicerçado na veracidade e distanciado da verossimilhança, um teatro que atingisse diretamente o espírito através dos sentidos.

**Palavras-chave:** Artaud. Criação. Teatro. Vida.



## RÉSUMÉ

SILVA, Juliana Santos da. **Le processus de création artistique chez Artaud.** 2019. 83 p. Dissertation (Master en philosophie, subjectivité, éthique et politique) Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Curso de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2019.

Cette thèse a pour objet d'étudier le processus de création selon Antonin Artaud et ses développements esthétiques, éthiques et politiques. A priori, nous y rejoindrons certaines des créations « théoriques-artistiques » d'Artaud, des textes de commentateurs et d'historiens du théâtre que nous avons identifiés comme des outils fondamentaux pour nous aider à développer ce travail. Dans notre processus de « dissertation-crédation », nous entendons expliquer comment et pourquoi Artaud a décidé de se positionner contre le théâtre européen moderne, de proposer la reprise du théâtre ritualiste et de créer un théâtre cruel; un théâtre fondé sur la vérité et éloigné de la vraisemblance, un théâtre qui atteint directement l'esprit par les sens.

**Key words:** Artaud. Création Théâtre. La vie.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 O TEATRO MODERNO EUROPEU</b> .....	14
1.2 As críticas de Artaud ao teatro moderno europeu .....	19
<b>2 A METAFÍSICA NO PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO DO TEATRO DA CRUELDADE</b> .....	28
2.1 Caos .....	35
2.2 Sonho.....	45
2.3 Crueldade.....	50
<b>3 O ASPECTO FÍSICO NO TEATRO DA CRUELDADE</b> .....	58
3.1 Corpo sem órgãos.....	58
3.2 Linguagem concreta.....	62
<b>CONCLUSÃO</b> .....	69
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	73
<b>ANEXOS</b> .....	78
<b>A - Imagem do quadro “ As filhas de Loth”</b> .....	78
<b>B - Escritas afetivas</b> .....	79

## INTRODUÇÃO

O que é difícil é encontrar de fato o lugar e restabelecer a comunicação consigo mesmo. O todo está em certa floclação das coisas, no agrupamento de toda essa pedraria mental em torno de um ponto que falta justamente encontrar. [...]Toda a escritura é uma porcaria. As pessoas que saem do vago para tentar precisar seja o que for do que se passa em seu pensamento são porcos.<sup>1</sup>

Eu sempre quis unir a minha prática profissional, o teatro, à minha vida acadêmica forjada nos trilhos da Filosofia na UFRRJ desde 2012. Esta dissertação é a materialização de uma longa e árdua viagem. Artaud aparece para mim por meio da filosofia, chego a Artaud por Deleuze: em minha investigação acerca do processo de criação na filosofia, mais especificamente, sobre o processo de criação filosófica em Deleuze. A partir disso, me vejo instigada a pesquisar sobre o processo de criação no teatro e, mais especificamente, a feitura do teatro da crueldade de Artaud. Este processo criativo dissertativo tem por objetivo evidenciar alguns pontos dentro do processo de criação desse “multi-artista” que foi Artaud. De antemão, é preciso fazer com que a voz de Artaud ecoe e reverbere sobre e sob o meu corpo, sobre e sob os corpos, sobre e sob o corpo deste trabalho. Deixá-lo vociferar por si é primordial para que esse trabalho aconteça.

Assim sendo, o trabalho será dividido em três capítulos e composto por dois anexos. No primeiro capítulo buscaremos realizar um recorte acerca do contexto do teatro moderno europeu. Esse recorte se faz necessário por uma causa muito objetiva: a intenção é que toda e qualquer pessoa que queria ler este trabalho consiga lê-lo sem precisar ter as referências de quem estuda estética ou se interessa pela a história do teatro europeu. Uma das principais motivações para a existência desta dissertação é possibilidade de arrebentar os muros da universidade e levar essa pesquisa para dentro das salas de ensaio de grupos da periferia, para dentro das casas do subúrbio, essa dissertação não se pretende ser mais uma calhamaço de folhas que serão engavetados ou ficarão recebendo poeira em canto da biobliteca da UFRRJ.

Já no segundo capítulo desta dissertação, adentraremos e tentaremos evidenciar quais elementos metafísicos são utilizados por Artaud na composição de seu teatro da crueldade; e, assim, evidenciar também a subversão do significado dos conceitos de metafísica e de crueldade.

---

<sup>1</sup> ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Org.: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 209

A metafísica aparece como peça substancial dentro de toda essa engrenagem cruel, entender e explicitar qual sentido ela toma dentro do corpus artaudiano é fundamental para toda a estruturação deste trabalho. No terceiro e último capítulo, buscaremos evidenciar como os elementos físicos são esquematizados e operacionalizados por Artaud na feitura de um corpo sem órgãos e lançar algumas proposições que nos encaminhe até a resolução da questão: o que é fazer para si um corpo sem órgãos?

A conclusão desta dissertação, que pode ser considerada como um apêndice ou como uma conclusão-desdobramento ou conclusão-manifesto, explicita de maneira mais objetiva todas as questões ou quase todas que perpassarão as entrelinhas deste trabalho. Artaud continuou sendo disparador e interlocutor e essa conclusão-manifesto será fundamental para mostrar a atualidade de Artaud ainda em 2019. Os anexos A e B, tratam-se respectivamente de uma imagem que reproduz o quadro “As filhas de Ióth” de Lucas van Leyden e que fora mote para a conferência “A encenação e a metafísica” de Artaud. Já o segundo anexo diz respeito a três textos, intitulados como escritas afetivas, que foram produzidos, por mim, ao assistir alguns espetáculos teatrais que ao meu ver são atravessados por aspectos que afirmam a vida.

Apesar de se pretender transbordar os muros ou as cercas da universidade, como é o caso da Rural, este processo de escrita não se pretende ser um facilitador e realizar todas as conexões de modo coeso, o intento é seguir o rastro de Artaud e fazer o que o corpo pense, que o intelecto reaja e faça as suas próprias conexões. Cumprir com os pré-requisitos acadêmicos que, em sua maioria, é enrijecedor e tentar colocar Artaud na “ABNT” não é uma das tarefas mais legítimas a se fazer levando em consideração todo o seu arcabouço criativo. Na medida do possível tentaremos bradar por isso.

Artaud, o suicidado pela sociedade, nos deixa suas cartas como fontes inesgotáveis de seus afetos, criações, críticas, medos, teorias filosóficas, desejos e paixões. Nelas também iremos mergulhar para tentar percorrer o processo criativo de Artaud. Ao levarmos isso em consideração o trabalho se mostra árduo e escorregadio, mas não podemos de modo algum dissociar do processo criativo de Artaud suas correspondências, assim como também não podemos dissociar a sua vida de sua criação. Pois Artaud levou a cabo a ideia de homem-teatro, como veremos ao longo do segundo e terceiro capítulo. Não pretendemos dar conta de toda a produção de Artaud,

haja visto que essa é extensa, mas pretendemos nos emaranhar nessa teia criativa que *O Teatro e o seu Duplo*, algumas poesias, algumas cartas organizadas por Ana Kiffer, e pensadores e pensadoras como a própria Kiffer, Deleuze, Guattari, Derrida, Kristeva, Foucault para desdobrarmos esse processo.

O sentido da vida só pode ser encontrado na vida e é a partir dessa assertiva que mergulhamos na vida de Artaud para rastrear, mesmo que minimamente, seus passos, seus saltos, seu vôos, suas quedas, suas mortes e suas inúmeras estratégias para dismantelar todo um sistema que despotencializa a vida e a partir daí erguer, criar, inventar outras maneiras possíveis de viver e ser. Forjar a partir da ideia do retorno da dor e do gozo uma estética da existência que não faça outra coisa a não ser afirmar, necessariamente, a vida.

## CAPÍTULO I

### O TEATRO MODERNO EUROPEU

Como já previamente anunciado, usaremos este capítulo também para elaborar uma investigação, mesmo que brevemente, sobre alguns traços que caracterizam o teatro moderno europeu. É difícil precisar cirurgicamente quando ocorre uma ruptura de paradigma e se inaugura um outro, é difícil determinar precisamente o surgimento de um movimento seja ele artístico, político ou científico. O teatro enquanto expressão artística é polifônico assim como todas as outras áreas e, obviamente, existiram diversas linguagens e pesquisas teatrais sendo criadas e desenvolvidas no bloco que estamos chamando de modernidade. Porém, nos deteremos, sobretudo, na linguagem que teve ampla adesão e fora fortemente difundida na Europa e nas américas. E por consequência, será essa a linguagem também considerada por Artaud como reflexo da decadência de sua época. Assim, devido à complexidade de realizar os devidos recortes, lançaremos mão do teórico teatral Jean-Jacques Roubine e da também pesquisadora teatral Margot Berthold para nos auxiliar nessa tentativa de reunir algumas das características existentes no teatro moderno, contra as quais Artaud insurgir-se-á.

De acordo com a historiografia teatral realizada por Roubine, existiram dois marcos fundamentais para a emergência do teatro moderno: “em primeiro lugar, começou a se apagar a noção das fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica.”<sup>2</sup> Com relação ao primeiro, Roubine, afirma que existia um parâmetro de “bom gosto” – criado pela França que desconsiderava qualitativamente quaisquer criações teatrais que estivessem fora do perímetro parisiense. Porém, por volta dos anos de 1860, a crise no romantismo e o aparecimento de novas pesquisas e desenvolvimento de novos estudos relativos à prática teatral propiciou o alargamento ou até mesmo a diluição dessas fronteiras. Já em relação ao segundo marco, tem-se a utilização da iluminação elétrica (recém descoberta por Thomas Edison) como um elemento primordial para a constituição e consolidação dessa nova pesquisa e prática teatral intitulada como *naturalismo*.

---

<sup>2</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Editora: Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1987. p.19.

O ator, dramaturgo, crítico e encenador francês André Antoine é considerado um dos responsáveis pela consolidação da linguagem naturalista na prática teatral que abarca o final do século XIX e que se espalha por toda a Europa no século seguinte. Antoine funda em Paris, em 1887, o Teatro Livre (*Théâtre Libre*) que tem como fundamento basilar uma estética pautada na verossimilhança<sup>3</sup>. Antoine, em uma conferência em Buenos Aires (1902), faz uma crítica ao teatro Romântico, “depois das fábulas romanescas, poéticas, espirituais ou sentimentais que vos apresentaram [...] grandes artistas, trazemos-vos os contos mais humildes, mas talvez não menos comoventes de humanidade viva e da nossa atual sociedade”<sup>4</sup>.

Ao considerar o teatro romântico um teatro descolado da realidade e sem preocupação factual, o encenador francês prossegue em sua crítica, mas faz um adendo acerca de seu teatro naturalista:

Os nossos públicos modernos pediam histórias menos infantis, não já para embalar e adormecer a sua miséria e trabalhos, mas, pelo contrário, para estimular o seu esforço, formá-los no livre exame de si e dos outros, e dar-lhes coragem para evoluir e viver melhor.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Verossimilhança, segundo o Dicionário de Filosofia de Abbagnano, é “o que é semelhante à verdade, sem ter a pretensão de ser verdadeiro (no sentido, p. ex., de representar um fato ou um conjunto de fatos). ‘Narrar coisas efetivamente acontecidas’ — dizia Aristóteles — ‘não é tarefa do poeta; dele seria a tarefa de representar o que poderia acontecer, as coisas possíveis segundo verossimilhança ou necessidade’ (Poet., 9, 1451 a 36). Nesse sentido, V. é o caráter de enunciados, teorias e expressões que não contradigam as regras da possibilidade lógica ou as das possibilidades teóricas ou humanas.” Zola em “Romance experimental e o naturalismo no teatro”, discorre sobre as críticas que sofre por conta do “não ineditismo” de seu postulado. O escritor reconhece que desde os primórdios já se falava em uma poética pautada na verdade. Desde Aristóteles, na antiguidade, e por Boileau, no século XVII, ambos propuseram manuais poéticos. Deste modo, o que ele, Zola, propunha era realizar uma recorte de fizesse jus à sua época, mas levando em consideração também os que antes dele pensaram a questão da verossimilhança ou da verdade na arte.

<sup>4</sup> ANTOINE, André. *Antologia de textos sobre o naturalismo*. Tradução e organização: Eugénia Vasques. Editora: Escola Superior de Teatro e Cinema. 2011. p. 09.

<sup>5</sup> *Ibidem*. p. 10

Inspirado pelo escritor Émile Zola<sup>6</sup>, Antoine persegue também as diretrizes éticas postuladas pelo movimento naturalista que fora disseminado por toda a Europa no século XVIII, como podemos verificar na descrição feita pela pesquisadora teatral Berthold:

O século XVIII foi uma época de mudanças na ordem social tradicional e nos modos de pensar. Sob o signo do Iluminismo instituiu-se um novo postulado: o da supremacia da razão. Ideias humanitárias, entusiasmo pela natureza, noções de tolerância e várias "filosofias" fortaleceram a confiança do homem na possibilidade de dirigir seu destino na terra.<sup>7</sup>

Para Antoine, as questões relativas ao antropocentrismo que despontaram no século das luzes e que dominaram a filosofia, as ciências naturais, a pintura e a literatura deveriam ser introduzidas na prática teatral. Em uma síntese desse pensamento, Berthold discorre que

o teatro tentou contribuir com a sua parte para a formação do século que seria tão cheio de contradições. Tornou-se uma plataforma do novo autoconhecimento do homem, um púlpito de filosofia moral, uma escola ética, um tema de controvérsias eruditas e também um patrimônio comum, conscientemente desfrutado.<sup>8</sup>

Quase duas décadas após a criação do Teatro Livre e depois de ter sofrido por algum tempo resistência por parte do público e da crítica, Antoine afirma: “por fim, perante os olhos abertos da multidão, os homens de ciência e de estudo passavam à frente dos homens da flauta.”<sup>9</sup> O teatro naturalista se disseminou por toda a Europa, tendo como principais representantes Constantin Stanislavski, Henri Ibsen, August Strindberg entre outros. Na citação supramencionada, o fundador do Teatro Livre faz uma clara menção ao romantismo e seus

---

<sup>6</sup> Antoine é fortemente inspirado pelo escritor Émile Zola que foi o precursor do naturalismo na literatura. Zola dedicou um livro para discorrer sobre o Romance e sobre o naturalismo no Teatro. No livro intitulado “O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro”, Zola busca justificar ou sustentar a necessidade de firmamento do naturalismo nas artes, afirma que “o naturalismo é o retorno à natureza, é essa operação que os cientistas fizeram no dia em imaginaram partir do estudo dos corpos e dos fenômenos, basear-se na experiência, proceder pela análise. O naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação e a pintura do que existe.” (p. 92). Para justificar a utilização do conceito de *naturalismo*, Zola, retorna ao século XVIII: “detive-me no século passado, nesse maravilhoso desabrochar de inteligência, nesse movimento prodigioso, de onde saiu nossa sociedade contemporânea. E foi precisamente aí que vi uma afirmação triunfante do Naturalismo; foi aí que encontrei a palavra.” (pp. 88-89).

<sup>7</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad.: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva. 2001. p. 380

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> ANTOINE, A. Op. Cit., p. 11



artifícios pomposos, fúteis e que não dialogavam em nada com a vida social do homem moderno. Antoine se consolida como marco na história da teoria teatral por ser o primeiro a cunhar o termo encenador para “assinar” suas peças teatrais. A função do encenador moderno não se limita tão somente a dirigir movimentos e falas dos atores e das atrizes, mas sim em conceber um todo (cenário, figurino, sonoplastia e iluminação) que constituísse uma atmosfera a fim de reproduzir no palco a vida que acontecia fora dele.

Roubine utiliza-se de alguns outros teóricos para endossar a importância de Antoine na constituição do teatro moderno europeu:

Diversos estudiosos (Denis Bavlet, Bernard Dort etc.) frisaram que uma das maiores contribuições de Antoine para a encenação moderna consiste na rejeição do painel pintado e dos truques ilusionistas habituais no século XIX. Ele introduz no palco objetos reais, ou seja, que contêm o peso de uma materialidade, de um passado, de uma existência. Trata-se, sem dúvida, de produzir um efeito mais verdadeiro. Ou, melhor ainda, totalmente verdadeiro.<sup>10</sup>

Numa crônica de 1921, intitulada “Senhorita Júlia”, Antoine tinha por objetivo escrever sobre a peça de Strindberg cuja encenação fora assinada por Georges Pitoëff – diretor e ator pertencente ao movimento simbolista<sup>11</sup>. Antoine tece severas críticas ao encenador (que também foi ator em sua própria montagem), pois considerou que as características existentes na dramaturgia de Strindberg foram extremamente desrespeitadas por Pitoëff. Primeiro, na escalação do elenco que não se parecia fisicamente em nada com a descrição realizada por Strindberg e, posteriormente, pela maneira como os intervalos entre um período e outro fora conduzida. Antoine, em sua crônica, teceu largos elogios a Strindberg e salientou ainda como o dramaturgo sueco conseguia ser vanguardista mesmo com toda inovação no circuito teatral europeu nos anos que se seguiram. Antoine discorre sobre a peça de Strindberg (Senhorita Júlia), considerando-a “uma obra tão cheia de vida, de verdade e de audácia carregada de tanta riqueza que parece hoje ainda uma obra de vanguarda, mesmo após os gigantescos avanços que a arte teatral sofreu de há um quarto de século a esta parte.”<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> ROUBINE, J. Op. Cit., p. 29

<sup>11</sup> O simbolismo nasce como uma oposição ao naturalismo e, de acordo com Roubine em *Introdução às grandes teorias do teatro*, “o simbolismo introduzia na arte teatral um fermento de mutação capital. Pela primeira vez desde o classicismo, a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real.” p.121.

<sup>12</sup> ANTOINE, A. Op. Cit., p.24

Em uma das passagens dessa mesma crônica, Antoine aponta a grandiosidade de Strindberg quando o mesmo escreve o prefácio de seu livro *Casados (Giftas)* em 1884:

O grande escritor analisa a sua obra, as suas tendências sociais e morais e a psicologia das suas personagens. Tal como os naturalistas franceses, pelos quais proclama admiração, sobretudo no que diz respeito a Edmond de Goncourt, o autor anuncia a chegada ao teatro de um estudo psicológico que é completamente indissociável da psicologia das personagens.<sup>13</sup>

A psicologização dos personagens é uma outra característica fundamental dentro do teatro naturalista e, como veremos mais à frente, um dos principais alvos de Artaud. Mas antes, é preciso que ainda façamos mais alguns apontamentos acerca da estruturação do teatro moderno. Como vimos em citações anteriores, Antoine critica de forma veemente Pitoëff por não seguir à risca os direcionamentos dados pelo dramaturgo naturalista Strindberg em seu texto, ponto crucial dentro da constituição do teatro naturalista. Quanto à atuação dos atores, Antoine faz uso de seu antecessor Zola para endossar sua teoria e prática teatral, quando diz que “o poder do ator sobre o público reside na sua naturalidade. O actor prende o público porque fala no palco como fala em casa.”<sup>14</sup> Para Antoine, as práticas teatrais modernas se contrapõem à encenação tradicional (o romantismo) que, segundo Zola, nos conservatórios era ensinada aos estudantes de teatro de modo que “as lições chegam a produzir dupla personalidade nos alunos, dando-lhes uma atitude e voz pessoais na sua vida e, no teatro, uma atitude e voz de convenção.”<sup>15</sup>

A busca pela reprodução exata da vida do homem moderno é também a busca pela criação de artifícios que viabilizassem a sensação de se estar vivenciando, e não interpretando, o acontecimento cênico ante a plateia. Antoine afirma que a partir “desta necessidade imperiosa de olhar em vez de imaginar, de observar a vida em volta em lugar de inventá-la, de tudo isto resulta um novo teatro que se desenha.”<sup>16</sup> Em linhas gerais, o teatro naturalista aparece como mais um braço da expansão dos ideais naturalistas já existentes em outras áreas. Roubine afirma que

---

<sup>13</sup> Ibidem. p. 23

<sup>14</sup> ANTOINE, A. Op. Cit., p. 36.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem. p. 18.

a obra de Antoine talvez corresponda, no teatro, à concretização do sonho do capitalismo industrial: a conquista do mundo real. Conquista científica, conquista colonial, conquista estética... O fantasma original do ilusionismo naturalista não é outra coisa senão essa utopia demiúrgica que se propõe a provar que dominamos o mundo, reproduzindo-o.<sup>17</sup>

A teoria do teatro naturalista de Antoine propõe a criação de uma encenação que tem como base a observação da vida do homem moderno e as questões inerentes a ele; a transformação dessa observação em elementos estéticos se dará à medida em que o encenador consiga recriar com exímia verossimilhança<sup>18</sup> o meio e os conflitos morais e éticos que tangenciam a vida desse homem. Todavia, a linguagem teatral que dominou os palcos da Europa na modernidade, o naturalismo, herdou, além dos ideais iluministas e cientificistas, a falsa sensação eclodida ainda na Revolução Francesa, no século XVIII, de que o movimento revolucionário acontecia em prol da população menos abastada. Bem como nas montagens das dramaturgias naturalistas, em sua grande maioria, o que se evidenciava ou o que se evidencia é a reprodução dos conflitos e dilemas do homem europeu burguês dos séculos XIX e XX. Assim sendo, as plateias ficavam lotadas daqueles que queriam se ver representados por grandes nomes da cena europeia.

Teóricos e críticos de teatro teceram críticas ao movimento naturalista mesmo após sua consolidação. Parte da discordância advinha do movimento estético simbolista, que questionava, entre outras coisas, as limitações na utilização dos recursos tecnológicos em sua encenação. Roubine afirma que, “com os progressos tecnológicos, o palco torna-se um instrumento carregado de uma infinidade de recursos potenciais, dos quais o naturalismo explorava apenas uma pequena parte, aquela que permite reproduzir o mundo real.”<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> ROUBINE, J. Op. Cit., p. 25.

<sup>18</sup> Roubine, em *Introdução às grandes teorias do teatro*, realiza uma crítica ao movimento naturalista nas artes e afirma que predecessores modernos de Aristóteles entenderam erroneamente o conceito de verossimilhança. “Aristóteles e seus comentadores não reivindicam absolutamente uma representação do real apoiada em sua aparência sensível e nem um mimetismo fotográfico. Ao contrário, valorizam o inteligível, ou seja, uma percepção que transpassa as aparências e que visa dar conta de seu objeto. Eis por que não terão dificuldade alguma em preconizar uma idealização formal deste último, um embelezamento ou enobrecimento da ‘Natureza’. [...] Esse cuidado com a inteligibilidade, aliás, levará os teóricos franceses a radicalizar também certas tensões do pensamento de Aristóteles, a denunciar, por exemplo, o espetáculo teatral, por eles assimilado a um jogo de aparências, a um modo de representação mais favorável ao sensível do que ao inteligível. Como consequência, valorizam a narrativa que é, sem dúvida, a forma do discurso teatral mais propício à intelecção”. p. 25.

<sup>19</sup> ROUBINE, J. Op. Cit., p. 28.

O cenário e os adereços que compunham a cena moderna tinham por objetivo enfatizar e dar a sensação do real, bem como o texto, o figurino, a sonoplastia e a iluminação. O intento de Antoine, sobretudo com a concepção cenográfica, era o de reproduzir um meio (*milieu*) fidedigno à realidade. Assim como podemos constatar na vida cotidiana, de acordo com Antoine, o que motiva e influencia a movimentação das personagens é a disposição das coisas, dos móveis e dos elementos que compõem a paisagem de uma cidade ou de qualquer outro lugar que se queira retratar. Berthold em sua análise sobre o teatro naturalista, aponta que esse era o “segredo da novidade”:

Milieu "genuíno", no sentido da "*reproduction exacte de la vie*" (“reprodução exata da vida”) de Zola, implicava, no palco de Antoine, uma caixa cênica mostrando aposentos com portas praticáveis e janelas, tetos de madeira sustentados por pesadas vigas, troncos de árvores naturais, gesso de verdade caindo das paredes<sup>20</sup>

Berthold discorre ainda sobre um curioso caso em que Antoine utiliza, em cena, peças reais de carne em ganchos (a fim de recriar um açougue) após ter sabido que um cenógrafo não lhe entregaria o trabalho que fora encomendado. Ainda nesse trecho, Berthold narra outros casos de famosos encenadores naturalistas que cometeram excentricidades parecidas com essa de Antoine. Um dos exemplos utilizado, pela pesquisadora teatral, é o do produtor e diretor austríaco Max Reinhardt que, em uma montagem de Shakespeare, levou aos palcos árvores reais a fim de reproduzir a floresta de *Um sonho de uma noite de verão*.

Além desses recursos cenográficos, a criação da “quarta parede” foi fundamental para a constituição do teatro proposto por Antoine. A proposição da teoria da “quarta parede” é a emersão de uma parede imaginária entre a plateia e os atores, onde toda, ou boa parte, da atuação acontece de modo a priorizar o fluxo “real” de ordenamento e posicionamento dos atores e das atrizes de acordo com a orientação geográfica de um diálogo. Em outras palavras, na encenação pré-realista/ naturalista, o que preponderava era um posicionamento bidimensional dos atores mesmo durante os diálogos, ou seja, o ator ou atriz dava o texto direcionado(a) para a plateia. Já na proposição de encenação do criador do *Théâtre Libre*, os atores e as atrizes poderiam inclusive virar as costas à plateia e estabelecer o jogo cênico de modo que recriassem a

---

<sup>20</sup> BERTHOLD, M. Op. Cit. p. 454

verdadeira dimensão de uma conversa e, assim, enfatizar ainda mais o aspecto naturalista da cena.

Todavia, todos esses elementos utilizados na feitura do espetáculo naturalista que objetivava recriar ou reproduzir a vida servia muito mais para aprisioná-la. Essa é uma das principais críticas de Artaud ao teatro moderno ocidental e é através desse viés que adentramos na parte subsequente de nosso texto.

## 1.2 As críticas de Artaud ao teatro moderno europeu

*Se todas as artes e todos os teatros, os próprios Mundos, precisam de uma fé para viver, podemos dizer que a religião do real e da experiência não é razão suficiente para existir*  
(Artaud)

A incursão de Artaud contra o teatro moderno ocidental é uma incursão contra as velhas formas rasas e moralistas, e o exacerbado racionalismo que contamina e, segundo ele, despota a vida na modernidade. Artaud realiza um diagnóstico acerca da cultura ocidental moderna a partir, também, da análise das práticas estéticas de seu tempo. Para ele, tanto culturalmente quanto esteticamente o que predominava na Europa, e mesmo em todo o Ocidente, eram práticas artísticas e modos de existir decadentes.

A criação do teatro da crueldade aparece, para Artaud, como um grande campo de batalha que tem por objetivo aniquilar as falsas crenças erguidas e sustentadas pela cultura e pelo teatro moderno. Contudo, nos aprofundaremos na investigação da criação do teatro da Crueldade mais adiante; por ora devemos nos ater aos apontamentos realizados por Artaud contra essa cultura que marginaliza toda e qualquer prática que não possa ser classificada ou compartimentada em categorias reconhecíveis pela tradição estética e moral. Em suas produções teórico-criativas, Artaud sobressalta por diversas vezes a necessidade de combater a ideia erigida pelo e no teatro ocidental dos séculos XIX e XX da supremacia do texto, do diálogo, da linguagem articulada sobre os outros elementos cênicos.

A problemática da linguagem aparece como item focal, pois é a partir dela que se estrutura ou desestrutura todo um emaranhado de formas e dogmas. No livro *O Teatro e seu*

*Duplo*, Artaud discorre longamente sobre as questões que tangenciam a linguagem, cujas formulações seguem em dois distintos eixos. O primeiro deles é a crítica à linguagem articulada ou logicamente desencadeada, aquela que é uma extensão do livro (da literatura) nos palcos. Artaud afirma que

o teatro tal como o concebemos no Ocidente está ligado ao texto e por ele limitado. Para nós, a Palavra é tudo no teatro e fora dela não há saída; o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem, e, se admitimos uma diferença entre o texto falado em cena e o texto lido pelos olhos, se encerramos o teatro nos limites daquilo que aparece entre as réplicas, não conseguimos separar o teatro da ideia do texto realizado.<sup>21</sup>

A Palavra tem uma função muito clara no teatro moderno europeu, segundo Artaud, ela aparecerá como um meio de fazer ecoar os conflitos morais, sociais e psicológicos do homem moderno. Em concomitância a isso, a forma como esse texto chega até o público é um ponto importante da crítica artaudiana, pois o diálogo é encenado de modo que não abala, não afeta o organismo daquele que assiste. A plateia europeia está diante de um espelho no qual vê refletidos seus dilemas da mesma maneira que eles se dão na “vida real”. Por consequência, podemos dizer que o espectador tem uma postura pacífica se encaixando perfeitamente na definição que lhe cabe: aquele que assiste.

Nesse sentido, mesmo com a emergência de múltiplas linguagens estéticas no campo teatral na modernidade, em maior ou menor grau, elas não conseguem se desvencilhar dessa instância ora psicológica ora social, ora política ora moral que aparecem em suas produções. Por conseguinte, Artaud aponta a incapacidade que os autores e os diretores têm de detectar a existência da problemática primordial no campo da encenação moderna que reverbera e ou reflete diretamente no campo moral e na “estética da existência”<sup>22</sup>. A questão da linguagem permeia a

---

<sup>21</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. Editora São Paulo: Martins Fontes. 2006. p. 75.

<sup>22</sup> Em suma a formulação do conceito de “estética da existência” é um mergulho, do filósofo francês Michel Foucault, na vida dos gregos antigos (dos séculos IV e V) que pregavam o poder sobre si e o reconhecimento de si próprio como campo de batalha das múltiplas forças que coexistiam neles mesmos - em seus corpos. A feitura de uma vida livre estava diretamente ligada ao fato de ter poder sobre si próprio e a liberdade seria alcançada a partir do momento em que as forças ativas superassem as forças reativas (submissas); esse investimento filosófico já apareceria nas teorizações de Nietzsche quase um século antes.

tessitura de todo o projeto de Artaud em fazer implodir esse teatro que distancia a prática teatral da vida, mesmo que em teoria o que se pregasse fosse justamente o contrário.

Antes de continuarmos a tratar da linguagem, é preciso que façamos um adendo. Quando Artaud se refere à vida, devemos entender “que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam.”<sup>23</sup> Para ilustrar e evidenciar a crítica de Artaud à linguagem articulada e ou lógica, permito-me abrir um parêntesis para trazer o exemplo de um clássico texto dramático do final do século XIX de Henrik Ibsen (1828-1906).

O dramaturgo norueguês é considerado um dos precursores do realismo/ naturalismo. O texto *Um inimigo do povo* (1882) é uma das obras de Ibsen que está no conjunto de textos que estão sob nomenclatura de “dramas contemporâneos realistas” assim como apontou Eduardo Viveiros<sup>24</sup>. Porém, o que nos cabe aqui é analisar brevemente o texto de Ibsen e trazer à tona esse teatro, apontado por Artaud, que se submete à Palavra.

O referido texto fala sobre uma pequena cidade fictícia de Molendal e narra os acontecimentos que circundam Tomas Stockman, o médico da cidade, e seu irmão Peter Stockman, o prefeito. O conflito gira em torno da descoberta, por parte do médico, de que as águas de uma das térmicas medicinais, que está para ser proximamente inaugurada, estão contaminadas. A partir disso, conflitos de toda ordem se dão, principalmente num jogo de interesse que envolve dinheiro, poder e prestígio. Pois bem, feita a devida contextualização, podemos partir para análise do texto que fora extraído da cena final do drama realista:

Casa de Stockman

(Stockman pega uma pedra no chão. Examina. Entra Catarina.)

STOCKMAN — Olha, mais uma.

CATARINA — Certamente não será a última.

STOCKMAN (juntando outras) — Vou guardar essas pedras todas. São meu tesouro, a herança de Petra. Onde está ela?

CATARINA — Na escola.

STOCKMAN — E o vidraceiro, quando vem? Vai custar uma fortuna.

CATARINA — Não vem. Mandou dizer que hoje não é possível.

STOCKMAN — Não se atreve, deve ser isso.

---

<sup>23</sup> Ibidem. p. 08.

<sup>24</sup> No breve artigo, “O inimigo do Povo”, sobre a encenação do drama em 2007 dirigido por Sérgio Ferrara.

O trecho supramencionado traz um Tomas Stockman abalado e reflexivo após ter sua casa apedrejada e por ter sido considerado por boa parte da população de Molendal (que fora manipulada pelo prefeito e pelo jornal local) um verdadeiro inimigo do povo. O diálogo que é explicitado no drama revela também o psicologismo, alvo da crítica Artaud. Esse psicologismo e a utilização exacerbada da linguagem articulada podem ser ainda mais evidenciados no trecho seguinte:

CATARINA — E chegou carta pra ti.

STOCKMAN — Deixa ver... (Lê.) Ah, bem ...

CATARINA — De quem é?

STOCKMAN — Do proprietário da casa, rescindindo o contrato.

CATARINA — Um senhor que sempre nos tratou tão bem...

STOCKMAN — Ele explica, coitado. Diz que não pode agir de outra forma, em consideração a seus concidadãos que não é um homem independente e etc... etc...

CATARINA — Está vendo, Tomas?

STOCKMAN — Sim, estou vendo. Mas não tem importância, Catarina, agora que vamos para a América.

CATARINA — Mas será que isso está certo, Tomas, embarcamos assim?

O diálogo entre Dr. Stockman e Catarina (sua esposa) é uma sucessão de descrições sobre os conflitos (psicológicos e ou morais) que circundam essas personagens. Segundo Artaud, “seus conflitos são nitidamente justificados pelo discurso articulado, e quer eles permaneçam no domínio psicológico ou saiam dele para voltar ao domínio social, o drama continuará sendo sempre de interesse moral pela maneira como seus conflitos atacam e desagregam as personalidades”<sup>25</sup>. A citação de Artaud é uma síntese de seu pensamento acerca da dramaturgia moderna, ela evidencia o quão rasteira é a forma utilizada pelo dramaturgo norueguês e, em paralelo, a forma utilizada pelos diretores em suas encenações, que respeitavam rigorosamente os textos.

No diálogo, a preocupação do médico com a casa apedrejada e com a sua reputação é logo diluída com uma viagem para a América. Além das questões relativas à linguagem e ao psicologismo, pode-se evidenciar também uma superficial problemática no campo social, qual seja, o homem de classe média que tem a possibilidade de resolução de seus conflitos a partir de uma viagem a outro continente.

Para finalizarmos essa série de citações ao texto de Ibsen, o trecho abaixo tem como

---

<sup>25</sup> ARTAUD, A. Op. Cit. p. 78.



intento sobressaltar uma narrativa, que é criticada por Artaud, que se dá de modo descritivo e objetivo, e que, através da linguagem articulada, busca dar a informação que se quer comunicar. Esse tipo de forma, segundo Artaud, não obriga o pensamento a pensar. Assim, imbuídos da assertiva anterior, poderemos analisar o diálogo entre Tomas e Catarina:

STOCKMAN — Não podemos continuar aqui, Katia, ôpa, minhas calças rasgaram.

CATARINA (vendo) — Logo tuas melhores calças! Deve ter sido na saída da igreja.

STOCKMAN — Donde se conclui que não se deve usar as melhores calças quando se luta pela liberdade.

Como já fora mostrado aqui, Artaud acredita que a submissão do teatro à palavra articulada aniquila a verdadeira potencialidade do teatro, a saber, reconectar a vida à natureza, à metafísica, ao corpo, ao devir. É importante que assinalemos de antemão que a metafísica atrelada ao teatro ocidental moderno difere daquela que Artaud entende como constituinte de seu teatro. Todavia, caso ainda queiram defender que essa linguagem articulada tenha características metafísicas, o criador do teatro da crueldade é didático:

É fácil responder que esse modo metafísico de considerar a palavra não é aquele em que o teatro ocidental a emprega, que ele a usa não como uma força ativa e que parte da destruição das aparências para chegar até o espírito mas, pelo contrário, como um grau terminado do pensamento que se perde ao se exteriorizar.<sup>26</sup>

Todavia, a respeito da importância da metafísica para a constituição do teatro da crueldade, trataremos de modo mais aprofundado em momento ulterior. Por ora, nos deteremos ainda à questão da linguagem. Numa sequência de cartas, em *O Teatro e o seu Duplo*, é ressaltado por Artaud a crítica à essa linguagem articulada que aprisiona o pensamento, que impede que ele se desenvolva. A linguagem articulada, enquanto veículo das questões do homem moderno, impede que o pensamento seja submetido a grandes colisões, a torções e movimentos que o retire do senso comum. A criação de uma nova gramática que se proponha a dar lugar a essa obsoleta é composta por gesto, sons, onomatopeias, vibrações e o que mais possa agregar a esse processo que coadune com as forças do devir. A gramática do *teatro puro* se dará em cena mediante a criação do ator/ autor/ diretor a partir da necessidade do jogo cênico.

A possibilidade de reinvenção do teatro através da linguagem concreta ou *linguagem*

---

<sup>26</sup> Ibidem. p. 77-78

*pura* como encontramos em algumas passagens dos textos de Artaud é o ponto de partida para romper com as velhas e moralizantes formas do teatro moderno europeu. Artaud propõe a feitura de uma nova linguagem que se “reconcilia filosoficamente com o devir, que nos sugere através de todos os tipos de situações objetivas a ideia furtiva de passagem e da transmutação das ideias em coisas, muito mais que a da transformação e do choque dos sentimentos em palavras”<sup>27</sup>. Assim, realizada a contraposição entre os dois tipos de linguagem, a que se quer ultrapassar-subverter e a que se quer que seja atingida-criada. Neste ponto, chegamos ao segundo eixo, que fora anteriormente mencionado no terceiro parágrafo desta seção, isto é, o segundo eixo argumentativo de Artaud sobre a linguagem, que perpassa pela criação dessa linguagem-gesto-grito-sopro-onomatopéia-glossolalia.

Mais do que a dissolução do discurso gramaticalmente articulado, Artaud busca encontrar uma linguagem que seja própria ao teatro que ele quer erigir. Precisamos enfatizar que o projeto estético-existencial de Artaud é um projeto que ora utiliza-se da linguagem gramaticalmente articulada, ora utiliza-se de recursos outros. Nesse sentido, pode parecer à primeira vista que exista uma contradição teórica e prática nas proposições artaudianas. No entanto, em uma investigação um pouco mais aprofundada, percebemos que nos momentos em que Artaud utiliza-se da palavra articulada, ele tem objetivos mais ou menos claros. Nas peças montadas por Artaud, a palavra articulada ou a linguagem articulada aparece em segundo plano, ou Artaud faz uso dela para atrair de alguma maneira o público e investidores para seus projetos maiores e mais profundos.

Alain Virmaux menciona o fracasso, perante o público e a crítica, que foi a montagem de *Os Cenci*, onde as críticas tinham como alvo, também, a dramaturgia. Uma das críticas afirmava existir uma “fraqueza no suporte verbal”. Em relação ao texto na referida peça, Virmaux cita Artaud para apresentar a real intenção do autor francês: “foi estabelecido para servir de reativo ao resto. E eu acredito que esta será a primeira vez, pelo menos aqui na França, que se lidará com um texto de teatro escrito em função de uma encenação e cujas manifestações brotaram concretas e vivas da imaginação do autor.”<sup>28</sup> Virmaux traz para sua historiografia teatral um trecho de *Os*

---

<sup>27</sup> Ibidem. p. 128

<sup>28</sup> VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.91.

*Cenci* que, segundo ele, poderia dar subsídios para as críticas:

BEATRIZ: Meu pai!

LUCRÉCIA: Que é que ele fez? Tenho medo de saber!

BEATRIZ: É preciso vos decidir a compreender que o pior foi feito.

LUCRÉCIA: O pior? Que pôde ele fazer de pior além de tudo o que nos tem feito suportar?

BEATRIZ: *Cenci*, meu pai, manchou.

LUCRÉCIA: Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus Meu Deus!<sup>29</sup>

Virmaux salienta que havia uma deslegitimação proposital por parte dos críticos em relação a produção de Artaud e que os argumentos utilizados para isso não faziam sentido, já que alguns especialistas do campo da estética acreditavam e afirmavam a ideia que seria mais interessante ler o texto do que, necessariamente, assistir a concretização do texto em um espetáculo teatral. Crença muito diferente daquela que Artaud pautava sua criação, pois transformar as proposições teóricas em “blocos de sensações” é um elemento primordial para a emergência e efetivação do projeto artaudiano. Para Artaud, a vida só poderia reencontrar o seu verdadeiro sentido através do teatro. E segundo ele:

Com este teatro nós reatamos com a vida em vez de nos separarmos dela. O espectador e nós mesmos não poderemos nos levar a sério se não tivermos a impressão muito nítida de que uma parcela de nossa vida profunda está empenhada nesta ação que tem por quadro o palco. Cômico ou trágico, nosso jogo será um desses jogos em que um dado momento a gente ri amarelo. É nisto que nos empenhamos.<sup>30</sup>

A partir daqui, proponho uma imersão na filosofia da linguagem artaudiana, onde os processos investigativo-criativos nos conduzem a subversão da linguagem já existente e a proposição de um aglomerado de tentativas de constituir uma linguagem que consiga afetar e não, simplesmente, explicitar da maneira mais óbvia aquilo que se quer evidenciar.

---

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Org.: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva. 2014. p.34.

## CAPÍTULO II A METAFÍSICA NO PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO DO TEATRO DA CRUELDADE

*“Ora, eu digo justamente que a vida deve reviver na metafísica, e esta atitude difícil, que perturba as pessoas de hoje em dia, é a atitude de todas as raças puras que sempre se sentiram ao mesmo tempo na morte e na vida.”<sup>31</sup>*

O processo de criação de Artaud é antes de mais nada um processo metafísico, “antes de tudo, ritual e mágico...”<sup>32</sup>. Podemos evidenciar e concluir isso a partir de alguns textos onde Artaud nos dá indícios sobre elementos primordiais para a sua criação. O caos, o devir, as forças ativas (positivas), a crueldade, o rito e as qualidades e ou características dos sonhos são elementos que nos norteiam nesta investigação acerca do processo criativo de Artaud. Nos instiga, primordialmente, desvelar as pistas que nos aproximam da mente fremente de nosso poeta-filósofo-criador e trazer à tona os desdobramentos desses elementos que constituem sua criação.

Entender os meandros metafísicos desse processo nos é muito caro. Desatados os nós ou pelo menos alguns desses que tangenciam esse aspecto, poderemos enveredar pelos aspectos materiais, físicos, que envolvem a constituição do Teatro da Crueldade que se propõe, necessariamente, religar a vida às suas características primordiais. Para tanto, utilizaremos como estratégia metodológica uma divisão baseada em uma assertiva do próprio criador francês que nos sinaliza que “em todas as coisas existem dois lados, dois aspectos”<sup>33</sup> E continua:

1º - Aspecto físico, ativo, exterior, que se traduz por gestos, sonoridades, imagens, harmonias preciosas. Este lado físico é endereçado diretamente à sensibilidade do espectador, isto é, a seus nervos. Ele possui faculdades hipnóticas. Ele prepara o espírito através dos nervos para receber as ideias místicas ou metafísicas que constituem o aspecto interior de um rito, do qual estas harmonias ou estes gestos são apenas o invólucro. 2º - Aspecto interior,

---

<sup>31</sup> VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 317.

<sup>32</sup> ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Org.: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 75

<sup>33</sup> *Ibidem*. p. 82

filosófico ou religioso, entendendo-se este último em seu sentido mais amplo, no sentido de comunicação com o universal<sup>34</sup>

Longe de se assemelhar à dicotomia socrático-platônica<sup>35</sup>, essa divisão permite estruturar um corpus que têm muitas pontas. Dito isso, intentamos começar a investigar os rastros criativos de Artaud a partir do segundo aspecto, não por uma questão hierárquica, mas sim, por entendermos que a metafísica proposta pelo poeta francês cumpre uma função estratégica e por isso basilar; justamente por ser um elo “bicondicionante”<sup>36</sup> em relação aos outros elementos, a “metafísica da carne” realiza operações que objetivam desvelar e atingir a unidade do ser. Nesse ínterim, é de suma importância também que façamos emergir os “entre lugares” dentro desse processo, os quais cremos essenciais para compor o campo semântico criativo do nosso poeta.

O corpo e o espírito do homem moderno europeu, segundo Artaud, estão adoecidos por todo um sistema filosófico, moral, estético e político niilistas<sup>37</sup>. A existência do homem moderno ocidental fora constituída por costumes e hábitos de uma sociedade adoecida. Assim, todas as operações realizadas por essa existência correspondem à essa construção moral que em nada afirma as potencialidades extremas da vida, e, por isso “impedem o livre exercício do pensamento”<sup>38</sup>. Todavia, existe um núcleo duro nessa existência que precisa ser acessado e acordado de seu estupor. Fazer metafísica, dentro de uma gama de desdobramentos possíveis, significa para Artaud, levar em consideração as múltiplas possibilidades existentes no encontro dos elementos que envolvem a encenação (gesto, música, cenário, linguagem concreta etc.) com o tempo e com o movimento no espaço. E é ainda, sobretudo, considerar que um processo metafísico consiste em conseguir atingir e extrair de cada coisa, de cada elemento, a sua potencialidade máxima e em conseguir que essa potencialidade seja capaz de provocar abalos, desmoronamentos, deslocamentos no espírito e no corpo.

---

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> No livro VII da “República”, por exemplo, Platão demonstra através da “Alegoria da caverna” a sua epistemologia. Evidencia-se então a cisão entre o mundo inteligível (mundo das ideias) e o mundo sensível.

<sup>36</sup> Fizemos uso de um termo utilizado pela lógica proposicional para salientar a relação condicional existente entre duas ou mais proposições.

<sup>37</sup> Em linhas gerais, niilista significa aqui a negação de sentido na vida.

<sup>38</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. Editora São Paulo: Martins Fontes. 2006. p. 48

Tal qual Nietzsche, que se propôs a fazer uma filosofia a marteladas, podemos dizer que Artaud também se lança nesse desafio de destroçar ou dismantelar todo um aparelho sistêmico-orgânico-social-estético existente na modernidade - é preciso, evidentemente, ressaltar que estamos atentos às dessemelhanças que perpassam pelos projetos de respectivos criadores. Ainda assim, nos arriscamos numa hipótese, onde pressupomos que assim como em Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, onde o filósofo afirma que a unidade trágica “encontrava-se na junção da contradição existente na relação entre Apolo e Dionísio”<sup>39</sup>, em Artaud, é através da *encenação pura* que pode-se chegar a unidade cruel do ser humano que se dá no e pelo teatro encontra-se na junção entre o espírito e o corpo:

A encenação pura contém, através de gestos, de jogos fisionômicos e atitudes móveis, através de uma utilização concreta da música, tudo o que a palavra contém, e além disso dispõe da própria palavra. Repetições rítmicas de sílabas, modulações particulares da voz envolvendo o sentido exato das palavras, precipitam em maior número as imagens no cérebro, em favor de um estado mais ou menos alucinatório, e impõem à sensibilidade e ao espírito uma maneira de alteração orgânica que contribui para tirar da poesia escrita a gratuidade que geralmente a caracteriza. E é em torno dessa gratuidade que se concentra todo o problema do teatro.<sup>40</sup>

Todavia, percebemos que ao longo de sua criação, Artaud radicaliza esses aspectos aparentados com Nietzsche ao pensar, por exemplo, no *Corpo sem Órgãos*, noção pela qual Artaud denota o caos e a anarquia nos fluxos do pensamento conjuntamente com a anarquia de uma corpo que não é costurado por nenhuma hierarquização orgânica. Assim como sintetiza Queiroz, em Artaud: “tudo remete à carne. A carne é o fim alquímico de seu pensamento. A metafísica artaudiana é, por isso mesmo, uma metafísica da carne”<sup>41</sup>.

É mister que retomemos aqui o conceito de metafísica e que o façamos vibrar pelos próximos parágrafos. No texto *A encenação e a Metafísica*, Artaud dedica inúmeras páginas para explicitar o significado de metafísica ao qual ele se filia. O quadro “As filhas de Loth”<sup>42</sup> de

---

<sup>39</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.23

<sup>40</sup> ARTAUD, A. *Teatro e seu Duplo*. p. 142

<sup>41</sup> QUEIROZ, André Luís dos Santos de. O teatro artaudiano ou a metafísica da carne. In: *O que nos faz pensar*, v. 3, n. 05, p. 114-129, nov. 1991, p.116. Acessado em: 19 jun de 2019. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/50>>.

<sup>42</sup> Vide ANEXO A

Lucas van den Leyden<sup>43</sup> é mote para essa explanação. Segundo Artaud, o referido quadro resguarda em si características metafísicas e que afetam diretamente o cérebro, pois a articulação entre o domínio da técnica, a escolha e organização dos elementos cria uma unidade capaz de evidenciar a “grandeza poética” da pintura. Ainda no que tange o quadro, Artaud ressalta aspectos metafísicos, como por exemplo, o devir, o caos e a fatalidade eminentes na obra de Leyden. Sobre as formas da pintura,

Como o modo solene como todas as formas se organizam ou se desorganizam abaixo dele [fogo que se precipita do céu], umas como que curvadas pelo vento de um pânico irresistível, outras imóveis e quase irônicas, todas obedecendo a uma harmonia intelectual poderosa, que parece o próprio espírito da natureza, exteriorizado<sup>44</sup>.

Na pintura de Leyden, dentre vários elementos sobressaltados por Artaud, o fogo é um dos elementos que assegura em si características metafísicas que são transformadoras e necessárias para a constituição de seu projeto teatral. O fogo que se precipita do céu provoca uma atmosfera caótica, sendo assim, capaz de estabelecer uma transmutação na existência dos seres que compõem aquela obra e daqueles que têm contato com ela. Artaud evidencia ainda a presença de uma supremacia do fogo em relação aos outros elementos do quadro. Através da destruição e transfiguração que o fogo provoca, sobressalta o que, para ele, seria a premissa ontológica do ser, o devir. Artaud tem como projeto basilar destruir todos os pressupostos da tradição artística ocidental e, em concomitância, filosófica. Por isso, a ideia/a definição de Ser que é apreendida por essa tradição é aniquilada e recriada dentro do seu arcabouço criativo. Sendo assim, podemos considerar que o Ser recriado por Artaud está atrelado ao caos, acaso e ao devir. Em relação ao fogo na pintura de Lucas van den Leyden, pois, Artaud afirma que ele é o ideal a ser retomado pelo teatro ocidental:

não é possível exprimir melhor esta submissão dos diversos aspectos da paisagem ao fogo manifestado no céu do que dizendo que, embora tenham luz própria, permanecem relacionados ao fogo como espécies de ecos amortecidos, como pontos de referência vivos, nascidos do fogo e ali colocados para permitir que ele exerça toda a sua força de destruição. [...] Seja como for, esse fogo, que

---

<sup>43</sup> Pintor holandês que viveu entre os anos de 1494 a 1533.

<sup>44</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. Editora São Paulo: Martins Fontes. 2006. p 35

emana uma impressão de inteligência e de maldade que ninguém poderia negar, serve, por sua própria violência, de contrapeso no espírito para a estabilidade material e densa do resto.<sup>45</sup>

É preciso ressaltar que quando Artaud faz uso de determinados conceitos comumente aceitos e utilizados pela cultura ocidental, o poeta os ressignifica para aplicá-los à sua “Arte Poética”. A metafísica, para além daquela que fora sagrada pela filosofia socrático-platônica, é sustentada por Artaud de outra maneira. Sob a chancela de um aspecto religioso, a metafísica assume um caráter mítico e ritualístico, e isso quer dizer uma vez mais que não devemos associar de imediato o registro dos significantes que a Europa dá à palavra “religioso” e tampouco à palavra “ritual”. Assim, como bem é explicitado em *O teatro e seu Duplo*:

Aliás, o fato de bastar alguém pronunciar as palavras religioso ou místico para ser confundido com um sacristão ou um bonzo profundamente iletrado e alienado de um templo budista, que serve no máximo para girar as matracas das preces, mostra nossa incapacidade de extrair de uma palavra todas as suas conseqüências e nossa profunda ignorância do espírito de síntese e de analogia. [...] Isso talvez signifique que no ponto em que estamos perdemos qualquer contato com o verdadeiro teatro, já que o limitamos ao domínio do que o pensamento cotidiano pode alcançar, ao domínio conhecido ou desconhecido da consciência. E se nos dirigimos teatralmente ao inconsciente é apenas para lhe arrancar o que ele conseguiu recolher (ou ocultar) da experiência acessível e cotidiana.<sup>46</sup>

Sobre esse aspecto, Artaud afirma que a poesia é, primordialmente, metafísica. A poesia sofre então tanto em seu significado quanto em sua aplicação concreta um deslocamento de significação da qual estamos acostumados. A poesia assume, dentro do corpus criativo artaudiano, um caráter ativo na cena, capaz de extrair de cada coisa “todas as suas conseqüências”. Explico, a poesia nesse contexto é considerada, por Artaud, como um agente mobilizador capaz de expressar o pensamento sem ser através da linguagem articulada, e, esse agente permeia todos os elementos que compõem a *linguagem pura*.

Quanto à linguagem da encenação considerada como a linguagem teatral pura, trata-se de saber se ela é capaz de atingir o mesmo objeto interior que a palavra; se, do ponto de vista do espírito e teatralmente, ela pode pretender a mesma eficácia intelectual que a linguagem articulada. Em outras palavras, é possível

---

<sup>45</sup> Ibidem. p. 33.

<sup>46</sup> Ibidem. p. 47.



perguntar se ela pode, não precisar pensamentos, mas fazer pensar, se pode levar o espírito a assumir atitudes profundas e eficazes de seu próprio ponto de vista.<sup>47</sup>

Artaud estrutura a resposta para essa questão ao longo de boa parte de *O teatro e seu duplo*, como no trecho a seguir:

[a poesia] só poderá ser totalmente eficaz se for concreta, isto é, se produzir objetivamente alguma coisa através de sua presença *ativa* em cena - se um som como no teatro de Bali equivale a um gesto, e em vez de servir de cenário, de acompanhante de um pensamento, faz com que ele evolua, o dirige, o destrói ou o transforma definitivamente, etc.<sup>48</sup>

Em seu processo criativo, Artaud encontra em algumas culturas e obras poéticas manifestações de aspectos metafísicos que o interessa e, assim, os utiliza como seus intercessores ou atores conceituais<sup>49</sup>. As antigas tragédias gregas, os rituais das tribos indígenas no México, o teatro oriental através do teatro de Bali com os seus gestos, sopros, figuras incognoscíveis e elementos outros que ajudam a dar o aspecto ritualístico estão nesse escopo que se transformam em ferramentas para erigir o Teatro da Crueldade. Evidenciamos, que em 1935, numa carta a Jean Paulhan<sup>50</sup>, Artaud relata ter ciência de determinados grupos no México que realizam ritos e que em suas liturgias poderiam conter elementos e forças capazes de provocar mudanças radicais na existência humana.

Artaud afirma que “o teatro é antes de tudo um ritual e mágico, ou seja, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual.”<sup>51</sup> Para tentar minimizar o risco de equívoco interpretativo é fundamental que

---

<sup>47</sup> Ibidem. p. 76.

<sup>48</sup> Ibidem. p. 38

<sup>49</sup> Em suma, o termo é utilizado pelo filósofo francês Deleuze para designar encontros capazes de gerar movimentos provocadores do pensamento/ da criação.

<sup>50</sup> Artaud fala em “urgente necessidade”, em um contexto onde tenta angariar fundos para sua viagem ao México que viria a se dar em 1936. A viagem se torna, de fato, uma marco importantíssimo no percurso criativo-existencial de Artaud. A metodologia hermenêutica adotada nesta pesquisa é fundamental, pois entendemos que a vida (assim como afirma Artaud em vários trechos de sua produção) é indissociável do teatro. Em seu retorno para Europa, Artaud parece radicalizar a ideia de “homem-teatro” passando a (re)presentar pelas ruas de Paris tudo aquilo que escreve.

<sup>51</sup> ARTAUD, Antonin *Linguagem e vida*. Org.: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 75

atentemos para fato de que todos os intercessores ou atores conceituais citados aqui e que dão subsídios criativos para Artaud conservam em suas práticas características similares: a articulação das forças vivas (ativas) em conluio com a fisicalidade de seus gestos e ou elementos que compõem o *ato integral* ou *ato puro*.

Cassiano Sydow Quilici se dedica a pesquisar a relação entre o teatro artaudiano e o rito. Assim como nós, Quilici se preocupa com os possíveis mal entendidos que possam suceder os conceitos de ritual, religião e magia. O estudioso nos alerta que não devemos entender o rito pelo seu aspecto religioso, tal qual nós o concebemos no Ocidente, mas sim como um elemento metafísico na construção da poética de Artaud. Sobre a aplicação desse aspecto ritualístico no teatro artaudiano Quilici aponta que

A natureza da sua operação parece comportar processos de dissolução (“dissociação psicológica” e dilaceração orgânica) que se desdobram numa experiência mais sutil e profunda (“sublimação espiritual”). Mais do que isso, o que está em jogo não é simplesmente uma “técnica” que visa atingir certos efeitos, mas um processo que inclui múltiplas dimensões de experiência, e que não pode ser dirigido por um saber instrumental.<sup>52</sup>

Quanto à magia, Quilici afirma que não há ingenuidade quando Artaud cita esse elemento em sua proposição estética; o que está em voga é a escolha de um princípio norteador e ou basilar de todo o processo criativo: “A magia não é entendida aqui como uma ‘ciência ingênua’ que visa provocar alterações no real. Ela estaria mais próxima de uma ação poética, que lida basicamente com a linguagem, abrindo novos modos de percepção e outras dimensões da realidade.”<sup>53</sup> Em um dos trechos de *Teatro e seu Duplo*, Artaud menciona a expressão “metafísica em atividade”<sup>54</sup> justamente para salientar o atravessamento dos efeitos da metafísica no corpo e que esse encontro criaria movimentos significativos no pensamento. Quilici afirma que “Artaud está tentando definir uma forma singular de experiência ‘intelectual’, que se enraíza no corpo, irradiando-se e repercutindo por múltiplo planos: afetivos, sensoriais, imaginários, racionais, intuitivos etc.”<sup>55</sup> Ou ainda quando afirma Salles,

---

<sup>52</sup> QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 38-39.

<sup>53</sup> *Ibidem*. p.39

<sup>54</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*, p. 44.

<sup>55</sup> QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*, p. 39.

A metafísica clássica se concebe como a razão de ser do físico, assim a metafísica estaria localizada no domínio da especulação racional, ou seja, do pensamento. Artaud não admite este dualismo. Para ele, a metafísica é o fundamento do físico, porém, não é pouco sensível e, muito menos, imaterial, apenas não é visível inicialmente. Pelo contrário, a metafísica deve aflorar na fisicalidade e se fazer visível, no corpo do ator e da atriz em cena. Assim, de acordo com Artaud, a metafísica é primordial para atividades cênicas. As manifestações metafísicas se concebem como união e unidade do concreto com o abstrato, sendo uma prolongação ou ressonância recíproca da física.<sup>56</sup>

A encenação e todos os elementos inerentes à ela devem se articular de modo que crie fissuras, rasgos, dilacerações no corpo dos partícipes da cena, público e atores / atrizes. É preciso submeter o corpo a um processo cruel e perigoso para fazê-lo então acessar os lugares mais escamoteados da existência, é necessário fazer com que cada um e cada uma se depare consigo mesmo, que seja colocada em contato com aquilo que há de mais obscuro em sua existência e perceber... que a dor, o sofrimento assim como o gozo e a satisfação fazem parte de uma mesma existência. Aceitar que somos determinados nos torna potencialmente criativos e inventores de novas possibilidades afirmativas de existir. Essa assertiva pode parecer contraditória, mas o que Artaud intenta é demonstrar que entender os processos existenciais nos aproxima da vida, que viver é criar e criar é viver, ou ainda, pela perspectiva nietzschiana, “[...] o heleno profundo, e apto unicamente ao mais brando e ao mais pesado sofrimento [...] está em perigo de aspirar por uma negação budista da existência. Salva-o a arte, e pela arte salva-o para si... a vida.”<sup>57</sup> O nosso criador não concebe um teatro separado da vida, como também não concebe um corpo separado do espírito.

## 2.1 Caos

*“Pedimos somente um pouco de ordem para nos livrar do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não*

---

<sup>56</sup> SALLES, Nara. “Antonin Artaud: O Corpo sem Órgãos”. In: *O percevejo On-line. (Dossiê Artes Cênicas e Filosofia)*. v. 2, n. 1 (2010). p. 08

<sup>57</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 09

Artaud fala que “o determinismo filosófico mais comum é, do ponto de vista de nossa existência, uma das imagens da crueldade”<sup>59</sup>. É importante perceber como o caos e o devir são empregados na construção dessas imagens. Antes de falarmos propriamente sobre o conceito de crueldade é importante que passemos, mesmo que brevemente, pelos conceitos de caos, das imagens oníricas e de devir (vir-a-ser), pois esses conceitos criam um “espaço rizomático”<sup>60</sup> para a atuação da crueldade. Hesíodo fala sobre o caos (Χάος), o deus primordial, que:

Bem primeiro nasceu Caos, depois também Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre, dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, e Eros: o mais belo entre Deuses imortais, solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.<sup>61</sup>

Faz-se proeminente ressaltar a ambivalência que existe na utilização do termo “caos” dentro da obra de Artaud, no entanto, realizaremos um recorte no que tange a sua importância enquanto constituinte do processo embrionário da criação. O caos, a partir da análise de José Antônio Alves Torrano (Jaa Torrano), aparece na cosmogonia escrita por Hesíodo como, obviamente, um deus primordial, mas a partir de suas principais características assume um papel fertilizador / criativo para a existência de outras divindades. O seu caráter pré-ôntico, isto é, a inexistência de uma delimitação formal do ser, do ente, o poder disjuntivo, destrutivo, cisivo do caos aparece nesse momento como esse não-lugar, não-ser, uma suspensão desterritorializada, um pulular da diferença desmedida, onde todas as forças violentas estão em constante ebulição.

O movimento dessa guerra funde e revolve tudo em si próprio e transmove tudo em sua própria conflagração. Até o princípio ontológico e cosmogônico de cisão e de distinção, o Caos, é traspassado, envolvido e contido no incêndio divino (kaûma dè thespésion kátekhen kháos, v. 700): — tudo é um só e vivo fogo que, ao medirem-se, as forças antagônicas conflagram;<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad.: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010. p. 237

<sup>59</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*, p. 118.

<sup>60</sup> Entendemos que podemos estabelecer um paralelo entre o conceito de rizoma presente na filosofia deleuziana e o processo de encenação artaudiana. A rizoma apresenta-se como um campo (plano de imanência) onde todos os conceitos e demais elementos que compõem esse campo / plano estão correlacionados.

<sup>61</sup> HESÍODO. *Teogonia - a origem dos deuses*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 91.

<sup>62</sup> Ibidem. p. 47.

Em *O teatro e a peste*, Artaud desvela uma narrativa que nos conduz a perceber os motivos pelos quais a peste seria um dos duplos do teatro. Assim, a partir do aspecto metafísico inerente à peste, através de suas forças mobilizadoras, pois violentas e extremadas, agem sobre o corpo, o espírito e sobre toda uma cultura. Essas forças são capazes de provocar e acessar os lugares mais recônditos do espírito. Perceba que a analogia criada por Artaud é tão eficaz, pois evidencia através de um só elemento, a peste, como a exposição a um risco, a um perigo eminente de contaminação e de flagelo do corpo afeta e mobiliza uma existência despotencializada a ter uma atitude afirmativa perante a vida: “a peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar.”<sup>63</sup>

A peste, assim como o caos, aparece como esse poder de forças promovedoras da criação e refazimentos violentos. Em meio ao caos e à diferenciação, há criação. Dois verbos colocados conjuntamente para a feitura de um teatro cruel: Destruir e Criar. Destruir para criar. Criar para destruir. Ou, à luz do pensamento nietzschiano,

O prazer é tomado como mais originário do que a dor: a dor somente como condicionada, como um fenômeno que decorre da vontade de prazer (da vontade de vir a ser, crescer, dar forma, isto é de criar: e no criar está incluído o destruir). É concebido um estado supremo de afirmação da existência, do qual nem mesmo a suprema dor pode ser excluída: o estado trágico-dionisiaco.<sup>64</sup>

O próprio Artaud revolve determinados mitos trágicos antigos para ilustrar a sua proposição estética, quando sinteticamente cita os mitos e os ritos que circundam as deusas gregas Deméter e Corê-Perséfone e sobressalta a unidade adquirida por meio de um processo espiritual para assim suprimir as polarizações e cisões entre o corpo e o espírito, a ideia e a matéria, o concreto e o abstrato. Toda a liturgia que envolvia, ao que se sabe, as cerimônias de adoração às deusas, os iniciados e as iniciadas (*Mystai*) deveriam beber uma substância que atribuíam efeitos alucinógenos - muito comum também em rituais xamânicos. O nosso criador

---

<sup>63</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*, p. 16-17

<sup>64</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.28.

estabelece, uma vez mais, um paralelo entre o teatro pretendido e os ritos dionisíacos, que pode ser evidenciado no seguinte trecho, “a aterradora aparição do Mal que nos Mistérios de Elêusis se dava em sua forma pura, e era verdadeiramente revelada, corresponde ao tempo negro de certas tragédias antigas que todo teatro verdadeiro deverá reencontrar.”<sup>65</sup>

A citação sobre os mistérios de Elêusis é uma das mais importantes deste capítulo, pois nos encaminha para dois pontos primordiais para a nossa investigação. O primeiro deles, é que nas cerimônias vigorava, como menciona Jean-Pierre Vernant<sup>66</sup>, não um conjunto de regras, preceitos que deveriam ser apreendidos pelo intelecto, mas sentidos e experienciados pelos iniciados e pelas iniciadas daquele ritual. Deste modo, evidencia-se o motivo pelo qual Artaud se filia também aos Mistérios de Elêusis. Já o segundo ponto, diz respeito à “aparição do Mal”. O que quer dizer Artaud com isso? Bom, seguindo o fio dos Mistérios de Elêusis (mistérios órficos), sabemos que os *Mystai* em um momento muito específico do ritual realizavam o sacrifício de um jovem animal (que simboliza a própria morte do *Mystai*) e dentro desse processo ritualístico - que envolvia encenação do mito das deusas Deméter e Corê-Perséphones - acontecia a ingestão de um líquido, que diziam ser alucinógeno.

A partir dessa liturgia, os iniciados e as iniciadas entravam em contato com as suas mazelas, seus conflitos e com as suas perversidades mais recônditas, e assim desvelando e afirmando esse lugar do espírito, que fora propositalmente obscurecido pela cultura ocidental na modernidade. Em síntese, o que vemos é um processo de refeitura ontológica. Aniquila-se o velho, adormecido e oco ser para revelar, refazer e afirmar o ser que vive e que está na vida, e por isso, “o ser vivo torna-se aos poucos um ser grandioso e expandido”<sup>67</sup>.

Artaud explica, no que diz respeito ao viver, que “há muito tempo o Eros platônico, o sentido sexual, a liberdade de vida, desapareceu sob o revestimento escuro da Libido, que se identifica com tudo o que há de sujo, de abjeto, de infame no fato de viver, de se precipitar com um vigor natural e impuro, com uma força sempre renovada, na direção da vida.”<sup>68</sup> Ou ainda quando diz, sobre a presença da crueldade na criação dos mitos, que “é assim que não se pode

---

<sup>65</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*, p. 27.

<sup>66</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia*. Tradução: Joana Angélica D’avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2006.

<sup>67</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*, p. 27.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.

imaginar fora de uma atmosfera de carnificina, tortura, de sangue vertido, todas as magníficas Fábulas que narram para as multidões a primeira divisão sexual e a primeira carnificina de espécies que surgem na criação.”<sup>69</sup>

Para demonstrar e reafirmar esse nosso recorte sobre o caos, lançaremos mão de alguns filósofos que cremos importantes para criar uma síntese acerca desse conceito, com o único fim: precisar como o caos é posto dentro da criação artaudiana. Deleuze e Guattari em *Do caos ao cérebro*<sup>70</sup> explanam longamente sobre questões relativas à criação e que, para nós, dialogam com o processo criativo de Artaud. Assim, será de suma importância que coloquemos alguns pontos desses filósofos. O primeiro, é a própria definição de caos:

São *variabilidades* infinitas cuja desapareição e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza e sem pensamento. é o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo. Recebemos chicotadas que latem como artérias. Perdemos sem cessar nossas ideias<sup>71</sup>.

Na clássica troca de cartas entre Artaud e Jacques Rivière<sup>72</sup> nos anos 20 há uma passagem bem peculiar que nos salta aos olhos e que ilustra bem o trecho supracitado. Lá, Artaud diz: “Existe algo que destrói meu pensamento; algo que não me impede de ser isso que eu deveria ser, mas que me deixa, se assim posso dizer, em suspensão. Algo furtivo que me rouba as palavras que tinham sido encontradas, que diminui a tensão mental que destrói ao fim e ao cabo, a sua substância, a massa do meu pensamento”<sup>73</sup>. Ainda nessa carta datada em 29 de janeiro de 1923, Artaud discorre sobre o “colapso central da alma, uma espécie de erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz, do pensamento.” O que nos instiga aqui está justamente em perceber como no decorrer de seus processos, Artaud entende, aceita e agrega toda essa “fragilidade do espírito” como elemento constituinte de sua criação. Podemos evidenciar isso através do texto *O teatro alquímico*, que é do início dos anos 30: “a operação teatral de fazer ouro, pela imensidão dos conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de forças que ela lança uma contra a outra e que

---

<sup>69</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>70</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad.: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

<sup>71</sup> Ibidem. p. 237

<sup>72</sup> Editor à época da Nouvelle Revue Française (NRF).

<sup>73</sup> ARTAUD, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Organização: Ana Kiffer. Tradução: Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 27

convulsiona, pelo apelo a uma espécie de remistura essencial transbordante de conseqüências e sobrecarregada de espiritualidade”<sup>74</sup>. Ou ainda em *O teatro e a peste* quando afirma que “o teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades.”<sup>75</sup>.

A criação se dá na encenação, é sabido, mas o espaço dessa encenação é um espaço que é constituído também pelo caos que precisará ser recortado para que o teatro cruel de Artaud atinja um de seus principais objetivos, qual seja, religar o teatro à vida e reconectar as pessoas ao sentido mais basilar de sua existência. No artigo de Pastore, é evidenciado como caos aparece no momento primordial da criação

Portanto, na mitologia grega, o estado primordial do mundo é apenas esse Caos, abismo cego, noturno, ilimitado que evoca uma espécie de névoa opaca em que todas as fronteiras perdem nitidez. Mas, Caos, divindade rudimentar, é também capaz de fecundidade. A palavra "caos" pode ser definida, filosoficamente, como vazio obscuro, profundidade insondável que precede e propicia a geração do mundo. Caos gera Érebo e a Noite, *Nyx*. A Noite é a deusa das trevas, a mais antiga das divindades; da sua união com o irmão Érebo nascem o Dia e o Éter. Sozinha, a Noite gera outros entes, como a Morte, o Sono, o Destino, a Velhice, a Miséria e a Discórdia. Caos, Noite e Érebo se unem e procriam pela intervenção de uma força divina: Eros, ou o Amor. Eros é o deus da união e tem como adversário Anteros, que representa a apatia, a aversão, a separação e a desunião. A tensão entre Eros e Anteros garante a evolução do mundo e o impede de permanecer atado ao Caos.<sup>76</sup>

Doravante, para embasar filosoficamente o uso do caos na constituição do teatro da crueldade lançaremos mão um vez mais de Deleuze e Guattari. Em *O que é a filosofia?*, sobretudo, no capítulo *Do caos ao cérebro*, Deleuze e Guattari discorrem longamente sobre a importância do caos na criação, e é por esse viés que enveredaremos.

A partir do exemplo acerca do cinábrio<sup>77</sup> utilizado por Kant na *Crítica da razão pura*, Deleuze e Guattari sobressaltam que na feitura da opinião existe a necessidade de uma reprodução

---

<sup>74</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*, p. 53

<sup>75</sup> Ibidem. p.28

<sup>76</sup> PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. O caos, o acaso e o trágico. *Ide*, São Paulo, v. 35, n. 54, p. 110-111, jul. 2012.

<sup>77</sup> Deleuze e Guattari citam Kant, “Se o cinábrio fosse ora vermelho, ora preto, ora leve, ora pesado..., minha imaginação não encontraria a ocasião para receber, no pensamento, o pesado cinábrio com a representação da cor vermelha.”. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad.: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010, p. 238.



da sensação outrora provocada pelo fenômeno em nossos sentidos para que haja um reconhecimento, um consenso entre o pensamento e os fenômenos. Tal contextualização serve para que tenhamos um apanhado amplo, todavia minucioso da crítica de Artaud ao teatro psicológico moderno, que segundo o próprio criador, é uma reprodução (*mimese*) da vida do homem moderno europeu e por isso decadente. Assim, tem-se um consenso entre as faculdades do espírito e os fenômenos que reproduzem o reconhecimento e estabelece por sua vez um firmamento gerador e fomentador da opinião. Segundo Deleuze e Guattari, é justamente esse firmamento (que visa nos proteger do caos) que o artista, o cientista e o filósofo - todos igualmente criadores - rasgam e mergulham no caos para então traçar planos sobre o mesmo e extrair suas respectivas criações. Deleuze e Guattari citam D. H. Lawrence para ilustrar essa relação:

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, como uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação<sup>78</sup>.

A citação supramencionada nos contempla, pois evidencia objetivamente o lugar do caos na criação e é esse lugar que cremos pertencer também à criação artaudiana. Ademais, esse trecho nos ajuda a traçar um paralelo entre os encenadores modernos com os remendadores de guarda-sol de Lawrence. Já pontuamos algumas vezes, ao longo deste trabalho dissertativo, a crítica de Artaud às bases que alicerçam o teatro na modernidade. Mesmo assim, acreditamos ser fundamental fazê-las pulular aqui também, ou pelo menos, a principal delas: a soberania do texto (da dramaturgia textual) em relação aos outros elementos da cena e que visa comunicar uma ideia, uma moral, em síntese, reproduzir os conflitos psicológicos que afligem o homem na modernidade. O caos não aparece aqui tão somente como um elemento sinônimo à desorganização de modo que conhecemos e ou aplicamos cotidianamente, mas como um elemento capaz de

---

<sup>78</sup> Ibidem. p. 240. “D. H. Lawrence, ‘Le Chaos en poésie’”, in . H. Lawrence, Paris, Cahiers de l’Herne, 1988.

dissipar a verossimilhança exigida e presente na encenação moderna. Assim sendo, nos anos 30-40, Artaud se lança em ser / viver o artista que Lawrence vai descrever em 1928:

Será preciso outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver. Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira) que contra os 'clichês' da opinião.<sup>79</sup>

A tradição filosófica ocidental relega o caos e o acaso (proeminentes na Grécia trágica) ao segundo plano. Virmaux, em *Artaud e o Teatro*, afirma também que existe essa transição dentro da criação artaudiana. O pesquisador afirma que na concepção do Teatro Alfred Jarry<sup>80</sup> existia uma primazia do caos e do acaso, coisa que não se evidencia no teatro da crueldade e sobretudo em seu último período criativo (1945-1948). Todavia, o direcionamento de nosso estudo diverge ligeiramente do de Virmaux. A sua análise parte da afirmação de Artaud de que a criação se dá na cena / na encenação, mas cremos que o período anterior à cena é tão importante quanto a mesma. O deslocamento sugerido por Virmaux parece ser equivocado levando em consideração que

Na história da filosofia, o filósofo francês Clément Rosset nos brinda com sua reflexão acerca dos percalços na constituição e no reconhecimento da filosofia trágica. O autor relata que a história da filosofia tradicional no Ocidente se descortina pela constatação de um luto: a desaparecimento das noções de acaso, de desordem, de caos. Anaxágoras, um dos filósofos pré-socráticos, foi fiel a esse pensamento ao afirmar que "no começo era o caos; depois vem a inteligência, que arruma tudo"<sup>81</sup>

A secundarização do caos e do acaso é uma ação realizada pela tradição filosófica e artística que Artaud execra. Desse modo, percebemos não uma contradição, mas sim um processo mais radical e cruel de Artaud em busca de uma maior precisão na execução de seu teatro. O caos e o acaso são os elementos que participam da criação, na cena e antes dela. Artaud afirma que

---

<sup>79</sup> Ibidem. p. 240

<sup>80</sup> O teatro Alfred Jarry foi criado por Artaud em parceria, principalmente, com outros dois artistas, Roger Vitrac e Robert Aron, em 1926 logo após suas respectivas expulsões do movimento surrealista. Muito do que foi pensado e produzido no Teatro Jarry se manteve ou se radicalizou anos depois, mais especificamente em 1938 com a publicação de *O Teatro e seu Duplo*.

<sup>81</sup> PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. O caos, o acaso e o trágico. *Ide*, São Paulo, v. 35, n. 54, p. 110-111, jul. 2012. p. 118

“parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce, aliás como a poesia mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza, após lutas filosóficas que são o lado apaixonante dessas primitivas unificações”.<sup>82</sup> Segundo Derrida,

Artaud sabia que o teatro da crueldade não começa nem se realiza na pureza da presença simples, mas já na representação, no ‘segundo tempo da Criação’, no conflito das forças que não pôde ser o de uma origem simples. A crueldade pode sem dúvida começar a exercer-se aí, mas deve também por aí deixar-se iniciar. A origem é sempre iniciada.<sup>83</sup>

O caos e acaso são constituintes de um método. Uma das alegações de Virmax que comprovaria a ideia de que o acaso assume um lugar secundário na criação de Artaud estaria contida em um de seus últimos textos, *O Teatro e a Ciência*.

Artaud, quase sempre, é bem claro em suas proposições acerca do teatro da crueldade, ainda assim, alguns jogos linguísticos em sua obra abrem margem para interpretações distintas. No entanto, realizado um estudo minucioso do texto citado por Virmaux, percebemos que a ciência pretendida por Artaud, que tem mais a ver com rigor e precisão, não anula o caos e tampouco o acaso que ajudam a forjar as suas criações. Em concomitância, vale destacar que em um processo anárquico a hierarquização desses elementos não faz sentido. O devir<sup>84</sup> é uma instância inerente da vida e, conseqüentemente, do fazer teatral proposto por Artaud; o processo de transmutação e de refazimento da existência humana acontecem a partir de um ato cruel de dilaceramento/esfacelamento que acontece a partir das forças do caos e do acaso. Podemos evidenciar isso através da seguinte citação: “o verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível, onde aliás a ideia de teatro e de espetáculo se elimina bem como a ideia de toda ciência, toda religião e toda arte”<sup>85</sup>. Há uma radicalidade no *modus operandi* de Artaud.

---

<sup>82</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*, p. 52.

<sup>83</sup> DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 362.

<sup>84</sup> “Parece enfim que a mais elevada ideia do teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir, que nos sugere através de todos os tipos de situações objetivas a ideia furtiva da passagem e da transmutação das ideias em coisas, muito mais que a transformação e do choque dos sentimentos em palavras.” ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*, p. 128.

<sup>85</sup> VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 321.

Mas ainda assim, a ideia do teatro como “um ato perigoso e terrível” continuam sendo uma constante e enfatiza a radicalização do projeto estético-existencial artaudiano.

Deleuze e Guattari realizam uma cartografia acerca do processo de criação do filósofo, do cientista e do artista; rasgar o firmamento da opinião e mergulhar no caos é o único caminho possível, segundo os filósofos, para vencer essa massa de forças indeterminadas e diferenciadas. De mesmo modo, podemos relacionar essa assertiva dos filósofos franceses a Artaud. Para verticalizar essa relação entre Deleuze-Guattari e Artaud iremos destacar o trecho em que os filósofos citam que “o artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito”.<sup>86</sup> Ou seja, o artista reivindica novos modos de afetar e ser afetado e, no caso de Artaud, postula a invenção de um corpo intensivo e afetivo “anorgânico” que dá lugar ao corpo orgânico hierarquizado por seus órgãos e suas operações. Ainda de acordo com Deleuze e Guattari, o artista quando transforma o seu mergulho no caos em composição estética, ele - o artista - está a lançar luz, mesmo que por instante, no caos e assim gera uma sensação, uma nova sensação que não está pautada na reprodução.

Os filósofos Deleuze e Guattari, ao levarem em consideração que “a criação são as variedades estéticas ou as variáveis científicas, que surgem sobre um plano capaz de recortar a variabilidade caótica”<sup>87</sup>, corroboram com a nossa proposição sobre a importância do caos no processo criativo, e no nosso caso, no processo criativo de Artaud.

Guattari ao falar da arte da performance<sup>88</sup> nos remete ao teatro da crueldade de Artaud, sobretudo à emissão radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus* e que, de acordo com o nosso poeta-ator-dramaturgo-criador, é uma síntese do seu teatro da crueldade:

---

<sup>86</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*, pp. 238-239.

<sup>87</sup> Ibidem. p. 243. Aqui faz-se necessário citar as definições dadas dos conceitos de caosmos e caoides. “Caosmos como diz Joyce, um caos composto - não previsto nem preconcebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade *caoide*, [...]. A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem mais encantada (Watteau)” (p. 241). Em concomitância, “Numa palavra, o caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: são as Caoides, a arte, a ciência e a filosofia, como formas do pensamento ou da criação. Chamam-se caoides as realidades produzidas em planos que recortam o caos” (p. 245).

<sup>88</sup> Artaud é considerado por alguns estudiosos como influenciador de artistas e movimentos cênicos contemporâneos como, por exemplo, a performance, o happening, o Living Theatre; artistas como Peter Brook, Grotowski entre outros. Para ver mais detalhadamente a relação desses com Artaud ver as páginas 234-254 de *Artaud e o teatro* de Virmaux.

Ela nos evidencia a gênese do ser e das formas antes que elas tomem seu lugar nas redundâncias dominantes como a dos estilos, das escolas, das tradições da modernidade. Mas essa arte me parece menos resultar de um retorno a uma oralidade originária do que de uma fuga para frente nas maquinações e nas vias maquínicas desterritorializadas capazes de engendrar essas subjetividades mutantes. Quero dizer com isso que há algo de artificial de construído, de composto [...] De modo mais geral, todo descentramento estético dos pontos de vista, toda multiplicação polifônica dos componentes da expressão, passam pelo pré-requisito de uma desconstrução de uma estrutura e dos códigos em vigor e por um banho de caósmico nas matérias de sensação, a partir das quais torna-se-á possível uma recomposição, uma recriação, um enriquecimento do mundo (um pouco como se fala de urânio enriquecido), uma proliferação não apenas das formas mas das modalidades de ser.<sup>89</sup>

Como bem aparece nesse texto de Guattari, a composição estética, nesse caso exemplificada através da performance, é uma disciplina que gera forças capazes de destruir sistemas e erguer, inventar mundos e existências. Em momento ulterior, trataremos com mais afinco as questões que tangenciam o *Para acabar com o julgamento de Deus*.

## 2.2 O sonho

Em busca de erigir ou reencontrar a linguagem que fosse propriamente do teatro, Artaud fala algumas vezes em imagens oníricas para ilustrar qual efeito, ou melhor, como essa *linguagem pura* deveria ser constituída e, por conseguinte, quais efeitos ela deveria gerar. Em alguns textos e correspondências ainda sobre o Teatro Jarry, como mencionamos, muitas diretrizes que ali apareceram se mantiveram ou foram radicalizadas em *O Teatro e seu Duplo*. Por isso, cremos que ali podemos encontrar pistas a serem seguidas para entendermos o percurso artaudiano para realização de tal empreendimento.

Citamos o Teatro Alfred Jarry, pois é nele ou a partir dele que Artaud começa a pensar e estruturar teorias e práticas para a constituição do seu teatro. Artaud fala que essa linguagem que se deseja está localizada entre “a vida real” e a “vida dos sonhos”, evidenciando que Artaud fora fortemente influenciado pelas imagens geradas nos sonhos para conceber uma linguagem que, segundo ele, teria como objetivo fazer o público sentir mais do que entender. Dito isso, uma das

---

<sup>89</sup> GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: 34, 2012, p.105

principais funções dessa linguagem que se quer tem por objetivo afetar e se deixar afetar e não comunicar a partir de uma lógica estritamente intelectualizada. Em seu artigo *O teatro da crueldade e o fechamento da representação*, Derrida falará em “palavra sem auditores” para evidenciar que o público não deve estar à parte da cena como meros espectadores e nesse caso tampouco auditores que analisam ou avaliam, e se vêem distanciados das sensações provocadas durante o ato cênico.

Voltaremos a Derrida, mas antes é preciso que Artaud fale por si: “não haverá um só gesto de teatro que não carregará atrás de si toda a fatalidade da vida e os misteriosos encontros dos sonhos. Tudo o que na vida tem um sentido augural, divinatório, corresponde a um pressentimento, provém de um erro fecundo do espírito, tudo isso será encontrado em nosso teatro”.<sup>90</sup> As imagens oníricas estão sempre no horizonte de Artaud e são metáforas para ilustrar as bases de sua criação. Podemos evidenciar que as características das imagens produzidas dentro desse contexto são um método eficaz, segundo Artaud, para a constituição da linguagem pura, tendo em vista que “tudo que pertence à ilegibilidade, à fascinação magnética dos sonhos, tudo isso, estas camadas sombrias da consciência que são tudo o que nos preocupa no espírito, nós queremos vê-lo radiar e triunfar em um palco, prontos a nos perder a nós mesmos e a nos expor ao ridículo de um colossal fracasso.”<sup>91</sup> Em concomitância à questão dos sonhos que se apresenta aqui, há um outro ponto que precisamos ressaltar, qual seja, a maneira como o erro e o fracasso são incorporados dentro desse processo embrionário do teatro da crueldade, já que bem sabemos que, nas citações supramencionadas, Artaud se refere ao Teatro Jarry.

Artaud nos anuncia um quadro de uma composição linguística pautado na semiótica, que viria a desenvolver minuciosamente em *O teatro e seu Duplo*, mas cujo cerne já podemos evidenciar no Teatro Jarry:

Entre a vida real e a vida do sonho existe um certo jogo de combinações mentais, de relações de gestos, de acontecimentos traduzíveis em atos e que constitui exatamente esta realidade teatral que o teatro Jarry pôs na cabeça que iria ressuscitar. [...] A noção de teatro se apagou dos cérebros humanos. Ela existe, no entanto, a meio caminho entre a realidade e o sonho<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Artaud, Antonin. *Linguagem e vida*. Org.: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 38.

<sup>91</sup> *Ibidem*. p. 38

<sup>92</sup> *Ibidem*. p. 42

O nosso criador menciona ainda um estado a ser alcançado na encenação que se localiza entre o irreal e o real e que se confundem na cabeça daquele que está prestes a dormir. Ou ainda, durante um sonho em que se passa por um perigo eminente e acorda-se exasperado com sensação pulsando no corpo sem saber se aquilo aconteceu no mundo real ou no mundo do sonhos. Já em *O Teatro e seu Duplo*, Artaud indaga, “o que me impediria de acreditar no sonho do teatro quando creio no sonho da realidade?”<sup>93</sup> Por conseguinte, a relação entre os sonhos e a *linguagem pura* é explicitada por Artaud quando o mesmo se refere aos princípios do teatro que se deseja:

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade<sup>94</sup>.

O mesmo também é explicitado quando Artaud atribui aos sonhos, e / ou ao teatro, a capacidade de recalcar as certezas que foram criadas e impregnadas pela moral, pela arte e pela filosofia ao longo de toda tradição ocidental e que se evidenciam na modernidade. Tanto os sonhos quanto o teatro da crueldade conseguem desvelar e acessar aquilo que está empoeirado e esquecido nos confins da existência humana, ou melhor, naquilo que fora propositalmente obliterado: a vida em sua crueza, a crueldade que lhe é inerente.

Mas considerar o teatro como uma função psicológica ou moral de segunda mão e acreditar que os próprios sonhos não passam de uma função de substituição é diminuir o alcance poético profundo tanto dos sonhos quanto do teatro. Se o teatro, assim como os sonhos, é sanguinário e desumano, é, muito mais do que isso, por manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a idéia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos, é por perpetuar de um modo concreto e atual as idéias metafísicas de algumas Fábulas cuja própria atrocidade e energia bastam para desmontar a origem e o

---

<sup>93</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. Editora São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 171

<sup>94</sup> *Ibidem*. p. 97.

teor em princípios essenciais.<sup>95</sup>

Derrida utiliza-se de Freud, até onde lhe cabe, para ilustrar alguns aspectos da feitura da linguagem proposta por Artaud. O filósofo argelino evidencia que assim como em Freud, a palavra, no sonho, tem a mesma importância que os outros elementos que o constituem. De imediato, podemos evidenciar o aspecto aparentado entre Freud e Artaud: a palavra não é um elemento que deva ter um privilégio em detrimento do gesto, da iluminação, da trilha sonora e de outros elementos que compõem a encenação. Derrida estabelece por um período as similitudes entre o artista francês e o criador da psicanálise no que tangencia a questão dos sonhos. Assim, Derrida cita Freud:

Pela palavra linguagem não se deve entender aqui apenas a expressão do pensamento em palavras, mas também a linguagem gestual e qualquer outra espécie de expressão da atividade psíquica como a escritura [...] Se pensarmos que os meios de encenação no sonho são principalmente imagens visuais e não palavras, parece-nos mais justo comparar o sonho a um sistema de escrita do que a uma língua. Na verdade, a interpretação de um sonho é totalmente análoga à decifração de uma escrita figurativa da Antiguidade, como os hieróglifos egípcios... (G.W., VIII. p. 404)<sup>96</sup>

Esse paralelo entre Artaud e Freud pode parecer absurdo, se levarmos em consideração o quanto Artaud execrava<sup>97</sup> todo o sistema médico-legal psiquiátrico no qual foi submetido por quase toda a sua vida. No entanto, fiamo-nos no caráter didático que esse paralelo traz para o nosso trabalho. Derrida cita a impossibilidade de saber se Artaud leu em algum momento de sua vida Freud. De qualquer modo, por ora, seguiremos por esses paralelos enveredados por Derrida. Percebemos que na constituição da linguagem proposta por Artaud, que se dá através dos signos, o poeta francês faz alusão aos hieróglifos assim como Freud. Citamos Artaud: “leis eternas que são as de toda poesia e de toda linguagem viável; e, entre outras coisas, as dos ideogramas da China e dos velhos hieróglifos egípcios. Portanto, longe de restringir as possibilidades do teatro e da linguagem, sob o pretexto de que não encenarei peças escritas, amplio a linguagem da cena,

---

<sup>95</sup> Ibidem. p. 105

<sup>96</sup> FREUD, Sigmund. *Apud O interesse científico da psicanálise*. 1913. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 352.

<sup>97</sup> “Artaud recusa portanto o psicanalista como intérprete, segundo comentador, hermeneuta ou teórico. Teria recusado um teatro psicanalítico tão vigorosamente como condenava o teatro psicológico. E pelas mesmas razões: recusa da interioridade secreta, do leitor, da interpretação diretiva ou da psicodramaturgia” (Ibidem. p. 353).



multiplico suas possibilidades.”<sup>98</sup>

Como é evidenciado, Artaud não pretende abrir mão da palavra, mas utilizá-la de modo concreto e sagrado. Unir elementos de diferentes segmentos para formar uma linguagem, linguagem essa tal qual os hieróglifos, enigmática, e por isso força o corpo a pensar e o pensamento a sentir. A troca dos verbos aqui é proposital, se levarmos em consideração que essa linguagem visa afetar o espectador em sua totalidade e de forma integral, então pensar e sentir passam pelo mesmo crivo.

Segundo Artaud, as imagens produzidas nos sonhos, quando transpostas para a *linguagem pura*, devem ser sentidas mais do que decifradas como aparece em Freud. No entanto, isso não pressupõe que a linguagem proposta por Artaud estará submetida a uma desordem. Artaud fala sobre o sonho que é espontâneo e um outro que seria “calculado e dirigido”. Em relação ao primeiro, aquele que é objeto de investigação da psicanálise tradicional, Artaud atribui um caráter do campo da “desordem empírica”. Já em relação ao segundo, seria o sonho cruel e que comporia a *linguagem pura*. Para entender essa diferenciação, Derrida traz uma importante referência: Hervey de Saint-Denys<sup>99</sup>.

Hervey investigava teorias e práticas para o controle do sonho, o “sonho consciente”.

O teatro da crueldade não seria portanto um teatro do inconsciente. Quase o contrário. A crueldade é a consciência, é a lucidez exposta. “Não há crueldade sem consciência aplicada”. E esta consciência vive perfeitamente de um assassinio, é a consciência do assassinio. Artaud afirma em *Première lettre sur la cruauté*: “É a consciência que dá ao exercício de todo ato de vida a sua cor de sangue, a sua tonalidade cruel, pois está assente que a vida é sempre a morte de alguém” (iv, p.121. [edição brasileira página 118])<sup>100</sup>

A tessitura da *linguagem pura* a partir de um viés cruel e por isso rigoroso e determinado se apresenta como caráter basilar de uma linguagem que se pretende concreta. O nosso trabalho neste capítulo é evidenciar, sobretudo, como alguns elementos inspiraram e ou influenciaram no processo criativo de Artaud. Tendo em vista isso, precisaremos nos arriscar em algumas proposições logo a seguir. É notório, para nós, que Artaud enxerga os sonhos como um

---

<sup>98</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*, p. 130.

<sup>99</sup> *Les Rêves et les moyens de les diriger* publicado em 1867 (*Os sonhos e os caminhos para dirigi-los*, pela nossa tradução).

<sup>100</sup> DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 354

modelo ideal para a composição de sua *linguagem pura*, porém intentamos ir um pouco mais além, cremos que Artaud tira alguns aspectos de sua *linguagem pura* também de seus próprios sonhos: “Mas sem representar sua época ele [o teatro] pode levar à transformação profunda das idéias, dos costumes, das crenças, dos princípios sobre os quais repousa o espírito do tempo. Em todo caso, isso não me impede de fazer o que quero fazer e de fazê-lo rigorosamente. *Farei aquilo com que sonhei, ou não farei nada*”.<sup>101</sup>

Em um outro trecho em que narra uma prática de grito, Artaud diz, “agora posso encher meus pulmões num barulho de catarata, cuja irrupção destruiria meus pulmões se o grito que quis dar não fosse um sonho”.<sup>102</sup> E prossegue, “grito em sonho, mas sei que estou sonhando, e nos dois lados do sonho faço reinar minha vontade”.<sup>103</sup> Desse modo, conseguimos evidenciar a relação de Artaud com as teorias e as práticas de Hervey de Saint-Denys e no trecho a seguir um pouco do que se pretende com o desenvolvimento da parte material de sua linguagem.

Isso significa que há novamente magia de viver, que o ar do subterrâneo, embriagado, como um exército refluí de minha boca fechada para minhas narinas escancaradas, num terrível barulho guerreiro. Isso significa que quando represento meu grito deixou de girar em torno de si mesmo, mas desperta seu duplo de forças nas muralhas do subterrâneo. E esse duplo é mais do que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu. Do tamanho de uma concha, adequado para segurar na palma da mão, esse segredo; é assim que fala a Tradição. Toda a magia de existir terá passado para um único peito quando os Tempos se encerrarem. E isso será bem perto de um grande grito, de uma fonte de voz humana, uma única e isolada voz humana, como um guerreiro que não tenha mais exército. Para descrever o grito com que sonhei, para descrevê-lo com palavras vivas, com as palavras apropriadas e para, boca a boca e respiração contra respiração, fazê-lo passar não para o ouvido, mas para o peito do espectador.<sup>104</sup>

Notamos que Artaud utiliza de duas maneiras os sonhos, uma como forma metafórica para evidenciar suas estratégias metodológicas e assim sobressaltar como a sua linguagem deveria ser e quais os objetivos deveria alcançar. O outro uso, por outro lado, se refere à capacidade que Artaud tinha de estar lúcido e consciente durante os seus processos oníricos e

---

<sup>101</sup> Grifo nosso. ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. p. 137.

<sup>102</sup> *Ibidem*. p. 169

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ibidem*. p. 171

conduzi-los de modo que agregassem ao seu processo criativo.

### 2.3 Crueldade

A crueldade perpassou por boa parte da escrita deste capítulo. Isso se deu justamente por constatarmos que ela é, para Artaud, o elemento metafísico comum a todos os outros elementos pautados até aqui e, por consequência, a condição de ser desses outros elementos pressupõe a crueldade. O elemento que adjetiva o teatro de Artaud assume um caráter fundamental dentro do seu processo criativo. Desse modo, cabe a nós a tentativa de elucidar algumas questões que tangenciam o conceito de crueldade e atentar para que não haja confusão entre o termo cunhado por Artaud e o uso cotidiano e corriqueiro dado à palavra.

Se o título de *O teatro e o seu Duplo* fosse “O teatro e a Crueldade” ou então “O teatro e a Vida”, esses não destoariam em nada do significado do título original, isso porque ao falarmos da crueldade estamos falando, necessariamente, da vida ou, ainda, do caráter cruel que é inerente à vida. Dito isso, iremos discorrer ao longo deste subcapítulo e tentar evidenciar como se dá essa relação bicondicionante entre a vida e o teatro, entre o teatro e a crueldade, entre teatro e o seu duplo. Para Artaud, o caminho mais eficaz para reencontrar a vida, a partir dos meios acertados, é o teatro e afirmar a vida no ato cênico é o único meio de fazer com que o teatro recobre o seu sentido mais primitivo. Pois, “eu disse ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’ ou como teria dito ‘necessidade’”.<sup>105</sup> Intentaremos organizar esse subcapítulo em três vias. A primeira delas, a crueldade como objeto focal do projeto cênico de Artaud; o segundo, o refazimento da vida por meio do teatro e; por último, uma estética da existência em Artaud pautada na crueldade.

De acordo com Artaud, tudo o que se relaciona com a existência humana passa na e pela crueldade, ela é o elemento movente capaz de realizar as transformações definitivas que o seu projeto estético-existencial propõe. A crueldade que carrega em si os atributos de anarquia e rigor - à primeira vista pode parecer que esses adjetivos se excluem, mas não é o caso como veremos -, ela, a crueldade, é capaz de fazer com que o ser humano se religue à vida. A crueldade aparece para Artaud como “num plano vasto, e cuja amplitude sonda nossa vitalidade

---

<sup>105</sup> Ibidem. p. 134

integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades.”<sup>106</sup> A instância cruel da vida sempre esteve presente em seu pensamento, segundo Artaud, faltava-lhe percebê-la. Entender que a vida é um jogo imensurável e imprevisível de forças no qual estamos todos submetidos, sem exceção, foi o ponto fundamental para Artaud estabelecer a crueldade como o elemento substancial em sua criação.

Artaud entende a vida, como já fora outrora citado neste trabalho, como uma “espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam.”<sup>107</sup> Do mesmo modo, ele afirma sobre ela, “A VIDA. Eu não digo uma cor de vida. Eu digo a vida verdadeira, a iluminação essencialmente: eu digo o ser, a fagulha inicial onde inflama todo o pensamento – esse núcleo.”

<sup>108</sup> A vida pressupõe movimento, ação e, conseqüentemente, mudança constante. Com isso, Artaud nos lembra que estamos todos submetidos ao devir. A criação de um *espetáculo total* tem suas bases fincadas nessas assertivas, não com intuito de gerar leis, como bem afirmou o nosso poeta, mas para manter em nosso horizonte que a vida é um vulcão fremente de forças. Assim como enfatiza Artaud, “tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar.”<sup>109</sup> A crueldade é uma força metafísica capaz de integrar todos os elementos do ato cênico e agregar todas essas noções em uma *encenação pura*; é creditar ao teatro o poder e a possibilidade que esse tem de sobressaltar que ao afirmar, desejar e viver a vida-abismo, a vida-desmedida, o que consiste em tocar na vida-gozo, na vida-alegria. Neste ponto não podemos deixar, uma vez mais, de nos remeter ao filósofo dionisíaco, Nietzsche, e à sua teoria do *amor fati* ligada a de eterno retorno que, em suma, é a capacidade de afirmar e desejar todas as instâncias da vida. Desejar o retorno do gozo mas também desejar o retorno da dor.

Ainda no que diz respeito à crueldade, Artaud é incisivo

não se trata de modo algum da crueldade vício, da crueldade erupção de apetites perversos e que se expressam através de gestos sangrentos, como excrescências doentias numa carne já contaminada; mas, pelo contrário, de um sentimento desprendido e puro, um verdadeiro movimento do espírito, que seria calcado sobre o gesto da própria vida; e na ideia de que a vida, metafisicamente falando e pelo fato de admitir a extensão, a

---

<sup>106</sup> Ibidem. p. 97.

<sup>107</sup> Ibidem. p. 08.

<sup>108</sup> Artaud, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Organização: Ana Kiffer. Tradução: Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 49

<sup>109</sup> Ibidem. p. 96

espessura, o adensamento e a matéria, admite, por conseqüência direta, o mal e tudo o que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria. Tudo isso levando à consciência e ao tormento e à consciência no tormento. E, apesar de algum cego rigor que estas contingências todas tragam consigo, a vida não poderá deixar de se exercer, caso contrário não seria vida; mas esse rigor e esta vida que continuam e se exercem na tortura e no espezinhamento de tudo, esse sentimento implacável e puro, é a crueldade.

110

A criação de uma *encenação pura* surge de uma necessidade cruel; necessária e cruel porque inelutável e inevitável, pois assim a vida o é. A vida conjuga em sua composição a anarquia e o rigor e, como já dissemos, estamos submetidos a esse jogo. Na cena da crueldade, a encenação se dá de modo semelhante. Não se pode de modo algum, nisso consiste também o rigor, esquecermo-nos que a vida é esse núcleo pulsante de forças. Por isso, todos os meios teatrais serão utilizados para afirmar essa instância; e o teatro da crueldade surge para nos lembrar, mais até, para fazermos sentir isso. É Artaud que nos diz que “o teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade. Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada.”<sup>111</sup>

Artaud experiencia um contexto social, político, artístico e filosófico na modernidade onde a maioria das pessoas está anestesiada e embalsamada pela racionalidade, pela falta de apetite pela vida e pela falta de desejo de perder-se de si para refazer-se. Cabe ao teatro da Crueldade, segundo Artaud, curar o público moderno dessa letargia endêmica.

“Nossa incapacidade total de reagir e mesmo de viver como a consciência superaguda da crueldade da existência faz de nós um gado totalmente pronto para a guerra e o massacre. Se não tivéssemos do teatro noção não artística, mas mágica no sentido forte da palavra, e mesmo demiúrgica, isso indicaria em nós a força que não temos e que assim mesmo corresponderia a um aspecto diferente das coisas, pois tudo está ligado magicamente, corresponde a essa ideia enérgica e aguda.”<sup>112</sup>

Artaud não enxerga o teatro separado da vida, para ele um é reflexo do outro. Se o teatro encontra-se decadente é porque a existência humana está igualmente decadente. Representar a vida no palco não tem nada a ver com o que pretendiam os naturalistas que Artaud tanto criticava. A representação aparece em Artaud, como sobressalta Derrida, não como repetição ou

---

<sup>110</sup> Ibidem. p. 133-134

<sup>111</sup> Ibidem. 119

<sup>112</sup> Artaud, Antonin. *Linguagem e vida*. p. 116

reprodução do presente ou reconstituição de um presente, a partir de um texto escrito, diante do espectador. A “representação cruel” se dá de modo que o espectador vivencie os desdobramentos de uma linguagem concreta no espaço da encenação. Já Sílvia Fernandes traz uma questão complementar e que desenvolveremos no terceiro e último capítulo deste trabalho,

“Na cena da crueldade a sinalização cristalizada nas expressões gestuais e vocais do ator, e nas figurações e encadeamentos espaciais que propõe, se aproximaria mais em direção ao mimetismo de Roger Caillois que no sentido da mimese imitação de ações. O teatro energético, observa Lehmann, não é um teatro de significações. É um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença que não está a lógica da representação [clássica].<sup>113</sup>

Artaud, ao postular a criação do teatro da crueldade, intentava realizar uma aniquilação ontológica e epistemológica de toda tradição filosófica e artística moderna ocidental e (re) criar uma cultura onde sua existência fosse possível. Uma existência permeada por um pensamento que não pensa como exige a cultura ocidental moderna, um pensamento vacilante e que erra, um pensamento errante e que vacila. Artaud era tomado por esses estados de seu espírito e a partir da assimilação de todo esse processo, se punha a criar. Nas cartas trocadas com editor da revista NRF, Jacques Revière, fica nítido como a apropriação criativa dos efeitos das dores e males que acometem seu espírito revelam uma mente viva, um espírito vivo, uma consciência viva que aceita todo o determinismo que lhe é imposto e transmuta a dor em criação.

O teatro representa simbólica e concretamente, para Artaud, um estado a ser vivido. Através do teatro, será possível obter a transformações mais profundas tanto no cenário cultural quanto no cenário estético-existencial, pois ambos estão imbricados<sup>114</sup>. Artaud enxerga no teatro a possibilidade de ser quem se é, destroçar esse ser e reinventar um outro. É uma antropofagia tal qual propôs Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico.<sup>115</sup> Quando falamos em uma estética da existência, obviamente esse conceito nos leva ou deveria nos levar a Foucault e assim

---

<sup>113</sup> FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 44

<sup>114</sup> “Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um refinado de compreender e de *exercer* a vida.” ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. p. 04.

<sup>115</sup> O *Manifesto Antropofágico* assinado por Oswald de Andrade em 1928 foi o disparador do movimento modernista no Brasil. O nosso paralelo consiste na assertiva que Artaud se propunha a utilizar os meios (iluminação e tecnologias afins) inventados pela modernidade para alcançar o seu objetivo, qual seja, se reconectar com as bases primordiais da existência, a natureza. Tal qual Andrade que admitia, em alguma medida, a utilização da cultura e materiais estrangeiros, mas de modo que fosse para afirmar a cultura nativa, dos povos originários.

o faremos, mesmo que brevemente.

De antemão, é preciso ressaltar que assim como em Artaud, em Foucault não estamos pautando o nosso discurso na centralidade do sujeito e de sua subjetividade. O que está em voga é capacidade de perceber que discursos que pregam a centralidade do sujeito estão justamente nos encarcerando e nos fixando em certas ideias que mantêm intactas o status quo da modernidade. Por outro lado, tem-se a “estética da existência” que prega a liberação da existência humana de todos os rótulos e amarras possíveis, que enxerga na vida uma possibilidade de criação e recriação de maneiras outras de existir. Assim como bem afirma Pinho, “a estética foucaultiana da existência consistiria, pois, em promover outras formas de subjetividade, tendo o cuidado de ‘pressentir o perigo que ameaça em tudo o que é habitual’ e ‘tornar problemático tudo o que é sólido’”.<sup>116</sup> Tendo em vista que “o homem moderno [...] não é aquele que parte para a descoberta de si mesmo, de seus segredos e de sua verdade escondida; é aquele que procura inventar a si próprio. Esta modernidade não libera o ser próprio do homem; ela o impele à tarefa de elaborar a si próprio.”.<sup>117</sup>

No prefácio de *O teatro e seu duplo*, Artaud acusa a cultura europeia de forjar sistemas que criam corpos incapazes de possuir a vida e aponta como necessário o aparecimento, vez ou outra, de cataclismos para fazer com que a humanidade retorne à natureza. O teatro da crueldade seria um desses cataclismos e um reflexo de toda uma existência, a de Artaud, que fora voltada a viver no e o teatro. E é através desse fato que podemos traçar um paralelo entre a vida-criação-teatro de Artaud e a definição de estética da existência de Foucault, “práticas reflexivas e voluntárias pelas quais os homens não somente se fixam regras de conduta, mas procuram se transformar a si próprios, se modificar em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que sustente certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo.”.<sup>118</sup> Quando dissemos que não podemos dissociar a vida de Artaud de sua criação é porque podemos evidenciar que o que ele cria, ele

---

<sup>116</sup> FOUCAULT, M. *Apud* “À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours” (entrevista com H. Dreyfus e P. Rabinow, segunda versão) in *Dits et écrits* (1980-1988), IV, Paris: Gallimard, 1994, 609-631. PINHO, Luis Celso. *A vida como uma obra de arte: esboço de uma ética foucaultiana*. p. 10. Disponível em: [http://www.ufrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-alteridade/artigos/Luiz\\_celso\\_Pinho.pdf](http://www.ufrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-alteridade/artigos/Luiz_celso_Pinho.pdf) Acessado em: 25. jul. 2019.

<sup>117</sup> FOUCAULT, M. *Apud* “Qu'est-ce que les Lumières?” (ensaio, segunda versão) in *Dits et écrits* (1980-1988), IV, Paris: Gallimard, 1994, p. 562-578. *Ibidem*.

<sup>118</sup> FOUCAULT, M. *Apud* *L'usage des plaisirs* (Histoire de la sexualité, t. II). Paris: Gallimard: 1984. p. 16-17 (Coleção Tel, edição de bolso). *Ibidem*. p. 04

vivência e o que ele vive, ele coloca em sua criação. Virmaux traz relatos de algumas pessoas próximas a Artaud que comprovariam um aspecto teatralizado em seus gestos e em sua fala mesmo estando fora dos palcos,

Essa necessidade aguda de levar cada atitude a seu mais alto grau de expressividade, sem medo do ultraje, caracteriza todas as épocas de Artaud e todos os níveis de sua existência. Particularmente desconcertante para os outros na vida diária, ele se comportava do mesmo modo em cena; podia-se ver Artaud aturdido, que se arrastava de quatro para o seu trono. Igual exacerbação da conduta durante a permanência nos sanatórios; os gestos que em Rodez eram atribuídos à sua demência (girar em volta de sua cadeira, recitar fórmulas encantatórias...) constituíam apenas o prolongamento de um comportamento arraigado há muito tempo. Não um exibicionismo pueril de um histrião doente pelo palco, como alguns afirmaram, mas deslocação permanente de uma vida desdobrada e que se torna para si mesma seu próprio teatro.<sup>119</sup>

Anaïs Nin, em seu diário, narra momentos em que Artaud, dentro de um táxi, fala como Hamlet ou ainda em uma conferência em Sorbonne quando “de uma maneira quase imperceptível, Artaud abandonou o fio que seguíamos e se pôs a representar alguém que morre de peste. Ninguém se apercebeu quando isto começou. A fim de ilustrar sua conferência, ele representava uma agonia”.<sup>120</sup> Artaud, o “homem-teatro”, como o nomeou Barrault, fala em “verdadeiro espetáculo da vida”,<sup>121</sup> que não é, obviamente, aquele que visa esclarecer e que se pretende elucidar todas as questões que tangenciam a existência humana e as questões relativas à natureza a partir de uma higienização estética, mas sim aquele que admite as sombras, os mistérios, a sujeira, o sangue, o pus como constituintes também de uma vida e de um teatro integral. A vida é posta como um grande, verdadeiro e místico espetáculo, onde viver é (re) apresentar e elevar cada ato à enésima potência. Assim como acredita na renovação da vida através da criação, do teatro, em concomitância, Artaud crê também que é por meio do teatro que existe a possibilidade da refeitura dos corpos automatizados tanto pela cultura quanto pelas operações orgânicas das quais nossos corpos estão submetidos.

Declarar guerra aos órgãos, ou melhor, ao organismo no qual eles estão inseridos e, a partir disso, postular um corpo sem órgãos, talvez tenha sido a mais extrema noção que Artaud conseguiu criar para desmascarar todo um sistema de aprisionamentos e automatismos afirmados

---

<sup>119</sup> VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. p. 25

<sup>120</sup> NIN, Anaïs. *Apud*. *Ibidem*. p. 28

<sup>121</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. p. 08



e fomentados pela cultura moderna européia e traçar um ética, ou melhor, criar a sua estética da existência. Em para *Acabar com o julgamento de Deus*, Artaud vocifera:

Pois, amarrem-me se quiserem,  
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.  
Quando tiverem  
Conseguido fazer um corpo sem órgãos,  
então o terão libertado dos seus automatismos  
e devolvido sua verdadeira liberdade.  
Então o terão ensinado a dançar às avessas  
como no delírio dos bailes populares  
e esse avesso será  
seu verdadeiro lugar.<sup>122</sup>

Começamos a tratar a noção de corpo sem órgãos aqui, como uma estratégia metodológica, para marcar que ele é a intersecção entre os aspectos metafísicos e os aspectos físicos do Teatro da Crueldade. Todavia, o desenvolvimento da noção de corpo sem órgãos veremos no capítulo seguinte, terceiro e último deste trabalho dissertativo.

---

<sup>122</sup> ARTAUD, Antonin *Pour finir avec le jugement Dieu* . In *Escritos de um louco*. p. 42

## CAPÍTULO III O ASPECTO FÍSICO NA CONSTITUIÇÃO DO TEATRO DA CRUELDADE

### 3.1 Corpo sem órgãos

Neste capítulo, daremos continuidade a ideia de corpo sem órgãos iniciado no final do capítulo anterior e enveredaremos, sobretudo, pelos caminhos físicos que se agregam ao processo criativo artaudiano na feitura anárquica de um corpo sem órgãos, de um corpo que não esteja submetido a um organismo transcendental e cultural. De antemão, podemos afirmar que é a partir do e no corpo que Artaud cria um território fértil para encampar seus combates internos e externos. Filósofos como Deleuze, Guattari e Foucault incluíram em suas pesquisas e transformaram em conceito filosófico a ideia de corpo sem órgãos (doravante, CsO) postulada por Artaud.

No *O teatro e seu duplo*, Artaud já aponta o corpo como um território intensivo capaz de operar de maneira cruel as transformações nos partícipes da *encenação pura*. O corpo aparece como a materialização da vida, do teatro. Assim sendo, é sobressaltado por Artaud como a utilização do corpo na encenação se dá, “usamos nosso corpo como um crivo pelo qual passam a vontade e o afrouxamento da vontade”<sup>123</sup>. Essa assertiva é um disparador. Conhecer o corpo e os seus canais operacionais se faz mister tal qual o conhecimento anatômico exercido pela medicina chinesa tomada como exemplo por Artaud. É preciso estar à par do sistema para dessistematizar, para anarquizar.

---

<sup>123</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. p. 157

O CsO é o enfrentamento mais incisivo e mais cruel que Artaud postulou para evidenciar e aniquilar todo um modo sistêmico-orgânico de assujeitamento e aviltamento da vida, do corpo, do gozo, da desmedida, do caos, do devir. Deleuze, o filósofo nômade, dedica alguns artigos a pensar a ideia de CsO e em *Para dar fim a um juízo*<sup>124</sup>, o filósofo demonstra a existência de um “sistema da crueldade” na emissão radiofônica *Para dar fim ao julgamento de deus*, criada por Artaud no final de 1947 e censurada no início de 1948. O trabalho, a priori, do filósofo francês é remontar como surgiu essa ideia de dívida com um todo supremo e transcendente que ao mesmo tempo que nos julga nos coloca em um lugar também de ajuizadores. O teatro da crueldade e ou a ideia de corpo sem órgãos aparece para Deleuze como

Uma potência e uma idiosincrasia de forças em que a força dominante se transforma ao passar para as dominadas, e as dominadas ao passar para a dominante: centro de metamorfose. É o que Lawrence denomina um *símbolo*, um composto intensivo que vibra e se estende, que nada quer dizer nada, mas nos faz girar até captar em todas as direções o máximo de forças possíveis, cada uma das quais recebe sentidos novos ao entrar em relação com as demais. A decisão não é um juízo, nem a consequência orgânica de um juízo: ela jorra vitalmente de um turbilhão de forças que nos arrasta no combate.<sup>125</sup>

Deleuze procura evidenciar a diferença entre a guerra e o combate. E define esse último, de modo geral, como um composto intensivo que está em constante relação e que não visa conversão e ajustamento das forças outras mas, “ao contrário, é essa poderosa vitalidade não-orgânica que completa a força com a força e enriquece aquilo de que se apossa.”<sup>126</sup> Já em relação à guerra, que segundo o próprio filósofo está a favor dos ajuizamentos de deus,

é somente o combate-contra, uma vontade de destruição, um juízo de Deus que converte a destruição em algo "justo". O juízo de Deus está a favor da guerra, e de modo algum do combate. Mesmo quando se apodera de outras forças, a força da guerra começa por mutilá-las, por reduzi-las ao estado mais baixo. Na guerra, a vontade de potência significa apenas que a vontade quer a potência como um máximo de poder ou de dominação.<sup>127</sup>

O CsO é um combate à organicidade imposta pelos ajuizamentos de deus e a partir das proposições deleuzianas, foucaultianas e pela própria estrutura da radiotransmissão de Artaud,

---

<sup>124</sup> DELEUZE, Gilles. *Para dar fim a um juízo* in Crítica e Clínica. 2ª ed. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

<sup>125</sup> Ibidem. p.152

<sup>126</sup> Ibidem. p. 151

<sup>127</sup> Ibidem.

fica evidente o seu caráter sócio-político-cultural. Logo, por consequência, a criação de um CsO é também um combate contra a sociedade, a política e a cultura reguladoras da vida e dos corpos. Toda uma estrutura arquitetada para marginalizar de todas as formas possíveis os corpos dissidentes. Artaud foi um corpo dissidente, talvez por isso tenha se filiado a grupos também marginalizados e massacrados pela cultura branca, eurocêntrica e higienista que vigorou no século em que viveu e que fora fruto de todo um legado pautado na ordenação e organização das vontades, dos desejos e dos querer estartados nos séculos anteriores. A fim de reivindicar a autonomia criativa de sua própria existência, Artaud apresenta o “corpo sem órgãos que Deus nos roubou para introduzir o corpo organizado sem o qual o juízo não se poderia exercer. O corpo sem órgãos é um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta pólos, zonas, limiares e gradientes. Uma poderosa vitalidade não-orgânica o atravessa.”<sup>128</sup>. Nara Salles afirma que

Para Artaud, o corpo tem um imenso “fundo falso”, um infinito estado de percepções, dado inicialmente pelo aparelho sensorio-perceptivo e ampliado pela sua sensibilização, pela intuição, pelas crenças. O corpo é o relicário de um espaço infinito, de revelação e desvendamentos. O corpo é atravessado por pensamentos, impulsos, desejos, sensações, paisagens internas. E pode ser um corpo sagrado, todo e qualquer corpo pode ter o status de sagrado. O corpo no estado sem órgãos permite uma reconstrução do exercício da vida cotidiana, pois uma transformação interna ocorre. O Corpo Sem Órgãos provoca novas formas de interação com o mundo e é um espaço infinito que se desdobra sobre si mesmo, está dentro e fora ao mesmo tempo.<sup>129</sup>

A existência dissidente de Artaud fez com que ele procurasse seus pares entre os povos originários do México, entre a cultura africana e em parte da cultura oriental para pensar e (re)criar novas possibilidades de estar no mundo. E o corpo é vislumbrado como um desses lugares para se estar no mundo. A partir desse pressuposto é que o nosso criador mergulha em um processo físico para refeitura de um corpo, para a refeitura da existência humana. Apesar de um processo criativo quase sempre muito solitário, Artaud entende e trata esse processo de transmutação como um processo que deve reverberar individual e coletivamente: podemos pensar

---

<sup>128</sup> Ibidem, p. 148

<sup>129</sup> SALLES, Nara. “Antonin Artaud: O Corpo sem Órgãos”. In: *O percevejo On-line. (Dossiê Artes Cênicas e Filosofia)*. v. 2, n. 1 (2010); Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/search/authors/view?firstName=Nara&middleName=&lastName=Salles&affiliation=NACE%2FUFAL&country=>>. Acesso em: 15 de junho de 2019. p. 06

na analogia criada por ele entre a peste e o teatro onde os efeitos da peste contamina toda uma comunidade.

Artaud realiza uma verdadeira alquimia para tornar possível uma cena cruel, tudo é pensado nos mínimos detalhes desde a iluminação, passando pelo figurino, palavras, gestos, sons, respiração, cenário, atuação, espaço da encenação e até o envolvimento do público na cena. Numa investigação, que aconteceu em sua maioria enquanto esteve enclausurado em clínicas psiquiátrica<sup>130</sup>, ele buscou uma linguagem concreta que afetasse a existência humana principiando-se pela pele, pelos nervos, pelos sentidos - assim, ele fala que

essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Mas com um sentido totalmente oriental da expressão, essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade.<sup>131</sup>

A linguagem proposta por Artaud pressupõe o esgarçamento das possibilidades de utilização da linguagem corporal e dos elementos que a ela são agregados na encenação e todo esse processo alquímico não tem o teatro como um fim, mas como um meio. O que está em jogo e no jogo aqui é a possibilidade concreta e mística de cura através da experiência das forças que perpassam toda a nossa existência. Artaud fora fortemente inspirado, e podemos constatar isso através de textos e cartas que relatam sua viagem ao México, pela sua experiência com os

---

<sup>130</sup> Em carta de agosto de 1943 enquanto estava internado em Rodez, Artaud ao Dr. Ferdière “Os gestos como aqueles que você aqui me critica, que eu esbocei sobre você em cima de um banco no jardim do Asilo há quatro meses, que eu fiz anteontem sobre Voronca [...] Por que, Sr. Ferdière, o senhor não me dá um pouco de crédito e admite em seu coração que há em minha vida qualquer coisa de milagroso e que explica minhas atitudes e minhas preocupações morais muito melhor que todas as classificações médicas dentro das quais podemos querer que elas se encaixem? Ao lado da palavra escandida e salmodiada os atores dos *Cenci* empregavam toda uma simbologia corporal plástica na qual a Respiração Pulmonar estava perpetuamente misturada com as figuras que tanto a cabeça, como os braços e o busto concretizavam obstinadamente no ar. Você não pode imaginar, Sr. Ferdière, até que ponto a minha consciência fica penalizada e escandalizada quando eu o vejo considerar e tratar como uma doença Atos, Pensamentos e uma Atitude que estão na própria base de toda Religião e toda Poesia. [...] Eu de modo nenhum pensei nos demônios com aqueles gestos inocentes que eu fiz, outro dia, sobre Voronca. Eu simplesmente tentei fazer passar uma força que de mim iria até ele. Porque ele mesmo disse: ‘Senhor Nalpas, eu queria ser Poeta. Eu escrevi muitos livros, mas o Poeta é aquele que se exprime por Palavras de Fogo, e que naquilo que escreve se eleva a si próprio a fim de transportar a consciência das pessoas e eu quero ser Poeta desse modo.’ Foi isso que me deu a ideia de lhe dar um pouco do meu coração e de minha respiração e eu fiquei sem chão ao ver que você tinha visto nisso uma síndrome mórbida e que você pensava me censurar por eles” (ARTAUD, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. p. 92-93).

<sup>131</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. p. 103

povos originários do México, sobretudo, os Tarahumaras. A experiência com o Peyote e os ritos dos quais fora submetido evidencia a tentativa de Artaud em recriar por meio do teatro uma experiência tão mística e cruel quanto os ritos dos Tarahumaras. Em *A dança do Peyote*, Artaud descreve como os gestos, os gritos, os tons, a dança que compunham o ritual afetaram sua sensibilidade e desorganizaram os seus órgãos. Em *O teatro e seu Duplo*, Artaud afirma o que “Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo.”<sup>132</sup>

### 3.2 Linguagem Concreta

*O teatro não é mais uma arte; ou é uma arte inútil. É sob todos os pontos conforme à idéia ocidental de arte. Estamos fartos de sentimentos decorativos e inúteis, de atividades sem objetivo, unicamente devotadas ao agradável e ao pitoresco; queremos um teatro que aja, mas justamente num plano a ser definido*<sup>133</sup>.

A crítica ao teatro moderno e sua respectiva submissão à palavra e a necessidade de criar uma linguagem que de fato comunique e afete os sentidos faz com que Artaud enverede por uma pesquisa-experienciação de elementos que se agregue ao corpo na encenação. A partir de exercícios respiratórios, gestuais, sons mecânicos e sons produzidos pelo próprio ator/ atriz através de gritos e glossolalias, uso de iluminação (para criar uma atmosfera que traga o caos, o devir, a crueldade, as imagens oníricas à tona) são alguns dos principais elementos utilizados por Artaud para criar uma linguagem tão precisa e eficaz que possa realizar todas as operações necessárias para a refeitura dos corpos, para extração de parasitas que aprisionam todas as possibilidades de ser de um corpo.

Marcado pelo Teatro de Bali, Artaud traz em seu texto sobre o teatro balinês uma referência primordial, os hieróglifos e - em uma das Cartas sobre a linguagem - os ideogramas chineses; essas duas imagens ilustram como se dá a articulação e composição da linguagem

---

<sup>132</sup> Ibidem. p. 104

<sup>133</sup> Ibidem. p. 135

concreta dentro do teatro da crueldade. Em suma, assim como esses dois modos de escrita (os hieróglifos e os ideogramas chineses) que se constituem a partir da conjugação de distintos signos, de mesmo modo acontece na feitura da linguagem cruel artaudiana. E de acordo com Artaud, talvez seja essa linguagem que é feita na cena e com todos os elementos visuais e sonoros à disposição que tenha a possibilidade de afetar e acessar com maior precisão o nosso espírito.

O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas.<sup>134</sup>

A linguagem criada por Artaud não deve ser interpretada ou assimilada pela razão, não é um *logos* cujo sentido deva ser apreendido pelo intelecto, mas o que deve ser levado e é o seu poder dissociativo e anárquico que, segundo o próprio Artaud, é mais eficaz no que diz respeito à comunicação com as faculdades que estão relacionadas ao espírito. A linguagem concreta de Artaud só fará sentido se tiver como base as ideias metafísicas que foram tratadas acima, nesta dissertação. Os “elementos acertados” também já citados aqui são aqueles elementos capazes de atingir a sensibilidade do espectador para realizar as transformações necessárias pautadas pelo criador do teatro da crueldade. A linguagem pura que Artaud quer erigir é um meio caminho entre o gesto e o pensamento, uma linguagem que reúna várias outras linguagens, mas sem dar destaque a nenhuma em especial. O objetivo é criar uma linguagem capaz de comunicar ao espírito a partir da sensibilidade, a partir da pele. A música, a pantomima, o sopro, o grito, a palavra, o gesto são elementos que constituem essa linguagem pura. Segundo Artaud,

A gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega. Ele parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada. Mas, encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo. De passagem ele roça algumas das leis da expressão material humana. Mergulha na necessidade. Refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Ibidem. p. 78

<sup>135</sup> Ibidem. p. 129

É na cena que se dá a criação, afirmou Artaud. É através do gesto que se dá a criação da linguagem concreta, afirmamos nós a partir de Artaud. Dissemos gesto como poderíamos ter dito corpo. O próprio Artaud nos diz que, na encenação, a iluminação e o som devem agir sobre o corpo. Virmaux traz à tona uma questão que já havia se tornado imanente à criação de Artaud antes mesmo do Teatro de Bali, “o rigor e a precisão”. Artaud assiste o Teatro de Bali em maio de 1931 e algumas semanas antes, “o rigor e a precisão” já haviam sido reivindicados através de uma carta, datada de abril de 1931, ao ator e diretor francês Louis Jouvet. No entanto, é a partir de dissertações acerca do Teatro de Bali que Artaud acentua a relevância dos gestos, dos sons, respirações e silêncios matematicamente calculados para constituição de uma linguagem concreta.

O gesto que se pretende é o gesto cruel imbuído das forças que tangenciam o cerne da existência humana e de acordo com Artaud, “ou trazemos todas as artes de volta a uma atitude e a uma necessidade centrais, encontrando uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão, ou devemos parar de pintar, de vociferar, de escrever e de fazer seja lá o que for”<sup>136</sup>. Para Artaud, o gesto é tão mais eficiente quanto a palavra articulada para acessar a sensibilidade e o espírito e é através do gesto que poderemos direcionar o organismo à sua natureza anárquica.

Para quem se esqueceu do poder comunicativo e do mimetismo mágico de um gesto, o teatro pode reensiná-lo, porque um gesto traz consigo sua força e porque de qualquer modo há no teatro seres humanos para manifestar a força do gesto feito. Fazer arte é privar um gesto de sua repercussão no organismo, e essa repercussão, se o gesto é feito nas condições e com a força necessária, convida o organismo e, através dele, toda a individualidade a tomar atitudes conformes ao gesto feito.<sup>137</sup>

Atentemos aqui para o fato de que Artaud não se refere a qualquer mimetismo, mas sim a um “mimetismo mágico”: é importante que sobressaltemos isso para que não haja nenhum tipo de confusão entre a mimese, que é a mera representação do real e que é criticada por Artaud, e aquela que tem agregada às suas características os elementos metafísicos. Sabemos que a elaboração de uma linguagem concreta passa pela subversão da palavra articulada e encontra no gesto a sua matéria prima para fazer nascer uma linguagem que reverbere pelo espaço e atinja

---

<sup>136</sup> Ibidem. p. 90

<sup>137</sup> Ibidem. p. 91



todas as dimensões da existência humana. Todavia, Derrida nos diz de que maneira a palavra será utilizada na cena da crueldade:

Como funcionarão então a palavra e a escritura? Voltando a ser *gestos*: 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 do sentido, deixa-o estranhamente recobrir por isso mesmo que o constitui em diafaneidade: desconstituindo o diáfano, desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda palavra resta de gesto oprimido, esse movimento único e insubstituível que a generalidade do conceito da repetição nunca deixaram de recusar.<sup>138</sup>

Artaud fala em realizar uma metafísica da linguagem, ou seja, operacionalizar a linguagem e, conseqüentemente, a palavra de modo que ela possa se ver livre de seus sistemas linguísticos limitantes e por conseguinte, dar vazão às suas inúmeras possibilidades de se dar no espaço cênico, onde o tempo e movimento se encontram. A palavra deverá ganhar uma dimensão física e tão contundente que reverbere nos sentidos e, posteriormente, no intelecto de modo “excepcional e incomum”<sup>139</sup>. O que importa aqui não é a significação que essa palavra obterá no jogo cênico, mas como as suas inúmeras formas de utilização poderão encantar (através da variação de entonações e vibrações) os sentidos tal qual as serpentes que são encantadas, não pelo som que escapa do instrumento de sopro, mas sim pelo caráter vibracional que reverbera por toda a extensão do espaço provocada pelo sopro. Para evidenciar que não existe nenhuma supremacia de uma expressão sobre a outra, Artaud nos faz voltar ao Teatro de Bali para sobressaltar como um som aos moldes daquele executado no teatro balinês pode ser equivalente a um gesto, o que está em voga é como cada uma dessas expressões conjugadas umas com as outras podem destruir e refazer o corpo e o pensamento.

Expressões como a pantomima não perversas<sup>140</sup> e as glossolalias se assomam ao empreendimento artaudiano. Podemos encontrar tanto na pantomima quanto nas glossolalias um

---

<sup>138</sup> DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. p. 349

<sup>139</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. p. 46

<sup>140</sup> Artaud especifica qual tipo pantomima ele se refere, “Por ‘pantomima não perversa’ entendo a pantomima direta em que os gestos, em vez de representarem palavras, corpos de frases, como em nossa pantomima européia, que tem apenas cinquenta anos, e que não passa de mera deformação das partes mudas da comédia italiana, representam idéias, atitudes do espírito, aspectos da natureza, e isso de um modo efetivo, concreto, isto é, evocando sempre objetos ou detalhes naturais, como a linguagem oriental que representa a noite através de uma árvore na qual um pássaro que já fechou um olho começa a fechar o outro”. Ibidem. p. 39

aspecto aparentado que assoma-se à composição artaudiana. Tanto uma quanto a outra estão no campo das singularidades<sup>141</sup>. Derrida nomeia todo esse processo de constituição da linguagem concreta de Artaud de glossopoiese e endossa essa nossa assertiva ao afirmar que

A glossopoiese, que não é nem uma linguagem imitativa, nem uma criação de nome, reconduz-nos à beira do momento em que a palavra ainda não nasceu, em que a articulação não é mais grito, mas ainda não é discurso, em que a repetição é quase impossível, e com ela a língua em geral: a separação do conceito do som, do significado e do significante, do pneumático e do gramático, a liberdade da tradução e da tradição, o movimento da interpretação, a diferença entre a alma e o corpo, o senhor e o escravo, Deus e o homem, o autor e o ator. É a véspera da origem das línguas e desse diálogo entre teologia e humanismo cuja repetição infundável e metafísica do teatro ocidental sempre se manteve.<sup>142</sup>

Etimologicamente, glossopoiese é a junção de duas palavras gregas (γλώσσα e ποιεῖν) que em suma significa fazer/criar uma língua, um idioma. Assim sendo, e dizendo Derrida de outro modo, Artaud visa criar uma língua que tenha como fim dismantelar todo um sistema de crenças e libertar as palavras e os corpos e o intelecto de seus significantes, de suas dicotomias e de seus pressupostos forjados pela cultura moralizante na modernidade. A citação supramencionada nos permite trafegar por algumas questões que tangenciam a crítica realizada pelo projeto estético-existencial artaudiano como, por exemplo, as ideias que dicotomizam o corpo e a alma e o homem e Deus. A primeira delas, que relega o corpo ao campo da materialidade, da mutabilidade e da perecibilidade e por isso ífero. Por outro lado, a alma distanciada de todas as características que são inerentes ao corpo é sacralizada. Para Artaud, existe na alma uma materialidade que fora assolada pela tradição:

Quer a hipótese seja correta ou não, o importante é que ela seja verificável. Pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações. É possível ver esse espectro de alma como intoxicado pelos gritos que ele [o ator] propaga; se não fosse assim, a que corresponderiam os mantras hindus, as consonâncias, as acentuações misteriosas, em que o subterrâneo material da alma, acuado em seus covis, vem contar seus segredos à luz do dia.<sup>143</sup>

Em uma longa dissertação sobre o corpo e alma, Artaud explicita através de uma carta

---

<sup>141</sup> Conceito deleuziano que, segundo Regina Schöpcke, “é algo que se interpõe entre o fundo negro e o mundo físico, entre o caos e o corpo. Lugar da superfície dos acontecimentos, lugar do verdadeiro transcendental da natureza” (SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004. p. 38).

<sup>142</sup> DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. p. 350

<sup>143</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. p. 153-154.

ao médico psiquiatra Jean Dequeker, em abril de 1945, todas as suas inquietações e geniais proposições acerca dessa questão que tanto fora discutida ao longo da história da filosofia ocidental. Artaud consegue exprimir de modo magistral o seu ponto acerca das questões “sou um corpo que pertence a um espírito?” ou “sou um espírito que pertence a uma corpo?”, “o que se constituiu/ constitui primeiro, o corpo ou espírito?”

O que pode fazer o espírito como 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. 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, seja Deus ou o Santo Espírito, não podem senão desaparecer diante do ódio do corpo que é tudo que sofreu no homem e que mereceu ser homem, enquanto o espírito nunca o mereceu, pois para ser pensamento consciente precisou sofrer a redução dos corpos. Dessa forma, então, para que o corpo queira enfim o diapasão interno da alma, e que os homens que se encontraram se realizem tal qual o desejaram suas almas, é preciso que cada um deles tenha sentido a natureza Virgem de seu corpo. - Eu me refiro ao corpo do começo da alma, que é nascer para a vida, *na* vida. Porque a cada instante vivido nós precedemos o nosso próprio nascimento como Virgens diante de nosso eu. - Mas, se essa ideia de Virgindade interior não for aplicada no exterior do corpo, e de fato, em cada instante de nossa vida diária, nossa alma nos deixará também de fato. Ela morrerá em nós e nós não seremos, diante de nós e dos outros, mais do que cadáveres.<sup>144</sup>

Uma ética, uma estética da existência criada a partir da mais sublime e singular necessidade de viver em vida e existir a partir de seus próprios parâmetros existenciais. Artaud evidencia isso de forma contundente e aponta o corpo, a carne como um lugar sacro, não intocável e dogmático como faz com alma a tradição ocidental, mas como o lugar onde todas as operações podem e devem acontecer para que o “marasmo” citado por ele em *Para acabar com as obras primas* e os “automatismos” citado em *Para dar fim ao julgamento de Deus* sejam cirurgicamente extirpados. Artaud disserta como esse Deus que julga e que induz o homem ao ajuizamento fora inventado pelo próprio homem e, ainda em *Para acabar com o Juízo de Deus*, o poeta francês relata a necessidade de colocar o homem na mesa de cirurgia para retirar esse animalúculo que é Deus e que é o homem ao mesmo tempo e assim extirpar todos os traços herdados pelo maneirismo. Artaud vocifera que essa relação de coexistência apodrece toda e qualquer a possibilidade de uma existência afirmativa.

---

<sup>144</sup> ARTAUD, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. p. 111

Para retomar, portanto, a sua parte na criação de sua própria existência, Artaud postulará a tessitura da linguagem concreta que exigirá uma intensa preparação e treino, ao ponto de Artaud chamar os atores envolvidos na encenação do teatro da crueldade de atletas afetivos e afirmar que “cultivar no domínio físico uma pesquisa do movimento intenso, do gesto patético e preciso, que equivale no plano psicológico ao rigor moral mais absoluto e íntegro e, no plano cósmico, ao desencadeamento de certas forças cegas, que acionam o que devem acionar e que trituram e queimam à sua passagem o que devem triturar e queimar”.<sup>145</sup> Os atletas do coração, como afirmou Artaud, pensam com o coração (com o corpo) e tem consciência que podem captar e emanar certas forças de seus intestinos. Esses atletas que têm seus corpos apoiados pela respiração são responsáveis em conjunto da plateia (que é copartícipe, pois estão no centro da encenação) por fazer com que as forças vitais do teatro ganhem extensão, movimento e se propaguem no tempo e no espaço.

Artaud é meticuloso na composição de *O teatro e o seu duplo*: lá aparecem todos os pormenores de suas técnicas de sobrevivências a partir dos jogos cênicos. Não intentamos remontar todo esse processo técnico que aparece de modo tão explícito em seu livro. O que tentamos foi demonstrar circunstancialmente como o corpo e a composição de uma linguagem que se propôs a desarticular física e metafisicamente todo um sistema desde a sua língua até a organização do corpo conseguiu se desdobrar a partir de uma ideia afirmativa da vida.

---

<sup>145</sup> Ibidem. p. 135

## CONCLUSÃO

Uma criação, sem sombra de dúvidas, se dá como muitos atravessamentos e na feitura desta dissertação, Artaud foi o meu principal atravessador. Desde me fazer duvidar de sua potencialidade por ser europeu, até me fazer duvidar da minha capacidade por ser sulamericana. Artaud cumpriu o seu papel ao tensionar muitos lugares de minha existência, ao fazer com que eu me deslocasse, me desterritorializasse e me territorializasse onde me sinto mais afeita, na vida, na criação, no meu corpo de mulher, preta, periférica, japeriense. Um corpo dissidente. Um corpo forjado nos trens lotados, nos “nãos” encontrados, nos abusos diários e seculares. Como se ao preto e periférico só restasse a bala encontrada e os subempregos. Ser artista e filósofa não faz parte dessa cartela. A pretinha que na infância brincava de ser cientista e que tinha os cabelos esticados sempre apontados para o céu sem saber que lá era o seu limite, hoje ela continua com os cabelos apontados para o céu, agora com eles bem encrespados, sabendo que o céu é o seu limite, é cientista, pesquisadora, realizadora, criadora, artista.

Artaud nos faz sentir como as produções artísticas afirmativas da vida são uma das poucas possibilidades de ser e estar no mundo e na vida de modo inteiro. Entender que somos partícipes da natureza, que estamos integrados a ela de modo umbilical, tudo isso é fundamental para afirmarmos a necessidade de existirmos e dela existir. Os apontamentos filosóficos, éticos, políticos, sociais e estéticos de Artaud nos conduzem a reflexões profundas acerca de todas as escolhas que foram e são feitas até hoje. Ele que teve sua existência marcada pelo sistema manicomial e revela parte disso em cartas e em suas criações estéticas, postulou a importância da poesia na cena para afirmar a vida e fazer com que todas as suas forças anárquicas pudessem dismantelar todo um sistema estruturante que anula ou aniquila os desejos e todas as outras forças vitais.

Apontar a principal problemática de um tempo estando nele pode ser como se lançar no abismo e foi isso que Artaud fez. Se lançando ao abismo, ele foi lançado, aprisionado, encarcerado em manicômios, sujeitado a todos os procedimentos e torturas que acometeram e ainda acometem alguns corpos dissidentes. Artaud é criador, é propositivo. Como viver em tempos em que não são a favor da vida? Como viver em um tempo em que a valoração da vida se mede pela quantidade de melanina? Como viver sabendo que a qualquer momento você pode ser alvejado ou ser capturado e jogado em um cela por ser quem se é? 1500, 1895, 1937, 1939, 1964, 2018 ou 2019<sup>146</sup> ?

Artaud é propositivo, é criador, é artista. Ao postular *O teatro e o seu duplo*, Artaud promove um verdadeiro cataclisma, mas consciente, sempre ciente dos riscos que correria: “Há um risco, mas acho que nas circunstâncias atuais vale a pena corrê-lo. Não creio que consigamos reavivar o estado de coisas em que vivemos e nem creio que valha a pena aferrar-se a isso; mas proponho alguma coisa para sair do marasmo, em vez de continuar a reclamar desse marasmo e do tédio, da inércia e da imbecilidade de tudo”<sup>147</sup>. Aqui, não usarei marasmo como usou Artaud, mas usarei necropolítica como usa Mbembe. Pensar, produzir e viver a partir de produções estéticas dentro de um sistema que alveja os corpos de negros, de mulheres, de jovens, de lésbicas, de gays, de travestis e de transsexuais simbólica e literalmente todos os dias é criar mecanismos de existência e sobrevivência tanto individual como coletivamente. Artaud é enfático quanto aos temas das peças que montará, critica aqueles que fazem politicagem pueril nos palcos, que banaliza a vida através valores fúteis, mas entende que ele próprio não é um legislador, que suas regras cabem àqueles que coadunam dos mesmos princípios e objetivos que os seus.

A vida, segundo Artaud, será tocada ao ser vivenciada e as questões políticas e sociais reverberarão a partir da execução do teatro da crueldade ou de todas as práticas e forças que estejam atreladas a ele. Como essa conclusão, por exemplo, que se propõe concluir continuando, ressoando essas questões e algumas outras questões a partir do projeto estético-existencial de Artaud. Tudo aqui o que se encontra está em cada linha, em cada palavra que fora cunhada na

---

<sup>146</sup> Respectivamente: extermínio do povo originário do Brasil, o massacre de mais de 10 milhões de congoleses pelo belga Leopoldo II, Artaud é preso e internado na Irlanda, extermínio de mais de 5 milhões de pessoas por Adolf Hitler, início do regime militar no Brasil que assassinou milhares de pessoas e torturou outras tantas, morte de Marielle Franco, carro de família negra é alvejado com mais de 100 tiros, lideranças de movimentos sociais são presas e estão sendo assassinadas, o número de jovens negros assassinados aumentou em 429% em 20 anos.

<sup>147</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. p. 93.

tentativa de dissertar sobre o processo de criação de Artaud. Escrever, gritar, escarrar, vociferar a existência de Artaud e também fazer tudo isso de tantas outras existências marginais. E tenho plena ciência de que Artaud, mesmo sendo um corpo marginal, ainda tinha em sua estrutura influências do meio do qual fora concebido, a europa eugenista dos séculos XIX/ XX. É importante perceber e realizar um processo crítico no que tange o olhar de Artaud para a cultura dos povos originários no México: há um interesse metafísico, místico, mas existe aí um olhar e um discurso ainda muito eurocêntrico e antropológico, mas que algumas vezes se mistura com a autocrítica, é sabido. Portanto, *O teatro e seu duplo* e tantos outros relatos estão pautados também na construção social e política que Artaud tem de si e da Europa.

E, também, se achamos que os negros cheiram mal, ignoramos que para tudo o que não é Europa somos nós, brancos, que cheiramos mal. Eu diria mesmo que exalamos um odor branco, branco assim como se pode falar num "mal branco". Assim como o ferro em brasa é ferro branco, pode-se dizer que tudo o que é excessivo é branco; e, para um asiático, a cor branca tornou-se a insígnia da mais extremada decomposição.<sup>148</sup>

Artaud emprega o uso da palavra “negro” de modo completamente distinto do meio do qual ele vivera. Ele já percebia (e justamente por isso, por esse caminho enveredou) que as forças ativas e afirmativas que procurava incutir em seu teatro eram/ são negras ou não brancas. Já que toda uma história ocidental perpetrada fora escrita e forjada pela cultura branca e europeia de modo que todos os outros povos não brancos fossem dizimados ou inferiorizados em relação à cultura hegemônica europeia. Deste modo, toda cultura menor, povo menor, práticas artísticas menores são utilizadas por Artaud como disparadores de sua criação. Uso aqui “menor” como utilizado por Deleuze, uso menor como o “menó”, a maneira como jovem que é chamado nas periferias cariocas e fluminenses. Ao usar esse termo, em suma, Deleuze fala da capacidade de se criar mesmo a partir de corpos estratificados, territórios sitiados e lógicas enrijecedoras produzidas por uma estrutura que tem por objetivo aniquilar os corpos marginais. Cito “menó” aqui como a personificação do jovem que inventa todos os dias estratégias de se manter vivo e de ter e sentir o gosto pela vida. Como o Dj Rennan da Penha<sup>149</sup> que reinventou e fez, uma vez mais, a cultura marginal do funk ser protagonista e ver seus pares aquilombados em torno de uma produção estético-existencial.

---

<sup>148</sup> Ibidem. p. 4

<sup>149</sup> Preso em abril de 2019 por suposta associação ao tráfico.

De modo semelhante, Artaud, o menor, ao se referir às forças que movem o teatro da crueldade diz que “como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e *essas forças são negras* [grifo nosso] a responsabilidade não é da peste ou do teatro, mas da vida”<sup>150</sup>. Ou ainda, quando discorre sobre o mitos, outra grande fonte de inspiração para sua criação, “é assim que todos os grandes Mitos são *negros* [grifo nosso] e é assim que não se pode imaginar fora de uma atmosfera de carnificina, tortura, de sangue vertido, todas as magníficas Fábulas que narram para as multidões a primeira divisão sexual e a primeira carnificina de espécies que surgem na criação”<sup>151</sup>.

Artaud cria mecanismos e técnicas para se manter vivo, cria para si um corpo sem órgãos. E crê que é “justo que o teatro continue sendo o lugar de passagem mais eficaz e mais ativo das imensas comoções analógicas em que se detêm as idéias em pleno vôo e num ponto qualquer de sua transmutação no abstrato”<sup>152</sup>. Ante sua morte, em fevereiro de 1948, ele afirmou o teatro como o seu lugar de ser e estar no mundo. Em carta endereçada a amiga Paule Thévenin, após o fracasso da emissão radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus*, ele afirma que

Me consagrarei a partir de agora exclusivamente  
ao teatro  
tal qual o concebo  
um teatro de sangue  
um teatro que a cada representação faça ganhar  
*corporalmente*  
Alguma coisa  
Tanto para a aquele que atua quanto aquele que vem ver a atuação,  
aliás  
não se atua,  
se age.  
O teatro é a gênese da criação.<sup>153</sup>

Artaud indica um meio, um caminho sem desprezar aqueles e aquelas que vieram antes dele. Talvez por isso, instintivamente, eu tenha escolhido Artaud para ser meu parceiro disparador/ detonador. Perceber e entender a importância dos que vieram antes de nós, dos que deram a vida para que esse momento presente pudesse se dar é reverenciar toda uma história

---

<sup>150</sup> Ibidem. p. 28

<sup>151</sup> Ibidem.

<sup>152</sup> ARTAUD, Antonin. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. p. 127-128

<sup>153</sup> Ibidem., p. 174



banhada com muito sangue, mas também com muito gozo. A licença que fora pedida para iniciar este trabalho dá lugar ao agradecimento e à saudação por ter podido continuar viva até aqui.

Saravá, seu Marabô!  
Saravá, meu povo preto!  
Saravá, meu povo originário!  
Saravá, família Santos da Silva!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. 16ª ed. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, 2003.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. Editora São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1938. Disponível: <[https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Artaud\\_-\\_Le\\_th%C3%A9%C3%A2tre\\_et\\_son\\_double\\_-\\_1938.djvu/77](https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Artaud_-_Le_th%C3%A9%C3%A2tre_et_son_double_-_1938.djvu/77)>. Acessado em: 16 jul de 2019.

\_\_\_\_\_. *Os Tarahumaras*. In: Escritos de um louco. Disponível em: <http://www.geocities.ws/unigalera1/antonin.pdf> em acessado em: 8 de maio de 2019

\_\_\_\_\_. *A Montanha dos Signos*. In: Escritos de um louco. Disponível em: <http://www.geocities.ws/unigalera1/antonin.pdf> em acessado em: 8 de maio de 2019

\_\_\_\_\_. *A Dança do Peyote*. In: Escritos de um louco. Disponível em: <http://www.geocities.ws/unigalera1/antonin.pdf> em acessado em: 8 de maio de 2019

\_\_\_\_\_. *Para acabar com o julgamento de Deus*. In: Escritos de um louco. Disponível em: <http://www.geocities.ws/unigalera1/antonin.pdf> em acessado em: 8 de maio de 2019

\_\_\_\_\_. *Heliogábalou ou O Anarquista coroado*. In: Escritos de um louco. Disponível <http://www.geocities.ws/unigalera1/antonin.pdf> em acessado em: 8 de maio de 2019

\_\_\_\_\_. *A Viagem ao México: MENSAGENS REVOLUCIONÁRIAS*. In: Escritos de um louco. Disponível <http://www.geocities.ws/unigalera1/antonin.pdf> em acessado em: 8 de maio de 2019

\_\_\_\_\_. *Linguagem e vida*. Org.: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Organização: Ana Kiffer. Tradução: Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANTOINE, André. *Antologia de textos sobre o naturalismo*. Tradução e organização: Eugénia Vasques. Editora: Escola Superior de Teatro e Cinema. 2011.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad.: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva. 2001.

BLANCHOT, Maurice. *Um livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Martins Fontes. 2005

BORGES, Sonia. *Antonin Artaud: arte e estética da existência*. *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*. v.5, n.2: 85-94, dez. 2007. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/article/view/8862> Acesado em: Maio de 2019

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine & SHERER, Jacques. (Orgs.) *Estética teatral de Platão a Brecht*. Tradução: Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1996.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. 2ª ed. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Trad.: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. Trad.: António M. Magalhães. 2ª ed. Porto: Rés-Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad.: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. *O ato de criação*. Palestra proferida em Paris em 1987, transcrita e publicada em Folha de São Paulo. 1999

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix. *O que é a filosofia?* Trad.: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs*. Vol.3. Ed.34, São Paulo, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade; o cuidado de si*. Tradução: Maria Tereza da Costa Albuquerque e J.A.Guilhon Albuquerque. Oitava Edição. São Paulo: Graal, 2005. Volume 3.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. Qu'est-ce que les Lumières?, *Magazine Littéraire*, n° 207, mai 1984, pp. 35- 39. (Retirado do curso de 5 de Janeiro de 1983, no Collège de France). Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 679-688. por Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <http://www.revistaartereal.com.br/wp-content/uploads/2014/02/O-QUE-%C3%89-ILUMINISMO-Foucault.pdf> Acessado em: junho de 2019.

\_\_\_\_\_. Une esthétique de l'existence (entretien avec A. Fontana), *Le monde*, 15-16 juillet 1984, p. XI. Tradução: wanderson flor do nascimento. Disponível: <http://files.philoethos.webnode.pt/2000000086-4b9ae4bf4e/estetica.pdf> Acessado em: julho de 2019.

FREUD, Sigmund. (1913). Totem e Tabu. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

GROSSMAN, Evelyne. *Corpos hipersensíveis - Para além do sexos*. Tradução: Ana Kiffer. Rio de Janeiro: Zazie Edições. 2007.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2012.

HESÍODO. *Teogonia - a origem dos deuses*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995

KIFFER, Ana Paula. *Antonin Artaud: uma poética do pensamento*. Coruña: Universidade de Coruña e Departamento de Galego-Português, Francês e Lingüística, 2003.

\_\_\_\_\_. *Correspondência fabulatória – entre Ana K. e A. Artaud*. In. Vazantes. Volume 02. p. 105-116. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/32925/73000> Acessado em: 15 de junho de 2019.

\_\_\_\_\_. *Artaud, momo ou monstro?* In. Lugar comum. Número 25. p. 237-243. Disponível em: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NNuNreCQFmMJ:uninomade.net/wp-content/files\\_mf/110810121127Artaud%2520-%2520Momo%2520ou%2520Monstro%2520-%2520Ana%2520Kiffer.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NNuNreCQFmMJ:uninomade.net/wp-content/files_mf/110810121127Artaud%2520-%2520Momo%2520ou%2520Monstro%2520-%2520Ana%2520Kiffer.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br) Acessado em: 07 de julho de 2019.

LAWRENCE, D. H. ([1928] 1997). “Le chaos en poésie”, *Les deux principes*, éd. de L’Herne, Paris, pp. 41-48. Disponível em: [http://com2710.dedalon.net/S\\_14\\_files/DHLAWRENCE\\_Le\\_chaos\\_en\\_poesie\\_1928.pdf](http://com2710.dedalon.net/S_14_files/DHLAWRENCE_Le_chaos_en_poesie_1928.pdf) > Acessado em: 16 jul. de 2019.

LEHMANN, Hans-Theis. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras. 1992

\_\_\_\_\_. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª ed. 2001.

NIN, Anaïs. *Incesto, Diário amoroso*. Tradução: José Luis Fernández-Villanueva Cencio Espanha: Siruela. 2008

SALLES, Nara. “Antonin Artaud: O Corpo sem Órgãos”. In: *O percevejo On-line. (Dossiê Artes Cênicas e Filosofia)*. v. 2, n. 1 (2010): Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/search/authors/view?firstName=Nara&middleName=&lastName=Salles&affiliation=NACE%2FUFAL&country=>>. Acesso em: 15 de junho de 2019.

\_\_\_\_\_. *Sentidos: Uma Instauração Cênica. Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud*. Tese de Doutorado. Salvador: PPGAC.UFBA, 2004

PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. *O caos, o acaso e o trágico. Ide*, São Paulo , v. 35, n. 54, p. 109-125, jul. 2012. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062012000100011](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062012000100011)> acessado em 16 jul. 2019.

PATRIOTA, Rosangela. & GUINSBURG, J. (Orgs.) *A cena em aula: Itinerários de um professor em Devir*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

PINHO, Luis Celso. *A vida como uma obra de arte: esboço de uma ética foucaultiana*. Disponível em: [http://www.ufrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-alteridade/artigos/Luiz\\_celso\\_Pinho.pdf](http://www.ufrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-alteridade/artigos/Luiz_celso_Pinho.pdf) Acessado em: 25. jul. 2019

TEIXEIRA, Ana. O Teatro da Cura Cruel. *Interface*, Botucatu , v. 3, n. 5, p. 187-192, Aug. 1999 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-32831999000200028&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32831999000200028&lng=en&nrm=iso)> . Acessado em: 11 abril. 2019.

QUEIROZ, André Luís dos Santos de. “O teatro artaudiano ou a metafísica da carne”. In: *O que nos faz pensar*, v. 3, n. 05, p. 114-129, nov. 1991. Disponível em:

<http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/50> . Acesso em: 10 jun de 2019.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a "Arte como Veículo" e o Ofício Alquímico do Performer. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre , v. 3, n. 1, p. 164-175, Apr. 2013 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602013000100164&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602013000100164&lng=en&nrm=iso)> Acessado em 11 maio. 2019.

ROUBINE, Jean Jacques, *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Adriana Rosa Cruz. Para acabar com o juízo (de deus): Artaud, Foucault e os corpos ingovernáveis. *Arq. bras. psicol.*, Rio de Janeiro , v. 70, n. spe, p. 132-141, 2018 . Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672018000400011&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672018000400011&lng=pt&nrm=iso)> acessos em 11 ago. 2019.

SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Trad. de Joana Angélica d'Ávila. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

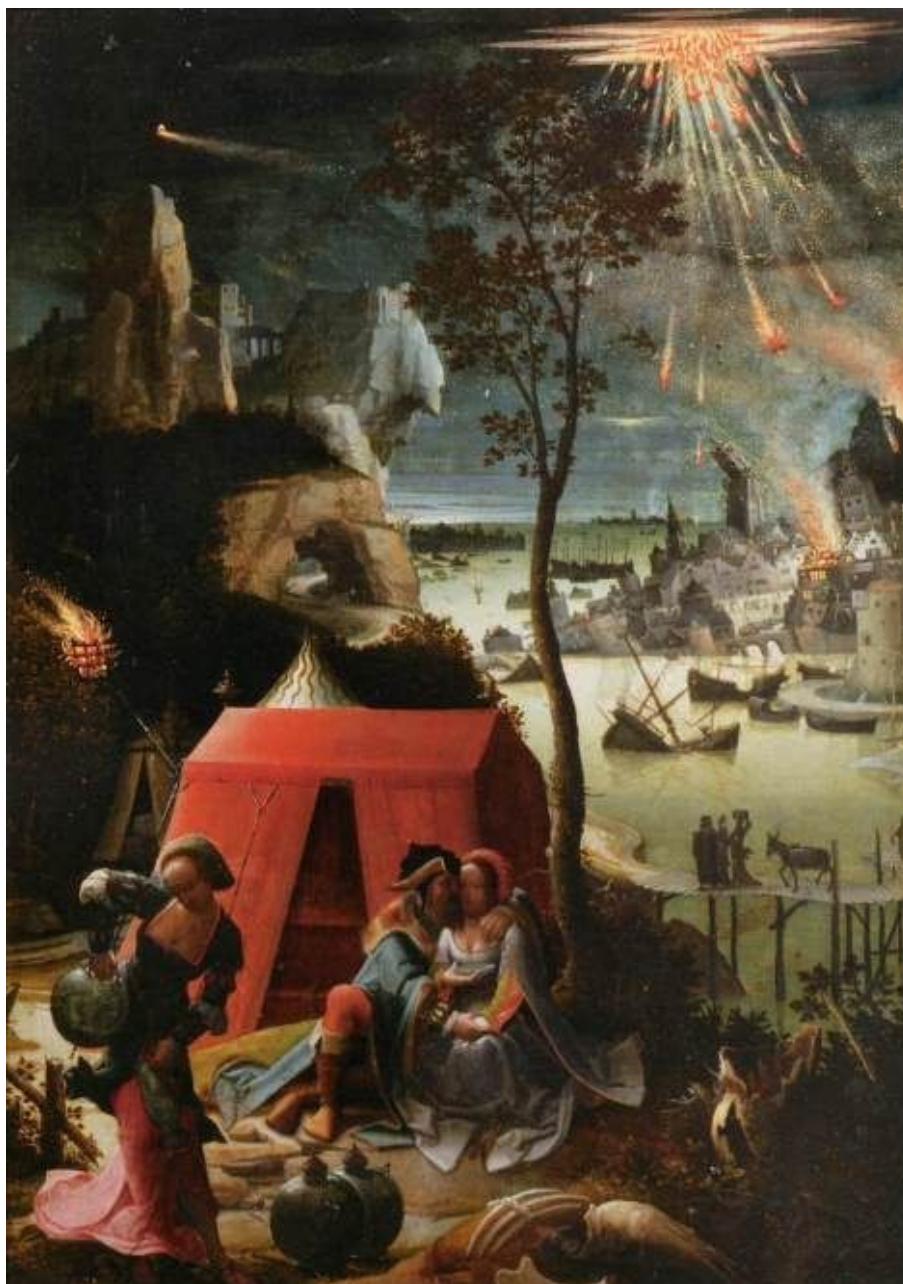
VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. Artaud, *L'homme-théâtre*. Disponível em: <http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/artaud1.pdf> Acessado em: maio de 2019.

ZOLA, Emile. *Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Tradução: Italo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1977.

## ANEXOS

### A - "FILHAS DE LOTH" QUADRO DE LUCAS VAN LEYDEN





## **B - ESCRITAS AFETIVAS**

### **Lima entre nós - um estudo compartilhado sobre a atualidade de Lima Barreto**<sup>154</sup>

Terceira vez e, ontem, senti como pela primeira, outra vez. As palavras de Afonso Henriques de Lima Barreto são muito bem pronunciadas e sentidas por Leandro Santanna que é pai do Jorginho, queimadense, intérprete, produtor, pesquisador, e, também, alfaiate da dramaturgia de “Lima entre nós – estudo compartilhado a atualidade de Lima Barreto” e que, sensivelmente, fora dirigido por Marcia do Valle.

Que espetáculo, meus amigos, que espetáculo!

Aqui, volto às palavras de Lima Barreto que exalam por todos os poros de Leandro Santanna, o corpo de Santanna diz Lima Barreto e eu sinto Leandro Santanna e Lima Barreto. Eles todos abalam os meus sentidos, o meu sistema nervoso e o meu espírito. Ver o corpo vivo de Leandro Lima Barreto é como conseguir sentar numa Japeri em horário de rush, um deleite. Corpo vivo. Consciente. “Transmutante”. O cambalear, a ginga de um corpo que foi e é forjado nos e pelos trens.

A cartografia de um Brasil que se repete ganha vida nas linhas bem desenhadas por Marcia do Valle e são executadas com organicidade por Lima Barreto Santanna. O nosso intérprete transita com maestria entre os vários eus de Lima Barreto, justamente por entender o jogo que se joga. A vida. A vida como um sonho. A vida de Lima Barreto como um sonho escatológico e sutil, real e irreal, cruel, deleitoso, imprevisível e caótico.

Eu gosto da imagem do sonho como metáfora para o meu intelecto apreender e sentir a encenação de “Lima entre nós”. Nesse sentido, eu sigo o percurso das várias mortes de Lima em vida e de seu renascimento pós mortes. Lima é engolido e engole todo um sistema que se perpetua, regurgita-o através de suas palavras as inquietações de seu tempo e que ecoam até os nossos.

Mas não seria esse também o tempo de Lima Barreto?

---

<sup>154</sup> Espetáculo montado em 2018 pela Companhia Queimados em Cena - Queimados/RJ.

"Quando Zambi chega é Zambi quem manda/ Eu quero ver..."

Saravá, Leandro Santanna!

Saravá, Lima Barreto!

08 de Junho de 2019

### **Os desertos de Laíde<sup>155</sup>**

Ainda durante a peça consegui pegar um papel para anotar algumas palavras, no verso dele, algumas recomendações: terça, quinta e sábado banho de Barba de velho; sábado banho de Mal-com-tudo; domingo banho de Bem-com-Deus. Pacote de vela de sete horas. Durante sete dias tomar uma colher de mel com sete gotas de limão. "Alecrim alecrim dourado que nasceu no campo sem ser semeado/ Alecrim alecrim dourado que nasceu no campo sem ser semeado/ foi o meu amor que me disse assim que a flor do campo era o alecrim"

A feitura do Quintal-desertos de Laíde parte de uma cosmo sensação. Os parâmetros não são e nem devem ser eurocêtricos. O que experienciei foi uma composição cênica que fez emergir as encruzadas do povo preto na diáspora. Os territórios-quintais-corpos-vivos-criadores-fabuladores-fêrteis-inventivos de Tatiana Henrique, Juciara Áwô e Dai Ramos nos tiram violenta e sensivelmente das poltronas do teatro e nos conduzem para dentro do quintal-desertos. Os meios? Nervos, suor, lágrimas, som, músculos, sopro, olhos, silêncio, oralidade, pés e mãos. No corre: a vida e a morte a liberdade e o Estado a dança e as ervas as memórias e os búzios.

Tento escrever algo que passe por um crivo, minimamente, lógico ou pautado numa racionalidade que bem sei, colonizada. Desisto. Preciso deixar de lado a tentativa de ser racional ou, pelo menos, minimizar os efeitos dessa racionalidade eurocentrada, de há tempo, repito: colonizada! Os corpos vivos, os corpos mortos, as pipas, os grãos, os búzios, as tintas, os furos, os tiros, os tiros. Eu queria falar da encenação, talvez eu fale. Eu queria falar da Rede de mães e familiares da Baixada (Fluminense) que perderam seus filhos para a política genocida do Estado. Política esta que é constituída para matar o corpo preto dentro das favelas, das periferias, dos subúrbios. O alvo é o corpo negro vivo, bala certa no peito do jovem negro, da mãe, do pai, da irmã, da tia, da avó, da prima, de todo o quintal. Ta pa pum ta pa pa pum ta ta pa pum ta ta pa

---

<sup>155</sup> Espetáculo "Multilinguagem" estreado em 2018 escrito pelo artista Rona Neves.



pu.

No chão, o corpo. “Mataram o meu menino!” O corpo crivado de balas. “eu só queria ver o sorriso...”. No asfalto, o sangue. “Eu tô com sede”. Na terra batida, o corpo preto alvejado. “eu não fiz nada”

A mãe natureza seca. Seca o rio seca o mar seca a cachoeira secam as lágrimas. Retira-se o corpo, mas a marca permanece no quintal-território.

De “Oxum a Oxalá”. A memória. A liberdade no empinar da pipa, desliza e paira sobre nossas cabeças, corta os ares, dá linha, “dibica”, dá linha... A liberdade num fio cortante composto por vidro triturado e cola. Sangra. Os corpos se transformam em sacos os corpos sacos de areia, a vida no tempo, a vida do jovem preto, numa política-genocida-higienista, se esvai.

“Foi meu amor que me disse assim/ Que a flor do campo é o alecrim

Foi meu amor que me disse assim/ Que a flor do campo é o alecrim”

A liberdade de nosso povo só virá a partir do momento em que nos apropriarmos de nossa memória ancestral, nela estão as orientações fundamentais para a nossa ascensão espiritual e material. Os parâmetros não são ocidentais, e, como fazemos tão bem, vamos INVENTAR um jeito possível de ser-vivo-acordado nessa diáspora. O que Cátia Regina (Poeta de Mesquita), o texto do afrofuturo (MECNOLOGIA: tecnologia social favelada do bem-viver) e toda a equipe de Desertos de Laíde fazem é lançar suas criações no mundo e catalisar os seus pares, é dilatar todos os nossos sentidos para a possibilidade de sermos campo-corpo-fértil-criativo-inventivo-fabulador.

O banho de alecrim, como dizem nossas mais velhas e nossos mais velhos, é ótimo para restaurar a paz de espírito, reequilibrar nossa energia, retirar o cansaço provocado por questões emocionais...

08 de abril de 2019

### **Naquele Instante**<sup>156</sup>

“Naquele Instante” é um experimento cênico que emerge a partir da culminância de várias colisões, torções, fabulações e subversões. O processo investigativo acerca do trabalho tem como base, primordialmente, o teatro documentário; fruto de uma construção coletiva, a dramaturgia, a encenação, o cenário e o figurino do “espetáculoexperimentocênico” se constituem de modo agrário. Explico, as experimentações e os estudos estão voltados para a criação de um campo fértil que propicie um encontro. Aqui, nos permitiremos utilizar uma famosa frase usada no circuito teatral para, logo em seguida, subvertê-la ou simplesmente colocá-la em questão.

Dizem que “o teatro é a arte do encontro”, concordamos para logo em seguida discordarmos. Normalmente, quando alguém utiliza esse famoso jargão se refere ao encontro entre plateia e as atrizes / os atores. No entanto, o que propomos enquanto encontro é, de fato, concentração e, posteriormente, uma dissolução de todos os elementos envolvidos no acontecimento cênico.

A desierarquização é fundamental nesse nosso processo investigativo-criativo. O “Naquele Instante” é uma dialética, um processo estético que se configura através das relações subjetivas envolvendo as similitudes e as diferenças entre os partícipes desse encontro. Esse processo é, ainda, um exercício contínuo para os atores à medida que dialoga com suas memórias e com o atravessamento incessante da cena pelo real.

17 de março de 2019

---

<sup>156</sup> Espetáculo estreado em 2014 pelo Grupo Código - Japeri/ RJ