



Ministério da Educação  
Universidade Federal de Ouro Preto  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas

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

Dissertação

# **ANTONIN ARTAUD E A DESCONSTRUÇÃO: DO TEATRO DA CRUELDADE AO CORPO SEM ÓRGÃOS**

Tamira Mantovani Gomes Barbosa

Ouro Preto, MG  
2019

Tamira Mantovani Gomes Barbosa

# **ANTONIN ARTAUD E A DESCONSTRUÇÃO: DO TEATRO DA CRUELDADE AO CORPO SEM ÓRGÃOS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como pré-requisito para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Artes Cênicas  
Linha de Pesquisa 1: Estética, Crítica e História das Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciana da Costa Dias

Ouro Preto  
2019

B238

Barbosa, Tamira Mantovani Gomes.

Antonin Artaud e a desconstrução: do teatro da crueldade ao corpo sem órgãos  
[manuscrito] / Tamira Mantovani Gomes Barbosa. - 2019.

128f.: il.: color.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana da Costa Dias.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de  
Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-  
Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Antonin Artaud, 1896-1948. 2. Desconstrução. 3. Teatro da Crueldade. 4.  
Corpo como suporte da arte . 5. Rizoma. I. Dias, Luciana da Costa. II.  
Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 792.01

Universidade Federal de Ouro Preto  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Curso de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas

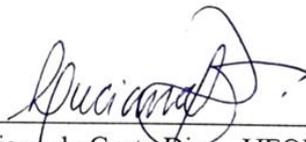
Tamira Mantovani Gomes Barbosa

ANTONIN ARTAUD E A DESCONSTRUÇÃO: DO TEATRO DA  
CRUELDADE AO CORPO SEM ÓRGÃOS

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estética, Crítica e História das Artes Cênicas

Aprovada: 30 / 05 / 2019.



---

Luciana da Costa Dias - UFOP  
Orientadora / Presidente da banca



---

Sílvia Balestreri Nunes – UFRGS  
1º Membro Examinador



---

Alex Beiga de Paiva Cavalcante – UFOP  
2º Membro Examinador

Dedico este trabalho ao meu avô Vicente Gomes (in memoriam).

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais Cristina e Carlos pelo amor e apoio incondicional desde que escolhi o caminho das artes e por me incentivarem desde criança a ser pesquisadora.

Ao meu companheiro Thiago por vibrar sempre com minhas conquistas e por seu carinho diário.

À Narinha e ao Chico que viram meu mundo de cabeça para baixo e me ensinam sobre o amor.

A todas e todos aqueles que fazem parte da minha família do coração, em especial: Márcia, Madô, Marilene, André, Paulinho, Jussara, Andrea, João, Pedrito, Sponja, Bruninha, Clari, Thaiz, Juliene, Camilinha, Vitão, Nalu, Bela, Raah, Raíra, Luísa, Lu Araújo e João Paulo que me proporcionam sempre momentos de alegria e carinho.

Aos meus companheiros de mestrado, principalmente à Panmella, com quem vivi momentos cheios de trocas.

Aos meus amigos do Teatro da Confusão por sempre acenderem a chama do teatro em mim da maneira mais confusa possível.

À minha orientadora Prof. Dra. Luciana da Costa Dias pela generosidade, por me ensinar tanto e acreditar desde o princípio em meu trabalho.

Aos membros titulares da Banca de Qualificação: Prof. Dr. Éden Silva Peretta e Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante pelos apontamentos e considerações.

Aos membros titulares da Banca de Defesa da Dissertação: Prof. Dra. Silvia Balestreri Nunes, Prof. Dra. Luciana da Costa Dias e Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante por terem aceitado o convite.

A todos os professores e funcionários do Departamento de Artes Cênicas e Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFOP, em especial, à Dora e Lu.

Aos alunos e artistas que participaram das oficinas e da disciplina “Oficina de Criação Cênica A” (2018/02) que embarcaram comigo nessa pesquisa e contribuíram tanto para meu trabalho.

Por fim, à Antonin Artaud e sua obra magnífica que me fez (e faz) viver tantas experiências inesquecíveis.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Artaud explicado é Artaud traído: traído porque é sempre apenas uma porção de seu pensamento que é explorada; traído porque é mais fácil aplicar regras a um punhado de atores dedicados do que à vida dos espectadores desconhecidos que entraram por acaso no teatro (BROOK, 1970, p.53).

Como falar *sobre* Antonin Artaud? O exercício parece impossível. Artaud explicado é uma abominação. Experimentar, ao invés de *falar sobre*, eis ao que estou *condenado* (LINS, 1999, p.7, grifo do autor).

## RESUMO

Este estudo objetiva mapear, discutir e experimentar as ideias de desconstrução do teatro ocidental propostas por Antonin Artaud no início do século XX tal como se apresentam em diferentes momentos de sua vida e obra, sempre conectadas, marcando o percurso e evolução que vai do “Teatro da Crueldade” ao “Corpo Sem Órgãos”. Tais ideias são discutidas dentro de um referencial teórico composto por filósofos como Jacques Derrida, Félix Guattari e Gilles Deleuze. A metodologia utilizada tem caráter híbrido, uma vez que dá à metodologia usual de pesquisa bibliográfica qualitativa um caráter experimental, no que poderia ser considerado um estudo de caso. Neste sentido, serão relatados e discutidos também exercícios cênicos construídos a partir das propostas de Artaud, experimentadas através de três oficinas e uma disciplina eletiva ofertada para os alunos de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto – Minas Gerais, Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antonin Artaud; Desconstrução; Teatro da Crueldade; Corpo Sem Órgãos; Rizoma.

## **ABSTRACT**

This study aimed to map, discuss and experiment the ideas of deconstruction of western theatre proposed by Antonin Artaud in the beginning of 20<sup>th</sup> century as they present themselves in different moments of their life and work, always connected, marking the course and evolution that goes from “Theatre of Cruelty” to the “Body Without Organs”. Such ideas are discussed within a theoretical framework composed by philosophers as Jacques Derrida, Félix Guattari and Gilles Deleuze. The methodology adopted has a hybrid character, since it gives the usual methodology of qualitative literature review an experimental character, in what could be considered a case study. In this sense, stage exercises constructed from Artaud proposals will also be reported and discussed. These experiments were conducted in the course of three workshops and an elective discipline offered to students of the Performing Arts Course at the Federal University of Ouro Preto – Minas Gerais, Brazil.

**KEYWORDS:** Antonin Artaud; Deconstruction; Theatre of Cruelty; Body Without Organs; Rhizome.

## RESUMEN

Este estudio visa mapear, discutir y experimentar las ideas de deconstrucción del teatro occidental propuestas por Antonin Artaud en el comienzo del siglo XX tal como se presentan en momentos distintos de su vida y obra, siempre conectadas, marcando el camino y evolución que va desde el “Teatro de la Crueldad” hasta el “Cuerpo Sin Órganos”. Estas ideas son discutidas dentro de un referencial teórico compuesto por los filósofos Jacques Derrida, Félix Guattari y Gilles Deleuze. La metodología utilizada tiene carácter híbrido, una vez que da a la metodología usual de pesquisa bibliográfica cualitativa un carácter experimental, en lo que podría ser considerado un estudio de caso. En este sentido, son relatados y discutidos también ejercicios escénicos contruidos a partir de las propuestas de Artaud, experimentadas a través de tres talleres y una materia electiva ofertada para los alumnos de Artes Escénicas de la Universidad Federal de Ouro Preto – Minas Gerais, Brasil.

**PALAVRAS-CLAVE:** Antonin Artaud; Desconstrucción; Teatro de la Crueldad; Cuerpo Sin Órganos; Rizoma.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Oficina “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais I - o rompimento” – Ouro Preto/MG, 2017. Foto: Camila Ponce de Leon .....	49
Figura 2: Oficina “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais I - o rompimento” – Ouro Preto/MG, 2017. Foto: Camila Ponce de Leon .....	50
Figura 3: Oficina “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais – ruptura e crueldade”– Porto Alegre/RS, 2017. Foto: Tamira Mantovani .....	52
Figura 4: Oficina “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais – ruptura e crueldade”– Porto Alegre/RS, 2017. Foto: Tamira Mantovani .....	53
Figura 5: Oficina “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais – ruptura e crueldade”– Porto Alegre/RS, 2017. Foto: Tamira Mantovani .....	54
Figura 6: Oficina “A desconstrução do corpo: o movimento, o espaço e o contato” Salto, Uruguai, 2018. Foto: Tamira Mantovani .....	56
Figura 7: Exercício cênico da aluna e atriz J.O. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Tamira Mantovani .....	63
Figura 8: Experimento cênico “POMOC” da aluna e atriz J.O. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	63
Figura 9: Experimento cênico “Diagnóstico: Você tem medo de quê?” do aluno e ator C.C. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	73
Figura 10: Experimento cênico “Diagnóstico: Você tem medo de quê?” do aluno e ator C.C. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	73
Figura 11: Experimento cênico “Com licença, você se permite?” das alunas e atrizes L. B. e F. R. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	74
Figura 12: Experimento cênico “Saiu no jornal” da aluna e atriz M. N. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	78
Figura 13: Experimento cênico “Saiu no jornal” da aluna e atriz M. N. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	78
Figura 14: Exercício da aluna F. V. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	81
Figura 15: Exercício do aluno Y. R. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Lorena Bragança .....	82

Figura 16: Experimento cênico “A gente não se permite parar” da aluna e atriz O. V. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	83
Figura 17: Experimento cênico “Sangue” das alunas e atrizes L. R., M. S. e Y. P. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	87
Figura 18: Experimento cênico “Três Poderes” da aluna e atriz C. M. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	88
Figura 19: Experimento cênico “Três Poderes” da aluna e atriz J. A. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	88
Figura 20: Experimento cênico “Três Poderes” do aluno e ator M. M. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	89
Figura 21: Experimento cênico “(IN)CORPORAL”, aluna e atriz K. N. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz .....	93

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	12
1.1 Metodologia: Rizoma, Cartografia e Afetos .....	17
1.2 Estrutura da Dissertação .....	22
2. “A DESCONSTRUÇÃO”: PROPOSTA ARTAUDIANA DE RECONSTRUÇÃO DO TEATRO OCIDENTAL .....	24
2.1 O Teatro Ocidental, Artaud e a <i>Desconstrução Teatral</i> .....	24
2.2 Artaud, as Vanguardas Artísticas e a Desconstrução da Arte Ocidental .....	32
2.3 Artaud e a Desconstrução Filosófica da Linguagem Teatral .....	41
3. DO TEATRO DA CRUELDADE AO CORPO SEM ÓRGÃOS – UM ESTUDO DE CASO RIZOMÁTICO .....	47
3.1 Desconstrução Não é Destruição! .....	48
3.2 Texto, Voz, Sonoridades & Glossolalias .....	58
3.3 O Teatro e Seu Duplo: Quando Vida e Obra se Entrelaçam .....	65
3.4 “Humor-Destruição”: a Crueldade do Riso? .....	75
3.5 O Espaço Não Convencional .....	79
3.6 Hieróglifos: Signos, Símbolos & a Linguagem Cifrada .....	84
3.7 Desconstrução do Corpo Rumo ao Corpo Sem Órgãos .....	90
3.8 Artaud, “Avô da Performance”? .....	95
a) A Manipulação do Corpo: Em Busca de um Corpo Sem Órgãos? .....	96
b) A Manipulação do Espaço Cênico Artaudiano .....	101
c) A Quebra da Representação e a Desconstrução do Artista .....	104
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	109
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	114
6. ANEXOS	
ANEXO I .....	118
ANEXO II .....	119
7. APÊNDICES	
APÊNDICE I .....	120
APÊNDICE II .....	128

## 1. INTRODUÇÃO

A hipótese que norteia esta pesquisa começou a se delinear durante o intercâmbio estudantil<sup>1</sup>, realizado ainda durante graduação, em março de 2011, na Universidade de Antioquia em Medellín, Colômbia. Lá cursei a disciplina: “*Outras Tendências Teatrais: uma metodologia alternativa em formação autoral e criação cênica*” ministrada pela professora Luz Dary Alzate Ochoa<sup>2</sup>. A palavra-chave da investigação realizada ao longo de seis meses foi: *desconstrução*. Conceito esse que será explicitado no primeiro capítulo dessa dissertação. Segundo Ochoa,

Quando se assume o conceito de *desconstrução* no plano cênico questiona-se as fórmulas ou técnicas que tradicionalmente constituem o espetáculo. Por exemplo, se altera a rigurosidade do roteiro, transformando-o em séries divergentes no qual se alternam em uma só gama o autor, o ator, o diretor e obviamente os espectadores (ÁLVAREZ, OCHOA et al., 2009, p. 82, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Para trabalharmos essa *desconstrução cênica*, então, discutimos em sala de aula conceitos dos autores: Antonin Artaud (1896–1948), Jacques Derrida (1930–2004), Gilles Deleuze (1925–1995) e Félix Guattari (1930–1992), paralelamente ao trabalho prático desenvolvido por meio de experimentações cênicas. As reflexões sobre a reestruturação do fazer teatral apresentadas por esses três autores despertaram meu interesse e olhar para muitos pontos dentro da prática teatral ocidental, que se encontra arraigada a regras e teorias específicas, fortalecidas e estabelecidas, sobretudo, durante a modernidade. Como consequência desse estudo, apresentei ao final da disciplina, o exercício cênico-perfomático *Blanche, La Fuente*<sup>4</sup> na Universidade de Antioquia que questionava através de seu formato algumas das regras do teatro ocidental tradicional, como por exemplo, a utilização do espaço teatral convencional e a necessidade de desenvolvimento “psicológico” de uma personagem.

---

1 Fui bolsista do programa Minas Mundi da UFMG.

2 Luz Dary Alzate Ochoa é mestre em Artes Cênicas, professora de Atuação da Graduação em Teatro da Universidade de Antioquia de Medellín, Colômbia onde coordena o Grupo de Investigação em Artes Performativas.

3 Em espanhol no original: “Cuando se asume el concepto de *deconstrucción* en el plano escénico, se indaga atravesando las fórmulas o técnicas que tradicionalmente constituyen el espectáculo. Por ejemplo, se altera la rigurosidad del guión, transformándolo en series divergentes, en donde alternan en una sola gama el autor, el actor, el director, y obviamente, los espectadores” (ÁLVAREZ, OCHOA et al., 2009, p.82).

4 Imagens em Anexo 1.

Estas ferramentas (a desconstrução e o rizoma) permitem mobilizar as regras hegemônicas do teatro e deixam em sua operação derivas indetermináveis para posteriores expansões<sup>5</sup> (IBIDEM, p. 81, tradução nossa).

Quando regresssei ao Brasil, comecei a investigar a fundo as conexões entre Artaud, Derrida, Deleuze e Guattari, e desenvolvi meu *Trabalho de Conclusão de Curso* para a graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais. O trabalho foi dividido em duas etapas: a criação de um espetáculo cênico e um artigo acadêmico. Ambas foram desenvolvidas ao longo dos seis primeiros meses de 2013 e devido ao curto prazo foi necessária a realização de um recorte em meio a tantas conjunções encontradas para que o trabalho fosse exequível. Dessa maneira, o trabalho foi realizado a partir da relação entre as ideias de “quebra de elementos de poder” do cineasta, diretor e ator italiano Carmelo Bene (1937–2002), apresentada por Gilles Deleuze no texto “Um Manifesto de Menos” encontrado em seu livro *Sobre o Teatro*<sup>6</sup> e “Teatro da Crueldade” elaborada por Antonin Artaud no livro *O Teatro e Seu Duplo*<sup>7</sup>. Esses dois conceitos foram então colocados em prática através do espetáculo *PROMETHEUS-MACHINA: DEnic mo BAVing*<sup>8</sup> e discutidos no artigo: *Processo de Criação de “PROMETHEUS-MACHINA”: a conexão entre o Teatro da Crueldade de Artaud e a Técnica de Quebra de Elementos de Poder de Carmelo Bene*<sup>9</sup> orientado pelo professor Dr. Fernando Antônio Mencarelli<sup>10</sup>.

Para a construção do espetáculo “PROMETHEUS-MACHINA” trabalhei primeiramente a quebra de elementos de poder dentro do próprio teatro (como por exemplo, a presença de todos durante o processo de montagem e a escolha do espaço não convencional). Artaud também propôs uma transformação radical do fazer teatral e indicou mudanças em todos os seus aspectos e elementos porque acreditava no recomeço do teatro. “(...) *É preciso que as coisas se arrebenem para se começar tudo de novo*” (ARTAUD, 2006b, p. 83).

---

5 Em espanhol no original: “En este proceso, la *deconstrucción* hace visible una gran serie de cargas vivenciales del actor en su *acontecimiento* teatral” (ÁLVAREZ, OCHOA et al., 2009, p.82).

6 DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro*. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2010.

7 ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. Revisão: Monica Stahel. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

8 Vídeo completo disponível em: <https://vimeo.com/69324051> senha: tamira ; fotos em Anexo II.

9 BARBOSA, T. M. G. *Processo de Criação de “PROMETHEUS-MACHINA”: a conexão entre o Teatro da Crueldade de Artaud e a Técnica de Quebra de Elementos de Poder de Carmelo Bene*. Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção de Bacharelado em Teatro, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

10 Professor Titular da UFMG, pesquisador CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa PQ 1D) e diretor teatral.

A segunda conexão entre os dois autores trabalhada foi a desconstrução do texto e da linguagem. Artaud acreditava que era preciso renunciar “à *superstição teatral do texto e à ditadura do escritor*” (IBIDEM, p. 145) e Carmelo Bene, por sua vez, defendeu ser necessário, como explicita Deleuze,

“Pôr a língua e a palavra em variação contínua [...] ser bilíngue, mas numa mesma língua, numa língua única... Ser um estrangeiro mas em sua própria língua... Gaguejar, mas sendo gago da própria linguagem e não simplesmente da fala...” (DELEUZE, 2010, p. 43 - 44).

Assim, para ambos, a encenação deveria dar-se através de, além do texto, da construção de imagens de forte apelo sensorial. O texto seria mais um elemento do teatro e não o aspecto central.

Em minha opinião, a construção de um teatro que trabalha a sensibilidade através das imagens, sejam elas visuais ou sonoras, é um dos pontos centrais do Teatro da Crueldade. Artaud vivia o teatro da França do final do século XIX e início do XX no qual a palavra era o aspecto mais importante e idolatrado, desde o Classicismo Francês. Até hoje sentimos os resquícios e reproduzimos regras do teatro da palavra no ocidente, sobretudo se pensarmos a influência do Teatro Francês em outros países, até mesmo no Brasil do século XIX.

Outra conjunção encontrada foi a variabilidade e a velocidade dos gestos, objetos e cores postos em cena. Segundo Deleuze, os filmes de Bene possuem a capacidade de, através de uma variação contínua de gestos e sons, criar “(...) *uma espécie de música visual*” (IBIDEM, p. 51). Para Artaud, a variabilidade dos elementos cênicos toca diretamente a sensibilidade do público. Essa variabilidade está ligada à construção de imagens que tem por objetivo “agir sobre a sensibilidade”.

É claro que existem outros pontos de conexão entre as ideias de Artaud e Deleuze sobre o teatro. Nos manifestos do Teatro da Crueldade de Artaud, há outras indicações muito diretas e claras a respeito da encenação e seus elementos: sobre a utilização de instrumentos musicais, da luz, dos figurinos, do cenário, do espaço, etc. Assim, depois que terminei a graduação percebi que gostaria de continuar pesquisando as proposições de transformação do fazer teatral desenvolvidas por Artaud e suas ligações com as ideias não somente de Bene e Deleuze, mas também de outros pensadores. Dessa maneira, Teatro e Filosofia realmente se cruzaram em minha pesquisa e a cada dia percebo mais conexões entre os dois. Acho que eles

não apenas se cruzaram, mas seguem de mãos dadas. A conexão entre essas duas formas de pensamento e seu estudo existe há muito tempo, no entanto, ela atravessou meu caminho com muita intensidade nos últimos anos me levando a concretizar essa pesquisa.

As práticas teatrais e a ação cênica tem sido uma questão filosófica desde o início da própria filosofia ocidental, com Platão e Aristóteles, sendo uma questão filosófica até hoje, em abordagens múltiplas que permeiam a relação entre o conceito de teatro, a ação teatral como uma ação performativa e o próprio pensamento na cultura ocidental (DIAS, 2016, p. 4340).

Desde então, dentre os autores estudados, Antonin Artaud tem ocupado lugar de destaque em meu trabalho enquanto artista-pesquisadora. Suas ideias revolucionárias me levaram a uma reflexão cada vez maior sobre o teatro ocidental e sua prática, o que me instigou a desenvolver essa pesquisa de mestrado.

O poeta, pensador, diretor, ator e roteirista francês Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido mundialmente como Antonin Artaud, foi extremamente cáustico em seus escritos e, propôs, de forma crítica, uma transformação profunda no fazer teatral ocidental. E é justamente a revolução cênica apresentada por ele que será discutida ao longo dessa dissertação.

Creio que esse desejo de modificar o teatro realizado no ocidente – e principalmente na França de até então – seja o aspecto mais importante da obra de Antonin Artaud como um todo. Suas proposições abraçam todos os elementos do teatro: do tema ao público, do porquê do teatro à linguagem teatral, etc. Por isso, meus estudos e experimentos estão voltados para essa vontade: o desejo artaudiano de transformação que, a meu ver, ainda não foi completamente concretizado.

Artaud propôs a desconstrução e por consequência a reconstrução ou a construção de um novo teatro e isso para mim tornou-se central. Artaud queria destruir o teatro *textocêntrico* francês e voltar ao que acreditava ser a origem do teatro: um fazer ritualístico e alquímico. Ideias como: não representação, rejeição ao edifício teatral tradicional francês, a destituição da supremacia do texto e o caráter metafísico da cena foram preconizadas por Antonin Artaud. Artaud é um dos pensadores mais importantes do teatro e sua importância para teatro do século XX e XXI é indiscutível.

A partir dessas ideias, empreendi a pesquisa, que agora se concretiza nesta dissertação de mestrado, na qual teoria e prática se misturam e complementam, a fim de realizar e investigar experimentos baseados nas proposições de transformação cênica apresentadas por Artaud ao longo de sua vida. Para burilar e complementar melhor essas propostas e sua discussão foram associadas ao trabalho, como referencial teórico, os escritos de Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Jacques Derrida, filósofo franco-magrebino pós-estruturalista, desenvolveu o conceito de *desconstrução* em sua filosofia. Nessa pesquisa a ideia de mudança radical do teatro proposta por Artaud foi relacionada ao conceito de desconstrução e será, portanto, chamada de *desconstrução teatral*, assim como foi apresentado no começo da presente dissertação. Além disso, Derrida escreveu sobre teatro e se dedicou especificamente ao trabalho de Antonin Artaud nas obras: *A Escritura e a Diferença*<sup>11</sup> (1967) nos capítulos “A Palavra Soprada” e “O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação”, e *Enlouquecer o Subjétil*<sup>12</sup> (1998) durante todo o livro.

Derrida explicitou o que se entende como a vontade de Artaud em reconstruir o fazer cênico e destruir a submissão do teatro ao texto. “*A origem do teatro, tal como a devemos restaurar, é a mão levantada contra o detentor abusivo do logos, contra o pai, contra o Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto*” (DERRIDA, 2009, p. 348). Ademais, discuti de que maneira o teatro moderno manteve-se fiel às indicações de Artaud contidas no Teatro da Crueldade principalmente por aqueles que se dizem *artaudianos*. Derrida acreditou que para seguir os princípios teatrais de Artaud, o teatro deveria ser sagrado, buscar a totalidade de sentidos e ser um ato político no qual o espectador deveria fazer parte. Dessa maneira, Derrida traçou uma discussão sobre os elementos do Teatro da Crueldade e sua utilização prática.

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari também desenvolveram teorias sobre o teatro e seu fazer. Os dois trabalharam juntos, e escreveram muitos livros nos quais discutiram conceitos e ideias revolucionárias sobre psicanálise, filosofia, política, educação e arte, sendo também considerados

---

11 DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

12 DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o Subjétil*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ed. Ateliê, Ed. UNESP e Imprensa Oficial, 1998.

filósofos pós-estruturalistas. Na obra *O Anti-Édipo*<sup>13</sup> (1973) iniciaram a discussão do conceito de *Corpo Sem Órgãos* baseado na novela radiofônica *Para Acabar com o Julgamento de deus* (1946) de Antonin Artaud. Esse conceito é retomado em outras obras e aprofundado em *Mil Platôs*<sup>14</sup> (1980) volume 3. Alguns conceitos oriundos da obra de Deleuze também ajudaram a pensar a metodologia utilizada neste texto, que irei expor a seguir.

### 1.1 Metodologia: Rizoma, Cartografia e Afetos

Escolher a metodologia de trabalho de uma pesquisa em artes não é tarefa fácil. O pensamento artístico situa-se em campo “rebelde” ao impulso cientificista. Ademais, nessa pesquisa aqui apresentada, teoria e prática caminham juntas e se complementam. No entanto, o pensamento rizomático e a pesquisa cartográfica apresentados por Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua obra *Mil Platôs* (1980) mostraram-se um caminho interessante, e foram adotados nessa dissertação. O rizoma é um dos conceitos mais estudados e difundidos dos filósofos Deleuze e Guattari. Trata-se de um caminho/pensamento desenvolvido por meio da construção horizontal no qual, conceitos, ideias e experiências compõem um mesmo plano desierarquizado, entrecortado e, ao mesmo tempo, conectado e formado por multiplicidades. Nele não existe começo ou fim muito menos hierarquias, mas sim um emaranhado de semelhanças e diferenças. Os autores opõem o rizoma à árvore, como metáfora para o conhecimento, uma vez que a árvore apresenta uma forma e hierarquia muito bem traçadas e constituídas.

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 31).

---

13 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

14 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. In. *Mil Platôs – volume 3*. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

No rizoma o pensamento é múltiplo e, assim como todos os indivíduos, se transforma a cada instante. Essa ideia se encaixa perfeitamente ao caráter dessa pesquisa, ao seu conteúdo e principal referência: Antonin Artaud, anarquista declarado, e Jacques Derrida, filósofo que questionou a divisão do mundo em pólos e suas dualidades, assim como o sistema binário. Além disso, o pensamento rizomático assemelha-se às ideias dos movimentos de vanguarda do início do século XX como o dadaísmo, por exemplo, e à ciência da Patafísica<sup>15</sup> que se afasta do pensamento cartesiano ocidental, desenvolvida pelo autor Alfred Jarry, admirado e estudado por Antonin Artaud. Ideias essas que também permeiam essa dissertação a as experimentações práticas realizadas ao longo desse trabalho.

De acordo com Deleuze e Guattari, a árvore forma-se através de decalques criando uma série de reproduções e hierarquias do pensamento.

Ela consiste em decalcar algo que se dá já feito, a partir de uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta. A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore (IBIDEM, p. 20).

O rizoma, por sua vez, desenvolve-se através do mapa, dessa maneira, o pensamento torna-se cartográfico.

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente (IBIDEM, p. 21).

Dessa maneira, o pensamento e a pesquisa cartográfica estão abertos a mudanças, acasos e transformações. A pesquisa é um processo aberto, assim como a vida. Artaud não concebia a arte separada da vida e colocou tudo em um mesmo plano. *“Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio”* (ARTAUD, 2006a, p. 207). Assim também se desenvolve o rizoma e a cartografia. A cartografia, como método, permite que nos movamos em um território de experimentos e conceitos ainda não mapeado e que será revelado a medida que o trabalho de pesquisa avança.

Em outras palavras, a presente pesquisa experimentou de maneira prática as ideias de transformação e reconstrução do teatro ocidental de Antonin Artaud e

---

15 Ciência das exceções ou das soluções imaginárias criada pelo francês Alfred Jarry.

para tal, foi necessária a criação de um “método” de trabalho, exercícios e experimentos criados a partir dessas proposições. Esse caminho é discutido no segundo capítulo por meio de cinco rizomas, eixos ou platôs que, apesar de estarem conectados, podem ser lidos na ordem em que o leitor preferir. Os detalhes de seu desenvolvimento se encontram em anexo nessa dissertação. Esse trabalho passou por muitas modificações ao longo do processo já que as experimentações precisavam ser adaptadas à aceitação e ao desenvolvimento dos participantes. Assim a pesquisa foi desenvolvida de maneira cartográfica, ou seja, em conjunto, sendo modificada e transformada todo o tempo. *“A pesquisa cartográfica sempre busca a investigação da dimensão processual da realidade”* (KASTRUP & PASSOS, 2013, p. 265).

A cartografia não é uma técnica padrão com começo e fim, por isso, combina perfeitamente com as ideias discutidas ao longo dessa dissertação. Antonin Artaud e os demais teóricos convidados para a discussão, não são ligados à ordem e a programação linear. Trabalham através da coexistência de múltiplas possibilidades e estão ligados ao processo, ao onírico, ao ritualístico e ao imaginativo.

A cartografia aposta na contração do coletivo compondo uma grupalidade para além das dicotomias e das formas hegemônicas de organização da comunicação nas instituições: para além da verticalidade que hierarquiza os diferentes e da horizontalidade que iguala e homogeneiza um “espírito de corpo” (IBIDEM, p. 265 - 266).

Como explicitado anteriormente, a cartografia é um processo horizontal, aberto a mudanças e múltiplo. De acordo com Kastrup (2009), outra característica da metodologia cartográfica é não separar o sujeito e o objeto do conhecimento como de costume é realizado na ciência moderna. Através desse pensamento, o objeto torna-se parte fundamental da pesquisa em todos os momentos, transformando-a o tempo inteiro. Essa pesquisa não seria possível sem a colaboração e participação dos alunos e artistas que experimentaram as proposições artaudianas durante as oficinas ou a disciplina ofertada durante essa pesquisa de mestrado. *“O objeto-processo requer uma pesquisa igualmente processual e a processualidade está presente em todos os momentos – na coleta, na análise, na discussão dos dados e também, como veremos, na escrita dos textos”* (IDEM, 2009, p. 59).

Para experimentar as ideias de desconstrução teatral apresentadas por Artaud, foram ofertadas três oficinas, realizadas tanto no Brasil como no exterior, a saber: “*Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais I - o rompimento*” realizada no dia 20 de junho de 2017 de 13:30 às 17:00 no Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto em Ouro Preto – MG, “*Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais – ruptura e crueldade*” realizada no dia 26 de setembro de 2017 das 14:00 às 17:00 no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre – RS, e “*A desconstrução do corpo: o movimento, o espaço e o contato*” realizada no dia 18 de maio de 2018 das 15:00 às 16:00 no Campus da Universidade da República como parte integrante da programação do Simpósio “*Música, sonido, danza y movimiento em América Latina y El Caribe*” em Salto – Uruguai, assim como a disciplina “*Oficina de Criação Cênica A – ART 413: Desconstruções Artaudianas: do Teatro da Crueldade ao Corpo Sem Órgãos*”, oferecida em conjunto com minha orientadora, no Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais – Brasil, no segundo semestre de 2018 às terças-feiras de 9:00 às 12:00 e que contou com a participação de 20 (vinte) alunos tanto da licenciatura, quanto do bacharelado em artes cênicas.

Como parte da avaliação da disciplina, os alunos foram convidados a compor um *memorial afetivo*: espécie de diário de bordo, com memórias e relatos que poderiam desenvolver no formato que desejassem a fim de registrar o trabalho realizado a ser entregue no final do semestre, executando-se assim uma das práticas cartográficas durante a pesquisa.

Há uma prática preciosa para a cartografia que é a escrita e/ou o desenho em um diário de campo ou caderno de anotações [...]. Há transformação de experiência em conhecimento e de conhecimento em experiência, numa circularidade aberta ao tempo que passa (IBIDEM, p. 69 - 70).

Material esse de extrema importância para a reflexão sobre a pesquisa, seu desenvolvimento e resultado. Para além da análise e reflexão sobre o funcionamento e decorrer da disciplina, foi criado um laço afetivo entre os alunos e a disciplina/trabalho, e também entre nós (pesquisadora e alunos). Para mais, esse material funciona como um mapa afetivo do trabalho ao cartografar o processo de maneira artística e sensível. “*Esses relatos não se baseiam em opiniões,*

*interpretações ou análises objetivas, mas buscam, sobretudo, captar e descrever aquilo que se dá no plano intensivo das forças e dos afectos*” (IBIDEM, p. 70, grifo nosso). Os experimentos tanto da disciplina quanto das oficinas foram também por mim mapeados, desde o seu desenvolvimento teórico até suas aplicações práticas. Dessa forma, foram analisados, refeitos e transformados ao longo da pesquisa reafirmando o caráter cartográfico da mesma.

Para Deleuze e Guattari (1988) a arte produz *perceptos* e *afectos*. Os *perceptos* são sensações e percepções contidas na arte independentemente de seus autores ou espectadores. Já os *afectos* são os atravessamentos produzidos pela arte, ou ainda, segundo o autor: devires. Segundo Deleuze, a arte se conserva ao longo dos anos em si mesma, não por seus materiais ou por substâncias nela colocadas para conservar as propriedades de seus materiais, muito menos por seus autores ou por meio dos que a fruem, mas justamente por seus *perceptos* e *afectos*. “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um **bloco de sensações**, isto é, **um composto de perceptos e afectos**” (DELEUZE & GUATTARI, 2010b, p. 193, grifo do autor).

Dessa maneira, os alunos foram convidados a produzir materiais artísticos de fato e não apenas trabalhos escolares para cumprir com suas obrigações acadêmicas, desencadeando assim, *perceptos* e *afectos* em suas pesquisas ao buscarem em seus experimentos despertar sensações em si mesmos e nos espectadores (justamente o que propunha Artaud, como veremos ao longo desta dissertação).

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações (IBIDEM, p. 197).

Artaud escreveu em seu livro *O Teatro e Seu Duplo* sobre o “atletismo afetivo” e explicitou como os atores deveriam despertar afectos através da respiração, de seus movimentos, gestos e trabalho das sensações físicas ou espirituais. Deleuze e Guattari também citam o “atletismo afetivo” de Artaud em suas discussões sobre os *afectos*: “Um Atletismo que não é orgânico ou muscular, mas ‘um atletismo afetivo’, que seria o duplo inorgânico do outro, um atletismo do devir que revela somente forças que não são as suas” (IBIDEM, p. 204, grifo do autor). Por fim,

Deleuze e Guattari, defendiam que os artistas criam variedades ao mundo através das sensações. A busca pelo despertar dos sentidos foi justamente uma das características principais dos exercícios e experimentos realizados pelos alunos seja ao longo das oficinas ou da disciplina *Oficina de Criação Cênica A*. “É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá” (IBIDEM, p. 207).

## 1.2 Estrutura da Dissertação

As ideias de *desconstrução teatral* propostas por Artaud são investigadas ao longo dessa dissertação, que se constitui em duas partes, além desta introdução e das considerações finais.

A primeira parte, intitulada “A Desconstrução: Proposta Artaudiana de Reconstrução do Teatro Ocidental” apresenta o fazer teatral realizado no início do século XX e o desejo de Artaud de mudar esse cenário. Em seguida, as vanguardas artísticas do século XX e o caminho de transformação da arte proporcionada por elas e a estreita relação de Antonin Artaud com as mesmas. Num terceiro momento, aproxima as ideias de transformação propostas por Artaud ao conceito de *desconstrução* através dos pensamentos de Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari.

A segunda parte, intitulada: “Do Teatro da Crueldade ao Corpo Sem Órgãos: Um Estudo de Caso Rizomático” está dividida em rizomas que discutem as ideias de *desconstrução do fazer teatral* propostas por Artaud. Primeiramente através de um “rizoma inicial”, sobre as dificuldades e possibilidades de experimentações práticas das ideias artaudianas a partir do relato das primeiras oficinas realizadas de forma independente e, em seguida, através da apresentação de seis rizomas ou eixos temáticos, que agrupam os resultados obtidos na disciplina eletiva Oficina de Criação, oferecida a alunos da graduação em Artes Cênicas da UFOP e discutindo esses resultados a luz das obras artaudianas, como *Linguagem e Vida* (1970) e *O Teatro e Seu Duplo* (1964), em cartas do livro *A Perda de Si* (2004) e escritas durante sua permanência em Rodez e em sua novela *Para Acabar com Julgamento de deus* (1946). Observados em conjunto, os rizomas aqui discutidos funcionam

também como um estudo de caso dos trabalhos desenvolvidos durante a disciplina eletiva e correlacionam essas proposições as discussões dos filósofos Derrida, Deleuze e Guattari.

Além disso,, a segunda parte apresenta o rizoma final chamado “Artaud, ‘Avô da Performance’?” que reflete sobre a maneira como Artaud parece “abrir caminho” para a criação e estabelecimento de um teatro performativo que surge a partir da segunda metade no século XX através de suas propostas de transformação do teatro ocidental, mesmo que esta não tenha sido sua intenção. E como a experimentação de suas ideias durante a disciplina levaram os alunos ao desenvolvimento de cenas que, hoje, poderiam ser consideradas performáticas ou híbridas, afirmação que converge em direção ao pensamento de Josette Feral (1949). Após estas partes, o texto trará ainda, algumas considerações finais, anexos e apêndices.

## 2. “A DESCONSTRUÇÃO”: PROPOSTA ARTAUDIANA DE RECONSTRUÇÃO DO TEATRO OCIDENTAL

*Porque vocês deixaram a língua sair dos organismos  
foi preciso cortar aos organismos  
sua língua  
à saída dos tuneis do corpo.  
Só existe a peste,  
a cólera,  
a varíola negra  
porque a dança  
e em consequência o teatro  
ainda não começaram a existir  
(ARTAUD apud VIRMAUX, 2009, p.332).*

Pretendo aqui discutir a concepção do fazer teatral ocidental pautado no texto como diálogo dramático, nos encenadores e no psicologismo da cena realizado, sobretudo, no início do século XX e o anseio de transformação desse contexto teatral apresentado por Antonin Artaud que, não por acaso, foi associado ao Movimento Surrealista. Em seguida, irei discutir de que maneira as vanguardas artísticas do século XX abrem o caminho para a mudança do pensamento racional e linear das artes, e como estas influenciam as ideias de Antonin Artaud dentro do teatro. Por fim, irei aproximar as ideias de transformação propostas por Artaud ao conceito de *desconstrução* através dos pensamentos de Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

### 2.1 O Teatro Ocidental, Artaud e a “*Desconstrução Teatral*”

O teatro ocidental (como todo o “mundo ocidental”) tem sua origem atribuída à Grécia Antiga. O primeiro autor a discutir o fazer teatral foi Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.) em sua obra *Poética*. Nela, o autor analisou o teatro realizado naquele período e os pontos em comum das obras até então apresentadas. Durante muitos anos a *Poética* foi compreendida como um manual que continha as regras e indicações para a composição e criação teatral e em muitos casos, o teatro ocidental carrega alguns desses valores até hoje.

O teatro chegou até nós como uma arte cujos primeiros passos de gênero formalmente constituído foram dados na Grécia. Essa incontestável verdade histórica serviu de base no Ocidente, durante muito tempo, à ideia de que se tratou de um fenômeno único, sem paralelo, pelo menos no mesmo nível de codificação estética, em outros contextos socioculturais (GUINBURG, 2007, p. 3).

Dessa maneira, herdamos, também no Brasil, uma visão eurocêntrica do teatro, principalmente francesa e moderna, que nos faz acreditar que o verdadeiro teatro é o de caráter aristotélico, o teatro da valorização da palavra e do pensamento lógico, pautado pelas regras da razão, da verossimilhança e das três unidades. Muitas vezes essa tradição, por exemplo, menosprezou as manifestações artísticas orientais denominando-as como exóticas e desconsiderando sua importância histórica e artística. Nós, “ocidentais”, acreditamos muitas vezes que um espetáculo de valor deve representar um texto e contar uma história com começo, meio e fim. Negamos assim, há séculos, o caráter ritualístico do teatro e sua vontade de elevação da vida através da arte, do contato e da troca que Artaud tanto exaltou. Como é de conhecimento universal, a origem do teatro não é uma exclusividade grega, em muitas as partes do globo surgiram manifestações cênicas como um grito essencial da humanidade. *“Esta surge, por toda parte, como necessidade sui generis do processamento cultural humano”* (IBIDEM, p. 6, grifo do autor).

O teatro ocidental do início do século XX caracterizava-se ainda como um teatro das palavras, da linguagem, logos, pensamento, como consequência do pensamento moderno. Teatro que evocou o mimetismo, realismo, representação do real, o “psicologismo” em cena e, em muitas instâncias esse pensamento ainda permeia o teatro realizado atualmente no ocidente. Nesse pensamento teatral, a voz e corpo são carregados de significados submetidos ao texto literário. Teatro de psicologismos, cenários realistas, diálogos e narrativa linear. Muitos atores, diretores, encenadores e pensadores do teatro seguem até hoje nesse fazer teatral e acreditam que o teatro se constitui a partir da tríade: ator, texto e espectador e que, sem esses três elementos, não existe acontecimento teatral. *“Vale considerar, de início, que o espetáculo teatral se consubstancia em ato pela conjugação, em dado espaço, de três fatores principais – ator, texto e público”* (IBIDEM, p. 9). E, em muitos casos, acreditam que o texto deve ser necessariamente o texto dramático. O ator desse teatro cria, ao interpretar um texto, uma personagem que representa as

ações geradoras dos conflitos e enredo do espetáculo. Dessa maneira, o ator cria uma realidade no palco semelhante à vida ao buscar mimetizar o comportamento humano de maneira verossímil. O público, parte integrante dessa tríade logocêntrica, recebe a função de espectador que firma um pacto com os atores, “fingindo” durante o espetáculo que está testemunhando fatos reais que se desenrolam perante seus olhos, como se ele olhasse através de um buraco de uma fechadura. Assim, o espectador

Sob um outro ângulo, considerando-se apenas o que sucede no palco como tal, dever-se-ia ainda atentar para duas funções igualmente necessárias à configuração do universo cênico: a *concreção mimética* e a *articulação significativa* (IBIDEM, p. 10, grifo do autor).

Ou seja, ele vê, mas não participa efetivamente. De acordo com muitos pensadores e produtores do teatro ocidental contemporâneo são esses elementos que ainda configuram o fazer teatral.

Ao longo da modernidade, sobretudo a partir da criação da *Comédie-française* na França, foram estabelecidas “regras” muito claras e restritas sobre o que vem a ser um espetáculo teatral, sobre o modo de se atuar e até mesmo como a plateia deve se portar. Algumas delas estão em livros e manuais, outras, são apenas convenções que surgiram ao longo dos anos e que estão arraigadas no meio teatral influenciado por esse teatro francês do final do século XIX e início do XX. Dentre essas regras está a ideia de que o espetáculo cênico deve partir de um texto para ser desenvolvido. “*Sob esse prisma e sendo o teatro o produto de um processo de construção, o texto tem sido considerado como esse ponto inicial*” (IBIDEM, p. 14).

O ator era considerado um “serviçal do texto”. Voz e corpo foram treinados no intuito de reproduzir e incorporar uma personagem contida em um texto dramaturgico e o atributo mais importante de um ator era considerado sua voz.. O ator valia-se de artifícios para “dar vida” às personagens postas em cena. “Lembre-se do ‘se mágico’, realize mimeses corpóreas e vocais, atue ‘como se fosse’”. Quantas vezes os atores escutam isso até os dias de hoje? Muitas vezes esses ensinamentos são repetidos até mesmo dentro da Academia. Em muitos casos, considera-se como um grande ator aquele que “dá bem um texto”, “sabe posicionar-

se no palco”, “está sempre na luz”, “nunca dá as costas para o público”, “é sempre compreendido”, ou seja, segue as regras de um teatro que busca o realismo ou naturalismo da cena. Voz e corpo expressam o sentido de um texto, são veículos do discurso, como propôs, por exemplo, um dos grandes expoentes do teatro realista: Constatin Stanislavski (1863–1938). O ator, diretor e escritor russo Stanislavski influenciou o teatro ocidental e até hoje suas ideias de construção de uma cena verossímil formam a base ao teatro ocidental em muitos casos e espaços.

Tudo o que acontece em cena tem um objetivo definido. No teatro, toda ação deve ter uma justificativa interior, deve ser lógica, coerente e verdadeira, e, como resultado final teremos uma atividade verdadeiramente criadora (STANISLAVSKI, 1997, p. 2).

Para construir seus espetáculos, Stanislavski partia de um texto e pedia que seus atores desenvolvessem seus movimentos, gestos e falas a fim de atuarem “como se fossem” as personagens do texto escolhido, tudo isso para criar cenas cada vez mais convincentes.

A verdade em cena deve ser tangível, mas traduzida poeticamente através da imaginação criadora. O impressionismo e outros “ismos” em arte só são aceitos na medida em que representam o realismo de forma requintada, nobre e aprimorada (IBIDEM, p. 162).

Em suas encenações o diretor valeu-se do palco italiano. Figurinos e cenários serviam ao todo a fim de tornarem o espetáculo natural, verdadeiro, real. *“Por conseguinte, na vida comum, a verdade é aquilo que existe realmente, aquilo que uma pessoa realmente sabe. Ao passo que, em cena, ela consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer”* (IDEM, 1986, p. 152 - 153). O encenador instigava seus atores a buscarem a verossimilhança em cena, fazendo-os investigar diariamente cada movimento e fala nos mínimos detalhes. Tudo isso, para dar a impressão ao público que o que se passava no palco era verdadeiro, pois era preciso convencer a plateia a qualquer custo. Além disso, Stanislavski trabalhava através de um pensamento psicológico, influenciado pelas ideias sobre psicanálise desenvolvidas por Freud, na qual os atores eram conduzidos a refletir e pensar em todas as ações das personagens internamente. Psicologismo da cena: *“Em todo ato físico há um elemento psicológico e um elemento físico em todo ato*

*psicológico*” (IBIDEM, p. 163). “Memória emotiva”, “fé cênica”, “circunstâncias dadas” são alguns dos termos e conceitos utilizados em prol de um único objetivo: ser tal qual a realidade, tal qual a vida.

Esses pensamentos foram reflexos de uma sociedade guiada pela hierarquia da razão sobre a emoção. No entanto, será que esses conceitos constituem o melhor ou único caminho para a construção e realização teatral? Esse cenário ainda reflete as inquietações de nossa época ou serve a egos inflados que gostariam de um lugar de destaque nas produções teatrais? Em muitos casos, esse fazer teatral e essas regras que chegaram até nós como a única via possível dentro do teatro através de reproduções automáticas e em sua maioria, sem reflexão, acarretam péssimas consequências. O que muitas vezes pode ser percebido nessa herança teatral europeia são produções que não passam amontoados artificiais que causam nada mais que bocejos, ajustes nas cadeiras, cochilos, risos falsos, aplausos mentirosos e jantares *gourmets* pós-espetáculos cheios de conversas vazias sobre a “inteligência, cultura e conhecimento artístico” de um público anestesiado, que em sua maioria pertence ao meio artístico. Teatro Falido. Teatro Inerte. “Teatro Morto”, como nomeou Peter Brook (1970). Todos saem como entraram: atores e espectadores.

Assim sendo, o que caracteriza realmente o ato teatral? Como ele se constitui? É possível defini-lo? Segundo Antonin Artaud ele ainda nem sequer existe “[...] porque a dança e em consequência o teatro ainda não começaram a existir” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2009, p. 332). Antonin Artaud propôs uma grande transformação do teatro ocidental. O autor apresentou uma nova percepção do teatro. Artaud desejava destruir o teatro da palavra, do texto e do psicologismo. Ele buscava um teatro anárquico, poético, sombrio, misterioso e metafísico através do humor e do medo que tocasse o espectador. Artaud almejava um teatro que atacasse a sensibilidade do espectador e afetasse sua consciência. “*Criticando o teatro realista de seu tempo, Artaud invoca um teatro poético*” (IRLANDINI, 2011, p. 114). Artaud se opôs ao teatro realista e sugeriu o rompimento dos princípios narrativos do drama.

Antonin Artaud aspirava à destruição e despedaçamento da dramaturgia aristotélica, como um lobo que estraçalha a carcaça de um animal, mas que não

está satisfeito, e precisa ir à caça novamente. Artaud tinha fome de um novo teatro. O velho teatro já não mais saciava sua fome. E, de acordo com ele, as maiores velharias do teatro ocidental eram a palavra e o diálogo. Artaud se interrogava por que o teatro ocidental só conseguia se definir enquanto um teatro do texto, da palavra, da ordem e da lógica. *“Cuidado com vossas lógicas, Senhores, cuidado com vossas lógicas, não sabeis até onde nosso ódio à lógica nos pode levar”* (ARTAUD, 2006a, p. 253).

Artaud propôs que a voz e o corpo dos atores não fossem escravos da palavra, mas que suas nuances, formas e desenhos pudessem ser explorados para deixar de servir unicamente à comunicação de um texto. *“Os seus experimentos e suas ideias, rompem definitivamente com o teatro figurativo e sua voz, nos levando a um estado de intoxicação e alucinação, não mais através do sentido da semântica da palavra, e sim através do sensorio da voz”* (IRLANDINI, 2011, p. 118). Artaud desejava explorar o sensorio através da destruição de uma cena psicológica estagnada. *“No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que desperte: nervos e coração”* (ARTAUD, 2006b, p. 95). Voz e corpo não eram mais entidades separadas, mas deveriam ser exploradas da mesma maneira, a fim de criar imagens e sensações, não histórias.

Peter Brook (1925), pesquisador e dramaturgo britânico, desenvolveu em seu livro *O Teatro e Seu Espaço* o conceito de um *Teatro Morto*. De acordo com ele, o Teatro Morto é um teatro fixado no passado, nos clássicos, nas convenções, nas formas e sem vitalidade. É um teatro que não quer aceitar as novas manifestações artísticas, os novos tempos e todas as modificações e transformações da vida, das pessoas e do mundo ao seu redor. Brook defendeu que esse teatro precisava ser destruído. Esse desejo vai ao encontro às ideias de Artaud, já que, de acordo com ele: *“As obras-primas do passado são boas para o passado, não para nós”* (IBIDEM, p.83). Se, assim como nos esclareceu Artaud, *“[...] o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro [...]”* (ARTAUD, 2006a, p. 127), o teatro não deve permanecer preso ao passado. Um teatro vivo busca novos caminhos, discursos e formas. O teatro é um reflexo da sociedade.

Peter Brook acreditava que o público de teatro estava acabando. *“No mundo inteiro o público de teatro está definhando”* (BROOK, 1970, p. 2). Segundo o autor, os espetáculos tornaram-se cada vez mais enfadonhos, tediosos. Eles tinham tudo para “dar certo”: figurinos grandiosos, bons equipamentos de iluminação, mas já não satisfaziam público e crítica. Brook ressaltou a ineficácia e a falta de adequação à contemporaneidade das encenações que tentavam colocar em cena costumes e gestos de épocas clássicas. O fazer teatral preso ao passado impedia que as inquietações e desejos reais dos atores e espectadores aparecessem em cena. Para Artaud o desinteresse do público era consequência da estagnação do teatro em formas arcaicas e fixas. *“Nisso tudo, será inútil acusar o mau gosto do público que se deleita com insanidades, enquanto não se mostrar ao público um espetáculo válido”* (ARTAUD, 2006b, p. 85). Além disso, espectadores que ainda se faziam presentes (a maior parte deles artistas ou consumidores de arte de longas datas) consideravam-se mais intelectualizados e privilegiados que o restante da população que não frequentava os teatros e insistiam em uma arte elitista que nomeavam de “cultura”, mas era o que Peter Brook acreditou não passar de uma chatice. *“Entretanto, autores medíocres parecem encontrar o caminho certo para a dose exata – e o Teatro Morto é perpetuado com êxitos maçantes, universalmente elogiados”* (BROOK, 1970, p. 3).

Artaud questionou no início do século XX a elaboração dos espetáculos teatrais realizados na França até então. Artaud falou contra a supremacia do dramaturgo e do diretor que se apresentavam como os deuses do teatro ocidental. Quase quarenta anos depois, Peter Brook lançou mão dos mesmos questionamentos e provou que o fazer teatral ocidental ainda não se transformou e seguiu, em muitos espaços, os mesmos moldes do início do século. *“Mas esta maneira de pensar ainda não alcançou o teatro francês, onde ainda é o autor que, no primeiro ensaio, faz um espetáculo sozinho, um one-man-show, lendo e representando todos os papéis”* (IBIDEM, p. 30, grifo do autor).

No segundo capítulo do livro *O Teatro e Seu Espaço*, fortemente influenciado por Artaud, Peter Brook discutiu a ideia de um *Teatro Sagrado*.

Chamo-o de TEATRO SAGRADO por ABREVIACÃO, mas poderia também chamá-lo de o Teatro do Invisível-Tornado-Visível: o conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos (IBIDEM, p. 39, grifo do autor).

Para o autor, o teatro ligado ao rito é um teatro que encarna o invisível, ou seja, é um *Teatro Sagrado*, ligado à origem ritualística do teatro, justamente o teatro que Artaud buscava restaurar.

O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, 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 (ARTAUD, 2006a, p. 75).

Essa origem ritualística do teatro foi perdida ao longo dos anos devido à fixação do fazer teatral em regras e da não compreensão do teatro como uma arte mutável e que é ligada ao tempo e à sociedade na qual se encontra. Artaud e Brook concordaram que a arte teatral precisava ser renovada, que a experiência cênica deveria alimentar a vida de seus profissionais e espectadores. Ambos acreditaram que a arte sagrada foi corrompida e posta de lado pelos valores burgueses. Com isso, é possível perceber que o desenvolvimento do sensível não é interessante para uma sociedade capitalista. Público e atores foram anestesiados ao longo dos anos para suportar a sociedade ocidental. Será possível despertá-los através do teatro? Artaud acreditava que sim. *“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”* (ARTAUD, 2006b, p. 104). Brook ressaltou a importância das ideias propostas por Artaud para a renovação do teatro ocidental.

Contudo um profeta levantou a voz no deserto. Protestando contra a esterilidade do teatro na França antes da guerra, um gênio iluminado, Antonin Artaud, escreveu folhetos descrevendo, da sua imaginação e intuição, um outro teatro – um Teatro Sagrado no qual o centro em chamas fala através das formas que lhe são mais próximas. Um teatro funcionando como a peste, por intoxicação, por infecção, por analogia, pela mágica; um teatro no qual a peça, o próprio acontecimento, está no lugar do texto (BROOK, 1970, p. 47).

O *Teatro Sagrado* de Artaud deveria agir por meio da revolução, da transformação de atores, diretores e espectadores. Artaud almejava um teatro em que todos os envolvidos fossem atingidos e abalados ao abandonarem seus lugares de conforto para habitarem o caos onde as incertezas são maiores que as certezas, mas que os levariam à busca desesperada pela vida. “*Artaud dizia que só no teatro poderíamos nos libertar das formas limitadas nas quais vivemos nosso dia a dia. Isso fazia do teatro um lugar sagrado onde pudesse ser encontrada uma realidade maior*” (IBIDEM, p. 52). Todas essas ideias revolucionárias propostas por Artaud compõem o que nomeamos aqui como *desconstrução teatral*.

## **2.2 Artaud, as Vanguardas Artísticas e a Desconstrução da Arte Ocidental**

Sobretudo o século XIX e o começo do século XX assistiam a muitas inovações e transformações para a sociedade: invenções como a luz elétrica, o telefone, automóvel e a fotografia mudaram completamente a vida dos ocidentais, tornando-a cada vez mais acelerada e dinâmica.. O horário ativo da população foi estendido, as distâncias pareciam menores e novas sonoridades foram adicionadas ao dia a dia dos europeus. As cidades incharam e aumentaram de tamanho. Além disso, a Revolução Industrial iniciada na Inglaterra contaminou diversas partes da Europa e do mundo ocidental com o crescente pensamento capitalista impondo assim uma nova ordem social e econômica.

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

almejavam posicionar-se social e politicamente, além de questionarem a própria função e lugar da arte na sociedade ocidental.

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

Três desses movimentos artísticos revolucionários do início do século XX marcaram e influenciaram profundamente os pensamentos de Antonin Artaud, e são de extrema importância para a compreensão de suas proposições teatrais *destrutivas*. São eles: o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo.

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

O movimento futurista teve início em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação no jornal parisiense *Le Figaro* do *Manifesto Futurista*<sup>16</sup> escrito pelo poeta e ativista político Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944). E em 1910 os futuristas realizavam as Noites Futuristas, famosas por suas apresentações calorosas que quase sempre terminavam em prisões ou brigas. Os futuristas produziam constantemente apresentações que abrangiam recitais poéticos, balés, números musicais, espetáculos teatrais e leituras de manifestos. “*Além do poeta Marinetti o grupo incluía os pintores Boccione, Carrà, Balla e Severini e os músicos Russolo e Balilla Pratella*” (IBIDEM, p. 13).

O Futurismo discutiu a tecnologia moderna, a velocidade e a vida urbana, além disso, rompeu e questionou a arte ocidental tradicional. Os futuristas desejavam destruir tudo o que existia de velho na arte realizada até então. “*Que pretendiam afinal os futuristas? Desde antes de 1914, preconizavam o desprezo*

---

16 *Le Futurisme*.

*pela sintaxe, a destruição dos veículos literários tradicionais e a instauração de uma ‘arte de vida explosiva’*” (VIRMAUX, 2009, p. 134, grifo do autor). Os participantes do futurismo russo, por exemplo, quebraram de tal forma as concepções da arte tradicional europeia que resolveram sair dos espaços destinados à arte como museus e salas de teatro, e ganharam as ruas com suas manifestações excêntricas, propondo assim uma nova relação entre artistas e espectadores. *“Eles andavam nas ruas com rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brincos nas orelhas e rabanetes ou colheres nas casas de botão”* (GLUSBERG, 2013, p. 14). Essa nova relação entre artistas e público influenciou diretamente as ideias de Antonin Artaud que questionou a utilização do palco italiano em suas proposições teatrais.

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

O poeta, homem de teatro e editor da revista francesa *SIC*<sup>17</sup>, Pierre Albert-Birot (1876–1967), publicou em 1916 o *Manifesto do Teatro Núnico*. *“Apesar da aparente oposição semântica, o ‘nunismo’ visava em geral aos mesmos objetivos do futurismo”* (IBIDEM, p. 135, grifo do autor). Albert-Birot também pensou em um palco circular, assim como Artaud. Sendo assim, podemos destacar, além dessa, as seguintes semelhanças entre as proposições futuristas e as ideias de Artaud: a necessidade expressa de mudança da arte europeia, uma comunicação inebriante com os espectadores, a recusa dos psicologismos e do realismo e a busca por uma arte viva que correspondesse às inquietações e questionamentos de sua época.

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

---

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

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

O clima de descontentamento do pós-guerra foi propício para o surgimento de muitos dos movimentos de vanguarda, dentre eles o Dadaísmo.

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

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

Em 1918 Tristan Tzara escreveu o manifesto dadaísta. Nele o artista pregou a rejeição ao fazer artístico tradicional, ao psicologismo da arte e à racionalidade, questionou o homem e a sua busca pelo poder através da guerra, e apresentou o niilismo, o *nonsense*<sup>18</sup>, a colagem e *assemblage*<sup>19</sup> como ferramentas para novas formas de arte. Os dadaístas buscavam construir uma nova linguagem artística,

---

18 Do inglês: “sem sentido”, “sem nexos” ou “absurdo”.

19 Colagem com objetos e materiais tridimensionais.

assim como Artaud. “Anteriormente a Artaud, Dadá descobre a necessidade de forjar uma nova linguagem que agite e faça vibrar em lugar de simplesmente significar” (VIRMAUX, 2009, p. 138).

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

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

O termo Surrealismo foi supostamente criado pelo poeta Guillaume Apollinaire (1886–1918) em 1917 em uma apresentação da peça *Las Mamelles de Tirésias*<sup>20</sup>. O Surrealismo surgiu como movimento artístico em 1924 com o Manifesto Surrealista escrito por André Breton ao lado de outros artistas, dentre eles, Antonin Artaud. Os surrealistas buscavam uma arte “automática” advinda do subconsciente, sem o crivo da razão. “O inconsciente era fundamental para os surrealistas: assemelha-se a um vasto depósito cheio de assombrosa criatividade artística até então reprimida” (LITTLE, 2010, p. 118). A escrita “automática” ou o *automatismo* foi amplamente utilizado em textos surrealistas. Os autores escreviam de forma contínua sem interrupções ou julgamentos racionais. Breton desenvolveu essa técnica a partir de seu contato com a psiquiatria. “Pois o automatismo surrealista encontra sua fonte e origem direta nas experiências que Breton faz, então, com a escuta de doentes” (MÈREDIEU, 2011, p. 277). Outra forma de escrita utilizada pelos surrealistas é o *Le Cadavre exquis* ou *Cadáver esquisito*, na qual os escritores compunham um texto de maneira coletiva sem saber o que havia sido escrito anteriormente. Esses textos foram publicados na revista francesa *La Révolution Surréaliste*<sup>21</sup> entre os anos de 1924 e 1929. Artaud dirigiu o terceiro número da

---

20 As Mamas de Tirésias.

21 *La Révolution Surréaliste* (A Revolução Surrealista) – revista parisiense dirigida por Pierre Naville e Benjamin Péret.

revista intitulado *1925: Fin de l'Ère Chrétienne*<sup>22</sup>, e também contribuiu com textos para outros números da revista. Segue abaixo um trecho do “Texto Surrealista” escrito por Artaud em 1925 e publicado no segundo número da revista *La Révolution Surréaliste*:

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

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

Muitos artistas participaram do surrealismo, dentre eles os pintores René Magritte (1898–1967), Max Ernst (1891–1976) e Salvador Dalí (1904–1989), os escritores Georges Bataille (1897–1962) e Max Jacob (1876–1944) e os cineastas Luis Buñuel (1900–1983) e Germaine Dulac (1882–1942) que gravou o filme *La Coquille et le Clergyman*<sup>23</sup>, lançado em 1928 cujo roteiro foi assinado por Antonin Artaud. Cada um dos artistas do movimento representava à sua maneira a destruição do pensamento racional e da crença em uma arte engessada, cheia de normas e regras para ser aceita ou venerada.

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

---

22 1925: *Fim da Era Cristã*.

23 *A Concha e o Clérigo*: considerado o primeiro filme surrealista.

Questionar a racionalidade da arte e o espaço que ela ocupa é justamente o que fez Antonin Artaud em suas proposições de renovação do teatro anos depois. Artaud enxergava o texto como a representação do pensamento racional e hierárquico dominante na França em sua época e queria justamente que ele não ocupasse mais o lugar de destaque, mas sim, possuísse o mesmo valor que qualquer outro elemento da cena. Ademais, Artaud questionava a utilização do palco italiano e propôs a encenação de espetáculos em galpões e que o público ocupasse uma posição diferente que não fosse única e exclusivamente frontal. Dessa maneira, é possível concluir que o envolvimento de Artaud com os movimentos de vanguarda influenciou seu pensamento e suas ideias sobre o teatro.

Artaud ingressou no movimento surrealista em 1924 depois de conhecer André Breton, o diretor teatral Roger Vitrac (1889–1952) e os poetas franceses Loius Aragon (1897–1982) e Robert Desnos (1900–1945). Artaud participou do Surrealismo por dois anos e durante esse período, ele e os participantes do movimento escreveram diversos textos e manifestos. Em 11 de outubro de 1924 foi inaugurado o *Birô de Pesquisas Surrealistas*<sup>24</sup>, central surrealista que ficava aberta ao público que podia deixar relatos com aos artistas e viver experiências “surreais”. Em reunião no dia 23 de janeiro de 1925 os surrealistas decidiram confiar a direção da Central Surrealista a Antonin Artaud.

Em 27 de janeiro do mesmo ano, Artaud escreveu a “Declaração de 27 de janeiro de 1925” publicada em forma de cartaz e que foi assinada por todos os vinte e sete membros do Surrealismo que se mostraram de acordo com as palavras de Artaud. Eis um trecho da declaração apresentada e que pode ser encontrada no livro *Linguagem e Vida* de Antonin Artaud:

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

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

3º Nós estamos realmente decididos a fazer uma Revolução.

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

---

24 Bureau de Recherches Surréalistes.

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

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

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

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

9º Nós dizemos mais especialmente ao mundo ocidental:

*o surrealismo existe*

- Mas o que é então este novo *ismo* que se prende a nós?  
- O *surrealismo* não é uma forma poética.  
É um grito do espírito que se volta para si mesmo e está de fato decidido a triturar seus entraves,  
e se necessário por meio de martelos materiais (ARTAUD, 2006a, p. 252)!

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

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

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

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

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

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

O fator importante e comum aos vários movimentos vanguardistas é a insatisfação com o fazer artístico ocidental. A arte existente na Europa do início do século XX exaltava os ideais burgueses e às ideias de patriotismo. Muitos vanguardistas descontentes com esses ideais europeus, que levaram a sociedade ocidental a uma guerra mundial, buscaram inspiração em culturas estrangeiras e em obras chamadas de “primitivas”<sup>25</sup>. Esse movimento ficou conhecido como Primitivismo, mas a busca por trabalhos não europeus foi também uma prática de outros movimentos como o Cubismo e o Dadaísmo e que se estenderam para outros campos artísticos. Artaud foi um desses artistas que buscou referências em

---

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

manifestações artísticas fora da Europa. Seu grande interesse pelo Teatro de Bali em 1931 e seu encantamento anos mais tarde pelos Tarahumaras reflete a reminiscência do pensamento vanguardista em suas proposições.

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

Por fim, vale ressaltar mais uma vez o desejo de mudança do cenário artístico europeu advindo dos movimentos de vanguarda, desejo esse que influenciou e perpassou por toda a obra de Artaud. A estreita relação entre arte e vida que Antonin buscava faz com que ele acreditasse que o teatro e as demais manifestações artísticas devessem refletir e questionar seu próprio contexto histórico, social e artístico. Por isso, Artaud, insatisfeito com o mundo que o cercava, não poderia desejar outra coisa que não fosse a desconstrução e transformação profunda do homem e de suas manifestações artísticas.

### **2.3 Artaud e a Desconstrução Filosófica da Linguagem Teatral**

Após ser expulso do movimento surrealista, Artaud fundou com os poetas e dramaturgos franceses Robert Aron (1898 – 1975) e Roger Vitrac (1889 – 1959) o Teatro Alfred Jarry e nele começou a esboçar seu desejo de transformação e reformulação do teatro ocidental.

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

Artaud propôs uma verdadeira *desconstrução* da arte teatral tal como era feita até então. O termo desconstrução aqui empregado foi elucidado pelo filósofo Jacques Derrida. Derrida, considerado pós-estruturalista<sup>26</sup>, defendeu que o

---

26 O Pós-estruturalismo não se caracteriza como um movimento filosófico, mas sim por uma leva de filósofos que abriram novas possibilidades de pensamentos dentro da Filosofia ocidental e que possuem características de linhas filosóficas semelhantes.

pensamento metafísico<sup>27</sup>, o qual ele nomeou *logocêntrico*, se desenvolve por meio de dicotomias e cria oposições que acabam por fazer com que um lado se sobressaia sobre o outro. Pois, segundo ele, através dos antagonismos um dos opostos acaba sendo renegado ou demonizado. De acordo com o autor é preciso anular ou igualar as polaridades através da *desconstrução*, estratégia<sup>28</sup> gerada a fim de inverter as hierarquias. Essa inversão possibilita a quebra da lógica do pensamento pré-concebido e ao mesmo tempo a abertura de novos caminhos e reflexões.

Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando como uma coexistência pacífica de um face a face, mas como uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia (DERRIDA, 2001, p. 48).

Derrida esclareceu que a *desconstrução* é um gesto duplo que se dá por meio da *inversão* e do *deslocamento*. A inversão possibilita a análise de um conceito por outra via trazendo a tona um novo olhar sobre o mesmo. Já o deslocamento faz com que uma ideia se mova e não seja apenas consequência de seu oposto. Ao utilizar as ferramentas de inversão e deslocamento, pensamentos filosóficos pré-estabelecidos podem ser revistos fazendo com que surjam novas questões e desdobramentos.

O abalo provocado por este duplo gesto libera o pensamento de seu enclausuramento na hierarquia de uma certa estrutura conceitual, desmistificando sua suposta naturalidade e apontando para seu caráter instituído. Derrida nos lembra a importância de se perceber que todos os conceitos são construídos e, por isso, também, passíveis de serem desconstruídos (FREIRE, 2010, p. 19).

Derrida se debruçou sobre a discussão da escrita e do discurso explicitando o conflito que existe entre esses conceitos. O autor acreditava que no pensamento ocidental a escrita é submetida ao discurso, sendo considerada apenas como registro da fala, exacerbando assim o *logos*. Essa é a grande oposição debatida por Derrida. Antonin Artaud também questionou o pensamento logocêntrico ocidental. Artaud por sua vez, acreditava que a fixação da arte como linguagem faz com que a cultura seja entendida como entidade diferente da civilização, que para ele é uma

---

27 Derrida para explicar o pensamento logocêntrico apresenta a ideia de metafísica sob um viés diferente do qual Artaud discorre em seus textos. No segundo capítulo da presente dissertação, o conceito de teatro metafísico proposto por Artaud será melhor explicitado.

28 É preciso observar que a desconstrução não é um método, mas sim uma ferramenta filosófica.

visão errônea. *“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 meio refinado de compreender e exercer a vida”* (ARTAUD, 2006b, p. 4). Além disso, segundo Artaud, a palavra ocupava o centro do teatro ocidental realizado no início do século XX. De acordo com ele, a fixação do teatro no texto e na palavra faz com que a arte e o teatro se separem da vida. Derrida enfatizou no texto *“A Palavra Soprada”* o grito de Artaud pela desconstrução do teatro através do fim da oposição entre pensamento e vida.

Artaud quis destruir uma história, a da metafísica dualista que inspirava, mais ou menos subterraneamente os ensaios acima evocados: dualidade da alma e do corpo sustentando, em segredo sem dúvida, a da palavra, a da existência, do texto e do corpo etc. (DERRIDA, 2014, p. 257).

As palavras regem o pensamento racional e fazem com que o teatro se afaste da vida. O teatro que serve unicamente à representação de um texto faz com que os outros elementos cênicos sejam apenas *“acessórios”* do texto. Na medida em que o teatro deseja ser mera mimese da vida, ele se afasta dela e de sua força criadora, destruindo assim o próprio teatro. *“O Ocidente – e essa seria a energia da sua essência – sempre teria trabalhado para a destruição da cena. Pois uma cena que apenas ilustra um discurso já não é totalmente uma cena”* (IBIDEM, p. 345). Dessa maneira, a segunda desconstrução proposta por Artaud é acabar com a dualidade texto e encenação, promovendo assim, a igualdade entre todos os elementos de um espetáculo teatral ao acabar com a soberania do texto no teatro ocidental. *“A origem do teatro, tal como a devemos restaurar, é a mão levantada contra o detentor abusivo do logos, contra o pai, contra o Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto”* (IBIDEM, p. 348).

Outra oposição que Artaud pretendia desconstruir é a separação entre corpo e alma ou corpo e espírito. Artaud destacou a importância de tocar os sentidos dos atores e espectadores para despertar a verdadeira realidade: a união do corpo e alma, que se afasta de um mundo forjado por palavras. *“O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo”* (ARTAUD, 2006a, p. 31). Dessa maneira, Artaud propôs não somente a operação de rompimento com o

texto, mas também a criação de um novo teatro através de sua desconstrução, invertendo e deslocando os conceitos de metafísica e religião.

Eu tenho do teatro uma ideia religiosa e metafísica, porém no sentido de uma ação mágica, real, absolutamente efetiva. E é preciso entender que tomo as palavras “religioso” e “metafísico” em um sentido que não tem nada a ver com religião ou com a metafísica, da maneira que são entendidas habitualmente. Demonstrando, assim, até que ponto esse teatro tem intenção de romper com todas as ideias que alimentam o teatro na Europa em 1932 (IBIDEM, p. 79, grifo do autor).

O teatro artaudiano não permite a repetição. Cada espetáculo é único, assim como a vida que nunca se repete. Eis outra característica do teatro proposto por Artaud advinda do fim da distinção entre teatro e vida, ou teatro e realidade. Cada instante é único. *“Artaud quis apagar a repetição em geral. A repetição era para ele o mal e poderíamos sem dúvida organizar toda uma leitura dos seus textos em torno deste centro. A repetição separa de si própria a força, a presença, a vida (DERRIDA, 2014, p. 358 - 359).*

Derrida acreditava que nessa desconstrução teatral proposta por Artaud não caberia a repetição de palavras, já que uma vez pronunciada a palavra deixa de pertencer a seu pronunciador e torna-se palavra “roubada”. A fixação da palavra cristaliza a experiência. *“Artaud sabia que toda a palavra caída do corpo oferecendo-se para ser ouvida ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, torna-se imediatamente palavra roubada” (IBIDEM, p. 258).* Dessa forma, Derrida explicitou que o teatro proposto por Artaud evocava a vida e sua inspiração, que existe e se manifesta antes das palavras e não pode deter-se em formas. *“A boa inspiração é o sopro de vida que não deixa que nada lhe seja ditado porque não lê e porque precede qualquer texto” (IBIDEM, p. 262).*

Assim, só é possível desconstruir a linguagem teatral com o fim das polaridades: civilização e cultura, texto e encenação, ator e diretor, atuentes e espectadores. Em suas proposições cênicas Artaud aspirava ao fim das dicotomias e das supremacias dentro do fazer teatral. Todos os elementos deveriam estar juntos em prol do espetáculo, reunidos num mesmo platô de significância e importância. A colocação dos elementos cênicos em um mesmo patamar só é

possível, segundo Artaud com a criação de uma nova linguagem teatral, sendo ela ritual e mágica. Dando fim assim, ao chamado “palco teológico”, no qual o texto é a representação física do deus-dramaturgo e as polaridades reinam e segregam os elementos cênicos afastando o teatro do seu verdadeiro e originário sentido religioso.

O palco é teológico enquanto for dominado pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo objetivo de um logos primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o a distância. O palco é teológico enquanto a sua estrutura comportar segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta *representá-lo* no que se chama o conteúdo de seus pensamentos, das suas intenções, das suas ideias. Representar por representantes, diretores ou atores, intérpretes subjugados que representam personagens que, em primeiro lugar pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do “criador” [...] Finalmente, um público passivo, sentado, um público de espectadores, de consumidores, de “usufruidores” – como dizem Nietzsche e Artaud – assistindo a um espetáculo sem verdadeiro volume nem profundidade, exposto, oferecido ao seu olhar de curiosos (no teatro da crueldade a pura visibilidade não está exposta à curiosidade (IBIDEM, p. 343 – 344, grifo do autor).

Com o fim do palco teológico acabam-se as divisões entre atores e personagens, texto e representação e principalmente atuantes e espectadores. Ou seja, o palco “desteologizado” é um palco desconstruído. No teatro artaudiano não cabe o público *voyeur* que “espiona” os atores à distância. Os espectadores têm a mesma importância e não podem se diferenciar dos atores, uma vez que também fazem parte do ritual cênico.

Para Artaud o teatro se perdeu em sua origem ou, como já foi dito anteriormente, ainda não existe. A partir do momento em que o teatro se separa da religião e se constitui como linguagem ele se distancia do que ele realmente é e cria todas as dicotomias dentro do fazer cênico. Segundo Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (1872): o teatro se mata, se perde ao longo dos tempos devido a sua evolução para a palavra e para o diálogo. Dessa forma o corpo, o gesto, as sonoridades e todos os outros elementos da cena perdem força e a palavra ganha destaque.

[...] o teatro ocidental foi separado da força de sua essência, afastado da sua essência *afirmativa*, da sua *vis afirmativa*. E esta desapropriação produziu-se desde a origem, é o próprio movimento da origem, do nascimento como morte” (IBIDEM, p. 340, grifo do autor).

Quando o teatro nasce, ele já nasce morto, pois a partir do momento em que ele torna-se linguagem, começa a perder sua verdadeira essência: encontro e conexão: com o outro, consigo mesmo e com o universo. Ele perde o sentido religioso conectado ao verbete em latim: *religere*, origem da palavra religião que significa retornar às suas origens. Quando o teatro escolhe as palavras como única forma de valoração e expressão ele nega o corpo e todos os outros elementos da cena. *“Romper a linguagem para tocar a vida é fazer ou refazer o teatro”* (ARTAUD, 2006b, p. 8).

Artaud desejou um teatro não hierarquizado, apresentando uma cena expandida através das diferentes linguagens que podem compor o espetáculo. Artaud sugeriu a desconstrução do palco, ele queria que o palco italiano fosse substituído por um palco circular no qual não mais existe o binário: palco e plateia. *“Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação”* (IBIDEM, p. 110). Talvez essa concepção circular seja a estrutura de criação mais homogênea possível de um espetáculo cênico.

[...]  
e me consagrarei a partir de agora  
exclusivamente  
ao teatro  
tal qual concebo  
um teatro de sangue  
um teatro que a cada representação faça ganhar  
*corporalmente*  
alguma coisa  
tanto para aquele que atua quanto para aquele que vem ver a atuação  
aliás  
não se atua,  
se age.  
O teatro é a gênese da criação (ARTAUD, 2017, p. 174, grifo do autor).

Neste capítulo, pretendi discutir a concepção teatral ocidental pautada no diálogo, vigente no início do século XX, período em que os encenadores ocupavam lugar de destaque e exaltavam o psicologismo da cena. Ademais, tive a intenção de debater o desejo de transformação dessa concepção apresentado por Artaud e a influência dos movimentos de vanguarda do início do século XX no pensamento artaudiano e na modificação do pensamento linear e racional das artes. No próximo capítulo, irei relatar e discutir o trabalho prático dessas ideias aqui debatidas.

### 3. DO TEATRO DA CRUELDADE AO CORPO SEM ÓRGÃOS – UM PERCURSO CARTOGRÁFICO

[...]  
queria uma obra nova que fixasse certos pontos da vida  
orgânica,  
uma obra  
onde se sinta todo o sistema nervoso  
iluminado como num fotóforo,  
com vibrações,  
consonâncias  
que convidem  
o homem  
A SAIR  
COM  
seu corpo  
Para seguir no céu essa nova, insólita e radiante Epifania.  
(ARTAUD, 2017, p.164)

O momento que agora se inicia nesta dissertação se propõe a especificar e discutir a *desconstrução do fazer teatral* proposta por Artaud em um primeiro momento por meio da discussão das dificuldades e possibilidades de experimentações práticas das ideias artaudianas em um rizoma inicial, e em seguida, através da apresentação de outros sete rizomas ou eixos temáticos mapeados a partir de suas obras *Linguagem e Vida* e *O Teatro e Seu Duplo*, em cartas do livro *A Perda de Si* e escritas durante sua permanência em Rodez e em sua novela *Para Acabar com Julgamento de deus*. Os rizomas constituem-se como “células” de discussão, que podem ser lidos na ordem em que o leitor desejar, uma vez que são ao mesmo tempo fechados em si mesmos e passíveis de criar diferentes redes de conexão, abordando e elaborando temas essenciais para a compreensão da ideia artaudiana de reconstrução do teatro ocidental e apresentam um estudo de caso dos trabalhos desenvolvidos durante a disciplina eletiva ofertada aos alunos de graduação em teatro da Universidade Federal de Ouro Preto, além de correlacionar essas proposições as discussões dos autores Derrida, Deleuze, Guattari e Féral que se mostram assim, importante viés teórico para mapeamento do processo de pesquisa que eclodiu nesta dissertação.

### 3.1 Rizoma: “Desconstrução não é Destruição!”

As três primeiras experimentações cênicas foram realizadas a partir da ideia de desconstrução do próprio fazer teatral. As oficinas que serão aqui discutidas tinham o intuito de levar os participantes a questionarem as práticas, exercícios e concepções que se firmaram como regras teatrais, como por exemplo: é preciso partir de um texto para construir uma partitura cênica, não pode ficar de costas para a plateia, as cenas devem ser frontais, dentre outras. As oficinas foram ofertadas a estudantes de graduação em teatro. Muitos deles já possuíam experiência em teatro, participavam de grupos ou espetáculos e enfrentaram algumas dificuldades de se desprenderem das técnicas que já estavam incorporadas em seus trabalhos.

A primeira experiência a ser relatada é sobre a oficina “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais I - o rompimento” realizada no DEART/UFOP em 20 de junho de 2017. A sala foi previamente preparada, estava vazia, sem cadeiras ou mesas, foi defumada com incensos, as cortinas estavam fechadas, as luzes apagadas, havia um aparelho de som tocando o álbum *Bird Cage* (1972) do compositor e teórico musical norte americano John Cage (1912–1992) e estavam sendo projetados vídeos com diversas cenas e imagens que foi editado por mim. Todos esses elementos compunham uma atmosfera sensória a fim de despertar os sentidos dos participantes. “*Essa linguagem feita de sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los*” (ARTAUD, 2006b, p. 37).

Pedi aos participantes que esperassem até às 13:30 para que todos entrassem juntos na sala e começassem o trabalho com um novo olhar e disponibilidade. Eu estava usando um vestido preto por cima de uma túnica azul, uma meia calça preta no rosto, sapatos pretos e estava com uma filmadora gravando a entrada dos alunos, em seguida entreguei a câmera para um dos participantes e disse que ele estava livre para fazer o que desejasse com a mesma. A ideia era criar uma nova atmosfera para oficina, tanto para os alunos quanto para mim, além disso, queria criar imagens e que eles já entendessem logo que entrassem que a oficina seria diferente. Não usar a malha preta, traje costumeiro de professores de teatro, foi também uma escolha para que os participantes entendessem que eu buscava um novo posicionamento enquanto ministrante.



Figura 1: Oficina “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais I - o rompimento” – Ouro Preto/MG, 2017.  
Foto: Camila Ponce de Leon.

O ponto de partida da oficina foram os seguintes questionamentos: “O que é obrigatório no teatro?” e “O que nunca se pode fazer no teatro?”. Ficamos em círculo e cada um dos alunos respondeu essas questões. As respostas não foram exatamente as que eu esperava. A maioria deles não falou sobre a técnica e as regras consolidadas do fazer teatral, mas sim de questões éticas que devem ser inerentes à qualquer profissional ou cidadão. Eles disseram frases como: “Não posso matar alguém de verdade”, “Não devo me machucar”, “É preciso respeitar as pessoas”, etc. Dessa maneira, tive que reformular as questões, para que eles pensassem em possíveis verdades teatrais pré-estabelecidas. Perguntei: “O que vocês gostariam de fazer em cena e nunca fizeram?” e “Quais limites próprios você gostaria de ultrapassar ou desconstruir?”. O desdobramento da oficina foi justamente a tentativa de desenvolver nos participantes o desejo de construir uma experimentação cênica a partir desses questionamentos. Os alunos foram então liberados para explorar de maneira cênica uma desconstrução do seu próprio fazer teatral. Eles podiam usar o espaço da sala de ensaio e até mesmo outras partes do prédio do Departamento de Artes e da Universidade. No entanto, acredito que a proposta não ficou bem explicitada e foi mal interpretada por muitos. Esta primeira oficina me levou a reformular completamente as seguintes. O que aconteceu foi um verdadeiro caos. Porém, ainda sim acredito que muitas lições puderam ser retiradas desse caos, tanto para mim, quanto para eles. Os alunos focaram suas experimentações na palavra *desconstrução*. O que foi um problema, uma vez que

não interpretaram o vocábulo tal qual nos elucida Derrida, mas sim através da ideia de que desconstruir seria **destruir** as regras sem a responsabilidade de criar ou enxergar novos caminhos. Poucos deles realizaram experimentos cênicos, a maioria parecia apenas deslumbrada com a liberdade. Assim, se esqueceram do teatro e começaram a quebrar regras da própria instituição. Começaram retirando móveis e objetos de lugar e impedindo a passagem das pessoas, gritavam e corriam pelo prédio como loucos, interromperam as aulas que aconteciam simultaneamente à oficina e por fim, andavam nus pelo prédio. O caos foi estabelecido. Mas não o Caos (com “c” maiúsculo) ao qual Artaud desejava retornar, mas sim a pura desordem e confusão sem propósito; Nada foi criado. Aquela grande confusão não possuía nenhum objetivo e foi instaurado um verdadeiro “caos institucional”, que me levou a rever inteiramente a metodologia a ser utilizada nas próximas oficinas.



Figura 2: Oficina “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais I - o rompimento” – Ouro Preto/MG, 2017.  
Foto: Camila Ponce de Leon.

Ao final das experimentações, abri uma roda de discussão sobre o trabalho realizado e alguns trechos das obras *O Teatro e seu Duplo* e *Linguagem e Vida* foram discutidos. Primeiramente chamei a atenção dos participantes para o fato de estarem realizando uma oficina teatral e não o que nomeei de “descontrole generalizado”. Todos ali presente eram artistas e estudantes de teatro, portanto o caráter e o objetivo da oficina era (ou deveria ser) realizar experimentos cênicos. Neste momento final, conversamos um pouco sobre a ideia de desconstrução proposta por Derrida como a equalidade dos termos, o desmantelamento dos

conceitos e ideias, mas seguidos por sua reconstrução. Discutimos como poderíamos levar esse conceito para o teatro artaudiano. Frisei a importância de conhecermos a obra, o trabalho e as proposições de Antonin Artaud para a transformação do teatro. Muitas vezes Artaud é confundido com a figura de um louco que grita, tem espasmos a todo o tempo e maltrata o público com cenas escatológicas. E essa era a última coisa que eu gostaria que pensassem ao saírem da oficina. Percebi que para quebrar essa ideia monstruosa de Artaud seria preciso definir melhor cada ponto da oficina, deixar os conceitos a serem trabalhados muito detalhados e explicar sempre que os artistas/atores/performers devem ser pesquisadores e que para isso precisam testar suas potencialidades, possibilidades físicas e corporais através de experimentos e investigações cênicas com focos e objetivos.

Assim, comecei a pensar e desenvolver a segunda oficina: “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais – ruptura e crueldade” que foi realizada no DAD/UFRGS dentro da programação do *Colóquio Teatro e Filosofia Segunda Edição* promovido pelo Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS.

Para essa oficina mantive alguns aspectos da primeira, mas modifiquei o andamento da mesma de forma radical. A preparação da sala foi bem semelhante. O espaço foi limpo, estava sem mesas ou cadeiras e distribuí alguns estímulos sensoriais por ele: odores, sonoridades, imagens e algumas frutas que os participantes podiam comer. A minha intenção era estimular os sentidos dos alunos para que eles aumentassem sua percepção. Solicitei novamente que os participantes que entrassem juntos, mas com uma diferença dessa vez: que ao colocarem os pés na sala pensassem que todo o seu percurso durante a oficina fizesse parte de um “ritual sensorial pessoal”. Pedi que eles explorassem ao máximo seus sentidos e expandissem cada momento de sua percepção. A partir dessa exploração, convidei-os a despertarem e aquecerem seus corpos e vozes de um novo jeito: que prestassem atenção em partes que outrora não haviam notado, que encontrassem outros meios para acordar o corpo e a voz e que realmente estivessem presentes, focados no trabalho. O resultado foi incrível. Eles exploraram possibilidades corporais e espaciais gradativamente e aos poucos já estavam criando pequenas relações uns com os outros e com o espaço sendo atravessados

e tocados por seus próprios exercícios. Essa oficina foi muito surpreendente, porque os alunos conseguiram atingir momentos muito fortes a partir de experimentos simples. Durante esse aquecimento uma das participantes, a atriz N. C., por exemplo, estava experimentando sua voz e iniciou um canto impressionante e potente que contaminou a todos que estavam na oficina. As reações foram múltiplas, alguns choraram, outros aplaudiram, mas todos reagiram. Esse canto veio à tona a partir de jogos e experimentações sensórias que a atriz estava fazendo.

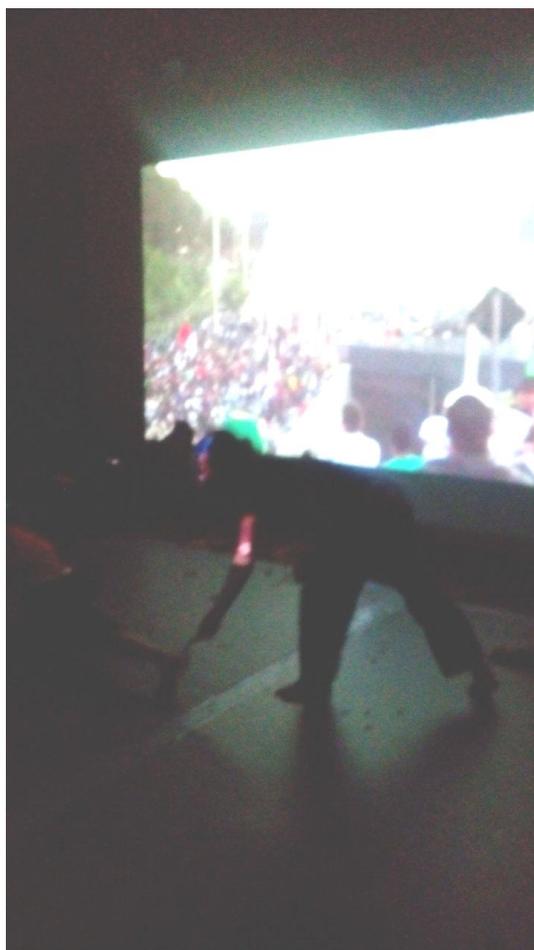


Figura 3: “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais – ruptura e crueldade”– Porto Alegre/RS, 2017.  
Foto: Tamira Mantovani.

Após o momento de exploração dos sentidos através do corpo e da voz, propus que os participantes desenvolvessem pequenas cenas, partituras ou performances a partir do trabalho começado em sala. Eles tinham a liberdade de criar individualmente ou em grupos, dentro ou fora da sala. O resultado final foi muito interessante, permitido por essa melhor e mais clara estruturação da proposta. Muitas “cenas” constituíram-se através de imagens e símbolos. A maioria deles não

buscou refúgio no texto, mas sim em sonoridades e gestos para a criação dessas imagens. Aqueles que se valeram de palavras extrapolaram seu significado e enfatizaram os signos que estavam por trás delas. Foram criadas partituras muito interessantes, no entanto duas delas chamaram muito minha atenção. A primeira foi o trabalho do ator I. G., que discutiu questões de gênero e identidade de maneira poética através de símbolos criados com um grande tecido branco que usava para cobrir seu corpo. I. G. caminhou pelo prédio do departamento com um enorme pano branco transparente. Seu corpo trans, corpo político, exposto, mas parcialmente coberto criou uma dualidade forte e contrastante com o ambiente, que apesar de ser um espaço artístico, mostrava-se em sua maior parte hétero, cis-gênero e elitizado. Sua caminhada foi política, seu corpo estava carregado de signos. I. G. caminhou pelo prédio e retornou à sala, onde abandonou o grande tecido e revelou por completo seu corpo. Dessa maneira, aquele espaço de criação, mostrou-se um local seguro e acolhedor para que o artista fizesse isso. Durante esse experimento, minha ideia sobre a importância de uma condução mais estruturada, explicativa e direta da oficina se confirmou. A nudez do ator chegou carregada de símbolos e objetivos, preenchendo realmente o espaço, em oposição ao que ocorreu na primeira oficina no Departamento de Artes da UFOP.



Figura 4: “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais – ruptura e crueldade” – Porto Alegre/RS, 2017.  
Foto: Tamira Mantovani.

O segundo experimento que chamou minha atenção nessa oficina foi da atriz M. M. Durante seu exercício, ela explorou muitos gestos, a espacialidade, sua

disposição na sala e a do público. Por fim, chegou a um experimento que consistia em colocar todos os espectadores brancos em uma das paredes e realizou sua partitura cênica de costas para eles. Os únicos que puderam ver a cena frontalmente eram os participantes negros da oficina: três alunos. Nesse experimento, através da escolha da atriz do posicionamento do público, ela criou signos e desencadeou uma discussão profunda sobre o racismo que ela sofre dentro e fora da universidade. M. M. deu prosseguimento ao exercício após a oficina e transformou-o na Performance “A tomada de consciência” que apresentou em outros locais e eventos. Essas partituras provaram que a exploração dos sentidos e a abertura do olhar, da voz e do corpo para o momento presente levam à criação de trabalhos conectados à vida e a questões que nos cercam. Quando trabalhamos nosso corpo, voz e sentidos, expomos aquilo que está gravado em nós. Nossos corpos armazenam informações e experiências, e quando nos voltamos para eles conseguimos acessar essas vivências e questionamentos de maneira poética e anárquica, assim como Artaud propõe em seus escritos.



Figura 5: “Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais – ruptura e crueldade” – Porto Alegre/RS, 2017.  
Foto: Tamira Mantovani.

Para encerrar a oficina, conversamos sobre os exercícios criados, as imagens, símbolos e discussões geradas. Através da descoberta de seus corpos, vozes e sentidos de maneira uniforme, os participantes da oficina relataram que a experiência que tiveram durante a tarde lhes serviu para apontar uma via alternativa de criação cênica e lhes mostrou a possibilidade concreta de criação teatral ou performática que acontece não através do texto ou de uma ideia racional, mas sim dos sentidos, do corpo como um todo e de tudo que ele carrega.

A terceira oficina que irei relatar é a “A desconstrução do corpo: o movimento, o espaço e o contato” realizada na Universidade da República, Uruguai<sup>29</sup>. Essa oficina foi realizada em parceria com a dançarina e atriz Panmella Ribeiro<sup>30</sup>. A oficina tinha pouquíssimo tempo de duração, portanto tivemos que focar na desconstrução do corpo e das barreiras que são impostas ao corpo.

A oficina tinha por objetivo facilitar interações corporais dos participantes com o espaço, sonoridades e uns com os outros através da desconstrução dos corpos cotidianos e reconstruídos a partir de uma decomposição do pensamento cartesiano e racional. A oficina foi um convite à escuta interna do corpo através da experiência essencialmente tátil das práticas ligadas ao Contato Improvisação e às ideias de um fazer artístico ritualístico e conectado à vida propostas por Artaud. Começamos com a distribuição de essências para que os participantes pudessem despertar o olfato (sentido que recorrentemente conecta-se à memória). Como estávamos em um Simpósio sobre música, som e movimento, havia muitos músicos no evento, conversamos com alguns deles e os convidamos para que eles levassem seus instrumentos e fizessem uma improvisação musical durante a oficina. Foi muito interessante, pois com os estímulos olfativos e sonoros, os participantes conseguiram por alguns instantes, dentro desse período tão curto de oficina, viver momentos de descobertas corpóreas e vocais. Como estávamos há alguns dias em um simpósio, ouvindo muitas palestras e discussões, os participantes encontraram na oficina um momento de reverberar no corpo todas as discussões que havíamos tido durante o evento. Foi uma oficina curta, mas de extrema importância. Pude confirmar como os corpos são podados ao longo de suas vidas. Nossos corpos

---

29 Simposio: Música, Sonido, Danza y Movimiento em América Latina y El Caribe – Salto, Uruguay. 17 a 19 de maio de 2018. Link do evento: <https://sites.google.com/view/ictm-latcar2018/esp%C3%B1ol>

30 Panmella Ribeiro é atriz e bailarina. Pesquisa a dança contato improvisação e desenvolve a pesquisa de mestrado: “As dimensões do corpo: a pele como testemunha na prática do contato improvisação” orientada pelo professor Prof. Dr. Éden Silva Peretta, também no PPGAC/UFOP.

máquina ou corpos com órgãos estão condicionados a permanecer em posição para servir ao trabalho, ou seja, sentados em cadeiras. A dança Contato Improvisação traz um novo estado corporal bem diferente ao qual estamos acostumados. A dança propõe o toque, que muitas vezes nos é censurado, o suporte do corpo em bases diferentes e a percepção do corpo como um todo: o corpo que toca o ar, o chão, os outros, etc. A oficina foi então um pequeno momento de desprendimento desse corpo mecânico ao qual os participantes estavam acostumados e muitos deles puderam experimentar o despertar dos sentidos, do corpo e da voz.



Figura 6: “A desconstrução do corpo: o movimento, o espaço e o contato” Salto, Uruguai, 2018. Foto: Tamira Mantovani.

Essas três propostas iniciais de oficinas, com seus sucessos e insucessos, me levaram a pensar no roteiro de exercícios, que pode ser encontrado ao fim desta dissertação no Apêndice 1, que integrou o cronograma da disciplina eletiva “Oficina de Criação Cênica A – ART 413: Desconstruções Artaudianas: do Teatro da Crueldade ao Corpo Sem Órgãos”, ofertada no segundo semestre de 2018 na UFOP, para alunos da licenciatura e do bacharelado em Artes Cênicas. A ementa e o cronograma da disciplina também encontram-se ao final do texto no Apêndice 2. A disciplina foi dividida em três partes ou momentos investigativos, que se complementavam e estavam inteiramente interligados: discussão de textos, exercícios e experimentos, além disso, os alunos deveriam desenvolver ao longo do semestre um *memorial afetivo* a fim de registrar, da maneira que eles desejassem, o trabalho ao longo do semestre, suas inquietações e criações.

A discussão de textos foi importante para apresentar aos alunos as obras e as principais noções artaudianas. Muitos deles nunca haviam lido nenhum material do Artaud. Vimos assim que a estruturação é parte importante da desconstrução. É preciso saber o que se desconstrói – e principalmente: porque se desconstrói. As discussões teóricas foram distribuídas ao longo do semestre e abordavam três grandes eixos: Artaud e seu contexto histórico, político, artístico e social, fixando em seus elementos centrais: o Teatro da Crueldade e o Corpo sem Órgãos. Após as discussões, os alunos realizavam exercícios práticos nas aulas seguintes a partir dos textos e questões levantadas. Os exercícios foram desenvolvidos por mim a partir das indicações artaudianas e exercícios teatrais adaptados do repertório construído ao longo de meus estudos e práticas. Já as experimentações tratavam-se de criações dos alunos desenvolvidas a partir das discussões e dos exercícios a fim de criarem pouco a pouco células cênicas. A cada experimentação eles testavam figurinos, ações, imagens, locais e dia após dia alimentavam seus trabalhos. Criar esse formato não foi tarefa fácil, uma vez que organizar didaticamente o caos artaudiano pareceu em muitos momentos uma verdadeira traição, no entanto, apesar das dificuldades e dos recortes os resultados foram bastante satisfatórios, geraram discussões riquíssimas e trabalhos inesperados.

Os temas mais relevantes e melhor desenvolvidos ou aprofundados durante o semestre foram organizados em seis rizomas que serão apresentados a seguir. Cada um deles traz ideias artaudianas de desconstrução teatral e que foram experimentadas pelos alunos. Assim, cada um deles, além de discutir essas ideias, apresenta-se como um estudo de caso de uma ou mais partituras cênico-performáticas criadas durante o semestre.

### 3.2 Rizoma: “Texto, Voz, Sonoridades & as Glossolalias”

*kaudana akapto  
laudankum akapte  
kaïldana apte*

*Poum Poum  
akoum kniaialu  
Poum Poum  
akum ksicalu  
(ARTAUD, 2018, p. 117)*

A língua – o desenvolvimento da linguagem –, assim como seu registro, trouxe organização para o nosso mundo. Através dela nos comunicamos e nos transformamos. Os vocábulos sistematizam nosso pensamento. Eles nomeiam tudo o que existe ao nosso redor e é através deles que documentamos nossa consciência e evolução. Segundo o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), por exemplo, as palavras fazem com que ocupemos nosso lugar no mundo, através delas e da fala é que nos constituímos como presença. *“A compreensibilidade do ser-no-mundo, trabalhada por uma disposição, pronuncia-se como fala. A totalidade significativa da compreensibilidade vem à palavra. Dos significados brotam palavras”* (HEIDEGGER, 2018, p. 224). As palavras serviram, em muitos momentos, de alento para Artaud, mas ao mesmo tempo o inquietaram muito. Artaud passou a vida escrevendo. Cartas, manifestos, dramaturgias, artigos e livros. *“A escrita artaudiana é uma mescla de gritos e sussurros, lágrimas espermáticas, urina, sangue e sêmen que trituram, torturam o corpo, e produzem uma escrita de fogo e carne queimada”* (LINS, 1999, p. 10). No entanto, questionou a utilização do texto, da palavra e do diálogo como única forma de comunicação dentro do teatro.

Vilém Flusser (1920–1991), filósofo tcheco naturalizado brasileiro, acreditava que a língua é “produtora de realidade”. Segundo Flusser, *“[...] os sentidos são dados inarticulados, isto é, imediatos”* (FLUSSER, 2007, p. 48) e as palavras, dados organizados. *“Se definimos realidade como um ‘conjunto de dados’, podemos dizer que vivemos em realidade dupla: na realidade das palavras e na realidade dos dados ‘brutos’ ou ‘imediatos’”* (IBIDEM, p. 49, grifo do autor). Ainda, de acordo com Flusser,

A língua é o conjunto de todas as palavras percebidas e perceptíveis, quando ligadas entre si de acordo com regras preestabelecidas. Palavras

soltas ou palavras amontoadas sem regra, o balbuciar e a ‘salada de palavras’, formam a borda, a margem da língua” (IBIDEM, p. 49).

Poderíamos aqui dizer que seria justamente essa margem que Artaud buscava. Ele queria romper com a linguagem teatral, realizada até então, para tocar a vida. Artaud questionou: “(...) *como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o do teatro dialogado?*” (ARTAUD, 2006b, p. 36) e apontou: “*Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação, e sobretudo de reduzir seu lugar (...)*” (IBIDEM, p. 80). Se a palavra, língua e linguagem são criadoras de realidade, sua subversão talvez seja o que buscava nosso anarco-surrealista. Dessa forma, o psicologismo da cena textual seria destruído e os sentidos seriam despertados. Nas palavras de Artaud:

Não está provado, de modo algum, que a linguagem das palavras é a melhor possível. E parece que na cena, que é antes de mais nada um espaço a ser ocupado e um lugar onde alguma coisa acontece, a linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato (IBIDEM, p.125 - 126).

A primeira e maior desconstrução proposta por Artaud no plano cênico foi a quebra do texto, da língua e da linguagem teatral. Para ele, o teatro não deveria apenas reproduzir um texto em cena, mas sim atender às necessidades e questionamentos de sua época.

A encenação da dramaturgia de criadores modernos como Gordon Craig, Antonin Artaud, Heiner Muller, Bob Wilson, Gerald Thomas perpassa pela consciência de estruturas que, forçadas a gerarem novos sistemas diante da problemática da referência histórica, impulsionaram um novo papel ao leitor-diretor: aquele que não apenas recria o texto durante o processo de montagem, mas apropria-se da mensagem a fim de marcar seu lugar de sujeito-histórico (CAVALCANTE, 2004, p. 35).

Artaud propôs que o texto saísse da posição de destaque dentro do fazer teatral para que o teatro se tornasse mais horizontal, sendo assim refeito. “*Reconstruir a cena, encenar finalmente e destruir a tirania do texto é portanto um único e mesmo gesto*” (DERRIDA, 2014, p. 345). Segundo Artaud, o texto deveria ser mais um dos elementos cênicos e não o ponto central da encenação. Como visto anteriormente, o texto dramático era o elemento mais importante do teatro francês do início do século XX e Artaud, contrapondo os encenadores desse período, propôs um teatro livre das amarras da palavra e desconstruído através da equidade dos elementos postos em cena. Dessa maneira, “*Libertada do texto e do deus-autor, a*

*encenação seria portanto restituída à sua liberdade criadora e instauradora”* (IBIDEM, p. 346).

Além de retirar o texto do seu trono teatral, Artaud propôs outras mudanças dentro do campo fonético. Ele não queria que as palavras fossem completamente retiradas do teatro, mas que elas ocupassem posição igualitária em relação aos outros elementos e, ademais, possuísem o mesmo valor que as palavras pronunciadas em nossos sonhos (ideia fruto de suas pesquisas surrealistas). Ou seja, as palavras, os sons e fonemas não seguiriam uma lógica racional linear. Não ter a obrigação de representar um texto dramático faz com que o ator tenha liberdade para explorar seus inúmeros recursos vocais e sonoros para colocá-los em cena.

Artaud queria que seus atores explorassem seus corpos e vozes que, desde suas ideias sobre o Teatro da Crueldade, já não estariam dissociados. A investigação criativa do Corpo e Voz fazia parte da mesma esfera e tais dispositivos não poderiam ser separados. Dessa forma, o corpo torna-se sonoro e a voz gestual. Ambos possuem a mesma potência criativa. Experimentação era a palavra chave para o ator do teatro sonhado por Artaud. Ele acreditava na decomposição e investigação artística das palavras, sonoridades e ritmos. *“Toda palavra é física, afeta imediatamente o corpo”* (DELEUZE & GUATTARI, 2011a, p. 90).

Algumas variações sonoras e vocais propostas por Artaud ficaram registradas na gravação da sua novela radiofônica “Para dar um fim no juízo de deus”. Nela, ele investigou sua voz através de modificações de altura, frequência e duração. Ademais, Artaud experimentou sua voz e a sonoridade das palavras por meio de sua escrita compulsória e tornou-se um estrangeiro em sua própria língua, expressão utilizada por Deleuze ao falar do trabalho do ator e cineasta italiano Carmelo Bene. Além disso, é possível perceber outras conexões entre o uso da voz, língua, texto e sonoridades em Artaud e em Bene. De acordo com Deleuze, Bene retira de sua encenação todos os elementos de poder da língua e do texto, sendo o maior deles o diálogo: “Retira-se o diálogo porque o diálogo transmite a palavra os elementos de poder e os faz circular: é a sua vez de falar, em tais condições codificadas” (DELEUZE, 2010, p. 42). Como visto anteriormente, Artaud questionava o teatro francês por justamente fixar-se no texto dialogado como forma única de representação. “Carmelo Bene faz um teatro por subtração: retira trechos, diálogos e

personagens de algumas grandes peças para ‘desenvolver as virtualidades inesperadas’” (NUNES, 2004, p. 130).

Em seu processo criativo e investigação artística, Artaud criou palavras, valeu-se de cacofonias, sussurros, gritos, linguagem poética – construção que realizou desde seus primeiros escritos – e das chamadas glossolalias.

Glossolalia: palavra ampla de sentidos, estranha, historicamente mutante, conceitualmente espessa, de muitas camadas, emanção de manifestações divinas e psiquiátricas, de transe, de contornos poéticos, contraditória, fugidia, obscura... Como prática de enunciação, ela se configura aqui, porosamente, como experiência possível no campo da performance vocal, no entanto, ela se relaciona e faz precipitar uma gama infinda, muitas vezes insondável, de aspectos que contribuem para uma visão sonoro-poética da vocalidade: cantos litúrgicos, fórmulas ocultistas, línguas inventadas, vaticínios oraculares, vozes de possessão, discursos ininteligíveis, jogos teatrais, transgressão linguística, ruídos de vozes... (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 74 - 75).

Falar em línguas, “estar possuído” ou delirando. Quando o sujeito foge do padrão racional e lógico de organizar as palavras e fonemas ele é posto à margem da sociedade e considerado louco ou momentaneamente fora de sua consciência. Artaud experimentou múltiplas vozes e sonoridades, além de criar palavras e atentar-se ao efeito causado por essas criações colocando a língua em variação contínua.

Em qualquer contexto relacionado à prática glossolálica, ela sempre se relaciona com uma instabilidade, seja do discurso, seja da vocalidade, seja do texto escrito, sempre como transbordamento e excesso de um código, norma ou de uma estrutura (IBIDEM, p. 76).

A glossolalia desestabiliza o *logos* uma vez que quebra com o controle e a ordem do discurso compreensível. Ela foge de convenções linguísticas pré-estabelecidas, não tem estrutura fixa e possui caráter heterogêneo. A glossolalia opera a desconstrução da linguagem, justamente o que desejava Artaud. “*O que pode a voz em um corpo sugerido por Artaud? Isso implicaria um conjunto de práticas de desarticulação, dessubjetivação e a-significação, como apontam Deleuze e Guattari*” (IBIDEM, p. 82).

Durante o semestre letivo, os alunos puderam experimentar ao longo da disciplina algumas das ideias aqui nucleadas a partir de proposições baseadas em Artaud, como essa da desconstrução da voz.. Muitos exploraram diversas

possibilidades de variações da língua, linguagem e sonoridades. No entanto, gostaria de destacar o trabalho da aluna J. O., que ao fim do processo de experimentação da oficina, criou o experimento cênico-performático “POMOC”. Desde as primeiras aulas, J.O. trabalhou com as palavras. Primeiramente escreveu muito em seu caderno: desejos, sentimentos e sensações. Depois, essas inquietações foram transcritas em papéis soltos que nos experimentos seguintes foram espalhados pelo departamento de artes cênicas. Então, uma ação se fixou: pedir socorro através desses papéis e palavras escritas nas paredes do prédio e nos espelhos do banheiro feminino, local onde começava sua ação. No entanto, seu pedido parecia ser sempre ignorado, o que foi deixando a atriz cada vez mais frustrada. As palavras pareciam não surtir efeito nos passantes e a interação que ela buscava não acontecia. J.O. queria desabafar com as pessoas que estavam vendo seu experimento e lhes contar um de seus segredos mais íntimos durante a ação.

Ao perceber que as palavras não eram suficientes para estabelecer interações, ela passou a explorar possíveis sonoridades de um pedido de socorro. Um canto lírico quase sussurrado mesclado com um pranto podia ser escutado enquanto ela caminhava pelos corredores e arredores do departamento. Além disso, ela colocou uma sacola em seu rosto, o que fez com que suas experimentações vocais tomassem formas diferentes devido à propagação do som através do plástico. Em sua investigação artística, encontrou a palavra “*pomoc*” (que significa “ajuda” em polonês) e testou sua sonoridade de muitas maneiras, a visualidade da palavra e as sensações que ela causava nela mesma e nos espectadores. A palavra “*pomoc*” foi repetida exaustivamente e escrita nos lugares pelos quais a atriz passava. Surpreendentemente a curiosidade pelo significado da palavra, fez com que as pessoas se aproximassem mais da estudante e se “compadecessem” de sua angústia.



Figura 7: Exercício cênico da aluna e atriz J.O. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Tamira Mantovani.

Em um de seus exercícios, após muitos pedidos de socorro, a atriz disse muito cansada: *“Eu resolvi parar de falar”*. Essa frase foi acrescida ao experimento e aos poucos outras camadas também. Seu figurino final era bastante sonoro. A atriz cobriu seu corpo de balões que produziam sons ao se friccionarem quando ela caminhava. Além disso, a respiração ofegante e as batidas dos seus saltos no chão, somados a todos os outros elementos, produziam uma esfera sonora complexa durante todo o experimento. A palavra e o texto foram desconstruídos de diversas maneiras no experimento da J.O. Seja por meio da repetição, do canto, da utilização de um idioma pouco difundido, que para nós tornou-se uma glossolalia, dos sussurros ou dos gritos.



Figura 8: Experimento cênico “POMOC” da aluna e atriz J.O. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.

A atriz trabalhou muitos pontos sugeridos por Artaud em suas obras. Durante todo o processo ela valeu-se das palavras, seu memorial afetivo foi repleto delas. Muitos textos, cartas, poesias e pedidos de socorro. No entanto, em sua pesquisa em cena ela subverteu suas próprias palavras através das sonoridades e imagens por ela criadas. *Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são a representação dessas coisas* (ARTAUD, 2006b, p. 2).

*Não podia dizer.  
Proibido.  
Ninguém viu.  
Ouviu.  
Ninguém.  
Siga os sinais.  
Perceba os detalhes.  
Sempre ficam pistas.  
O silêncio.  
A repulsa.  
O medo.  
~~Eu não decidi~~ parar de falar.  
Me obrigaram a...  
Escrever continua sendo libertador!  
Eu só com minhas lembranças.  
Está tudo pago!  
Cambalhotas não mais!  
Eu decidi parar de falar.  
Então  
Escrevo...  
Escreve...  
Escrevemos...  
Escreverá...  
POMOC!*

Trecho do memorial afetivo de J.O., 2018.

### 3.3 Rizoma: O Teatro e Seu Duplo: Quando Vida e Obra se Entrelaçam

A vida de Artaud está inserida em seus escritos. Em muitos de seus textos o autor fez referência a pessoas e acontecimentos que marcaram seu percurso e influenciaram seu trabalho. Em uma de suas célebres inversões, para Artaud a vida era o duplo do teatro, sendo assim impossível dissociá-los. *“Eu não concebo nenhuma obra separada da vida”* (ARTAUD, 2006a, p. 207). Conhecer e entender algumas de suas vivências além do contexto histórico e social no qual ele se insere é de extrema importância para assimilar suas obras e suas proposições. Artaud, como homem sensível que foi, transbordou em e para suas obras sua própria existência.

Artaud nasceu em Marselha, cidade francesa, mas, sua mãe era de origem grega, da cidade de Esmirna e pertenceu a uma importante comunidade rica e culta. Antonin e seus irmãos tiveram uma infância feliz e abastada. Frequentemente passavam as férias na casa de sua avó na Grécia.

A educação do menino é marcada por uma pluralidade de línguas. Thomas Maeder nos lembra que Artaud fala grego com sua mãe e com sua avó Neneka, [ que ele ] aprende italiano com a babá e revela-se desde cedo um aluno fortemente dotado para a aprendizagem da língua francesa (MÉREDIEU, 2011, p. 59).

Porém, aos quatro anos e meio de idade Artaud foi diagnosticado com meningite após uma queda. E foi aí que começou sua relação com médicos e hospitais, sempre tão presentes em seus escritos. Após o episódio, ele iniciou um tratamento médico com um aparelho que realizava um “banho estático” no paciente, recomendado em caso de dores de cabeça, histeria, neurastenia e outras doenças naquela época. Essa terapia não pode ser igualada ao eletrochoque, mas sua estrutura é bem semelhante a ele, o que causou lembranças desses momentos de sua infância durante os tratamentos recebidos anos mais tarde em Rodez. As internações de Artaud ficaram marcadas em sua história e, infelizmente, muitos atores e pesquisadores usam até hoje esses acontecimentos para justificar o que não compreendem da obra de Artaud, chamando-o assim de o “ator louco”. Ademais, fazem mau uso dessas informações e reproduzem uma interpretação errônea de suas ideias. Por esse motivo, observamos obras e espetáculos que estão supostamente calcados em ideias artaudianas, mas que não tem um

desenvolvimento aprofundado e representam apenas especulações de seus transtornos físicos e mentais, sem notar a genialidade de Artaud.

Em 1913 Artaud começou seus estudos poéticos, escreveu sobre a natureza e a igreja, e em 1914 iniciou suas obras literárias. Seus trabalhos foram influenciados por autores como Baudelaire<sup>31</sup> (1821–1867), Edgar Allan Poe<sup>32</sup> (1809–1949) e Maurice Rollinat<sup>33</sup> (1846–1903). No entanto, 1914 foi um ano de transformação na vida de Artaud. Ano da declaração da guerra entre a França e a Alemanha que culminou na Primeira Grande Guerra Mundial (1914–1919). Nesse mesmo ano, Artaud começou a queixar-se de fortes dores e de uma depressão profunda, e não conseguiu concluir seus estudos. *“O estado de Antonin não melhora. Ele se fecha em si mesmo e se mostra, inclusive, hostil com seus pais”* (IBIDEM, p.94). Artaud foi então internado na casa de saúde Rouguière e permaneceu ali por alguns meses entre 1915 e 1916. Essa dinâmica de internações seguiu por muito tempo e durou quase todo o período da Primeira Guerra.

De 1915 ao final de 1919 – durante quase cinco anos, portanto – o jovem Artaud despenderá seu tempo entre as casas de saúde, as clínicas particulares para nervosos e alienados, as estações de água onde passa férias com seus pais e curtas temporadas com a família, em Marselha, temporadas rapidamente interrompidas por outras permanências em outras casas de saúde. Em uma época em que os indivíduos de sua idade estão no *front*, e presos na tormenta da [Primeira Guerra Mundial], ele mesmo se encontra em [outro tipo de prisão, esta em] repouso. (IBIDEM, p. 97, grifo do autor).

Como se tudo isso já não fosse suficiente, algum tempo depois Artaud foi diagnosticado com sífilis e passou a receber um tratamento com centenas de injeções a base de mercúrio que iriam marcar seu corpo e afetar seu sistema nervoso até o fim de sua vida. Após idas e vindas a clínicas e asilos psiquiátricos, Artaud ingressou na Clínica de Chanet onde desenvolveu seus desenhos, escritos e caminhava pelo parque localizado perto da clínica declamando poesias ou cenas teatrais. *“Em Chanet, Artaud teve, provavelmente, a possibilidade de adquirir cultura e talvez até de assistir a alguns espetáculos”* (IBIDEM p. 117). Foi também em Chanet que Artaud experimentou opiáceos<sup>34</sup> para o alívio de suas dores, medicamentos que ele nunca mais conseguiria abandonar. No final de 1919, Artaud

---

31 Charles-Pierre Baudelaire: poeta e teórico de arte francesa, considerado um dos precursores do simbolismo.

32 Edgar Allan Poe: autor, poeta, editor e crítico literário americano integrante do movimento romântico.

33 Maurice Rollinat: poeta e músico francês.

34 Substâncias derivadas do ópio que Artaud usou para o alívio de suas dores.

desejou mudar-se para Paris para seguir carreira literária e foi apoiado por sua família. Artaud foi enviado aos cuidados do médico parisiense Dr. Toulouse<sup>35</sup> (1865–1947), que foi responsável não apenas pela saúde de Artaud entre os anos de 1920 e 1930, mas também por alavancar sua relação com as artes e a literatura. Toulouse e sua esposa se afeiçoaram a Artaud e tornaram-se próximos a ele levando-o à exposições de artes visuais e peças teatrais. Artaud publicou poesias, críticas literárias e artigos sobre artes visuais na revista *Demain* dirigida pelo médico, além de organizar uma biblioteca e trabalhar para ele. E foi também em Paris que Artaud entrou em contato com o teatro parisiense realizado naquele momento.

Artaud passou a frequentar teatros como *Vieux-Colombier*, onde assistiu aos espetáculos de Jacques Copeau<sup>36</sup> (1879–1949), e *Comédie-Française*, onde pôde apreciar os teatros de vanguarda que debochavam dos atores e das encenações realizadas na Europa. E em 1920 Artaud estreou no *Teatro de l'Œuvre* a convite do diretor Lugné-Poe<sup>37</sup> (1869–1940), amigo do Dr. Toulouse. O diretor ficou conhecido por montar *Ubu Rei* de Alfred Jarry<sup>38</sup> (1873–1907) e textos do dramaturgo Henrik Ibsen<sup>39</sup> (1828–1906). Artaud trabalhou com teatro em Paris durante alguns anos, primeiramente como figurante, depois como ator ao lado de Charles Dullin<sup>40</sup> (1885–1949) e Ghènica Athanasiou<sup>41</sup> (1897–1966) no espetáculo *Antígona* de Sófocles, adaptado por Jean Cocteau<sup>42</sup> (1889–1963) e com cenário assinado por Pablo Picasso<sup>43</sup> (1881–1973). A cena teatral parisiense era efervescente e os encenadores estavam em lugar de destaque. “É, então, a era dos grandes encenadores que vão modificar permanentemente a cena. Antoine, na França, Craig, na Inglaterra, Stanislavski, na Rússia, Reinhardt, na Alemanha” (IBIDEM, p. 140). Esses encenadores focavam, em sua maioria, na montagem de textos clássicos, no

---

35 Edouard Toulouse: psiquiatra e jornalista francês, diretor da revista *Demain*.

36 Jacques Copeau: diretor, autor, dramaturgo e ator francês.

37 Aurélien-Marie Lugné: conhecido como Lugné-Poe, ator e diretor francês.

38 Alfred Jarry: poeta, romancista e dramaturgo francês. Sua obra *Ubu Rei* (1896) tornou-se conhecida por sua crítica a sociedade burguesa e por sua estrutura não lírica. Jarry foi também o criador da Patafísica: conhecida como “ciência das soluções imaginárias”. “Jarry, com a idade de 23 anos, não só escreveu uma peça fantasmagórica que demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante. Mais que isso, sua peça apresentou soluções novas para a cena, particularmente para a forma de atuação no que tange à entonação de voz e o uso de figurinos” (GLUSBERG, 2013, p.13).

39 Henrik Ibsen: dramaturgo norueguês considerado um dos criadores do teatro realista moderno.

40 Charles Dullin: ator de teatro e cinema francês.

41 Ghènica Athanasiou: atriz de teatro e cinema romeno-francesa. Supostamente manteve um relacionamento com Antonin Artaud durante alguns anos.

42 Jean Cocteau: poeta, romancista, dramaturgo, desenhista, fotógrafo e cineasta, e participou de vanguardas artísticas como o dadaísmo e o cubismo.

43 Pablo Ruiz Picasso: pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo espanhol que passou a maior parte de sua vida na França.

diálogo, na utilização do palco italiano e no desenvolvimento psicológico das personagens por influência das ideias do médico Sigmund Freud<sup>44</sup> (1856–1939) criador da psicanálise. Práticas essas que foram questionadas por Artaud anos mais tarde em seus escritos.

Lugné-Poe, por sua vez, se interessava muito pelas artes plásticas e as integra em seus trabalhos teatrais. Dessa maneira, Artaud passou a conhecer o trabalho de muitos artistas que participavam dos mundialmente conhecidos movimentos de vanguarda do início do século XX, descritos anteriormente nessa dissertação. *“Artaud descobre também que as artes plásticas e as artes cênicas não estão separadas”* (IBIDEM, p. 146).

Muitas pesquisas sobre as técnicas teatrais foram desenvolvidas entre os anos 1920 e 1930 impulsionadas pelos movimentos artísticos que fervilhavam durante esses anos. O poeta e diretor teatral Pierre Albert-Birot<sup>45</sup> (1876–1967), por exemplo, influenciado pelos movimentos Cubismo e Futurismo, pensou na ideia de uma sala teatral circular, Antoine<sup>46</sup> (1858–1943) trabalhou o Naturalismo em cena e Meyerhold<sup>47</sup> (1874–1940) pensou no desenvolvimento mecânico do corpo do ator.

Os construtivistas renovam com uma concepção de homem considerado como uma máquina, que se deve sujeitar e controlar. O modelo é o gesto do trabalhador, o gesto “industrial”. Econômico. Eficaz. O ator é, pois, considerado como um robô ou autômato, cujas engrenagens é preciso aperfeiçoar (IBIDEM, p. 228, grifo do autor).

As pesquisas eram variadas, existia, porém uma tendência ao Naturalismo e ao Realismo, mas Artaud seguiu uma via contrária a essa.

Tende-se, portanto, a reencontrar certa naturalidade, certa simplicidade, em uma “atuação verdadeira”. Mas Artaud não se dobra a essa tendência e tende, ao contrário, a um jogo estilizado, muito mais próximo do jogo do ator expressionista (IBIDEM, p. 234, grifo do autor).

Em 1924, Artaud conheceu, através de André Masson<sup>48</sup> (1896–1987), o líder do grupo surrealista André Breton<sup>49</sup> (1896–1966) que o convidou para juntar-se a eles. Artaud participou ativamente do movimento surrealista entre 1924 e 1926.

---

44 Sigmund Schlomo Freud: médico neurologista criador da psicanálise conhecido como Sigmund Freud.

45 Pierre Albert-Birot: poeta, dramaturgo e diretor francês.

46 André Antoine: autor, ator, diretor, cineasta e crítico francês.

47 Vsevolod Emilevich Meyerhold Penza: ator e encenador teatral russo mais conhecido como Meirhold,

48 André-Aimé-René Masson: pintor, escultor e ilustrador francês, considerado um dos grandes nomes do movimento surrealista.

49 André Breton: poeta, escritor e teórico do surrealismo francês.

Artaud e Breton nasceram no mesmo ano e tinham alguns (poucos) pontos em comum em sua trajetória: ambos tiveram contato com a psiquiatria, Artaud como paciente e Breton como médico, os dois participaram de certa forma da Primeira Grande Guerra Mundial e assim como todos os dadaístas e surrealistas saíram dessa guerra abalados e desejavam acabar com as mentiras e os falsos valores daquela sociedade que foi capaz de fomentar e desenvolver tamanha atrocidade. Porém, Breton e Artaud se desentenderam em vários aspectos e passaram a se atacar através das publicações. Além disso, os dois possuíam visões políticas distintas. *“Para mim há muitas maneiras de entender a Revolução e dentre essas maneiras a Comunista me parece de longe a pior, a mais reduzida. Uma revolução de preguiçosos”* (ARTAUD, 2006a, p. 39). Breton e os surrealistas ligaram-se ao comunismo e Artaud, anarquista declarado, acabou sendo excluído do movimento, ainda que venha a manter alguns resquícios e influências do Surrealismo por toda sua vida *“O anarquismo ‘literário’ de Artaud nasce do terreno fértil, do húmus da época. É preciso assinalar, além da influência de Jarry, a de Marcel Schwob”* (MÈREDIEU, 2011, p. 264, grifo do autor).

Após ser expulso do movimento surrealista, Artaud fundou o *Teatro Alfred Jarry* em 1927. *“Esse teatro tem o nome de um personagem atípico e que trabalhou muito pela destruição da língua e, ao mesmo tempo, por uma transformação corrosiva da cena teatral”* (IBIDEM, p. 328). Como mencionado, no Teatro Alfred Jarry Artaud preconizou suas ideias de desconstrução do diálogo e da cena teatral naturalista e realista centrada no texto realizada até então na Europa do início do século XX, principalmente na França. *“Uma concepção europeia do teatro quer que o teatro seja confundido com o texto, que tudo seja centrado em torno do diálogo considerado como o ponto de partida e de chegada”* (ARTAUD, 2006a, p. 72). Ele destacou a importância de tocar os sentidos dos atores e espectadores para despertar a verdadeira realidade: corpo e alma, e não o mundo construído das palavras. *“O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo”* (IBIDEM p. 31). Dessa maneira, Artaud propôs não somente a operação de rompimento com o texto, mas também a criação de um novo teatro.

Em 1931 Artaud visitou a Exposição Colonial, assistiu ao espetáculo do Teatro Balinês e ficou completamente encantado pela encenação. *“O Teatro Balinês tornar-se-á para ele o próprio modelo do teatro oriental e metafísico ao qual desejava regressar”* (MÈREDIEU, 2011, p. 428). Artaud discorreu cada vez mais sobre a destruição do teatro logocêntrico ocidental e a origem de um espetáculo imagético no qual gestos, luzes, cenário, figurino e até mesmo as palavras possuíam igual valor. *“Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação, e sobretudo de reduzir seu lugar.”* (ARTAUD, 2006b, p. 80) Segundo ele, o teatro oriental, como o de Bali, era capaz de realizar a destruição do logos.

Artaud acreditava que o fazer teatral ritualístico e visceral, encontrado por ele no Teatro Balinês, seria capaz de agir e tocar efetivamente os espectadores em contraposição ao teatro logocêntrico encerrado no texto e na palavra realizado até então na Europa do século XX. Artaud nomeou esse novo teatro de “Abortado” – arrebatado de suas entranhas, mágico, ritualístico e que fugia da racionalidade ocidental. Nos anos seguintes, Artaud dedicou-se a escrever sobre o teatro que desejava fundar e em 1937 terminou a obra *O Teatro e Seu Duplo*. Nela falou sobre o Teatro da Crueldade e dá indicações mais claras do rompimento com a cena *textocêntrica*. *“A primeira urgência de um teatro inorgânico é a emancipação em relação ao texto. Embora só encontremos o seu rigoroso sistema em Le Théâtre et son Double, o protesto contra a letra fora desde sempre a preocupação principal de Artaud”* (DERRIDA, 2014, p. 277).

Segundo ele, o ator deveria comunicar-se efetivamente com a plateia ao criar um vínculo profundo, mágico e não apenas representar um diálogo no palco. *“Proponho assim um teatro em que imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como num turbilhão de forças superiores”* (IBIDEM, p. 93). E para que essa comunicação fosse efetiva, Artaud acreditava que o teatro realizado até então deveria ser desmantelado para dar lugar a um novo teatro.

Assim colocada, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a *expressão no espaço*, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados. De tudo isso conclui-se que não serão devolvidos ao teatro seus poderes específicos de ação antes de lhe ser devolvida sua linguagem. Isso significa que, em vez de voltar a textos como considerados definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao

texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento (IBIDEM, p. 101, grifo do autor).

Nos anos seguintes, Artaud dividiu a sua vida entre o teatro, o cinema mudo, a literatura e as idas e vindas aos médicos e casas de recuperação. *“A trajetória de Artaud cruzou, nesse nível, com tudo o que importa na vida intelectual e cultural da primeira metade do século XX: surrealismo, expressionismo, teatro, cinema, música, poesia”* (MÈREDIEU, 2011, p. 32). E em 1936 Artaud partiu para uma série de conferências no México, onde ficou por nove meses. Essa viagem mudou completamente sua vida. Durante essa viagem, ele conheceu os Tarahumaras e participou de rituais com os índios. Ele experimentou o alucinógeno peiote e escreveu sobre a experiência anos depois em sua permanência no asilo psiquiátrico Rodez nos anos finais de sua vida.

Em 1939 iniciou-se a Segunda Grande Guerra Mundial. O estado de saúde de Artaud estava cada vez pior. Internado em Rodez Artaud recebeu tratamento com eletrochoque, o que fez piorar seu estado corporal e aumentar sua sensação de solidão e depressão. *“Não teria sido preciso me dar eletrochoques porque, meu caro amigo, eu sou na verdade um homem calmo e sem delírio [...]”* (ARTAUD, 2017, p. 85). No entanto, Artaud continuou escrevendo muito e pensando sobre o teatro. Em 1948, ano de sua morte, ele desenvolveu a novela radiofônica *Para Acabar com o Julgamento [ou o juízo] de deus*, mas sua transmissão foi proibida. Nela, Artaud discorreu sobre a sexualidade, os corpos desmantelados pela guerra e falou sobre a sua recusa de um juízo de deus. Deus esse que poderia ser o deus cristão, a todo o momento olhando e julgando aqueles que são bons ou maus, mas também que poderia representar a figura do diretor que se apresenta como um deus dentro do teatro naquele momento, especialmente sob a figura do encenador que controlava todo o espetáculo: de atores e suas atuações às criações dos iluminadores, figurinistas e cenógrafos.

Percebe-se assim, que os pensamentos e a obra de Artaud estão estreitamente ligados aos acontecimentos de sua vida. Dessa maneira, extraímos mais uma das operações da desconstrução artaudiana: o fim da distinção entre arte e vida. Artaud acreditava também que as mudanças propostas dentro do plano cênico deveriam expandir-se para fora do teatro. *“A teoria do Artaud não é só uma teoria teatral mas é uma teoria cultural. É uma polêmica contra toda uma tradição*

*européia de representação e atitude*” (LEHMANN, 2007, p. 13). Artaud acreditava que apenas dessa forma, seria possível capturar o espírito e tocar todos aqueles que partilham o ato cênico despertando a sensibilidade e encontrando o caminho entre o gesto e o pensamento.

Para Artaud, viver é cruel. A crueldade é potência *desejante*. Por isso, propõe a busca pelo Teatro da Crueldade.

O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar (ARTAUD, 2006b, p. 143).

Assim, entendendo dessa maneira a crueldade, e o duplo arte e vida os alunos desenvolveram seus experimentos cênicos durante a disciplina. Porém, os trabalhos de três alunos tiveram destaque. O primeiro deles, C. C. O: ator havia sido há pouco diagnosticado como soropositivo. Assim, o tema atravessou sua pesquisa do começo ao fim. Primeiramente C.C. realizou alguns experimentos conversando com os passantes, pedindo que lhe contassem segredos e fazendo perguntas como: “Você faz uso de preservativos em todas as suas relações?” ou “Com que frequência você faz o teste de HIV?”. Além disso, o estudante testou várias possibilidades imagéticas e cênicas utilizando muitos preservativos como dispositivo cênico.

O ator entendeu que ser portador do HIV positivo, um de seus maiores medos, tornou-se sua realidade e que ele deveria aprender a conviver com esse medo. No entanto, passou a perceber que outros temores também atravessavam sua história, assim como seu trabalho. Aos poucos sua pesquisa foi tomando forma e o ator chegou no experimento cênico: “Diagnóstico: você tem medo de quê?”. C.C. pedia que os passantes escrevessem seus medos no chão com giz. Dessa forma, os espectadores compartilhavam suas inseguranças com o ator, através dessa abertura, eles conversavam sobre o HIV positivo e suas implicações na sociedade.

Compreendo que dentro do processo de criação o fato de ser uma pessoa soropositiva buscando diálogos possíveis sobre o HIV acabou se tornando um pano de fundo para as inúmeras formas de dizer sobre os medos. Você tem medo de quê? Trouxe possibilidades palpáveis e reais de novos

diálogos e de transmutação do medo em produto artístico (Trecho do memorial afetivo de C.C., 2018).



Figura 9: Experimento cênico “Diagnóstico: Você tem medo de quê?” do aluno e ator C.C. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.



Figura 10: Experimento cênico “Diagnóstico: Você tem medo de quê?” do aluno e ator C.C. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.

Outro trabalho muito interessante foi das alunas L.B. e F.R. As atrizes pesquisaram questões ligadas ao feminismo e ao lugar da mulher na sociedade. Ambas, estavam em períodos iniciais da graduação e em alguns momentos se sentiram muito inseguras, mas ao final, realizaram um experimento simples, mas muito valioso. Em suas primeiras experimentações, elas ficavam com medo de se expor frente às pessoas que passavam pelo campus, tanto por medo de estarem começando a fazer teatro quanto por serem mulheres e estarem sozinhas. Elas refletiram sobre sua posição enquanto mulheres e quais riscos estariam dispostas a correr. Em um ato de coragem, decidiram realizar experimentos de olhos vendados

em frente ao restaurante universitário – local de grande movimento no campus. Elas então, perceberam que a que estava com roupas mais curtas era interpelada por uma maior quantidade de pessoas, em sua maioria, homens. Dessa maneira surgiu o experimento “Com licença, você se permite?”. As atrizes permaneciam vendadas e paradas em frente ao restaurante abertas à múltiplas interações dos passantes. Ao redor delas haviam cartazes com dizeres como: “Qual o limite do toque?” e “Como seu toque afeta o outro?”. Em seus memoriais afetivos, elas relataram como se sentiram colocando-se em risco ao estarem vendadas e imóveis frente ao público.

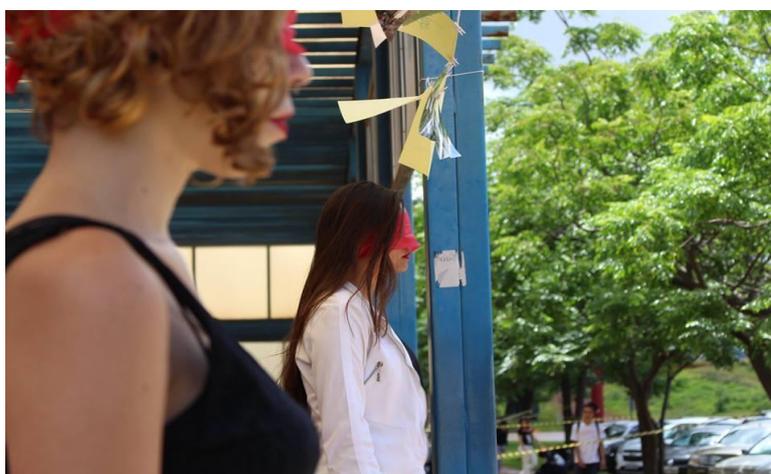


Figura 11: Experimento cênico “Com licença, você se permite?” das alunas e atrizes L. B. e F. R. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.

Ambos os experimentos criaram uma relação profunda entre arte e vida. Os alunos colocaram em cena seus questionamentos, experiências, medos e anseios. Dessa maneira, puseram em prática uma das ideias principais propostas por Antonin Artaud em seus escritos sobre o teatro.

### 3.4 Rizoma: “Humor-Destruição”: a Crueldade do Riso?

Quando iniciei a pesquisa sobre Artaud com os alunos da disciplina, os exercícios de uma maneira ou de outra acabavam tomando uma forma sombria, triste ou depressiva. Parece que o estudo de Artaud é sempre associado à suas doenças, angústias e problemas pessoais. É certo que Artaud acreditava na ligação entre arte e vida, mas não necessariamente as questões que perpassaram sua história serão as mesmas dos atores que experimentam suas ideias. Dessa forma, as aplicações práticas dos conceitos artaudianos não têm por obrigação representar a tristeza ou as agonias de Artaud.

No texto “O Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)” encontrado no livro *O Teatro e Seu Duplo*, Artaud fala sobre a capacidade do teatro de agir sobre a sensibilidade. Segundo ele, o espetáculo teatral deveria fugir de seus psicologismos e resgatar o que há de mais primitivo em seu fazer, ao que Artaud chamou de característica metafísica do teatro. Ou seja, despertar o que era para ele o sentido primeiro do teatro: a conexão consigo mesmo, com o outro e com o Cosmos. Para alcançar esse teatro “primeiro” Artaud apontou algumas vias:

A questão não é fazer aparecer em cena, diretamente, ideias metafísicas, mas criar espécies de tentações, de atmosferas propícias em torno dessas ideias. E o humor com sua anarquia, a poesia com seu simbolismo e suas imagens fornecem como que uma primeira noção dos meios para canalizar a tentação dessas ideias (ARTAUD, 2006b, p. 102–103).

Sabemos que em muitos momentos da História do Teatro, o cômico despertou interesse de atores, diretores, escritores e pesquisadores teatrais. Através do riso muitos artistas questionaram a sociedade e seus padrões sociais. A expressão “*Castigast ridendo mores*” ou “*Rindo corrigem-se os costumes*” que se popularizou por meio da peça *Tartufo* (1664) do dramaturgo e ator Molière (1622–1673) traz à tona essa potencialidade destruidora de velhos padrões do humor. Seja despertado através do sarcasmo, da ironia ou do deboche, o riso questiona e expõe as fraquezas e problemas humanos.

A Comédia ocidental surgiu na Grécia praticamente no mesmo período em que a Tragédia.

As festas que inicialmente eram uma passagem de Dionísio para abençoar a colheita tornou-se o mais importante festival *A Grande Dionisíaca* ou também chamado de *Dionisíaca Urbana*. Inicialmente ele se tratava apenas de uma transferência dos rituais realizados no meio rural para o urbano,

mas com o passar do tempo ele se transformou em um concurso de ditirambos tragédias e comédias com a duração de seis dias (DIAS, 2017, p. 64).

A Comédia apresentava personagens de condição modesta e um final feliz a fim de divertir seus espectadores. *“Tendo surgido ao mesmo tempo que a tragédia, a comédia grega, e depois dela toda peça cômica, é o duplo e o antídoto do mecanismo trágico”* (PAVIS, 2007, p. 53).

É importante notar que o cômico e o riso não se restringem à Comédia e podem estar presentes em outros gêneros. Ou seja, o ator pode em qualquer circunstância que desejar explorar esse mecanismo. O riso pode dar-se através de várias maneiras, seja por meio gestos, repetições, falhas ou situações consideradas absurdas. O riso gera o reconhecimento da condição humana.

Assim, ao rir-se do outro, sempre se ri um pouco de si mesmo; esta é uma maneira de se conhecer melhor e também de sobreviver apesar de tudo, voltando sempre a ficar de pé, quaisquer que sejam as dificuldades e os obstáculos (IBIDEM, p. 58–59).

Ademais, o riso proporciona a identificação e estabelece comunicação entre público e atores. *“O riso é 'comunicativo', quem ri necessita de pelo menos um parceiro para associar-se a ele e rir do que é mostrado”* (IBIDEM, p. 59, grifo do autor).

Em seu texto, Artaud utiliza o termo “HUMOR-DESTRUIÇÃO” como potência para despertar a sensibilidade dos atores e espectadores do seu teatro. Ele aponta o riso como ferramenta para encantar os participantes do ato teatral e promover o que ele chamou de “exorcismos particulares”.

Todo esse magnetismo e toda essa poesia e esses meios de encantamentos diretos nada seriam se não colocassem o espírito fisicamente no caminho de alguma coisa, se o verdadeiro teatro não pudesse nos dar o sentido de uma criação da qual possuímos apenas uma face e cuja realização completa está em outros planos” (ARTAUD, 2006b, p. 104).

Durante a disciplina um único trabalho tomou forma cômica, os experimentos da aluna e atriz M. N. Durante as aulas e exercícios, ela trabalhou sempre gestos grotescos, vozes disformes e improvisações que levavam os espectadores ao riso. Apesar da comicidade, sua pesquisa foi sempre muito crítica. Seu modo, muitas vezes exagerado a levaram para um caminho próximo ao bufo.

O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia (PAVIS, 2007, p. 35)

Ao agir de maneira bufonesca, a atriz tinha licença para zombar, debochar e destituir toda a seriedade dos exercícios, mesmo quando se tratavam de temas sérios, complexos ou tabus. M. N. apresentava em suas experimentações uma figura marginal que foi capaz de desconstruir ideias pré-estabelecidas que eu e os outros alunos possuíamos sobre o trabalho artaudiano. Essa desestabilidade por ela causada me chamou muito a atenção.

M. N. iniciou sua pesquisa utilizando jornais. Assim como em muitos trabalhos de palhaços, ela os resignificou, utilizando-os de diversas maneiras. Ora como coberta, ora como moeda de troca ou meio de interação com os outros alunos ou espectadores durante os exercícios. Aos poucos ela foi acrescentando elementos como figurinos e acessórios e criou uma figura errante que estava o tempo inteiro espalhando, recolhendo ou cortando aqueles jornais. Em princípio ela não utilizou palavras, emitia grunhidos e fazia sonoridades com os papéis.

Num segundo momento ela passou a ler as notícias que estavam ali registradas. Todas elas trágicas e que retratavam a violência das grandes capitais. Os jornais eram sensacionalistas e carregados de palavras sangrentas. Porém, quando a atriz lia as notícias todos caíam na gargalhada, revelando assim toda a crueldade que habita em cada um de nós. A vida é cruel e o riso, em muitas vezes, também. Durante o semestre, M. N. leu aquelas notícias em muitos pontos do campus. Em seu experimento final “Saiu no jornal”, a estudante criou uma instalação com os jornais espalhados pelo chão e pendurados no teto. O ambiente parecia sujo e confuso. Sua maquiagem preta e vermelha assim como seu figurino, ajudavam a criar uma imagem bufônica. Em sua ação ela jogava perfume muito forte nos jornais “perfumando as notícias”, distribuía balas aos passantes e lia as páginas dos jornais com um microfone que estava conectado a um aparelho eletrônico que fazia sua voz ecoar. Ela convidava o público para ler os artigos e em alguns momentos fazia uma espécie de entrevista com os espectadores. Em seu experimento, a atriz trabalhou com deboche e sarcasmo questões e problemas graves do dia a dia dos brasileiros, expondo assim todo o seu humor destruição em cena. Seu trabalho final reforça a ideia de que é possível trabalhar com as proposições de Artaud sem ter que ser necessariamente sisudo ou trágico.



Figura 12: Experimento cênico “Saiu no jornal” da aluna e atriz M. N. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.



Figura 13: Experimento cênico “Saiu no jornal” da aluna e atriz M. N. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.

### 3.5 Rizoma: O Espaço Não Convencional

Como procuramos destacar no capítulo anterior desta dissertação, o contato com os movimentos de vanguarda do início do século XX influenciaram algumas ideias artaudianas. O questionamento da arte e os espaços físicos que ela ocupava feito pelos participantes daqueles movimentos chegaram ao teatro. Os artistas questionavam a utilização dos edifícios destinados a arte e em muitos momentos levaram seus trabalhos para rua ou espaços não convencionais.

O espaço cênico, ou seja, o lugar ocupado pelos atores frente ao público durante a representação teatral passou por muitas modificações ao longo do tempo. Em sua origem grega, o edifício cênico, construído em uma encosta, dispunha de um palco frontal e a plateia se posicionava de maneira semi-circular. Essa estrutura foi desenvolvida no intuito de amplificar as vozes dos atores e permitir a ampla visão da cena. O espetáculo se desenvolvia no proscênio, onde ficavam os atores e na orquestra, local ocupado pelo coro. Os romanos, por sua vez, fecharam a estrutura teatral e conectaram o palco à arquibancada. Já no teatro medieval muitos espetáculos eram realizados nas igrejas, nos palácios e até mesmo em carroças nos teatros mambembes. No século XVI surgiram também os “corrales” do teatro do Século de Ouro Espanhol, os espetáculos aconteciam em pátios abertos e o público se posicionava em suas laterais e até mesmo nas varandas e janelas das casas ao seu redor. As encenações renascentistas eram realizadas em edifícios fechados, do palco saía uma plataforma onde os atores atuavam circundados pela plateia. Os edifícios teatrais italianos com palcos profundos propícios para a utilização de cenários e maquinarias surgiram na virada do século XVI para o XVII. Nesse período da História e Filosofia ocidental, o Homem ocupava o centro do universo, dessa maneira, essa estrutura colocava os atores em local de destaque. Outrossim, essa configuração permitia a utilização de pinturas que se valiam do estudo da profundidade como pano de fundo, de acordo com Patrice Pavis em sua obra *Dicionário de Teatro* (1996).

O palco que ao final do renascimento já começaria a ser chamado de italiano acabou sendo difundido e utilizado como uma das principais organizações cênicas ocidentais. No entanto, no início do século XX os artistas queriam romper com as convenções artísticas europeias até então vigentes. Dessa forma, muitos se voltaram para as origens da arte ocidental ou buscaram inspiração em

manifestações consideradas “primitivas” como a arte africana ou latino americana. Artaud, após o contato com os movimentos de vanguarda e o Teatro de Bali, buscou calcar seus estudos na busca por um teatro dito religioso ou ritualístico. Dessa forma, passou a reivindicar a participação dos espectadores no rito cênico. Para ele, o público deveria participar ativamente da encenação. Essa operação só poderia dar-se, segundo Artaud, através da alteração da configuração da encenação e disposição dos atores e espectadores durante a encenação. Notamos assim, que Artaud propôs uma desconstrução da atuação. Uma vez que o ator já não seria mais o centro do fazer teatral, a cena se tornaria horizontal e desconstruída com o fim das dualidades palco/plateia e atores/espectadores.

Se admitimos a origem ritual do teatro, a participação de um grupo numa cerimônia, num rito, e depois numa ação ritualizada, o círculo figura o local primordial e a cena não exige um ângulo de visão ou uma distância particulares. O círculo – no qual se inspira o teatro grego, que é ao mesmo tempo construído e naturalmente escavado no flanco de uma colina – volta na sequência a todo lugar que a participação não fica limitada àquela do olhar exterior sobre o acontecimento (PAVIS, 2007, p. 133)

No intuito de compor espetáculos ritualísticos, Artaud propôs a disposição circular da cena. De acordo com o autor, através dessa configuração atores e espectadores estariam conectados. Para ele, essa troca havia se perdido ao longo dos anos no fazer teatral.

Será reestabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala (ARTAUD, 2006b, p. 110).

Como podemos depreender da citação acima, além da disposição circular, é importante ressaltar que Artaud preconiza que o público ocuparia o centro da sala e os atores agiriam ao seu redor, envolvendo-o em seu espetáculo. Proposição revolucionária para os padrões cênicos europeus do início do século XX que, como vimos anteriormente, estavam focados em uma atuação frontal e realista na qual o público era mero “espião” do que acontecia no palco.

Além disso, Artaud propôs a ocupação de novos espaços que não os utilizados convencionalmente pelo teatro revelando novamente o caráter desconstrutivo e revolucionário de suas ideias, um dos aspectos mais frutíferos de

seu pensamento para as profundas transformações que o fazer cênico do século XX assistiria.

Assim, abandonando as salas de teatro existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certos templos no Alto Tibete (IBIDEM, p. 110).

Artaud propôs também que o público sentasse em cadeiras móveis para acompanhar o desenvolvimento da cena, assim como modificações no espaço para captar melhor a luz ou amplificar a voz dos atores e as sonoridades por eles emitidas.

Além disso, no alto, correrão galerias por toda a sala, como em certos quadros Primitivos. Essas galerias permitirão aos atores, toda vez que a ação exigir, caminhar de um ponto a outro da sala, e também que a ação se desenrole em todos os níveis e em todos os sentidos da perspectiva em altura e profundidade (IBIDEM, p. 111).

Durante toda a disciplina “Oficina de Criação Cênica A” essas ideias foram postas em prática. Os alunos tinham a liberdade, desde as primeiras aulas, para realizarem seus exercícios em qualquer parte do campus que desejassem. No primeiro momento, ainda tímidos, ocuparam os corredores do departamento de artes e seus arredores. Aos poucos as improvisações foram tomando forma e consistência, e os alunos passaram a ocupar locais diferentes. Alguns utilizaram os banheiros do prédio em seus exercícios, outros, partes da universidade que ainda estavam em construção e até mesmo o posto médico.

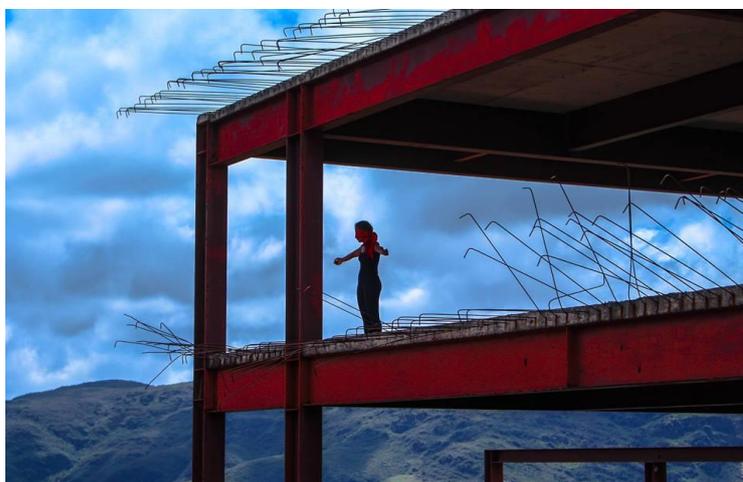


Figura 14: Exercício da aluna F. V. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.

O aluno Y. R. explorou diversos pontos no campus. Em seus exercícios ele questionou a dinâmica empregatícia do sistema capitalista e desde os primeiros experimentos perguntou aos passantes: “O que te escraviza?”. O ator colocava-se sempre preso em algum lugar: postes ou monumentos e realizava a ação de carimbar papeis com as próprias mãos. Na maioria das vezes o público passava, olhava, mas não parava para participar de sua ação. Apesar de ter deslocado seu trabalho para fora da sala de ensaio, o aluno ainda assumia a posição frontal e as outras pessoas eram meras apreciadoras do seu experimento. Assim, o espaço não facilitou a interação com o público, muito menos tornou-o parte integrante da ação. Acredito que para alcançar a ideia artaudiana de integração entre público e plateia não basta ocupar um espaço diferente do edifício teatral convencional, é preciso refletir como aquele local pode atravessar e transformar o público de maneira efetiva para que ele se torne parte essencial da ação.



Figura 15: Exercício do aluno Y. R. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Lorena Bragança.

Outros alunos realizavam seus exercícios pensando o espaço como imagem ou quais imagens poderiam ser desenvolvidas ao ocupar determinado local. Porém, um dos experimentos se destacou. A aluna O. V. começou a desenvolver sua partitura através de sua relação com o espaço e não somente quais as possibilidades imagéticas o lugar possuía. A estudante passou a experimentar o espaço e todas as suas potencialidades. Ela escolheu um mirante que fica na parte detrás do departamento. O local é alto e dele é possível visualizar parte da cidade de Ouro Preto. Em um de seus exercícios, O. V. resolveu parar e observar a cidade.

Neste momento surgiu sua ação. A atriz colocou uma cadeira virada para a cidade e sentou-se. Permaneceu horas assim, o espaço lhe arrebatou. Sentada ele refletiu sobre a vida conturbada e corrida que todos nós levamos nas atuais circunstâncias e pensou: “Não nos permitimos parar por alguns instantes”. Nos experimentos seguintes, ela utilizou uma gravação de sua própria voz que dizia de várias maneiras: “A gente não se permite parar”.

Durante as aulas ela decidiu criar também uma imagem naquele espaço e utilizou a cor amarela em seu figurino contrastando assim com o verde das plantas, o céu azul e a cidade cinza ao fundo. Em seguida, ela colocou outras cadeiras para que os espectadores também pudessem sentar-se e admirar a cidade ou, assim como ela, refletirem durante aquele momento de pausa. Em seu experimento final, era possível perceber o silêncio que havia se instaurado, mas não era um silêncio vazio. O público e ela estavam conectados e compartilhavam da mesma ação/rito de permitir-se parar por alguns instantes. Nesse experimento ficou claro como é possível quebrar a hierarquia ator-espectador por meio do espaço.



Figura 16: Experimento cênico “A gente não se permite parar” da aluna e atriz O. V. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.

### 3.6 Rizoma: Hieróglifos, Signos, Símbolos & a Linguagem Cifrada

Importante lembrar que, ao ver um espetáculo do Teatro de Bali em 1931, Artaud ficou de tal forma magnetizado pela forma, de acordo com ele, “encantatória” dos gestos que, profundamente inspirado por este, acabaria por escrever não só inúmeras cartas sobre o teatro balinês como também o texto “Sobre o Teatro de Bali” que pode ser encontrado em seu livro *O Teatro e Seu Duplo*. O teatro tradicional balinês é composto por música, dança e pantomima, essa junção encheu os olhos de Artaud que ficou impressionado com a potente capacidade simbólica do espetáculo.

Em suma, os balineses realizam, com maior rigor, a ideia do teatro puro, onde tudo, tanto concepção como realização, só vale, só existe por ser grau de objetivação em cena. Demonstram vitoriosamente a preponderância absoluta do diretor cujo poder de criação elimina as palavras (ARTAUD, 2006b, p. 55–56).

O teatro balinês foca seu desenvolvimento nos gestos e nas sonoridades criando assim signos para representar a história ou ações postas em cena. Além disso, as roupas, adereços e objetos utilizados, criam o que Artaud chamou de “hieróglifos animados”. Cada movimento mínimo, cada detalhe visual e cada imagem desenvolvida correspondem a um símbolo dentro do espetáculo. Signos esses que os balineses compreendem e assimilam muito bem. Esse tipo de representação é bastante diferente do teatro ocidental tradicional, principalmente o que estava sendo desenvolvido pelos contemporâneos de Artaud. Para ele, aquele formato implicava em um fazer teatral visceral, ritualístico e capaz de tocar os sentidos de seus espectadores.

Uma das razões de nosso prazer diante desse espetáculo sem excessos reside justamente na utilização por esses atores de uma quantidade precisa de gestos seguros, de mímicas experimentadas e adequadas mas, acima de tudo, no invólucro espiritual, no estudo profundo e matizado que presidiu a elaboração dos jogos de expressão, dos signos eficazes e cuja eficácia nos dá a impressão de não se ter esgotado ao longo dos milênios. (IBIDEM, p. 57).

E é justamente sobre esse fazer ritualístico que Artaud desejava debruçar-se. Em vários de seus escritos Artaud clamou por um teatro que retornasse a suas origens religiosas, um fazer teatral que ligasse atores e espectadores em uma esfera

mágica de reconexão com as forças divinas e cósmicas que regem o universo e a vida.

É um teatro que elimina o autor em proveito daquilo que em nosso jargão ocidental do teatro chamaríamos de diretor; mas aqui o diretor é uma espécie de ordenador mágico, um mestre de cerimônias sagradas. E a matéria sobre a qual ele trabalha, os temas que faz palpitar não são dele mas dos deuses. Eles provêm, ao que parece, das junções primitivas da Natureza que um Espírito duplo favoreceu. Ele mexe com o MANIFESTADO. É uma espécie de Física primeira, da qual o Espírito nunca se afastou (IBIDEM, p. 63, grifo do autor).

Para além do caráter ritualístico desse teatro, Artaud reforçou a necessidade da utilização de gestos, sonoridades e imagens no intuito de romper com a forma dialogada do teatro, tirando assim as palavras de seu pedestal hierárquico dentro da cena. Para ele, somente através de partituras hieroglíficas e uma linguagem cifrada seria possível reconstruir o teatro para que ele deixasse de ser focado no texto.

Nosso teatro, que nunca teve ideia dessa metafísica de gestos, que nunca soube fazer a música servir a fins dramáticos tão imediatos, tão concretos, nosso teatro puramente verbal e que ignora tudo o que constitui o teatro, ou seja, tudo o que está no ar do palco, que se mede com e se cerca de ar, que tem uma densidade no espaço – movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes, gritos –, poderia, diante do que não se mede e que se relaciona com o poder de sugestão do espírito, pedir ao Teatro de Bali uma lição de espiritualidade (IBIDEM, p. 59).

Para Artaud o teatro ocidental só se expressava através das palavras e isso o afastava do sentido primeiro do teatro. “*A palavra no teatro ocidental sempre serve apenas para expressar conflitos psicológicos particulares ao homem e à sua situação na atualidade cotidiana da vida*” (IBIDEM, p. 78). Ele acreditava que através de um espetáculo cifrado seria possível dar um novo sentido às palavras.

O que será este “novo sentido”? E sobretudo essa nova escritura teatral? Esta não mais ocupará o lugar limitado de uma notação de palavras, cobrirá todo o campo dessa nova linguagem: não apenas escrita fonética e transcrição da palavra mas escrita hieroglífica, escrita na qual os elementos fonéticos se coordenam a elementos visuais, picturais, plásticos (DERRIDA, 2014, p. 350- 351).

As palavras no teatro artaudiano, assim como todos os outros elementos ocupariam posição igualitária. “*Nesse teatro, toda criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras*” (ARTAUD, 2006b, p. 63). Dessa maneira, as palavras assumiriam

também um caráter simbólico e hieroglífico. As palavras no teatro de Artaud, talvez como resquício de sua vivência surrealista, ocupariam, de acordo com ele, o mesmo valor que elas tem nos sonhos e deveriam ser manipuladas em cenas como os objetos.

Pois o teatro da crueldade é realmente um teatro do sonho, mas do sonho cruel, isto é, absolutamente necessário e determinado, de um sonho calculado, dirigido, em oposição ao que Artaud julgava ser a desordem empírica do sonho espontâneo (DERRIDA, 2014, p. 353).

Tendo em vista o grande desejo artaudiano de destruição do teatro da palavra voltemos ao caráter hieroglífico da nova linguagem teatral por ele proposta. Artaud convoca seus atores a cifrarem toda a sua criação cênica, desde os gestos e sonoridades aos cenários e figurinos. Todo o espetáculo deveria constituir-se como uma grande partitura imagética. Para ele, ao trabalhar dessa forma, atores e público conseguiriam finalmente encontrar-se com o Devoir teatro.

Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade de expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo (ARTAUD, 2006b, p. 77).

E é justamente isso que os alunos foram convidados a fazer na disciplina durante todo o semestre. Para se desprenderem de vez do teatro da palavra e mergulharem em experimentos hieroglíficos, foram instigados muitas vezes a pensar em seus exercícios por meio de vias como os gestos, as sonoridades, os objetos, o espaço, dentre outros. Perguntas como: “O que vocês desejam dizer?”, “Quais sensações querem trocar?” foram feitas aos alunos para que dia após dia fossem criando símbolos em suas partituras.

Dessa forma, dois trabalhos tiveram destaque. O primeiro deles, o experimento “Sangue” realizado pelas alunas L. R., M. S. e Y. P. Durante todo o semestre as alunas trabalharam juntas. Nos primeiros exercícios elas utilizaram diversos tipos de panos e trabalharam com jogos de interação entre elas. Ao longo de semestre foram colocando suas sensações, angústias e desejos em seu trabalho. Os materiais utilizados foram se transformando em signos e códigos. Os tecidos foram trocados por roupas femininas. As atrizes queriam falar sobre o papel ocupado pela mulher em uma sociedade opressora, machista e patriarcal. Então elas escolheram a cor vermelha simbolizando toda a violência sofrida pelas

mulheres e o alto índice de feminicídio no Brasil. Cada uma realizava um gesto repetitivo. L. R. tirava e vestia as peças de roupas, M. S. lavava em uma bacia roupas infantis e Y. P. pendurava peças de roupas íntimas em um varal. Ao fazer sua ação L. R. repetia exaustivamente as frases: “Sangue no quarto”, “Sangue na cama”, “Sangue na sala”. Durante o experimento eram reproduzidos áudios machistas de homens como o apresentador de televisão Sílvio Santos e o presidente Jair Bolsonaro. As imagens, a cor vermelha, os gestos e as sonoridades criaram uma única esfera simbólica.



Figura 17: Experimento cênico “Sangue” das alunas e atrizes L. R., M. S. e Y. P. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.

Outro experimento carregado de símbolos foi o trabalho “Três Poderes” dos alunos C. M., J. A. e M. M. Nele os alunos discutiram três questões: o patriarcado, o militarismo e os “bons costumes”. Em princípio seus trabalhos foram realizados separados, mas em um dos experimentos finais, perceberam conexões em seus discursos e decidiram compartilhar o mesmo espaço cênico integrando suas partituras. Seus experimentos foram carregados de símbolos desde o início. C.M. durante uma das aulas trabalhou com a figura da mulher como uma loba experimentando vocalidades, gritos e uivos. Em uma das aulas, ela foi para a área externa do prédio e resolver recolher e testar materiais que tivessem conexão com essa figura. A atriz então escolheu um galho para trabalhar e acrescentou elementos

como o vestido preto e a “máscara de fogo” em alusão às mulheres que foram queimadas nas fogueiras.



Figura 18: Experimento cênico “Três Poderes” da aluna e atriz C.M. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.

J. A. trabalhou através da representação do militarismo e o fascismo crescente na sociedade brasileira. Para isso ela utilizou uma espécie de uniforme militar, um tecido preto que envolvia um de seus braços e rosto, além de realizar gestos e ações repetitivas como marchar e prestar continência.



Figura 19: Experimento cênico “Três Poderes” da aluna e atriz J. A. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.

Por fim, o ator M. M. Realizou experimentos desde o começo do semestre com maços de cigarro e a sua relação com eles. Os cigarros que carregam tantos símbolos em nossa sociedade foram utilizados por ele como símbolo da fragilidade humana convertida em regras de comportamento consideradas como bons costumes. O estudante utilizou também uma sacola plástica em seu rosto como signo de uma sociedade imersa em contradições sufocantes. Ademais, o terno, como elemento hierarquizante ajudou a compor esta figura.



Figura 20: Experimento cênico “Três Poderes” do aluno e ator M. M. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.

Os três atores também diziam repetidamente frases como: “Pela família” e “A igreja católica salvou as mulheres” durante a execução de suas partituras. Os dois experimentos conseguiram criar cenas carregadas de signos e uma linguagem hieroglífica capazes de envolver os espectadores e despertar neles as mais variadas sensações, além de muitos questionamentos. Percebemos assim que não é preciso despejar sobre o público uma quantidade exorbitante de textos para que ele compreenda, se envolva e faça uma reflexão sobre o espetáculo apresentado.

Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar tem mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionada pelas análises da palavra (ARTAUD, 2006b, p. 79).

### 3.7 Rizoma: “A Desconstrução do Corpo” – Rumo ao Corpo Sem Órgãos?

Temos uma progressiva mudança na obra artaudiana, com a qual o teatro da crueldade e seu progressivo “desmanche” das hierarquias do palco tradicional construído na modernidade conduz também a uma necessidade de re colocação do corpo neste “novo” horizonte, conduzindo à gênese do conceito de corpo sem órgãos na obra tardia de Artaud, um de seus conceitos mais férteis e profícuos, por permitir tratar até mesmo o corpo humano não como “algo dado” mas como um fluxo: destraticado (para nos atermos ao vocabulário deleuziano) e em constante processo, ou estado de fluxo, como posteriormente postulado por Grotovski. Deste modo, filósofos como Gilles Deleuze e Félix Guattari também discutem as desconstruções teatrais propostas por Artaud, no entanto suas discussões não se limitam ao plano artístico, mas também abrangem a maneira como o pensamento de Artaud transformou a ideia de corpo e vida para além do teatro. A maior discussão gerada por esses dois autores sobre Artaud é sem dúvida o conceito de Corpo Sem Órgãos desenvolvido por eles a partir da novela radiofônica *Para Acabar com o Julgamento de Deus* de Antonin Artaud. “O CSO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 14).

Em sua novela radiofônica, Artaud propôs o fim da divisão do corpo em órgãos. O corpo com órgãos representava um corpo estruturado, setorizado e que servia ao sistema capitalista. Um corpo anatômico, perfeito, sem máculas, escravo do trabalho. Essa ideia surgiu também na modernidade quando o corpo foi comparado à uma máquina que funciona por meio de engrenagens, Deleuze e Guattari falaram como os corpos vitrificados, costurados e abjetos nos causam horror. Artaud causou esse horror, ele possuía um corpo desviante. Seu corpo destruído foi causa e consequência dos anos de internação, os eletrochoques e o uso contínuo de medicamentos. O corpo de Artaud não possuía valor instrumentalizante, ele não servia ao sistema. “O corpo pleno sem órgãos é antiprodução” (LINS, 1999, p. 51-52).

Artaud era contra a sociedade europeia, desmantelada e desgastada pela guerra e seu sistema bélico, baseado na conquista e não auto sustentável. Por isso, ao reivindicar uma arte que não se separava da vida, ele apresentou um corpo que

se fez corpo abjeto, que queria ser esquecido e ignorado pela sociedade de controle e pelo governo mas, Artaud não deixou, ele o apresentou em seus textos, em suas concepções artísticas e em sua própria existência, desconstruindo assim a noção de corpos ideais, perfeitos e padronizados. Construir um Corpo Sem Órgãos é voltar-se diretamente para o corpo, sua finitude e defeitos que tornam, cada corpo, único. O Corpo Sem Órgãos é, portanto um corpo livre das dicotomias e binaridades. O cérebro já não é mais a razão e o coração a emoção, o corpo é um só, um todo, conectado ao espírito. *“Transcender os contrários, abolir a polaridade que caracteriza a ‘condição humana’”* (IBIDEM, p. 64, grifo do autor). Por meio da ideia de Corpo Sem Órgãos, Artaud nos apresenta mais uma de suas operações desconstrutivas.

Deleuze explicitou em seu texto “Para dar um fim ao juízo” encontrado em sua obra *Crítica e Clínica* (1993) que os homens passam por um processo de juízo e julgamento todo o tempo pela sociedade através de instâncias como o Poder e a Igreja. No Ocidente os homens assumem uma dívida com Deus: a vida, e são julgados por ele. Segundo ele, Artaud propôs a libertação do homem através da ideia de crueldade que se mostra oposta à chamada doutrina do juízo.

Artaud dará ao sistema da crueldade desenvolvimentos sublimes, a escrita de sangue e de vida que se opõe à escrita do livro, como a justiça ao juízo, e acarreta uma verdadeira inversão do signo” (DELEUZE, 2011, p. 165).

É preciso lembrar que a inversão é um movimento pertencente à desconstrução derridiana. Além disso, Deleuze afirmou que corpos desviantes se desprendem do juízo. *“É nos estados de embriaguez, bebidas, drogas, êxtases que se buscará o antídoto ao mesmo tempo do sonho e do juízo”* (IBIDEM, p. 167). Para Deleuze a doutrina do juízo invade e limita os corpos separando-os em órgãos. Um corpo setorizado é um corpo organizado. Dessa maneira as funções do organismo e seus sentidos são separados, polarizados, isto é, hierarquizados. E é só através de um corpo setorizado que o juízo pode agir.

Artaud apresenta esse “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 polos, zonas, limiares e gradientes (IBIDEM, p. 168).

E, segundo Artaud, o juízo age através de deus. Mas, que deus é esse? *“Deus, como um princípio ordenador da política dos corpos e da política da vida, é aquele que detém o juízo, o poder de julgamento”* (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 81). Dessa forma, Artaud, o anarquista, exaltava o Corpo Sem Órgãos e toda a sua subversão. O corpo organizado não experimenta, não deseja verdadeiramente. Ele serve aos poderosos e os teme. Através do medo, os corpos organizados são controlados. O medo julga, pode se fazer fascista, já o desejo, é revolucionário. O juízo não consegue agir se o corpo estiver desorganizado.

Bifurcação e reta, o corpo sem órgãos é plenitude e vazio; é carne sofredora convertida em “corpo-de-consciência-da-morte” (que não é nem espírito, nem a carne, nem o corpo), corpo transfigurado, corpo glorioso “corpo de luz, estado de consciência do não-ser”, que Artaud o denominou *corpo puro, corpo novo*, não oprimido, corpo sem órgãos (LINS, 1999, p. 47).

O Corpo Sem Órgãos é um corpo que busca experimentar-se, reinventar-se. Um Corpo Sem Órgãos não admite repetições. Ele está o tempo inteiro em transformação. Ele rejeita o julgamento e se reconstrói (ou se desfaz) à sua maneira, de acordo com seu desejo. Dessa forma, ele se encaixa perfeitamente nos planos desconstrutivos de Antonin Artaud, não apenas da cena teatral, mas da vida como um todo. *“Artesão único de meu corpo sem órgãos, desejá-lo é empreender, de imediato, a experimentação, tornando-me, assim, o artista solitário de minha criação”* (IBIDEM, p. 49).

Os alunos da disciplina foram convidados a experimentar novas possibilidades corporais e explorar seus corpos e vozes de maneira uníssona e inovadora como forma de investigação artística, que era também, após cada aula, “mapeado” ou, melhor dizendo, cartografado no diário ou memorial afetivo, como forma de registrar e possibilitar a investigação artística de cada um.

Dentro das experiências realizadas pelos alunos, a investigação e o processo criativo da aluna K.N. teve destaque. A aluna criticou os corpos padronizados pelo sistema capitalista através da criação de imagens compostas por

um corpo cheio de amarras e ataduras. O corpo que aparentava estar doente tentava manter-se em uma cadeira de rodas, mas sempre caía. Além disso, ostentava em suas costas um manequim de plástico que sufocava aquele corpo tornado disforme e alquebrado.



Figura 21: Experimento cênico “(IN)CORPORAL”, aluna e atriz K. N. Ouro Preto, Minas Gerais, 2018. Foto: Thiago Ferraz.

K. N. trabalhou com um corpo disforme e marginalizado em seu experimento, o corpo ali apresentado não se mostrava como saudável, disponível para o trabalho e por sua vez, útil a sociedade. Além disso, a atriz questionou a padronização da figura humana que deve a todo momento se enquadrar nos requisitos da sociedade. Padrão esse que Artaud questionava de maneira veemente. O Corpo Sem Órgãos proposto por ele quebra com toda a lógica e ordem social que visa encaixar os corpos em modelos determinados.

Para enfatizar a deformidade em seu corpo, a atriz trabalhou por meio do procedimento de “amputação” descrito por Deleuze no texto “Um Manifesto de Menos” encontrado em seu livro *Sobre o Teatro* (1979) ao falar sobre o teatro de Carmelo Bene. K. N. além de amarrar seus braços e pernas, vendou seus olhos, limitando assim seus movimentos. Dessa forma, a atriz não podia se apoiar em gestos ou “movimentos viciados” que normalmente os atores apresentam em cena. Ao bloquear ou “amputar” partes do seu corpo, ela precisava buscar novos movimentos ou estados corporais para realizar suas ações. “É que, pelo

*impedimento continuado, os gestos e os movimentos são postos em estado de variação contínua, uns em relação aos outros e cada um por si mesmo*”, (DELEUZE, 2010, p.48). De acordo com Deleuze, quando o ator se vale das “amputações” em cena, ele destrói elementos de poder dentro da encenação e do próprio teatro, E não seria esse o desejo de Artaud: corpos e espetáculos livres da dominação do poder? “[...] *à subtração dos elementos estáveis de Poder, que vai liberar uma nova potencialidade de teatro, uma força não representativa sempre em desequilíbrio*” (MACHADO in. DELEUZE, 2010, p.33). Assim, quando um ator realiza essa operação ele desconstrói as relações de poder do teatro em si. E destruir as relações de poder é ser anárquico, assim como Artaud que buscava a destruição das imposições de poder dentro e fora do teatro. O Corpo Sem Órgãos é um corpo livre.

### 3.8 Rizoma: Artaud: O “Avô da Performance”?

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como duplo do outro embora não aja no mesmo plano.  
O ator é como um atleta do coração  
(ARTAUD, 2006b, p. 151).

O último rizoma que compõe este estudo de caso e que agora se inicia, tem por objetivo fazer uma reflexão final comparativa entre as ideias de desconstrução teatral propostas por Antonin Artaud tal como emergiram nos experimentos cênicos realizados ao longo da disciplina Oficina de criação (cujo programa pode ser conferido no anexo 4), os quais, visivelmente caminharam em direção a uma “desconstrução” tão ampla do palco moderno que se aproximaram do que hoje entenderíamos como performativo. Neste sentido, Artaud poderia ser considerado não apenas um dos maiores artistas de vanguarda, mas também, como um autor cujo caráter extemporâneo assim se destaca – extemporâneo no sentido em que Agamben<sup>50</sup> (1942) dá ao termo, como algo que se afasta ao mesmo tempo em que se aproxima.

Discutiremos tal afirmação a luz de três características chaves sobre a linguagem da Performance apresentadas pela autora Josette Féral, em seu livro *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro* (2009), mais especificamente no capítulo “Performance e Teatralidade: O Sujeito Desmistificado”. Com isso, esperamos aprofundar e discutir a hipótese que lá já aparece de que Artaud seria, também, um dos precursores da Performance Arte.

Entre as múltiplas características que marcam a performance, salientarei três que colocam, para além da diversidade das práticas e dos modos, fundamentos essenciais de toda performance. Trata-se, de um lado, da manipulação à qual a performance submete o corpo do *performer*, elemento fundador e indispensável de todo ato performativo, e, de outro, da manipulação do espaço que o performador esvazia para decupá-lo e habitá-lo em suas menores ondulações e recantos, e enfim da relação que a performance institui entre o artista e os espectadores, os espectadores e a obra de arte, a obra de arte e o artista (FERAL, 2015, p. 150-151, grifo do autor).

---

<sup>50</sup> Giorgio Agamben: filósofo italiano que discute desde Estética à Política.

A Performance Arte, manifestação artística que surgiu em meados dos anos 1960, possui caráter híbrido e borra as fronteiras entre a música, a dança, as artes plásticas, o cinema e o teatro. Por muito tempo artistas e pesquisadores tentaram definir e criar regras específicas para a Performance. Porém, essa linguagem múltipla e mutável não se enquadra em padrões fixos. Dessa maneira, as ideias artaudianas serão aqui comparadas às características-chaves da arte performática apresentadas por Féral, mas vale aqui ressaltar que são características e não regras fixas da Performance.

[...] falar em Performance é falar de um território ainda não totalmente mapeado (e que talvez jamais o possa ser), posto envolver um fenômeno multicomplexo, por natureza anárquico e de difícil definição – ou ao qual, talvez, não caiba jamais uma definição unívoca –, a acontecer através de características emergentes de diferentes linguagens artísticas (DIAS, 2016, p. 4340).

A influência dos movimentos de vanguarda do início do século XX no surgimento dessa linguagem é inegável. Porém como iremos discutir a seguir, Artaud parece exercer grande papel dentro da construção da arte da Performance.

#### **a) A Manipulação do Corpo: em Busca de um Corpo Sem Órgãos?**

No texto “Performance e Teatralidade: O Sujeito Desmistificado” encontrado no livro *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro*, a professora e escritora Josette Féral fala sobre o advento da Performance Arte e suas características, além da sua origem e influência dentro e fora do teatro. A autora acredita que a linguagem da Performance se originou sob a influência dos movimentos de vanguarda do início do século XX, principalmente do Surrealismo – do qual Artaud participou – como visto anteriormente no segundo capítulo da presente dissertação.

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

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

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

Porém, a autora acredita que existem três características fundamentais em todo ato performático e esses três pontos serão discutidos nesta dissertação ao longo desse capítulo.

A primeira característica da Performance apresentada por Féral é a: **“Manipulação do corpo em primeiro lugar. A performance quer ser uma realização física, por isso o performer trabalha com seu corpo como o pintor com sua tela”** (IBIDEM, p. 151, grifo nosso). Segundo ela, o corpo é o instrumento de trabalho do performer. Ele o experimenta e o transforma. A exploração do corpo, assim como o seu questionamento, está sempre presente na Performance.

Artaud desejava transformar e modificar o corpo, como já discutido aqui anteriormente no “Rizoma: ‘A Desconstrução do Corpo’ – Rumo ao Corpo Sem Órgãos?”. O Corpo Sem Órgãos, idealizado por Artaud, é um corpo político, coletivo, atravessado por diferentes linhas de fuga, desterritorializado, destraticado e, portanto, instável. Ele é devir constante, pura transformação. Dessa maneira, Artaud almejava um corpo que, contrário à lógica do sistema capitalista, não estivesse emoldurado e preso à uma forma única.. Ideia essa que concretizou-se anos mais tarde nos experimentos performáticos. *“Corpo camaleão, corpo estranho sobre o qual afloram os desejos e os recalques do sujeito”* (IBIDEM, p. 151).

O Corpo Sem Órgãos, assim como o corpo performático é potência *desejante*. Campo de imanência do desejo, povoado por intensidades. Seu desejo não é o desejo imposto pelo sistema, mas sim, verdadeiro, real, advindo das profundezas do espírito, tal qual Artaud desejara.

O corpo sem órgãos é o desejo, mas também, é na acepção de Deleuze, o não desejo [...] o corpo sem órgãos é o que mantém o homem vivo: é o desejo desejando o desejo [...]. Desejar o corpo sem órgãos impõe ao ser desejante o poder de criação: ser artista de seu próprio desejo (LINS, 1999, p. 48).

O Corpo Sem Órgãos age em contraposição às regras tirânicas impostas aos corpos em nossa sociedade, ele trabalha contra a organização orgânica do corpo. Por isso, foge das convenções teatrais impostas no ocidente no início do

século XX. Dessa forma, o local que o corpo ocupa hoje dentro da Performance é semelhante ao que Artaud propôs em seus escritos. Os performers também desejam romper com as ideias pré-estabelecidas dentro da arte, principalmente com relação ao corpo do artista e sua atuação.

No teatro artaudiano não há divisão entre corpo e voz. Ambos são elementos constituintes do Corpo Sem Órgãos e possuem o mesmo valor. A exploração da voz e suas nuances constituem esse novo fazer cênico proposto por Artaud e que apresenta características performáticas.

Ruidosa hipótese: a multiplicidade do *corpus* da obra de Artaud pode contribuir para uma poética do devir vocal, sobretudo numa noção de glossolalia, possibilitando, ao performer contemporâneo, uma investigação sobre nomadismos da voz em performance (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 73).

Assim, corpo e voz se integram nas proposições artaudianas por meio das glossolalias e exploração das sonoridades do corpo e nas manifestações performáticas através de seu caráter híbrido composto pela multiplicidade de elementos.

A glossolalia, como um conjunto de práticas possíveis para a voz em performance, não exclui de si a palavra, seja escrita ou falada, ou mesmo o *logos* na construção de mundo. Ela não é uma polarização do discurso, tampouco é uma fantasma da palavra, mas está entre todos os discursos possíveis, sempre em algum tipo de processo fronteiro. Ela se vale da estabilidade dos territórios para propor linhas de fuga e processos nômades, seja em relação à língua, aos corpos e às instituições. (IBIDEM, p. 80).

Outro questionamento inerente à Performance Arte assim como ao Corpo Sem Órgãos é a superação do binarismo homem-mulher. Essa divisão social dos corpos faz com que as pessoas ocupem lugares na sociedade de acordo com o seu sexo ou sexualidade. Essa questão que hoje é tão presente na arte e nas discussões sociais foi pensada por Artaud no início do século passado. O Corpo Sem Órgãos não aceita regras e nomenclaturas, por isso não aceita divisão de gênero.

Superar a dualidade feminino-masculino e produzir o caos necessário ao engendramento da confusão, eis o “zhi mā” da viagem ao país do corpo sem órgãos: “Confundir significa embarçar, Artaud embaralha os sexos. Ele os mistura, ele os toma um pelo outro da mesma maneira como se confunde um acusado. 'O macho e a fêmea ao mesmo tempo se devoram, se misturam e separam suas faculdades” (LINS, 1999, p. 65).

Para explorar ao máximo seus corpos e romper com a sujeição dos mesmos aos padrões sociais, em muitos casos, *performers* recorreram à violência física em seus experimentos. Seja contra eles mesmos, cortando-se, perfurando-se, realizando cirurgias e amputações; ou contra o público, ao presenciar e essas mutilações. Artaud recorre em seus escritos à crueldade e a violência, no entanto, entende esses termos dentro da própria crueldade que é viver. Para Artaud, a sociedade e a vida eram violentas e cruéis e isso precisava ser exposto através de imagens violentas, hipnotizantes. No entanto, sua violência estava calcada na exposição da crueldade humana, e não na violência física necessariamente.

A crueldade não é acrescentada ao meu pensamento. Ela sempre viveu nele, mas me faltava tomar consciência. Eu emprego o nome de crueldade no sentido cósmico de rigor, de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor de necessidade implacável fora da qual a vida não saberia se exercitar (ARTAUD, 2006, p. 103-104).

Um bom exemplo são os espetáculos e filmes do ator e cineasta italiano Carmelo Bene. O filme *Salomé* (1972) contém cenas grotescas com nudez, sangue e martírios a fim de apresentar toda a crueldade humana e mostrar que a humanidade é capaz de fazer coisas horríveis.

É curioso nesse aspecto que mulheres encolerizadas, e até críticos, tenham censurado CB por sua encenação do corpo feminino e o tenham acusado de sexismo ou falocracia. A mulher-objeto de S.A.D.E., a jovem nua, passa por todas as metamorfoses que o Senhor sádico lhe impõe, transformando-a numa série sucessiva de objetos de uso: mas ela atravessa essas metamorfoses, ela nunca assumirá postura aviltante, ela encadeia seus gestos segundo a linha de uma variação que a faz escapar da dominação do Senhor e a faz nascer fora do seu domínio, perpetuando sua graça através de toda a série (DELEUZE, 2010, p. 49).

No entanto, é inegável que a violência que vem sendo exposta durante as performances desde a segunda metade do século XX tem o poder de tirar seus expectadores de suas zonas de conforto, tornando-os cúmplices daqueles “rituais”, o que se configurava como um dos anseios artaudianos.

O espectador tem a impressão de participar de um rito no qual se combinam todas as transgressões possíveis: sexuais, físicas, reais e cênicas, rito que leva o performer aos limites do sujeito constituído como entidade e que tenta explorar, a partir de seu “simbólico”, a face oculta do que o constituiu como sujeito unificado [...] (FÉRAL, 2015, p. 152).

Colocar-se em risco, expor-se a violência e ao perigo são formas de desafiar os limites do próprio corpo e portanto, questionar as regras a ele impostas pelo sistema.

Ainda de acordo com Féral, a Performance apresenta a dissolução do sujeito rumo a sua origem. Porém, esse retorno às origens, se apresenta como morte. Morte de um sujeito estratificado, enquadrado e padronizado. O sujeito morre para se reconstruir. *“A performance como fenômeno é trabalhada pela pulsão de morte. [...] Cortar o corpo, não para negá-lo, mas para fazê-lo reviver em cada uma de suas partes, cada uma delas convertida em um todo”* (IBIDEM, p. 153).

Essa *pulsão de morte* presente na Performance, revela-se como a desconstrução do indivíduo proposta por Artaud. Para Artaud era preciso “explodir” o próprio corpo para iniciar a reconstrução de si mesmo. *“Artaud pretende não só refazer o corpo, mas reinventar o homem, criar um outro saber que não encontre no homem o lugar único da produção de vida e de conhecimentos* (LINS, 1999, p. 20). Artaud desejava que essa mudança ocorresse não apenas dentro do teatro mas também se expandisse para fora dele. *“O auto-engendramento é a invenção positiva do devir-esquizofrênico, fora da camisa-de-força da filiação e da espeleologia que transformam a origem numa prisão identitária”* (IBIDEM, p. 54). Para Artaud e os artistas do começo do século passado que questionavam a arte ocidental, assim como para os *performers*, essa reconstrução do homem seria capaz de fazer a arte voltar a encontrar-se com sua origem primeira de encontro do indivíduo com ele mesmo, com o outro e com o universo. Para Glusberg:

A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte (GLUSBERG, 2013, p. 51).

Essa transformação do indivíduo e do seu próprio corpo seria capaz de abalar as estruturas da sociedade. *“Compreendemos, assim, por que para Artaud reconstruir o homem é uma questão de vida ou de morte”* (LINS, 1999, p. 69). A partir do momento em que as pessoas começarem a ter consciência de sua própria existência e enxergar que está em suas mãos o poder de questionamento dos padrões a elas impostos o mundo passará por grandes transformações sociais. O desejo de transformação de si próprio surgiu em Artaud durante sua viagem ao México após a participação de um ritual junto a uma tribo Tarahumara, talvez por

isso, Artaud reconheça que o teatro deva tomar-se pelo rito como meio de transformação dos atores e de seus espectadores.

O desejo artaudiano de refazer o corpo encontrou um grande respaldo na viagem que ele realizou ao México. A experiência com os índios taramaras significou para Artaud tanto a invenção possível de um corpo liberto do organismo como a aquisição de uma nova pele, de um novo ser (LINS, 1999, p. 55).

Por fim, Artaud convoca em seu teatro um *atletismo afetivo* por meio da construção de um Corpo Sem Órgãos, ou seja, os atores, através da exploração de seus corpos – sem dividi-los em corpo e voz ou órgãos e funções – poderiam enfim criar espetáculos vivos e ritualísticos capazes de transformar atores e espectadores, uma vez que o despertar dos sentidos e das afetividades quebra a ordem imposta pela sociedade. O prazer, o desejo e a experimentação inerentes de um Corpo Sem Órgãos não está presente no sistema opressor vigente ao qual somos submetidos diariamente.

“Gritos, alucinações, sucessão de gemidos, arrotos, peidos, injúrias, blasfêmias, obscenidades, chuva de saliva venenosa, acoplamento com inseticidas e produção materialista da raiva e do desespero, eis o que Artaud nomeou de atletismo afetivo” (IBIDEM, p. 69).

Assim, é possível dizer que as proposições de transformação do corpo apresentadas por Artaud estão diretamente relacionadas aos experimentos performáticos iniciados na segunda metade do século XX.

## **b) A Manipulação do Espaço Cênico Artaudiano**

A segunda característica da Performance apresentada por Féral é a: “*Manipulação do corpo em primeiro lugar e **manipulação do espaço** em seguida [...] (FÉRAL, 2015, p. 153, grifo nosso). De acordo com a autora, o *performer* ocupa o espaço em que ele experimenta de maneira física e “imaginária”. O espaço da Performance, torna-se espaço de jogo no qual o performador transita entre o imaginário e o real. Além disso, o espaço torna-se parte integrante da ação. Sem ele a Performance não poderia ocorrer. “Assim como o corpo, o espaço torna-se existencial a ponto de vir a ser inexistente como quadro e como lugar” (IBIDEM, p. 153). Assim, o espaço é parte da ação ou, ainda, de acordo com Féral: “Ele é a*

*performance*” (IBIDEM, p. 153). Em quase sua totalidade, a Performance ocupa espaços alternativos e encontra-se afastada do espaço teatral convencional. Os espaços elegidos pelos *performers* estão ligados à seus questionamentos e desejos.

O espaço também ocupa lugar importante dentro do novo teatro proposto por Artaud como vimos nesta dissertação na parte: “Rizoma: O Espaço Não Convencional”. Artaud queria que o teatro saísse do edifício teatral e, além disso, que o espaço completasse a esfera ritualística de suas encenações. A ocupação de novos espaços de encenação advém das práticas vanguardistas ocidentais do início do século XX. Naquele momento os artistas buscavam questionar a arte europeia também por meio da utilização de espaços não convencionais. Além da fuga do prédio teatral, Artaud propôs também o rompimento da divisão entre palco e plateia, ideia presente na Performance. Assim, o teatro artaudiano, tal qual a performance estaria ligado indissolivelmente ao espaço por ele ocupado.

Outro ponto apresentado por Féral com relação ao espaço é a transformação do mesmo em “[...] *lugar de uma travessia do sujeito*” (IBIDEM, p. 154), ou seja, o tempo da ação é por consequência modificado através do trabalho do corpo do *performer* em determinado espaço. “*É a diferença tornada perceptível. Não há aí, por conseguinte, nem passado, nem futuro, mas um presente contínuo que é o da imediatidade das coisas, a de uma ação em fazimento*” (IBIDEM, p. 154).

Para Glusberg (2013), por exemplo, o *performer* busca estabelecer comunicação com seus espectadores através do contato do seu corpo com o espaço que o circunda. Dessa forma, “*Tempo e movimento são, pois, chaves, matérias-primas da performance*” (GLUSBERG, 2013, p. 67). Féral e Glusberg concordam que esse tempo alterado é perceptível devido tanto às interações do *performer* com o espaço quanto à repetição do movimento ou do gesto nesse espaço.

Toda mensagem é desenvolvida num período de tempo, mesmo quando, segundo já mencionado, ela seja estática. É preciso um certo decurso temporal para admirar uma obra de arte, e outro para a produção desta. Ambos aspectos, aparentemente exteriores ao ato artístico em si, colocam uma incógnita no caso específico das performances (IBIDEM, p. 68).

Artaud também propunha esta interação espaço-tempo através dos gestos e movimentos que deveriam ser codificados pelos atores do seu teatro através de uma

cena hieroglífica numa espécie de “música visual” como aqui citado anteriormente nesta dissertação.

Féral defende que através do cinetismo do gesto do *performer* no espaço, o sentido acaba por desaparecer. Ainda segundo a autora: “*A performance não visa um sentido, mas ela faz sentido, na medida em que trabalha precisamente nesses lugares de articulação extremamente frouxa de onde acaba por emergir o sujeito*” (FÉRAL, 2015, p. 154). Essa ideia também se conecta às proposições de Antonin Artaud. Ele não visava um teatro carregado de sentido racional, mas sim, composto por signos que despertassem a sensibilidade de seus espectadores que seriam tomados por imagens e sons hipnóticos. “*Desembaraçar-se não somente de toda realidade, de toda verossimilhança, mas até mesmo de toda lógica, se ao cabo do illogicismo percebemos ainda a vida*” (ARTAUD, 2006a, p. 27). Ainda de acordo com Artaud, através desse espetáculo os espectadores não viveriam apenas aquele período momentâneo de transformação, mas sim teriam toda a sua existência modificada.

O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista. No mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não sairá lá de dentro intacto (IBIDEM, p. 31).

No texto “Um Corpo no Espaço: Percepção e Projeção” que também se encontra na obra *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro*, Féral evidencia três níveis de percepção do espaço: “espaço-imagem”, “espaço-forma” e “espaço-volume”. Para a autora é através dessas três vias que recebemos o espaço da Performance. Para obter tais percepções a autora acredita primeiramente na *apropriação sensorial* na experimentação cênica. Segundo ela, é preciso pensar e perceber de que maneira o espaço influencia os sentidos dos espectadores. Algum dos sentidos se sobrepõe aos outros? Como se dá essa percepção? Dessa mesma forma pensava Artaud. Para ele, todos os mínimos detalhes da ação deveriam ser pensados e articulados a fim de despertar os sentidos dos espectadores, ou seja, o espaço certamente influenciaria seu teatro. O segundo caminho para se chegar às três percepções é a reflexão do espaço como um: “[...] *agregado de estímulos*

*sensoriais que solicitam não apenas o olhar mas também todas as outras faculdades sensoriais do sujeito” (FÉRAL, 2015, p. 275).*

Para Artaud o espaço teatral se tornaria também um espaço polissensorial que despertaria seus atores e espectadores da inércia e insensibilidade na qual estavam afundados.

Penetrado pela ideia de que a massa pensa primeiro com os sentidos, e que é absurdo, como no teatro psicológico comum, dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas, o Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas” (ARTAUD, 2006b, p. 96)

Assim percebemos a similitude entre as proposições artaudianas e as manifestações performáticas. É possível perceber em ambos os casos o desejo de ocupar espaços não convencionais e, em um primeiro momento, não reservados para arte. Essa busca por novos lugares, essa transformação do espaço cênico e artístico exerce influência nos espetáculos/performance, nos atores e nos espectadores. A relação entre eles se transforma e em muitos casos, torna-se muito mais próxima e espontânea.

É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa dos espectadores (IBIDEM, p. 97)

Dessa forma, a utilização dos espaços não convencionais proposta por Artaud e concretizada na Performance aproxima o artista de seus espectadores bem como atua sobre os sentidos de todos aqueles que participam do acontecimento performático.

### **c) A Quebra da Representação e a Desconstrução do Artista**

A terceira característica da Performance discutida por Féral é **relação do artista com sua própria performance**, que deixa de ser a do ator com seu papel. Dessa forma, não existe mais representação. “[...] o performer não apresenta a si mesmo, assim como não se representa. Ele é antes fonte de produção, de

deslocamento” (FÉRAL, 2015, p. 155). Assim, o *performer* já não mais representa um texto ou cria uma personagem, mas trabalha como um corpo que se coloca a disposição de transmissão de fluxos energéticos, sem jamais estagnar-se em uma única forma. Assim como o Corpo Sem Órgãos, o corpo performático se abre aos desejos.

Esses gestos que ele executa não desembocam em nada a não ser nos fluxos de desejo que os põem em ação. Isso é prova mais uma vez de que uma performance não quer dizer nada, que não visa nenhum sentido preciso e único, mas que ela procura antes revelar lugares de passagem, de “ritmos”, [...] e, assim fazendo, despertar o corpo, o do performer assim como o do espectador, da anestesia ameaçadora que os persegue (IBIDEM, p. 155).

Segundo a autora, esse tipo de “apresentação”, exige do público uma atenção e preparação maior. Os espectadores devem se abrir para o novo e experimentar novas formas de fruir essa manifestação artística. Nela, os dados não são entregues tão facilmente como nas representações clássicas. Para ela, é preciso “[...] adotar novos hábitos de percepção” (IBIDEM, p. 155). Os espectadores, acostumados com o texto dramático, seu psicologismo, sua forma direta, explicativa e narrativa, precisam apurar seus sentidos para sair do estado de “bestialização” pelo qual estão possuídos.

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 (ARTAUD, 2006b, p. 93).

Artaud desejava atingir seus espectadores de maneira incisiva: atravessando seus corpos e levando-os a tranSES, como em um rito. Assim, o teatro assumiria sua forma religiosa primeira: buscando conectar o homem a seu interior e ao Cosmos. Artaud acreditava que a medida que o teatro foi se delimitando como linguagem, cada vez mais ele se afastou da sua origem e verdadeira forma. E é justamente esse aspecto do teatro que a autora Josette Féral discute logo em seguida em seu texto. Para ela e autores como Peter Brook e Michael Fried, citados em seu texto, o teatro se distancia da arte ao se fixar em uma forma. No entanto, a Performance não busca se estabelecer enquanto linguagem parada no tempo e em um formato específico, daí seu caráter inovador e provocador. “[...] a performance

*não é um formalismo. Ela recusa a forma, pois essa é imobilismo, e opta pelo descontínuo, o deslizamento” (FÉRAL, 2015, p. 157).*

Assim, se a falta de forma da Performance faz com que ela seja fluida, além disso, também a torna única. Não é possível repetir uma Performance, ela nunca será a mesma. Nela, tempo e espaço são descontínuos não podendo ser enquadrada em uma única definição, é por isso que a autora nos apresenta características presentes na Performance e não uma definição ou regras que ela deva seguir a risca. Da mesma forma, o Corpo Sem Órgãos e as diversas práticas propostas por Artaud apresentam-se como recursos para um fazer cênico mutável. *“Um CsO para uma prática glossolálica da voz em performance será sempre um limite, a ele não se chega, pois a própria natureza do devir o coloca em estado de variação contínua” (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 80).*

Na Performance figuras teatrais questionadas por Artaud são sublimadas: o dramaturgo, o encenador, e a personagem. Essas figuras deixam de existir e dão lugar ao corpo do *performer* que se coloca disponível à “*apresentação*” de gestos e ações frente aos espectadores que se tornam participantes e não mais meros *voyeurs*.

No teatro, esses objetos “a” são fixados durante o transcurso da peça. Na performance, eles são, ao contrário, moventes e revelam um imaginário não alienado a uma figura de fixação que é a personagem no teatro clássico, ou em outra forma congelada do fenômeno teatral (IBIDEM, p. 159).

A Performance repudia principalmente a figura da personagem. O artista se coloca como sujeito que deseja e *performa*. É ele que se coloca à mostra, exposto a tudo e a todos sem a proteção de uma figura atrás da qual ele possa se esconder.

Por conseguinte, não relatando nada e não imitando ninguém, a performance escapa a toda ilusão, a toda representação, sem passado nem futuro, ela se dá transformando a cena em acontecimento, acontecimento do qual o sujeito sairá transformado, à espera de outra performance para prosseguir seu percurso (IBIDEM, p. 160).

De acordo com a autora, ao negar a representação e a narratividade, a Performance se recusa às significações racionais impostas pela teatralidade. O *performer* proporciona e ramifica fluxos e desejos sem criar para si uma máscara. Ele se apresenta, segundo Féral, sobre uma zona desestabilizada e infrassimbólica. Para Deleuze, Artaud propôs a destruição da representação através da

decomposição do francês, das palavras e do diálogo, e da proposição de um novo estado de “apresentação” por meio do Corpo Sem Órgãos. Para ele, Artaud “minorizou” (destituíu o poder e a opressão da Língua) o francês através de seus polilinguismos, o rompimento com o diálogo, seus balbucios, gritos e cacofonias. Além disso, a ideia de Corpo Sem Órgãos trouxe para o teatro o desejo de corpos não padronizados e livres das amarras do sistema. *“Os objetos parciais e o corpo sem órgãos são os dois elementos materiais das máquinas desejantes esquizofrênicas”* (DELEUZE & GUATTARI, 2010a, p. 433).

O *performer* é catalisador da pulsão e do desejo. Dessa maneira, a Performance não representa nada nem ninguém. *“A performance aparece assim como um processo primário sem teleologia, sem processo secundário, visto que a performance nada tem a representar para ninguém”* (IBIDEM, p. 160). Da mesma forma, Artaud buscava a construção de um novo teatro onde não houvesse representação. Nele, atores e espectadores compartilhariam do rito cênico.

Segundo Féral, a Performance apresenta fragmentos, seja de gestos, movimentos, sonoridades ou imagens, que ainda não estão ordenados em códigos, *“[...] não ordenados ainda em estruturas que permitam significar”* (IBIDEM, p. 162). Para ela, a Performance trabalha com partes pequenas que ainda não codificadas.

A performance surge assim como uma máquina a funcionar com significantes seriados: nacos de corpos, [...] mas também nacos de sentido, de representação, de fluxos libidinais, nacos de objetos conectados segundo concatenações multipolares [...] e o todo sem narrativa (IBIDEM, p. 162).

Antonin Artaud, como dito anteriormente, também desejava acabar com a construção linear das personagens, da narrativa, e dos psicologismos da cena vigentes na Europa no início do século XX. Ele também buscava um fazer artístico marginal e de caráter transgressor assim como a Performance. Artaud desejava despertar a verdadeira e mais íntima consciência de seus atores e espectadores. Ele queria reconstruir o teatro primeiramente através da operação de destruição ou a negação do teatro vigente até então. *“A performance aparece assim como uma forma de arte cujo objetivo primeiro é o de desfazer as ‘competências’ (essencialmente teatrais)”* (IBIDEM, p. 163, grifo do autor).

Como discutimos neste rizoma, são muitas as semelhanças entre as proposições artaudianas e Performance Arte surgida na segunda metade do século

XX. As similitudes percorrem desde o rompimento do corpo com os padrões sociais pré-estabelecidos, à ocupação do espaço e ao desejo de negação da representação ou construção de uma personagem. Sabemos que os movimentos de vanguarda do início do século XX são considerados a primeira faísca da Performance Arte já que muitos pesquisadores enxergam a Performance como uma linguagem advinda das artes visuais. No entanto, estudando-se o paralelo aqui traçado entre Artaud e a Performance, assim como analisando os exercícios cênicos realizados pelos alunos da disciplina “*Oficina de Criação Cênica A*” discutidos nos rizomas que compõem a terceira parte desta dissertação, podemos considerar Artaud um dos precursores da Performance Arte dentro do campo teatral. Ou seja, Artaud, seria – metaforicamente – uma espécie de “avô da Performance” por ter preconizado muitas de suas características em seus escritos, e pela avassaladora influência que sua obra teria sobre os mais diversos artistas e criadores ao longo dos séculos XX e XXI.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante este trabalho pesquisei as ideias de desconstrução teatral propostas por Antonin Artaud. Artaud queria destruir a cena *textocêntrica* francesa do início do século XX, seu maior desejo era construir um teatro ritualístico no qual todos os elementos da cena possuísem o mesmo valor e através deles, atores e espectadores se relacionassem verdadeiramente. Dessa forma, essa pesquisa se deu a partir da experimentação das ideias artaudianas ao conectar teoria e prática através da realização de oficinas (oferecidas em 2017 e 2018) e da disciplina “Oficina de Criação Cênica A” (realizada em 2018-2), além da (re)escrita desta dissertação. Para desenvolver melhor essas ideias e experimentos, conceitos e discussões sobre o teatro, Artaud e as artes em geral dos autores Jacques Derrida, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Peter Brook e Josette Féral foram associados ao trabalho.

A eleição da pesquisa cartográfica foi de extrema importância para o desenvolvimento desta dissertação uma vez que ela foi construída ao longo dos experimentos. Ambos se complementavam mutuamente e, a meu ver, esse procedimento opera de maneira desconstrutiva já que teoria e prática não são opostos, mas sim complementares e possuem o mesmo peso e importância dentro da pesquisa. A escrita por meio de rizomas permitiu apresentar a multiplicidade e o hibridismo do pensamento artaudiano, além de mapear os experimentos práticos realizados pelos alunos.

A pesquisa traçou o percurso das ideias artaudianas de reconstrução teatral, ideias essas que partem do questionamento do teatro ocidental francês do início do século XX contidas na obra *O Teatro e Seu Duplo*, passando pelas primeiras ideias de construção desse novo teatro (“Teatro da Crueldade”) até chegar às proposições revolucionárias que aproximam Artaud à Performance Arte contemporânea como o conceito de “Corpo Sem Órgãos”.

Durante toda a pesquisa empreendida nesses dois anos, seja durante os experimentos cênicos realizados nas oficinas ou na disciplina “Oficina de Criação Cênica A” ou ainda mesmo aqui sob o formato de (re)escritura da dissertação, percebi o quanto as ideias de Antonin Artaud permanecem vivas e se fazem necessárias dentro da pesquisa em artes cênicas, independente da linha de trabalho

a ser seguida. Como visto no Rizoma “Artaud, O ‘Avô da Performance’?” suas ideias reverberaram até a Performance Arte advinda dos anos 1960 e as manifestações cênicas contemporâneas. Além disso, suas propostas de transformação do teatro influenciaram artistas e pesquisadores como: Jerzy Grotowski (1933–1999), Robert Wilson (1941) e o encenador brasileiro José Celso Martinez Corrêa (1937).

Ao ministrar oficinas e conversar com alunos e artistas sobre o trabalho de Artaud, sentia que as pessoas até podiam estar interessadas em pesquisar suas proposições, mas eram seduzidas, ainda mais, pela própria história de Artaud: a loucura, suas internações, sua revolta e seu anarquismo permeavam o imaginário dos alunos fazendo com que eles quisessem experimentar apenas esse lado artaudiano. Aos poucos fui tentando desfazer essa imagem de “louco descontrolado” – imagem essa criada por uma sociedade biocontroladora que não aceitava o Corpo Sem Órgãos de Antonin, suas transgressões e liberdade.

Em todo o processo fiz questão que a palavra “desconstrução”, em seu significado preconizado por Derrida, se fizesse presente. Seja para repensar as práticas teatrais junto aos alunos ou até mesmo para aceitar as transformações e mudanças desta pesquisa, naturais ao seu desenvolvimento. E o bom do fazer cênico é justamente esse: entender que estamos trabalhando com pessoas que, diariamente, sofrem variações, aprender a aceitar os percalços do dia a dia, como as interferências que as aulas poderiam sofrer. Dessa forma, durante esse grande experimento eu também me desconstruí e me reconstruí várias vezes, seja mudando minhas ideias sobre o que desejava Artaud ou até mesmo traindo-o ao enquadrar suas proposições em um esquema didático como pode ser conferido no Anexo III, quem sabe assim achando meu próprio corpo-pesquisador em outro grau.

Já que estou falando sobre o trabalho realizado em sala de aula, gostaria de, nesta conclusão, reforçar o meu agradecimento e a minha admiração por todos os artistas, estudantes e pesquisadores que se dispuseram a mergulhar nessa paixão que carrego por Artaud e pesquisar junto a mim seus textos e ensinamentos. Colocar as ideias artaudianas em prática não é tarefa fácil. É preciso muita dedicação e persistência. As propostas de Artaud para a construção de seu novo teatro exigem entrega total dos artistas. Não existe meio termo no fazer artaudiano. Corpo, voz, alma, coração, pensamento, gestos e sonoridades: tudo deve estar entregue ao trabalho. Artaud propôs um teatro para corajosos, não é todo mundo

que consegue abrir-se aos perigos e constrangimentos da exposição completa de seu ser. Dessa forma, todos os alunos que realizaram experimentos ao meu lado ao longo dessa pesquisa se mostraram muito corajosos e se “jogaram” de coração nas proposições artaudianas. Nesta pesquisa teoria e prática estão entrelaçadas, e sequer podem ser divididas nesse binarismo, dessa forma, sem a participação desses artistas-pesquisadores não seria possível concluir esta dissertação.

Ao longo desta pesquisa, pude perceber de maneira mais clara o grande desejo artaudiano de desconstruir o teatro ocidental realizado por seus contemporâneos franceses: o teatro da palavra, calcado no texto, no deus autor e principalmente no diálogo.

O teatro tal como se pratica, não somente na França mas em toda a Europa há cerca de um século, está limitado à pintura psicológica e falada do homem individual. Todos os meios de expressão especificamente teatrais pouco a pouco cederam lugar ao texto, que absorveu em si a ação de tal modo que se pode ver, afinal de contas, o espetáculo teatral inteiro reduzido a uma só pessoa monologando diante de um biombo (ARTAUD, 2006a, p. 138).

Portanto, a primeira ideia trabalhada durante os experimentos foi, justamente, buscar como romper, com os estudantes, com essa sujeição do teatro ao texto. Buscamos quebrar com a concepção de que para fazer teatro é preciso partir de um texto teatral. Dessa forma, partimos primeiramente dos nossos sentidos, para desconstruirmos a ideia de um teatro racional e lógico ao qual estamos acostumados. Em seguida outros pontos propostos por Artaud foram sendo trabalhados rumo à construção de uma nova via de construção teatral.

Outro ponto importante do pensamento artaudiano e que perpassa toda a sua obra é o fim das dicotomias dentro do fazer teatral. Para ele, não existia a divisão entre corpo e alma, voz e corpo, palco e plateia, etc. Portanto, esses pontos foram trabalhados em sala ao longo dos experimentos. Desde os primeiros momentos, por exemplo, os alunos foram convidados a explorar corpo e voz de maneira uníssona. Essa exploração contínua e progressiva gerou experimentos interessantíssimos onde pude perceber a integração corpo-voz verdadeira em muitos deles.

[...] através desse labirinto de gestos, atitudes, gritos lançados ao ar, através das evoluções e das curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção do

espaço cênico, surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras (ARTAUD, 2006b, p. 56).

Outra relação muito explorada durante as aulas foi o duplo: **arte-vida**. Durante todo o processo criativo os estudantes foram convidados a relacionar sempre aquilo que estavam desenvolvendo aos seus processos pessoais. No entanto, essa relação não se deu de maneira leviana, mas sim a partir de uma pesquisa aprofundada por meio de reflexões durante as aulas, experimentos ou fora do período escolar sendo registrada em seus *memoriais afetivos*. Em todas as aulas os alunos foram levados a pensar sobre as seguintes questões: “Para que você faz teatro?”, “O que você tem a dizer?” e “Quais são suas inquietações?”. As respostas a essas perguntas apareceram nos experimentos ou nos memoriais, que os mesmos precisaram entregar após às cenas.

Outros temas artaudianos foram estudados ao longo do semestre e durante as oficinas: o *humor-destruição*, a utilização do espaço não convencional e a criação a partir dele, assim como a construção de hieróglifos. Durante todo o tempo os alunos se atentaram a criação de imagens visuais e sonoras através dessas ferramentas que foram a eles apresentadas e que estão nesta dissertação descritas nos rizomas que compõem a terceira parte.

Um fato curioso durante a pesquisa foi perceber na realização das aulas que os exercícios cênicos realizados a partir das ideias de reconstrução do teatro propostas por Artaud resultaram em experimentos muito próximos à arte da Performance. Esse resultado gerou a reflexão da parte final desta dissertação, na qual Artaud é chamado de “Avô da Performance”. É claro que em um único semestre letivo e em três oficinas, não foi possível colocar em prática todas as proposições artaudianas, porém os resultados se mostraram satisfatórios e concluí que sim, é importante e necessária à pesquisa dessas ideias. Alunos e espectadores ficaram impressionados com a evolução dos experimentos ao longo do semestre e como Artaud é extemporâneo, como afirma a professora Dra. Luciana da Costa Dias.

Assim, fica o desejo de continuar pesquisando as ideias de Antonin Artaud, e quem sabe, num próximo momento, aprofundar minha pesquisa em sua relação com a Performance Arte. Será que a Performance Arte atingiu o teatro ritualístico proposto por Artaud? A Performance é o novo teatro, o teatro capaz de curar e transformar as

peças tal qual Artaud sonhava? Muitos questionamentos foram levantados ao final desta pesquisa e espero que em breve eles possam ser respondidos, ou melhor, experimentados em um próximo momento traçando assim, novos rizomas.

## 5. REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ALMEIDA, Gil Roberto; LIGNELLI, César. *No Marulhar das Glossolalias em Artaud*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v.6, n., p.71-93, 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acessado em: 20 de maio de 2017 às 22:45.

ARTAUD, Antonin. *Artaud, 1937, Apocalipse: letters from Ireland by Antonin Artaud*. Tradução: Stephen Barber. Zurique: Ed. Diaphanes, 2019.

ARTAUD, Antonin. *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Tradução: Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2017.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. Organização: J. Guinsburg, Silvia Fernandes Tesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. Revisão: Monica Stahel. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec Le jugement de dieu*. Paris: Ed. Gallimard, 2018.

ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Supplications*. Paris: Ed. Gallimard, 2014.

ÁLVAREZ, Maurício Céliz; PÉREZ, Maribel Ciodaro; OCHOA, Luz Dary Alzate; FUENTES, Diana Maria. *La escena expandida. Trayecto metodológico para la deconstrucción del personaje teatral*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 3, p. 80-87, 2009. Disponível em: <http://tesis.udea.edu.co/handle/10495/5136> Acessado em: 03 de outubro de 2018 às 18:33.

BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.

BROOK, Peter. *O Teatro e Seu Espaço*. Tradução: Oscar Aripe e Tessy Calado. Petrópolis: Ed.Vozes, 1970.

CAVALCANTI, Alex Beigui de Paiva. *Dramaturgia por Outras Vias: A apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2006. Acessado em 23 de novembro de 2018 às 22:41.

COTTINGTON, David. *Cubismo*. Tradução: Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas fontes. Revisão: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011a.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro*. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Um precursor desconhecido de Heidegger, Alfred Jarry e Para dar um fim ao juízo* In. *Crítica e Clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Como criar para si um Corpo sem Órgãos?* In. *Mil Platôs – volume 3*. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Tradução: Cíntia Vieira da Silva; revisão: Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Corpo Sem Órgãos*. In. *O Anti-Édipo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010b.

DERRIDA, Jacques. *A palavra soprada e O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação*. In. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; Revisão: Eloísa Graziela Franco de Oliveira, Denílson Lopes e Newton Cunha. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o Subjétil*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ed. Ateliê, Ed. UNESP e Imprensa Oficial, 1998.

DIAS, Luciana da Costa. “Das lacunas e do diálogo: as origens da tragédia na Grécia antiga”. *REVISTA CENA*, v. 1, p. 62-71, 2017a.

DIAS, Luciana da Costa. *Nietzsche, Artaud e a Performance: provocações em direção a uma fenomenologia da performance*. Anais Abrace. Uberlândia, 2016.

DIAS, Luciana da Costa. “Nietzsche, Artaud e o Pós Dramático: elementos de uma crise anunciada?”. *Ensaio Filosóficos*, v. 11, p. 73-84, 2015.

DIAS, Luciana da Costa; BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. “Artaud e a Poesia Sonora: o som como meio e desconstrução da linguagem”. *ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories*, v. 3, p. 159-176, 2017b.

FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. Tradução: J. Guinsburg... [et al.]. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Ed. Annablume, 2007.

FREIRE, Maria Continentino. *Escritura: desconstrução da linguagem em Derrida*. Dissertação de mestrado em filosofia PUC/RIO. Rio de Janeiro, 2010. Disponível

em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp138934.pdf> Acessado em 17 de setembro de 2017 às 23:02.

GALENO, Alex. *Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.

GIRALDO, Daryeny Parada; OCHOA, Luz Dary Alzate. *La impronta del positivismo en la investigación teatral*. Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral, (14), p. 48-62, 2011. Disponível em: <http://tesis.udea.edu.co/handle/10495/3832> Acessado em 03 de outubro de 2018 às 18:30.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena: ensaios de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução: Márcia Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, São Paulo: Ed. Universitária São Francisco, 2018.

IRLANDINI, Isabella Azevedo. *Do sentido ao sensório: Jarry e Artaud, dois visionários do teatro*. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/127526025/01CENICAS-Isabella-Azevedo-Irlandini> Acessado em 21 de agosto de 2018 às 14:31.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. *Cartografar é traçar um plano comum*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v25n2/04.pdf> Acessado em 18 de setembro de 2018 às 21:34.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: O Artesão do Corpo Sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1999.

LITTLE, Stephen. *Ismos: para entender a arte*. Tradução: Douglas Kim. São Paulo: Ed. Globo, 2010.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. Tradução: Isa Kopelman. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 18ª ed. Tradução: Mario da Silva. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Silvia Balestreri. *Boal e Bene: Contaminações para um teatro menor*. Tese de doutorado em psicologia clínica PUC/SP, São Paulo, 2004. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/TESESilviaBalestreriNunes.pdf> Acessado em: 19 de dezembro de 2012 às 08:05.

OCHOA, Luz Dary Alzate. *Outras Tendências Teatrais: uma metodologia alternativa em formação autoral e criação cênica*. Quinto semestre, Graduação em Teatro, Universidade de Antioquia, Medellín, 2011.

OCHOA, Luz Dary Alzate; GIRALDO, Daryeny Parada. *La investigación en las artes escénicas del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes, de la Universidad de Antioquia*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 3, p. 22- 38, 2009. Disponível em: <http://tesis.udea.edu.co/handle/10495/5138> Acessado em: 02 de outubro de 2018 às 13:45.

OCHOA, Luz Dary Alzate; GIRALDO, Daryeny Parada. *Investigación y autonomía de la puesta en escena*. Agenda Cultural Alma Mater, p.187, 2012. Disponível em: <http://tesis.udea.edu.co/handle/10495/2191> Acessado em: 02 de outubro de 2018 às 14:02.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

PUPPO, Alessandro del. *Dalí*. Tradução: Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo: Ed. Abril, 2011.

SALOMÉ. Diretor: Carnelo Bene. Itália: Mega Media, 1972, DVD, 73 min.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

VASCONCELLOS, Jorge. *Teatro e filosofia em Gilles Deleuze*. Disponível em <http://www.aisthe.ifcs.ufrj.br/vol%20II/JORGE.pdf> Acessado em: 16 de junho de 2016 às 19:32.

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

**ANEXO I**  
**Fotos do trabalho *Blanche La Fuente* realizado na Universidade de Antioquia em 2011**



Imagem 1: Exercício cênico *Blanche La Fuente* realizado na Universidade de Antioquia, em Medellín – Colômbia em 2011. Foto: Sebastián Rivera



Imagem 2: Exercício cênico *Blanche La Fuente* realizado na Universidade de Antioquia, em Medellín – Colômbia em 2011. Foto: Sebastián Rivera

**ANEXO II**  
**Fotos do espetáculo *PROMETHEUS-MACHINA* realizado na Universidade Federal de Minas Gerais em 2013**



Imagem 3: espetáculo *PROMETHEUS-MACHINA* realizado na Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte – Brasil em 2013. Foto: Luísa Ganzarolli.



Imagem 4: espetáculo *PROMETHEUS-MACHINA* realizado na Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte – Brasil em 2013. Foto: Luísa Ganzarolli.

## APÊNDICE I EXERCÍCIOS CRIADOS PARA A DISCIPLINA ELETIVA OFICINA DE CRIAÇÃO CÊNICA A – ART413

### **Exercícios “artaudianos desconstrutivos”**

Os seguintes exercícios aqui apresentados foram desenvolvidos a partir da minha experiência enquanto atriz e pesquisadora. Muitos foram reconstruídos e alguns adaptados conforme as necessidades apresentadas ao longo do semestre. As aulas foram divididas por temas de acordo com as ideias artaudianas encontradas nas obras *O Teatro e Seu Duplo* e *Linguagem e Vida* quem contém indicações práticas para o teatro e as artes em geral. Dessa maneira, o roteiro dos exercícios será apresentado a seguir de acordo com a ordem cronológica em que foram realizados.

Durante a criação desses exercícios, surgiu um grande questionamento: “Organizar as ideias artaudianas em exercícios didáticos não seria trair o próprio Artaud?”. Porém, para ministrar as aulas eu precisava organizar um roteiro de exercícios que me guiasse ao longo da disciplina. Os exercícios descritos logo abaixo foram criados antes do semestre começar para que eu tivesse um direcionamento dentro do “mar de possibilidades” que é Antonin Artaud e para que eu não me perdesse como aconteceu na primeira oficina (“Experimentos Artaudianos: (des)construções teatrais I – o rompimento”) ofertada em junho de 2017. É claro que, ao longo das aulas e da pesquisa, experimentos novos surgiram e ideias apareceram no momento das aulas a partir do trabalho desenvolvido pelos alunos. Vale destacar que esse roteiro de exercícios não era fixo ou funcionava como uma lista rigorosa que precisava ser executada à risca. Ou seja, a criação desses exercícios funcionou como uma espécie de guia para meu trabalho dentro da sala de aula.

#### **- Destruição das convenções teatrais ocidentais logocêntricas (04/09/2018)**

O objetivo da aula era desconstruir conceitos e ideias teatrais consideradas como primordiais dentro do teatro ocidental realizado no final do século XIX e início do século XX e que, algumas vezes, ainda permeiam a cena teatral do Ocidente

impondo regras e convenções cênicas que são utilizadas por atores, estudantes e professores de teatro até hoje.

- Os pontos a serem “destruídos”:

\* Psicologismo da cena

\* O Teatro realista/naturalista,

\* O texto como ponto de partida

\* “pequenas convenções teatrais” como, por exemplo: não poder dar as costas para o público, a obrigação do ator de falar para a “velha surda sentada na última poltrona”, etc.

*Exercícios propostos:*

- 1) Aquecimento do corpo e da voz ou Como criar para si um aquecimento próprio?

Realizar um aquecimento buscando explorar movimentos e sonoridades para encontrar maneiras diferentes de trabalhar corpo e voz (para isso, os participantes deveriam pensar em ocupar espaços distintos da sala para isso).

OBS.: Essa etapa foi realizada em todas as aulas para que os alunos desenvolvessem sua própria partitura de exercícios preparatórios.

- 2) Trabalhar o sensório

Vendados, os alunos tiveram seus sentidos despertados. Sons, alimentos, cheiros e outros estímulos foram apresentados. Os alunos deveriam explorar as sensações causadas por eles. Em seguida, as vendas foram retiradas e os alunos deveriam criar pequenas partituras a partir das imagens, gestos e sonoridades desenvolvidas durante o exercício. A partir de sabores, texturas, imagens e sons apreciados, os alunos deveriam criar pequenas improvisações/experimentações sem textos, mas poderiam realizar movimentos, gestos e sonoridades, além de utilizar objetos.

- 3) Destruição das “pequenas convenções teatrais”

Cada aluno deveria escolher alguma convenção teatral para experimentar seu rompimento em sua improvisação. Por exemplo, caso algum deles escolhesse a máxima: “o ator nunca deve ficar de costas para a plateia”, ele deveria pensar e testar de que maneira poderia quebrar essa regra. Fazer a experimentação toda de costas? Dentro de uma caixa? Atrás de uma cortina?

OBS.: Esta etapa foi realizada individualmente pelos alunos fora da sala de aula ao longo da semana.

4) Conversa e reflexão para encerrar as atividades do dia.

OBS.: Esta etapa foi realizada em todas as aulas.

### **- Quebra da língua e da linguagem (11/09/2018)**

O texto, a palavra, a língua e a linguagem são considerados como a parte mais importante do teatro realizado no ocidente no início do século XX e como vimos ao longo desta dissertação Artaud lutou justamente contra esse teatro da palavra. Essa aula foi constituída a fim de experimentar a “quebra dessa maldição”. A ideia era justamente pensar em uma via diferente de construção teatral e destituir o poder da palavra dentro do teatro ocidental.

Não está provado, de modo algum, que a linguagem das palavras é a melhor possível. E parece que na cena, que é antes de mais nada um espaço a ser ocupado e um lugar onde alguma coisa acontece, a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mas nos atinge de imediato (ARTAUD, 2006, p.125-126).

#### *Exercícios propostos:*

##### 1) O Caos

O grupo deveria “retornar ao caos”. Caminhar, correr, movimentar-se, executar gestos e sons com o objetivo de não comunicar-se racionalmente, mas apenas ser, viver, sentir, experimentar e explorar suas possibilidades. O objetivo era deixar-se afetar, pelo outro, pelo espaço, pelas variações de respiração e outro estímulos.

Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. [...] E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras (ARTAUD, 2006, p.37).

## 2) Comunicação através dos gestos e sonoridades – troca gestual e sonora

Em duplas os alunos deveriam se comunicar através de gestos e sonoridades. É possível conversar, trocar e experimentar através dessa maneira? A ideia era pensar no exercício como um diálogo gestual e sonoro com perguntas e respostas. “A palavra no teatro ocidental serve apenas para expressar conflitos psicológicos particulares ao homem e à sua situação na atualidade cotidiana da vida” (ARTAUD, 2006, p.78).

## 3) Criação de uma esfera sonora e gestual

Todos deveriam deitar no chão, relaxar e respirar. Após perceber a própria respiração, tinham que sentir o outro – o calor emanado pelos colegas, ouvir as respirações, os sons emitidos... Aos poucos, a partir dessas trocas, experimentações sonoras e corporais começariam a ser realizadas em conjunto. Para realizar esse exercício, a escuta é muito importante. A comunicação deve ser verdadeira e efetiva. “Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento” (ARTAUD, 2006, p.79).

OBS.: Esse exercício foi repetido ao longo do semestre, os alunos desenvolveram muitas partituras por meio dele.

## **- O Teatro e a Peste + Criação de Hieróglifos + Teatro Abortado (02/10/2018)**

Essa aula tinha por objetivo experimentar os seguintes conceitos artaudianos: “a peste”, “hieróglifos” e “teatro abortado” contidos nos livros *O Teatro e Seu Duplo* e *Linguagem e Vida*.

*Exercícios propostos:*

### 1) O Teatro e a Peste

“Antes de mais nada, importa admitir que, como a peste, o jogo teatral seja um delírio e que seja comunicativo” (ARTAUD, 2006, p.23). Os alunos precisavam encontrar um local no espaço para começar seu experimento. De olhos fechados observaram primeiramente sua respiração. Depois de alguns minutos poderiam controlar e manipular sua respiração. Aos poucos, as variações da respiração deveriam expandir-se para o corpo, controlando e contaminando seus gestos, sonoridades e palavras que poderão ser emitidas. Ao final do exercício, uma pequena partitura “contaminatória” deverá ser criada.

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados (ARTAUD, 2006, p.23-24).

## 2) Criação de hieróglifos

A partir do trabalho desenvolvido no primeiro exercício, os alunos deveriam criar “hieróglifos” ou símbolos dos gestos e movimentos da partitura criada. Poderiam desenhar, escrever através de um novo alfabeto, criar símbolos e simbologias. Cada detalhe da ação deveria ser codificado, é claro que essa codificação não precisaria seguir uma lógica racional ou cartesiana. Nessa etapa, os alunos que desejassem poderiam utilizar figurinos, objetos e espaços diferenciados que se encaixassem e completassem a lógica desenvolvida por eles.

Esse espetáculo (Teatro de Bali) nos oferece uma maravilhosa composição de imagens cênicas puras, para cuja compreensão toda uma nova linguagem parece ter sido inventada: os atores com suas roupas compõem verdadeiros hieróglifos que vivem e se movem (ARTAUD, 2006, p. 64).

## 3) Teatro Abortado

As partituras criadas no primeiro exercício e transformadas em hieróglifos no segundo, deveriam ser experimentadas como se os alunos estivessem criando uma nova maneira de fazer teatro. Um teatro ritual, com seus tempos e signos, um Teatro Abortado, que surge de maneira inesperada. Assim, as pequenas partituras precisariam ser experimentadas em diversas localidades do campus durante 30 min. Em seguida, os alunos voltariam para a sala de ensaio e teriam 15 minutos para registrar essa vivência (através de desenhos, escrita, fotos, vídeos, etc.).

### **- Teatro da Crueldade (09/10/2018)**

Essa aula tinha por objetivo experimentar algumas das ideias de Teatro da Crueldade apresentadas por Antonin Artaud em seus livros *O Teatro e Seu Duplo* e *Linguagem e Vida*.

*Exercícios propostos:*

#### 1) Escolha dos temas

Os alunos precisavam escolher temas e assuntos para as experimentações do dia: o que desejariam falar? O que estava latente em seus contextos históricos, políticos e sociais? O que teriam para dizer? Os temas poderiam ser trabalhados em grupos ou individualmente. “E insistimos no fato de que o primeiro espetáculo do Teatro da Crueldade se fará sobre preocupações de massas, bem mais urgentes e inquietantes do que as de qualquer indivíduo” (ARTAUD, 2006, p.99).

#### 2) Sonho

Após a escolha dos temas, os alunos deveriam lembrar-se de algum sonho que tiveram e de suas intensidades – anotar, registrar ou transformar em gesto ou sonoridade alguma dessas intensidades.

#### 3) Elementos Cênicos

Os alunos precisariam buscar elementos cênicos que correspondessem ao tema escolhido, que tivesse uma relação com ele, seja por aproximação ou oposição. Poderiam utilizar roupas, objetos, iluminação, instrumentos musicais,

máscaras, etc. Após essa escolha, os alunos experimentaríamos a interações e relações com esses elementos.

#### 4) Criação de partituras

Após as experimentações deveriam ser criadas partituras com todos esses elementos, pensando em desenvolver essas partituras a partir do tema, dos sonhos e suas intensidades, sem se esquecer de criar hieróglifos (já trabalhados anteriormente). Cada elemento posto em cena, cada sonoridade, cada gesto deveria fazer parte desse grande “hieróglifo ritual”.

O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar (ARTAUD, 2006, p.143).

### **- Cartas e Manifestos para acabar com todo julgamento (30/10/2018)**

Essa aula tinha por objetivo trabalhar a sensibilidade poética dos alunos através da escrita de cartas e manifestos. Além disso, trabalhar a partir das múltiplas ideias de um Corpo Sem Órgãos.

*Exercícios propostos:*

#### 1) Criação de uma Carta/Manifesto

Cada aluno deveria criar uma carta ou manifesto para alguma representação de poder (figura pública, políticos, conceito, lei, amigo, familiar, etc.) que lhe incomodasse, sufocasse ou aprisionasse. Em seguida, as cartas seriam espalhadas pela sala de ensaio. Algumas cartas de Antonin Artaud também estariam expostas. Os alunos deveriam caminhar pela sala e ler algumas dessas cartas/manifestos. Essa leitura precisaria percorrer todo o corpo e voz, os participantes tinham que explorar as infinitas possibilidades de leitura (ler só as vogais, só as consoantes, alto, baixo, pausadamente, etc.).

#### 2) Criação sem Órgãos

Os alunos deveriam dividir-se em grupos e criar pequenas partituras a partir das leituras, temas, palavras, poesias e sensações que surgiram no primeiro

exercício. Lembrando que o Corpo Sem Órgãos é a expressão máxima da anarquia artaudiana. Artaud propõe um corpo que não é dividido, não é setorizado, classificado, um corpo não hierarquizado. Como seria criar uma partitura cênica dessa maneira? O que utilizar? Onde realizá-la? Como criar uma estrutura cênica sem órgãos?

### **- Artaud, O “Avô da Performance” (06/11/2018)**

A seguinte aula tinha por objetivo realizar um exercício final de experimentação e recapitulação dos trabalhos realizados ao longo do semestre a fim de pensar e começar a definir a partitura cênico-performática final.

*Exercícios a serem propostos:*

#### 1) Rememorando o sensório

Foram espalhados pela sala materiais como: frases escritas por Artaud, objetos, máscaras, imagens, sons serão emitidos, e elementos que surgiram ao longo do semestre. Os alunos tinham que experimentar e interagir com os materiais, primeiramente de maneira individual, depois em pequenos grupos e por fim, todos juntos. O grupo deveria criar uma grande interação coletiva e seriam regidos a cada momento por um dos membros do grupo sem que a eleição do regente seja feita de maneira racional. Os elementos estudados ao longo do semestre deveriam ser observados: corpo, voz, ocupação do espaço, busca pelo novo, a exploração, a experimentação, etc.

#### 2) Criação e desenvolvimento de um “Novo Teatro”

Cada aluno deveria pensar em uma experimentação cênica que possibilitasse a criação de uma nova manifestação teatral. Como poderíamos fugir da supremacia da palavra, do psicologismo da cena, da representação realista/naturalista que Artaud tanto lutou contra e que muitas vezes executamos até hoje?

## APÊNDICE II EMENTA E CRONOGRAMA DA DISCIPLINA ELETIVA

### UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTE E CULTURA DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS PLANO DE ENSINO

Disciplina OFICINA DE CRIAÇÃO A		Código	ART 413
Professor Tamira Mantovani (Estágio Docente) e Luciana Dias (orientadora) e		Departamento	DEART
Curso ARTES CÊNICAS: LICENCIATURA E BACHARELADO (eletiva)		Semestre	2018.2
Carga horária semestral 60 h	Carga horária teórica 30 h	Carga horária prática 30h	
<b>EMENTA:</b> Projeto de investigação experimental em artes cênicas.			
<b>OBJETIVOS:</b> Propiciar aos alunos a discussão e a investigação criativa das ideias de Antonin Artaud para a criação de um novo teatro no século XX, focando na leitura e discussão de seus textos e em experimentações cênico-performativas a partir das indicações e apontamentos que o autor desenvolveu e registrou ao longo de sua obra.			
<b>CONTEÚDO PROGRAMÁTICO</b>			
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Breve panorama do Teatro Ocidental do início do século XX (contextualização);</li> <li>- Antonin Artaud (o homem, o mito, e sua obra);</li> <li>- Leitura e discussão de textos e conceitos artaudianos como "O Teatro e a Peste", "Teatro Abortado", "Teatro Alquímico"; Teatro da Crueldade"; "Corpo Sem Órgãos" e "Desconstrução" (tal como elucidada por Derrida);</li> <li>- Proposição de exercícios cênicos, criativos e de improvisação ("experimentações artaudianas").</li> <li>- Criação de cena ou performance final.</li> </ul>			
<b>METODOLOGIA:</b> A disciplina tem caráter teórico-prático, propondo a investigação criativa das questões abordadas. Para tanto, se utilizará tanto da leitura crítica dos textos e conceitos como também da proposição de exercícios cênicos de criação tendo por base o referencial teórico abordado.			
<b>AVALIAÇÃO:</b> Os pontos atendem à seguinte distribuição: presença e participação nas discussões em aula (02 pontos) + participação nos experimentos cênico-criativos em sala (02 pontos) + experimento cênico-performativo final (03 pontos) + entrega de memorial afetivo final (03 pontos)			
<b>CRONOGRAMA</b>			
<p>13/08/2018 – Ingressada Política 2018</p> <p>21/08/2018 – Apresentação do curso: ementa, objetivos, conteúdo programático, forma de avaliação, bibliografia e cronograma. Apresentação dos participantes e da professora.</p> <p>28/08/2018 – Primeira discussão teórica: Antonin Artaud e a desconstrução teatral (Artaud, sua história e contexto histórico e artístico do início do Século XX)</p> <p>04/09/2018 – Exercício "desconstrutivo" I: "Destrução das convenções teatrais ocidentais logocêntricas"</p> <p>11/09/2018 – Exercício "desconstrutivo" II "Quebra da língua e da linguagem"</p> <p>17/09/2018 – Visita a exposição Jean-Michel BASQUIAT: obras da coleção Muxrabi – CCBB/BH</p> <p>18/09/2018 – Experimentação I: "A quebra da maldição ocidental"</p> <p>25/09/2018 – Segunda discussão teórica: "O Teatro e Seu Duplo"</p> <p>02/10/2018 – Exercício "desconstrutivo" III: "O Teatro e a Peste + Criação de Hieróglifos + Teatro Abortado"</p> <p>09/10/2018 – Exercício "desconstrutivo" IV: "Teatro da Crueldade"</p> <p>16/10/2018 – Experimentação II: "Teatro Cruel Afetivo"</p> <p>23/10/2018 – Terceira discussão teórica: Corpo Sem Órgãos</p> <p>30/10/2018 – Exercício "desconstrutivo" V: "Cartas e Manifestos para acabar com todo julgamento"</p> <p>06/11/2018 – Exercício "desconstrutivo" VI: "Artaud, o avô da Performance?"</p> <p>13/11/2018 – Experimentação III: "Novas possibilidades teatrais"</p> <p>20/11/2018 – Preparação/ensaio e orientações para os exercícios cênico performativos finais</p> <p>27/11/2018 – Apresentação dos exercícios cênico-performativos finais</p> <p>04/12/2018 – Conversa final: avaliação do curso, entrega dos memoriais afetivos.</p>			
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>			
<p>ARTAUD, Antonin. <i>O Teatro de Alfred Jarry, Manifesto por um Teatro Abortado e O Teatro que Vou Fundar</i>. In. <i>Linguagem e Vida</i>. Organização: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.</p> <p>_____. <i>O Teatro e Seu Duplo</i>. Tradução: Teixeira Coelho. Revisão: Monica Stahel. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.</p> <p><b>Bibliografia de Apoio:</b></p> <p>DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. <i>Como criar para si um Corpo sem Órgãos?</i> In. <i>Mil Platôs – volume 3</i>. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.</p> <p>_____. <i>O Corpo Sem Órgãos</i>. In. <i>O Anti-Édipo</i>. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.</p> <p>DERRIDA, Jacques. <i>A palavra soprada e O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação</i>. In. <i>A escritura e a diferença</i>. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pírola de Carvalho; Revisão: Eloisa Graziela Franco de Oliveira, Denilson Lopes e Newton Cunha. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.</p> <p>FELICIO, Vera Lúcia. <i>A procura da lucidez em Artaud</i>. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.</p> <p>GALENO, Alex. <i>Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível</i>. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.</p> <p>LINS, Daniel. <i>Antonin Artaud: O Artesão do Corpo Sem Órgãos</i>. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1999.</p> <p>MÉREDIEU, Florence de. <i>Eis Antonin Artaud</i>. Tradução: Isa Kopelman. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.</p> <p>NUNES, Sílvia Balestreni. <i>Boal e Bene: Contaminações para um teatro menor</i>. Tese de doutorado em psicologia clínica PUC/SP, São Paulo, 2004. Disponível em <a href="http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/TESESilviaBalestreniNunes.pdf">http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/TESESilviaBalestreniNunes.pdf</a></p> <p>QUILICI, Cassiano Sydow. <i>Antonin Artaud: Teatro e Ritual</i>. São Paulo: Ed. Annablume, 2004.</p> <p>VIRMAUX, Alain. <i>Artaud e o teatro</i>. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.</p>			