

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
PPGAC

Dissertação

**O corpo sem órgãos como
resistência visceral:
atravessamentos a partir da
revolução corporal de Antonin
Artaud**

Marina de Nóbile da Silveira

Ouro Preto
2022



UFOP

Marina de Nóbile da Silveira

**O CORPO SEM ÓRGÃOS COMO RESISTÊNCIA VISCERAL:
atravessamentos a partir da revolução corporal de Antonin Artaud**

Defesa de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de mestra.

Área de concentração: Artes Cênicas

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

Orientadora: Prof.^a Dra. Luciana da Costa Dias

Ouro Preto

Junho de 2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S587o Silveira, Marina de Nobile da.
O corpo sem órgãos como resistência visceral [manuscrito]:
atravessamentos a partir da revolução corporal de Antonin Artaud. /
Marina de Nobile da Silveira. - 2022.
119 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Luciana da Costa Dias.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro
Preto. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Artaud, Antonin, 1896-1948. 2. Foucault, Michel, 1926-1984. 3.
Biopolítica. 4. Teatro. I. Dias, Luciana da Costa. II. Universidade Federal
de Ouro Preto. III. Título.

CDU 792.01

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE POS-GRADUACAO EM ARTES CENICAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

Marina de Nóbile da Silveira

O Corpo sem Órgãos como resistência visceral: atravessamentos a partir da revolução corporal de Antonin Artaud

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Aprovada em 03 de junho de 2022

Membros da Banca

Profa. Dra. Luciana da Costa Dias - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)

Profa. Dra. Alice Stefânia Curi - (Universidade de Brasília)

Prof. Dr. Éden Silva Peretta - (Universidade Federal de Ouro Preto)

A Profa. Dra. Luciana da Costa Dias, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 03/06/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Alex Beigui de Paiva Cavalcante**, COORDENADOR(A) DE CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, em 25/07/2022, às 23:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0366920** e o código CRC **F98BA276**.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer e dedicar este trabalho:

À minha família: minha mãe, Cláudia e minha avó Vera, pela inspiração e o apoio necessários para chegar até aqui. Com muito carinho agradeço também: meu pai Sérgio, Zé Luís, Ivan, Felipe, Jéssica, minha pequena Maria, Vó Ana, Vô Eduardo, Silvado, Luciana, Laura, Helena, Manoela, Camila, Luísa Helena, Guilherme, Tio Pedro, Carlos e Janaína.

Ao meu companheiro de vida Addaê e à família que ele me presenteou: Lucília, Wilton, Aimê, Abiel e Gabriel, bem como todos os familiares que me acolheram com muito carinho.

Não menos importante sou grata à minha orientadora Luciana Dias, pelo companheirismo e todas as trocas inestimáveis, enquanto profissional e amiga. Aprendo muito com você e seguirei sempre admirando suas conquistas.

Às amigadas que foram essenciais nas partilhas acadêmicas e de vida: Sttefany, Giulia, Gabriely, Ricardo, Mariah, Luiza, Milena, Vanessa, Maria Cecília, Douglas, Luana, Heloísa, Mariana, Nivaldo, Thaísa, Tamira e Pedro.

Ao professor Éden Peretta, que esteve comigo em boas conversas e reflexões desde o começo dessa trajetória, à professora Alice Curi pela troca maravilhosa e ao professor Cassiano Quilici pela grande contribuição no processo de qualificação.

Este trabalho foi realizado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e integra o APORIA – Grupo de Pesquisa em Filosofia e Performance da Universidade Federal de Ouro Preto, tendo recebido auxílio financeiro da Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação (PROPP- UFOP).

RESUMO

Antonin Artaud (1896-1948) foi uma figura marcante entre os reformadores do teatro do século XX, atuando em diversas frentes como ator, escritor, dramaturgo, roteirista, diretor e pesquisador. A questão da liberdade perpassou todo seu trabalho, desde a criação do Teatro da Crueldade até a formulação do Corpo sem Órgãos, na fase final de sua vida. Assim, a presente investigação teve por objetivo investigar possibilidades de resistência artístico-política para a contemporaneidade, inspiradas na revolução corporal empreendida pelo artista. O referencial teórico se utilizou de diálogos que partiram das reflexões de Artaud sobre o organismo e seu atravessamento pelas denúncias / anúncios feitos pelos conceitos de biopolítica de Michel Foucault e necropolítica de Achille Mbembe. Como conclusão, aponta-se para o conceito de resistência visceral, encontrado como linha de fuga na obra de Mbembe, destacando assim a possibilidade de integração entre o corpo sem órgãos e as lutas da visceralidade.

Palavras Chaves: Antonin Artaud; corpo sem órgãos; biopolítica; necropolítica; resistência visceral.

ABSTRACT

Antonin Artaud (1896-1948) was a remarkable figure among the reformers of the 20th century theatre, working on several fronts, such as actor, writer, playwright, screenwriter, director and researcher. The issue of freedom permeated all his work, from the creation of the Theatre of Cruelty to the formulation of a Body without Organs, in the final phase of his life. Thus, the present investigation aimed to investigate possibilities of artistic-political resistance for contemporaneity, inspired by the body revolution undertaken by the artist. The theoretical framework was based on dialogues with Artaud's reflections on the organism and with its crossings by denunciations / announcements made by the concepts of Michel Foucault's biopolitics and Achille Mbembe's necropolitics. In conclusion, it reaches out the concept of visceral resistance, found as a line of flight in Mbembe's work, thus highlighting the possibility of integration between the body without organs and the struggles of viscosity.

Keywords: Antonin Artaud; body without organs; biopolitics; necropolitics; visceral resistance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - O teatro da crueldade. Desenho retirado dos cadernos de Rodez (1946)	16
Figura 2 - O homem e sua dor. Retirado dos cadernos de Rodez (1946).....	20
Figura 3 - Artaud atuando no espetáculo "Os Cenci" em (1935).	34
Figura 4 - Autorretrato. Retirado dos cadernos de retorno à Paris (1948)	42
Figura 5 – Experimento Cênico Ponto Vírgula	101
Figura 6 - Registro de ensaio: experimentação cênica Ponto Vírgula.....	103
Figura 7 - Registro de ensaio: experimentação cênica Ponto Vírgula.....	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: UMA ESCRITA ATRAVESSADA.....	8
CAPÍTULO I	12
ARTAUD E O TEATRO DO SÉCULO XX: CONTÁGIOS DE UMA CENA QUE SE EXPANDE.....	12
1.1 As vanguardas e o Teatro de Bali: experimentações artísticas por uma linguagem corporificada	23
1.2 As diferentes percepções do organismo no Teatro da Crueldade.....	34
CAPÍTULO II.....	47
DA BIO À NECROPOLÍTICA: O CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO E A CONSTITUIÇÃO DOS CORPOS.....	47
2.1. A biopolítica e o controle dos corpos: perspectivas de subversão através do corpo sem órgãos	47
2.2 As contribuições de Artaud para se pensar o organismo cultural.....	61
2.3 Entre Artaud e Mbembe: diálogos necropolíticos	75
CAPÍTULO III	87
POR UMA LINGUAGEM VISCERAL E SEM ÓRGÃOS	87
3.1 Perspectivas entre o corpo sem órgãos e a resistência visceral	87
3.2 Ponto Vírgula: primeiras experimete(ações) entre o corpo sem órgãos e a linguagem.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO:

UMA ESCRITA ATRAVESSADA

A presente investigação nasce do desejo de abordar as inquietudes do corpo do artista Antonin Artaud (1896- 1948), onde a questão da liberdade é evocada desde as experiências fundantes do Teatro da Crueldade, até a fase final de sua vida, na qual emerge o conceito de Corpo sem Órgãos. Os fatos ocorridos neste espaço de tempo, atravessam uma participação ativa no movimento cultural parisiense, a viagem ao México e os nove anos como interno de diversos asilos psiquiátricos na Europa (1937 - 1946), dos quais foi liberado pouco antes de sua morte.

A questão do organismo no desenvolvimento do Teatro da Crueldade, se mostra como um tema transversal e, na medida em que vida e arte foram se fundindo, nota-se uma nova perspectiva frente aos órgãos: não mais como trajetória de cura, mas como desajustados em sua composição, contaminados. Na transmissão radiofônica **Para acabar com o juízo de deus** (1948), Artaud desenvolve um texto sensorial e rítmico, criticando a constituição do homem moderno, onde aborda as experiências rituais que teve com o povo Raramuri¹ e, de forma provocativa, enfrenta o grande inimigo desta última fase: deus. Ao colocar a questão do Corpo sem Órgãos, ele diz:

Porque prendam-me se quiserem,
mas não há nada mais inútil que um órgão.
Quando terão feito para o homem um corpo sem órgãos,
Terão então liberado o homem de todos os seus automatismos e o terão
devolvido à sua verdadeira liberdade
Então voltarão a ensiná-lo a dançar ao avesso
como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro
conforme. (ARTAUD, 2020, p.66)

¹ Também conhecidos na literatura como “Tarahumaras”, sendo esta uma modificação da palavra originária pela colonização espanhola.

A linguagem em Artaud é híbrida, compondo sua obra por rastros, onde pode-se encontrar manifestos do seu teatro cruel em textos, cartas, desenhos, gestos, sons e silêncios. A expressão de seu corpo, atravessou a escrita e a fala do artista, trazendo para o discurso uma expressão visceral, de suas próprias inquietudes. Por conta disso, entende-se aqui que Artaud constituiu para si um corpo que, em embate com as relações de força da sociedade ocidental, propõe-nos dialogar com teorias políticas e suas subversões.

O ponto de partida dessa investigação se deu através de uma pergunta que buscou relacionar as práticas artísticas e filosóficas, sendo: Como pode o corpo sem órgãos oferecer resistência à biopolítica? Biopolítica, termo apresentado pelo filósofo Michel Foucault (1976) e aqui, entendida como os modos que o capitalismo se utiliza para gerir a vida pública por meio de submissões às sociedades: catalogações, punições, aprisionamentos, determinações da subjetividade. Desse modo, o objetivo era propor um diálogo que perpassasse as denúncias e anúncios do artista, com foco na fase final de sua vida, onde a necessidade de recriação do corpo se fez mais latente.

Porém, neste trajeto, o conceito de biopolítica não parecia dar conta das especificidades existentes, onde destaca-se muito mais que um roubo à potência de vida mas sim, nota-se uma crescente mortificação que atinge as populações de diversas formas. A partir da investigação da temática do organismo, nos estudos de Artaud, foi possível identificar apontamentos do artista a respeito da imposição da cultura europeia em detrimento de outras e seus extratos sobre os corpos.

Evoca-se então, o conceito de necropolítica de Achille Mbembe (2018) como um desdobramento dos estudos biopolíticos, que propõe repensar a história dos processos de dominação pela ótica das tecnologias de morte que, segundo o autor, remontam aos processos da colonização e da *plantation* e que seguem e se atualizando nas sociedades mundiais. Assim, questiona-se: Como refazer-se então?

A fim de responder essa pergunta, proponho um mergulho na transmissão radiofônica **Para acabar com o juízo de deus**, na busca por indicações de esvaziamento e preenchimento deste novo corpo, por meio de inspirações Artaudianas. Com isso, aponta-se que os ecos entre Artaud, a necropolítica e a contemporaneidade são cruelmente férteis, inclusive para inspirar perspectivas de resistência.

Assim, no Capítulo I, buscou-se abordar a respeito das mudanças de percepção do corpo ocorridas em diversas áreas da vida europeia no século XX, sobretudo nas artes, com o advento das grandes guerras e o processo de industrialização, que impulsionou a criação de novas configurações artísticas que trouxessem para a cena questões políticas. Desse modo, o que se tratou de evidenciar foram quais as inspirações que conduziram o artista na criação do Teatro da Crueldade bem como, as contribuições singulares de Artaud ao pensar o corpo como ponto de conexão carnal, psíquica, metafísica e social.

No Capítulo II, a relação entre corpo e poder se estreitam, tendo como articulação política o conceito de biopolítica, de Michel Foucault. A discussão parte dos processos biopolíticos, visando suas implicações e possibilidades de resistência por meio do corpo sem órgãos. Em seguida aborda-se o prefácio, escrito por Artaud, **O teatro e a cultura** (1930) que, de forma embrionária, discute a problemática da colonização nas formações culturais e portanto, possibilitou uma abordagem a respeito do extrativismo das identidades latino-americanas. Em seguida, buscou-se seguir a partir da necropolítica de Achille Mbembe e assim, aponta-se na transmissão radiofônica **Para acabar com o juízo de deus** (1948), denúncias afins em Artaud e Mbembe que parecem ecoar na atualidade.

Já no terceiro e último Capítulo, encontram-se possibilidades de reconstrução dos corpos: em Mbembe a resistência visceral e em Artaud, o corpo sem órgãos. Desse modo buscou-se perspectivar um diálogo com a linguagem a partir destes conceitos. A fim de compartilhar um processo criativo, que consideramos o pontapé inicial desta pesquisa, abordamos também a experimentação artística “Ponto Vírgula”, realizada na disciplina “Oficina de Criação A” ofertada pela professora Luciana da Costa Dias e Tamira Mantovani Gomes Barbosa, como modo de tratar de tais questões a partir da cena.

Desse modo, como perspectiva de resistência frente aos cenários expostos, foi encontrado em Mbembe o conceito de “resistência visceral”, que partiu de uma análise dos movimentos da África do Sul nos últimos anos, que, na busca por uma descolonização, principalmente simbólica, propõe a reabilitação dos afetos, da memória, das formas de luta. O que o autor chama de “políticas da visceralidade” e apresenta: “As formas de resistência que estão se produzindo lá tem a ver com a luta dos corpos por se

tornarem presentes (corporal, física, visivelmente) diante da produção de ausência e silêncio do poder” (MBEMBE, 2019, p.16)

Com este trajeto, entendemos portanto, que o corpo sem órgãos pode ser atravessado pelas lutas da visceralidade para resistir frente às tentativas de mortificação exercidas pelas heranças coloniais, mirando sobretudo o território latino-americano. Acredita-se então que a ligação feita entre as potencialidades do Corpo sem Órgãos e a resistência visceral tenham aqui, sido realizadas ainda de forma tímida. Até o presente momento, não localizamos, referências diretas entre Artaud e Mbembe neste sentido. Acreditamos que estas são noções grávidas por novos corpos e assim, pretende-se a partir da criação cênica, dar continuidade a esta investigação em estudos teórico-práticos futuros.

Boa leitura!

CAPÍTULO I
ARTAUD E O TEATRO DO SÉCULO XX:
CONTÁGIOS DE UMA CENA QUE SE EXPANDE

Antonin Artaud (1896-1948) foi uma figura marcante entre os reformadores do teatro do século XX, atuando em diversas frentes como ator, escritor, dramaturgo, roteirista, diretor e pesquisador. A relação com a corporeidade perpassou todo seu trabalho, tanto na investigação artística como na experiência enquanto vivente, estabelecendo uma relação direta entre corpo e poder. A partir da complexidade existente na forma como se deu a união entre arte e vida, propõe-se aqui considerar aspectos biográficos e de criação.

Sua vida se localiza em um período efervescente para as artes, onde pode-se encontrar em sua biografia, referências importantes para as mudanças de paradigma que atravessaram o campo das artes cênicas. Sendo assim, a pesquisadora Florence de Mèredieu, autora do livro **Eis Antonin Artaud** (2011), considera esta trajetória a partir dos registros pessoais, do contexto político, histórico e social, bem como depoimentos de Artaud e de seus contemporâneos, oferecendo um panorama profundo sobre a integração entre a biografia e a obra de Artaud.

Ciente da dificuldade em abarcar uma vida em um livro, sobretudo uma vida cheia de contradições e influenciada por inúmeros fatores internos e externos, a pesquisadora propõe dialogar com os contrassensos: “Aventurando-nos pela complexa e labiríntica rede de personagens e acontecimentos que aí pululam de fato, certamente colocamos o dedo sobre as contradições entre as quais a história do autor de *O Teatro da Crueldade* se passou” (MERÈDIEU, 2011, p.32).

Dessa forma pode-se dizer que traçar o percurso da vida de Artaud é também dialogar com todas as drásticas mudanças que as artes europeias enfrentaram na época, conforme destaca a autora:

A trajetória de Artaud cruzou, nesse nível, com tudo o que importa na vida intelectual e cultural na primeira metade do século XX: surrealismo, expressionismo, teatro, cinema, música, poesia. Sem contar a experiência – fundamental – da loucura. Uma biografia de Artaud volta, então, a retrazar a vida intelectual da época que se estende do final do século XIX aos dias seguintes à Segunda Guerra Mundial. Época particularmente complexa e fecunda, atravessando duas guerras mundiais, que vê surgir o que em arte se denominará “modernidade”. (MERÈDIEU, 2011, p.32-33)

É possível localizar o início da fase produtiva de Artaud por volta dos anos de 1920, um momento em que os movimentos de vanguarda se alinhavam aos novos ideais para o teatro. Assim, deu-se início a uma ação movida por encenadores, que propunham a superação do cânone ocidental de interpretação dramática e de encenação e buscavam renovar toda a concepção teatral europeia e ocidental. Aliado aos desejos de renovação, os movimentos de vanguarda, por sua vez, tiveram como principal crítica a constituição da vida moderna, que visava o progresso industrial e o desenvolvimento econômico, tendo o racionalismo como visão de mundo.

Sendo assim, a modernidade é caracterizada pelo avanço industrial e tecnológico na sociedade europeia. Ao abordar o tema, Nanci de Freitas (2016, p.6) apresenta o panorama das grandes mudanças do período e diz que: “As novas tecnologias de transporte e meios de comunicação, com o surgimento da ferrovia e do telefone, do rádio e do avião, transformaram a percepção humana do tempo e espaço na cultura modernista, impulsionada pela noção de ‘futuros presentes’”.

Assim, a criação de um “novo homem” era pautada na incessante busca pelo progresso econômico, ou seja, que destina a sua vida para o mecanismo de produção e consumo. A aplicabilidade deste modo de vida, também afetou o campo das artes na medida em que as noções de “reprodução” e “objeto” (reforçados na sociedade burguesa) implicaram nas concepções artísticas uma perspectiva mercantilista pois “a arte também se tornaria bem de consumo, já que os meios tecnológicos permitiram a reprodução em série dos objetos artísticos (livros, gravuras, vídeos e cds, teledramaturgia, etc.) e a consequente perda de “aura” e de autenticidade das obras[...]” (FREITAS, 2016, p.4).

Esses conceitos, que Nanci de Freitas cita, são originadas do texto **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (escrita por volta de 1936) de Walter

Benjamin, na qual o autor aborda a relação entre a arte, o capitalismo, apropriações do fascismo e discute a questão da autenticidade como aquela que escapa à reprodutibilidade.

Tais acontecimentos geraram um sentimento de insatisfação em vários artistas da época, que apostaram na experimentação de novos princípios poéticos capazes de investir contra o mercado da arte (embora ainda sociáveis), de maneira a não mais pensar nessa produção descolada da vida. Assim, o desejo de se realizar uma manifestação artística em conexão com as questões políticas e sociais, fez surgir os primeiros movimentos de vanguarda, como: o futurismo, dadaísmo, expressionismo, entre outros. À sua maneira, cada movimento propôs repensar as configurações de mundo abarcando as artes plásticas, cênicas, musicais e outras, borrando os limites entre as linguagens e agregando perspectivas liminares.

Freitas (2016, p.4) aponta ainda que, apesar do propósito de rompimento geral com a institucionalização da arte, tais movimentos não conseguiram de fato fazê-lo pois “a indústria cultural legitimaria o relativismo estético, a pluralidade de expressão e a autoridade da instituição de mercado”. Assim vemos, portanto, o processo de cooptação que é gerado na medida em que a arte é vista pela lógica do capital. Porém, a pesquisadora também destaca a importância destes movimentos, na medida em que denunciavam o sistema de arte burguês e propunham experimentações para além do realismo.

A interpretação hegemônica na virada do século XIX para o século XX era pautada na representação, apontando assim, para a perpetuação da construção de personagens clichês (CERASOLI JÚNIOR, 2010), fosse na comédia, no melodrama ou nos dramas de temática burguesa; tal reprodução genérica acabava por cristalizar estereótipos de determinados grupos sociais, privilegiando narrativas de classes mais abastadas e assim, não correspondiam à realidade da maior parte da população e este foi um dos principais fatores que geraram profundo incômodo na classe artística e conseqüentemente, a crise deste modelo de atuação. Assim, tal crise desembocou em um momento efervescente para o teatro.

O que houve neste momento foi uma mudança de percepção, principalmente no que se refere à técnica do ator ou da atriz pois, conforme exposto por Cerasoli Júnior, haviam duas opções de formação, seja através do ingresso no Conservatório, que

oferecia uma formação clássica em personagens da *Comédie-Française* ou então na “escola da vida”, composta por coletivos mambembes, que se apresentavam a partir da diversificação de enredos para os mesmos personagens. Não existindo espaço para a criação, os atores, em sua maioria, limitavam-se, sobretudo, ao estudo da oratória e da dicção como componentes essenciais de uma boa interpretação.

Quanto à criação corporal, estes buscavam uma gestualidade funcional, muitas vezes “bidimensionais”, uma vez que não exploravam as possibilidades do espaço cênico, se limitando aos propósitos literários da cena e ao espaço da boca da cena, pois aqui, o teatro era apenas tido como uma ponte entre o espectador e o texto. Sobre a transmissão das técnicas de atuação, o pesquisador nos diz que:

Na Europa do final do século XIX, o modelo dominante de atuação era caracterizado pelo representar. Dentro desse modelo, a interpretação baseava-se em um conjunto limitado de códigos, poses e gestos que correspondiam a determinados sentimentos e situações. Assim, para cada sentimento ou estado que o intérprete desejasse representar, havia um gesto ou pose correspondente. (CERASOLI JÚNIOR, 2010, p.19)

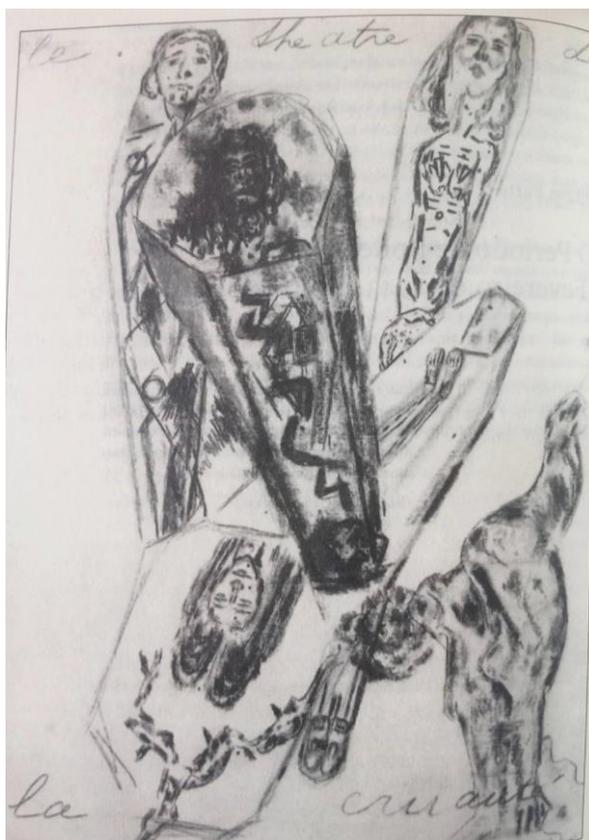
Dado o fato da grande circulação dos espetáculos, o uso de personagens-tipo e fixos para cada ator dinamizava o tempo de criação de um novo espetáculo, o que não exigia nada além de uma mesma base interpretativa e/ou treinamento clássico. Porém, foi neste período também que surgiu uma figura marcante para o teatro da época e que acrescentou à cena a noção de “personalidade”, ou seja, onde não seria o/a intérprete que deveria aderir à personagem e sim, a personagem se incorporava à personalidade do ator ou da atriz: este é o caso das vedetes.

O termo “vedetes” poderia se referir a qualquer um(a) que tivesse grande aceitação popular e sua função, segundo Cerasoli Júnior, era a de garantir o sucesso ou fracasso das bilheterias, pois seu carisma dentro e fora dos palcos era o que mobilizava o grande público, transformando o/a artista em uma personalidade social.

A questão é que havia neste modelo de interpretação uma reprodução de sentimentos clichês que, segundo a crítica Artaudiana, fazia com que cada encenação fosse reproduzida de uma forma por ele considerada como vazia/ morta. Sobre isso ele diz que “Foi porque se empenharam em fazer viver, em cena, seres plausíveis mas desligados, com o espetáculo de um lado e o público de outro – foi por se mostrar à massa apenas o espelho daquilo que ela é” (ARTAUD, 2006, p.86).

Neste ponto, tanto em Artaud quanto em outros artistas da época, percebe-se a necessidade de um fazer teatral onde se pudesse, de fato, criar uma relação com o espectador e buscar um modo efetivo de interferência na realidade, onde não se mostra à massa apenas o que ela é, mas também o que ela pode ser (ou pelo menos soar um alerta) conforme exposto pelo artista ao dizer que “Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso” (ARTAUD, 2006, p. 89). Um fazer teatral portanto, capaz de romper com a ideia de se mostrar algo à uma plateia, mas sim, de proporcionar experiências sensoriais ao público e que, a partir disso, possa afetar também a vida.

Figura 1 - O teatro da crueldade. Desenho retirado dos cadernos de Rodez (1946)



Fonte: MÈREDIEU (2011)

A idealização dessa nova arte se contrapunha, portanto, à interpretação demasiadamente emocional pois, o que o artista propunha, era um engajamento físico-

afetivo, opondo-se assim à submissão à literatura e o caráter comercial do teatro, como no caso das vedetes ou na formação clássica. A mudança primordial no entendimento do fazer artístico se dava, conforme exposto por Cerasoli Júnior, quando a lógica da representação se transformou em expressão, o que acabou por incorporar os processos interiores na criação teatral e, a partir disso, vale ressaltar a contribuição do trabalho de Constantin Stanislavski neste avanço. Aqui podemos destacar a semente de uma perspectiva complexa frente ao ator ou a atriz, onde a subjetividade, revisitada, está implicada em uma relação interna e externa ao corpo. Neste sentido o pesquisador aponta que:

As conexões entre a dimensão interior e exterior na expressão humana, entre a ética e a percepção e a importância do ritmo, forneceram instrumentos que contribuíram para o surgimento de sistemas e teorias essenciais à construção de um ator mais consciente dos elementos e da complexidade do seu ofício. Tais referências foram, portanto, fundamentais para a construção de um novo olhar sobre o trabalho do ator. (CERASOLI JUNIOR, 2010, p.26)

Dessa forma, reformar o teatro significava também reformar o humano num convite à ação, onde, fosse pelo estímulo do senso crítico ou pelo despertar das sensações, cada encenador buscou rever os padrões da representação a fim de comunicar melhor com as questões que os cercavam. Com esta nova postura perante o fazer artístico, o que se tem em artistas como Brecht, Grotowski, Stanislavski, Artaud (dentre tantos expoentes e reformadores das artes da cena do século XX), é a negação da visão romântica e clichê no teatro, para a concretização de um fazer que buscava por novas pedagogias para o ator e que futuramente será denominado como teatro de pesquisa.

A atuação clássica e virtuosa, ao ser questionada, deu espaço para que experimentações de todas as matrizes pudessem se desenvolver, possibilitando uma maior exploração dos recursos do ator, inclusive os corporais - seja através de Stanislavski (c. 1914) com investigações que desembocaram no Método das Ações Físicas ou, com a investida de Meyerhold a respeito da Biomecânica (c.1920), as contribuições poético-sociais de Brecht ao gesto (c.1931), o Atletismo Afetivo em Artaud (c.1938) e assim por diante, podemos apontar exemplos de investigações que envolviam a fisicalidade e contribuíram para um período de valorização do corpo nas artes cênicas e além, oportunizou outras perspectivas em sua complexidade psicofísica.

Assim, nota-se um novo olhar teatral que, ao projetar a arte do/da ator/atriz como base para essa reforma, possibilitou que se desenvolvessem muitas pesquisas envolvendo a ação e o corpo em seus níveis técnicos, subjetivos, políticos e, também, filosóficos.

Artaud teve contato com diversos artistas, tanto encenadores como membros dos movimentos de vanguarda, e essas referências irão se manter como fortes balizas no seu entendimento para, futuramente, constituir o Teatro da Crueldade. Entre as figuras que contribuíram para sua formação, pode-se destacar Charles Dullin (1885-1949) que teve grande influência na formação de Artaud, enquanto diretor do núcleo de pesquisa Atelier. Citamos também Jacques Copeau (1879-1949), que foi professor de Dullin e fundador do teatro Vieux Colombier. A respeito de Charles Dullin:

Dulin pretende renovar o teatro de alto a baixo. Ele quer retomar a antiga tradição teatral, pela redescoberta das grandes obras do passado. E experimentando novas técnicas teatrais. Em relação à encenação, ele deseja acabar com os cenários do tipo ilusionista, que cavam a cena em profundidade, e preconiza o emprego de um simples cavalete. É o jogo dos atores, o ritmo e a plástica da encenação que devem criar a atmosfera. (MÈREDIEU, 2011, p.152)

Surgem, por parte destas correntes de pesquisa, alguns conceitos explorados na cena que ainda ecoam, como: ação, ritmo, corpo, energia, entre outros. E assim, Mèredieu aponta também para uma inspiração oriental do encenador, que certamente reverberou no aspecto intercultural da pesquisa de Artaud e diz que “Dullin é, neste plano, muito influenciado pelas máscaras e pelo teatro japonês. Artaud se extasia, então, segundo Max Jacob¹, com essa ‘mística da cena’ que Dullin procura encontrar” (Idem, p.153).

A respeito da contribuição de Copeau, podemos encontrar aproximações importantes com Artaud bem como algumas dissonâncias, conforme sugere Ismael Scheffler. Entre as aproximações apontadas se faz significativo falar da relação entre arte e vida:

Embora tivessem motivações e pretensões distintas, ambos estavam interessados numa mudança de conduta do ator, possuindo uma consciência de que a vida e a arte estão inter-relacionados. Para Copeau, significava o estabelecimento de uma ética pessoal-profissional, numa modelagem do caráter do ator que deveria se afastar de seus caprichos de estrela para concentrar-se sobre a realização teatral. Para Artaud, significava numa diluição das fronteiras entre arte e vida, aproximando-se de uma espécie de experiência alquímica ou de um sacerdócio que exige rigor e “a noção de

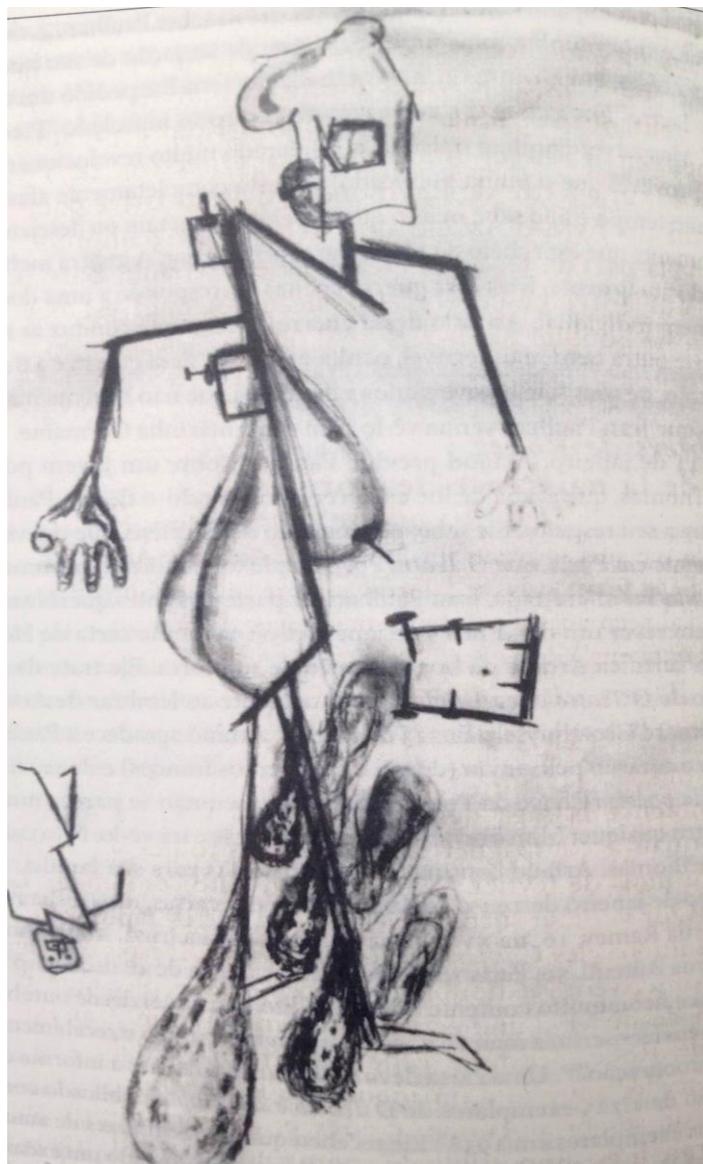
uma espécie de árida pureza moral que não teme pagar pela vida o preço que deve ser pago”. (SCHEFFLER, 2009, p. 29)

A partir disso, entende-se que a forma como Copeau irá relacionar vida e arte se difere da de Artaud, já que este não se submete a uma ideia teatral que irá reger a atuação, pelo contrário, entende que é a ação do artista que formará essa nova linguagem cênica. Outra forte consonância entre ambos é a centralidade do corpo como articulador expressivo: Scheffler localiza a importância de Copeau para tal investigação ao dizer que o corpo visto por um novo prisma no início do século XX foi um “aspecto presente em vários pesquisadores e também em Copeau, que aparece como um dos protagonistas desta redescoberta”. (SCHEFFLER, 2009, p.27) Dessa forma, ambos partem de princípios semelhantes com aplicações e desdobramentos diferentes.

Copeau se dedicava à idealização de um treinamento para o ator que tinha como base o jogo e a espontaneidade, onde a ludicidade da infância inspirava tal preparação; desenvolvia também uma pesquisa que se apoiava em manifestações como o teatro Nô e a Comédia Dell’Arte em um movimento que buscava a renovação da tradição. Apesar de Copeau ter dado um grande passo para a ampliação das pesquisas corporais no teatro, este não chegou de fato a entendê-lo descolado do texto teatral, como aponta Scheffler ao dizer que “O corpo do ator estaria então à disposição do texto, traduzindo-o com intensidade, sinceridade e justeza” (Idem, p. 28). Artaud vai além.

O corpo, para Artaud, deveria existir independentemente de qualquer texto teatral, assim como a voz também não precisaria estar ligada à declamação de um texto, pois ele buscava pela expressão de novos estados do corpo, de pulsões energéticas, que pudessem conectar fisicamente o(a) ator/atriz com tudo ao seu redor, colocando-o(a) em relação com o outro, com o mundo.

Figura 2 - O homem e sua dor. Retirado dos cadernos de Rodez (1946)



Fonte: MÈREDIEU (2011)

Talvez justamente por isso, sobre a exequibilidade do trabalho de Artaud, Scheffler realiza uma crítica à sua abstração e não-enquadramento e, apresenta diferenças em relação à postura de Copeau:

Dois pontos parecem ter sido bastante distintos entre Artaud e Copeau, o que sem dúvida alguma interferiu em suas realizações teatrais: o método e a parceria. Em Artaud podemos identificar um descompasso entre aquilo que idealizava e escrevia para o teatro e aquilo que de fato realizava como ator de teatro e cinema. Já Copeau, apesar de dificuldades, não apenas esboçou

propostas para o teatro como também as levou a cabo. Em Artaud não encontramos uma proposta claramente delineada, nenhuma metodologia testada e aprimorada [...] Suas idéias, provindas de uma enormidade de influências, não receberam uma sistematização nem uma articulação muito clara com outras pesquisas que se realizavam então. (SCHEFFLER, 2009, p.31)

Neste sentido, alguns pontos da citação acima serão revistos aqui sobre um prisma diferente, o que de forma alguma pretende questionar os fatos apontados no que se refere a uma suposta dificuldade de Artaud em sistematizar suas ideias (frisando sobretudo a escolha da palavra “sistema”) e também, na dificuldade de interagir socialmente e estabelecer parcerias, pois neste momento da vida Artaud já possuía, mesmo que de forma distante, acompanhamento médico e farmacológico.

Artaud era um indivíduo em crise, com seu corpo e com a sociedade, e o fato de possuir um temperamento polêmico perpassou todas as experiências do artista em coletivos, oscilando entre a admiração e o ódio constantemente. Porém discordo aqui da afirmação feita por Scheffler, citada acima, onde este diz que este fator “interferiu em suas realizações teatrais” pois entende-se que o diferencial de Artaud seria pensar para além da sistematização do teatro, ou seja: ir na contramão de tudo que era definido, organizado, pré-estabelecido e, por conta disso, tal fator não deve ser visto como um débito, dadas as reverberações que suas afirmações possuem na pesquisa teatral até hoje.

Ciente do caráter experimental de sua pesquisa, Artaud diz:

Rumo a este teatro ideal, nós avançamos nós mesmos como cegos. Nós sabemos parcialmente o que queremos fazer e como poderíamos realizá-lo materialmente, mas temos fé em um acaso, em um milagre que se produzirá para nos revelar tudo o que ignoramos ainda e que dará toda a sua vida superior profunda a esta pobre matéria que nós nos encarnicamos em amassar. (ARTAUD,1970, p.38)

Dessa forma, sua não-sistematização já era por si só um modo de busca por uma nova perspectiva de integrar arte e vida, que partisse das individualidades e portanto, não viesse do pressuposto de qualquer padronização em seu proceder. Ao dizer que “rumo a este teatro ideal, nós avançamos nós mesmos como cegos”, percebe-se a implicação de “nós”, ou seja, de nosso corpo, onde o caminhar não pressupõe a chegada e sim o trajeto. No livro **Artaud e o teatro sagrado**, Scheffler, ao descrever a produção do artista, múltipla em linguagens e vivências, diz:

Artaud escreveu sobre teatro, cinema, poesia, suicídio, psiquiatria, cultura e sociedade, política e sobre uma diversidade de temas. Partiu de suas experiências, de suas dores, de sua falta de clareza e lucidez para questionar inúmeras estruturas e funcionamentos da sociedade. O teatro é apenas um destes elementos, de grande destaque. (SCHEFFLER, 2021, p.25)

Outra problematização que será feita se refere “à falta de clareza e lucidez” apontada por Scheffler como uma das ferramentas de questionamento social do artista. No dicionário, a palavra clareza tem em seus significados “Atributo daquilo que é inteligível; fácil de ser compreendido ou entendido; compreensível: a clareza de um texto²”, logo partimos do entendimento que Artaud não pretendia manifestar sua postura política tendo como base, a clareza do pensamento organizado e bem aceito socialmente.

No que se refere ao significado de lucidez, o dicionário³ apresenta: “Psiquiatria. Fácil compreensão dos sentidos, das sensações.” ou ainda “Psiquiatria. Período de sanidade percebido entre momentos de insanidade ou de confusão mental”. Desse modo, o que se propõe a partir destes questionamentos é a reafirmação da trajetória singular de Artaud frente às análises teatrais e dos artistas da época, pois, Artaud, ao agir rumo à sua arte vida, cartografou seu fazer teatral. Portanto, não se trata de uma produção uniforme ou então do acabamento técnico de um espetáculo teatral.

Desse modo, acredito que aqui que seja possível mirar o legado de Artaud a partir do conceito de *cena expandida*. Nessa relação estético política, Sílvia Fernandes descreve o século XX como palco de experiências larvárias de uma cena que, se anuncia de forma mais sólida em 1960, conforme diz:

O fenômeno não é novo. Desde as vanguardas históricas, do princípio do século XX, o lugar de ocorrência do teatro e o conceito que lhe dá visibilidade sofreram profundas alterações. Mas, sem dúvida, o deslocamento mais radical manifestou-se a partir dos anos 1960, quando artistas vindos preferencialmente das artes visuais e da música, como Allan Kaprow, John Cage ou Joseph Beuys criam gêneros teatrais híbridos, como o happening e a arte da performance. (FERNANDES, 2018, p. 7-8)

² Dicio - dicionário online de Português, disponível em <https://www.dicio.com.br/clareza/>. Acesso em 25 de janeiro de 2022.

³ Dicio - dicionário online de Português, disponível em <https://www.dicio.com.br/lucidez/>. Acesso em 25 de janeiro de 2022.

Ao buscar fazer de sua vida uma potência ontológica, Artaud fez do seu corpo o lugar privilegiado do fazer teatral, que se expressava a partir dos bruscos atravessamentos sociais, psiquiátricos e artísticos. Acreditamos então, que essa performatividade social se manifestou nos rastros deixados pelo artista: relatos, visões, cartas, denúncias e sobretudo, a busca de si mesmo. Todas essas formas, não podem ser limitadas à uma linguagem, como a escrita ou o teatro, mas sim, entendemos que em Artaud já existe essa expansão do fazer teatral e logo, encontra consonância com a explicação de Fernandes:

De fato, parece ser esse paradigma, emprestado da performance e de sua ênfase nas ações no presente, supostamente realizadas sem mediações, que talvez possa enfeixar as muitas terminologias que pretendem dar conta dessa cena expandida e híbrida. (FERNANDES, 2018. p.8)

Desse modo, podemos concluir que a expansão das artes ocorrida no início do século XX, abriu brechas para inúmeras possibilidades de um fazer artístico híbrido e em conexão com as questões políticas e sociais de seu tempo. Neste caso, e principalmente em Antonin Artaud, mirar esses novos fazeres artísticos através do conceito de cena expandida, se faz pelo propósito de não limitação das linguagens. Se Artaud não buscava criar um método ou sistematizar seu trabalho, a imagem desse fazer expandido que se contagia e se reinventa, parece fazer-se integrado à perspectiva do artista de que o teatro é como a peste, e o século XX reflete bem essa afirmação.

1.1 As vanguardas e o Teatro de Bali: experimentações artísticas por uma linguagem corporificada

Para tratar da relevância dos movimentos de vanguarda no teatro que Artaud pretendia fundar, faz-se necessário dialogar com a perspectiva de Tamira Mantovani Gomes Barbosa⁴ (2020) que se dedicou a analisar esse período das vanguardas, fértil de contestação da arte tradicional como gerador de diversos disparadores da arte performativa. Dentro disso, a pesquisadora aponta em Artaud a presença de elementos

⁴ Tamira Mantovani Gomes Barbosa é pesquisadora do “APORIA: Núcleo de Pesquisa em Filosofia e Performance” (PPGAC/ UFOP), coletivo do qual sou integrante, o que possibilita o constante diálogo entre as investigações objetivando fortalecer a pesquisa na área.

que surgiram em experimentações dos movimentos Futurista (1909), Dadaísta (c.1916) e Surrealista (1924).

Assim, o descontentamento com a vida moderna começa a se manifestar logo em 1909, como a autora diz: “O Futurismo discutiu a tecnologia moderna, a velocidade e a vida urbana, além disso, rompeu e questionou a arte ocidental tradicional.” (BARBOSA, 2020, p.104). Ainda sobre o futurismo, Barbosa diz:

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. (...) 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. (BARBOSA, 2020, p.104)

Assim, para os Futuristas, nem o edifício teatral, nem a galeria de arte ou o museu, não eram mais vistos como lugares privilegiados para a realização artística e então, propunham um contato real com o espectador, fosse nas ruas ou nas praças: o objetivo era trazer para a vida cotidiana, novas condutas artísticas. Apesar das descobertas essenciais realizadas pelo futurismo, não se pode dizer que estes tiveram boa receptividade do público pois, o que geralmente existia, era uma relação conflituosa, resultando em brigas e prisões, dando início a uma arte que se realizava por seus ideais somente e não tinha objetivo de gerar a relação de “vedetismo” que o público estava acostumado.

Na medida em que não buscavam agradar, mas despertar o público para novas experiências, o futurismo (bem como os outros movimentos de vanguarda) era conhecido por causar desconforto ao espectador, por oferecer um tipo de arte que não possuía uma fácil fruição na medida em que não era mais a representação da vida privada e sim, uma experiência que flertava com uma certa performatividade social.

O movimento dadaísta também teve clara influência nas reflexões que Artaud traçava para o seu teatro, pois visava sobretudo combater a organização do pensamento e o domínio da razão, e para isso, realizava investigações que tinham como objetivo a desconstrução da linguagem. Ao contextualizar o nascimento do movimento, a pesquisadora também aponta para algumas ferramentas norteadoras:

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*, a colagem e *assemblage* como ferramentas para novas formas de arte. Os dadaístas buscavam construir uma nova linguagem artística, assim como Artaud. (BARBOSA, 2020, p.106)

Com o dadaísmo, o mundo começou a se complexificar ante os artistas, que buscavam uma reinvenção à sua própria vontade, tendo como aliado de criação, o acaso. Portanto, tratava-se de buscar por meios de expressão que não fossem lineares, mas sim, capazes de despertar novas visões de mundo, onde se pudesse transitar pela escrita ou pelo corpo, a fim de se contrapor ao modelo funcional pelo qual a existência estava submetida.

Neste momento questionava-se a suposta serventia da arte, ou seja, a arte não deveria mais “servir para alguma coisa” ou ter uma função, muito pelo contrário, pela proposta dadaísta, ela não precisaria servir para nada que atendesse à demanda do mundo tecnológico e capitalista. Sua missão neste sentido, estava ligada ao sentir (não em relação aos sentimentos, mas sim às sensações) – outro aspecto que se destaca em Artaud.

Partindo então para o movimento surrealista, liderado por André Breton, Antonin Artaud terá uma história intensa. Se associou a este em 1924 e se afastou em 1926, devido a divergências com os rumos políticos que o movimento adotou. Os dois anos de produção no movimento foram substanciais: tanto para o surrealismo quanto para a obra de Artaud, na medida em que tinham uma proposta de reinvenção do mundo através das possibilidades do sonho e a partir disso, buscavam oferecer experiências sensíveis e críticas ao público.

Sua participação ativa no movimento rendeu diversos textos e, em 27 de janeiro de 1925, Artaud assume a direção do *Bureau de Recherches* (escritório de investigações surrealistas) onde redige um manifesto que é divulgado inicialmente em formato de cartaz, representando 26 nomes do movimento. Nesta declaração ele busca comunicar à crítica literária os equívocos no entendimento do surrealismo, e enumera nove tópicos sobre os objetivos das ações, entre eles, diz: “Nós não pretendemos mudar nada nos costumes dos homens, mas pensamos realmente demonstrar-lhes a fragilidade de seus pensamentos, e sobre quais alicerces movediços, sobre quais porões, eles fixaram suas casas estremecentes” (ARTAUD, 1970, p.252).

Neste mesmo ano, Artaud escreve a dramaturgia **O Jato de Sangue**⁵ que, segundo Gasperi e Vilela (2020, p.65), é uma de suas principais obras teatrais e “promove uma linguagem que desautomatiza o conhecimento, buscando o intercâmbio entre corpo/carne e espírito/alma”. Inspirada nos ideais surrealistas, a dramaturgia desafiou o campo da razão na construção de imagens que questionavam elementos da sociedade burguesa e o realismo no teatro.

Porém, a recepção do trabalho dentro do movimento foi contestada por alguns integrantes, “inclusive por Breton, que renegou o teatro e qualquer forma pré-estabelecida acerca da arte” (GASPERI e VILELA, 2020, p.66). Diante disso, é possível apontar que, apesar dos embates com algumas diretrizes do movimento, o experimentalismo de Artaud nas criações do período foram de grande contribuição para o teatro de vanguarda e posteriormente, para a consolidação de sua visão teatral.

Significativo para o que viria a ser o Teatro da Crueldade, aponta-se que a dramaturgia de **O jato de sangue** carregava consigo uma escrita sensória, permeada por intensidades, e que se propunha agir sobre o inconsciente do espectador, desestabilizando diversas dicotomias do pensamento:

Ao buscarmos subsídios na dialética negativa como ferramenta de leitura para analisar a peça *O jato de sangue*, é possível identificarmos que o processo de experiência do Teatro da Crueldade assume, nessa dramaturgia, uma linguagem que se contrapõe à realidade empírica, e é através da dissolução entre sujeito e objeto que essa experiência se torna eficaz. Isso implica dizer que tal experiência traz à tona uma nova escrita teatral que se torna hieroglífica, por comportar uma escrita habitada por gritos, onomatopeias, expressões e gestos formando uma espécie de axioma cruel, o qual opera numa corrosão abrupta das relações binárias entre dentro/fora, corpo/mente, fala/escrita, presença/ausência, forma/sentido. (GASPERI e VILELA, 2020, p.69)

Por fim, será abordado mais um trabalho de Artaud, que contribuiu para o cinema surrealista: o filme **A concha e o clérigo**⁶ (1926), baseado em um dos seus textos e cenografia, com direção de Germaine Dulac⁷. Considerado como o primeiro filme surrealista, este propõe uma sequência de imagens, de construções não- lógicas,

⁵ É possível encontrar esta dramaturgia traduzida, em PDF, no site: <https://pt.scribd.com/doc/47026135/ARTAUD-Jato-de-Sangue-Trad>. Acesso em 06 de julho de 2022.

⁶ É possível assistir ao filme pelo Youtube através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=4SIIMhmk6Uc>. Acesso em 06 de julho de 2022.

⁷ Germaine Dulac (1882-1942) nascida em Amiens na França. Foi diretora, roteirista, produtora e crítica de cinema. Contribuiu para o cinema impressionista e surrealista.

que propõem uma espécie de deriva do pensamento. O que se destaca aqui é a implicação corporal que existe na escrita de Artaud que, frente à liberdade do pensamento, manifesta o proibido.

Ao descrever os elementos explorados no filme, Renata de Pina Costa (2010, p.7) diz que “Artaud também explora as imagens do catolicismo, a corporeidade e o desejo e demonstra que eles são tão intrinsecamente interligados, sendo impossível distinguir as fronteiras entre eles”. A respeito da implicação corporal da escrita de Artaud, a pesquisadora diz:

No filme em questão também é possível sentir um incômodo corpóreo, como se o limite do corpo fosse o limite da mente, do espírito. Artaud entende que é preciso ir mais além. Aliás, o filme recorre em muitas sequências à justaposição de imagens, onde aparece o indivíduo em seu confronto interno, em seu sofrimento subjetivo, pois o filme nada mais faz que do tratar as angústias do clérigo, sendo que esse efeito de justaposições e distorções de imagem seria posteriormente uma característica muito peculiar do cinema surrealista como um todo. (COSTA, 2010, p.8)

Dessa forma, buscou-se traçar até aqui, como a ligação entre arte e vida possibilitou em Artaud uma nova inscrição do corpo no teatro, no cinema e na escrita. Em relação aos mecanismos de desconstrução e reconstrução do corpo no período surrealista Eliane Moraes, expõe que no surrealismo os corpos são desmembrados e reorganizados de formas não convencionais, em uma reivindicação ao corpo do desejo. Na medida em que discorre sobre o corpo no surrealismo, diz: “ao afirmar a proeminência do corpo do desejo sobre o corpo natural, o surrealismo colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, multiplicavam-se ou eram sumariamente suprimidos” (MORAES, 2002, p.69).

Conforme explica a pesquisadora, os surrealistas – ao tencionarem essa nova representação das figuras, em uma perspectiva poética entre a imagem e a linguagem – podem ser entendidos em duas perspectivas: através da devastação do corpo pela metamorfose ou na superação da forma humana em sincronia com uma nova percepção da existência. Seja por um caminho ou por outro, “a anatomia do desejo foi buscar as matrizes de suas metamorfoses nas imagens do prazer ou da dor. Ou, numa só palavra: no êxtase” (Idem, p.71).

O contexto de negação do corpo como máquina perfeita é o pontapé inicial para se pensar em novas formas de representação. Sendo assim, a expressão em tal corrente

artística investia em formas de desconstrução, como por exemplo, através da hibridação do corpo entre o humano e o animal, o animal e o objeto, o natural e o artificial e assim por diante, dispensando classificações dualistas e propondo um mergulho ao imaginário, numa tentativa de despertar novas formas de sensibilidade. Portanto, ao transpor a inspiração surrealista no teatro, pressupunha-se uma prática de experimentação corporal que possibilitasse novas formas de apreensão do mundo através das experiências da carne, do êxtase, de uma vida não utilitária.

Porém, antes de afirmar uma prática corporal é preciso entendê-la descolada do sentido tradicional de treinamento teatral, para adentrar em uma nova relação do homem com a arte: com suas dores, desejos, crenças e assim por diante. Em uma de suas correspondências com Breton, Artaud associa o corpo à uma perspectiva revolucionária ao afirmar que “o homem não deveria pensar-se como revolucionário apenas no plano social, mas acreditar e sobretudo sê-lo no plano físico, fisiológico, anatômico, funcional, circulatório, respiratório, dinâmico, atômico e elétrico”. (ARTAUD *apud* MORAES, 2002, p. 70)

Através da estética do imaginário e do sonho, o movimento surrealista engajou-se em discussões políticas e filosóficas, investigando a construção de novos mundos, novos corpos, novas formas de existência. Logo, assim como as vanguardas citadas acima, o surrealismo abandonou o predomínio das paixões para expor uma arte conectada com a realidade e engajada em fornecer intervenções políticas.

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. (BARBOSA, 2020, p.107)

E é à luz destas questões, que Artaud produziu diversos manifestos, publicações e pesquisas, porém, foi no final deste mesmo ano que os surrealistas aderiram ao movimento comunista, o que gerou muitos desentendimentos entre o artista e o movimento e assim, “Artaud, assumidamente anarquista, foi excluído do grupo em 1926” (Idem, p.110).

Após se desvincular do movimento surrealista, Artaud continuou se aventurando por diversos espaços da cena cultural parisiense, adquirindo assim, um

grande repertório como espectador e crítico e, conseqüentemente, pôde ser um observador privilegiado de algumas das grandes mudanças teatrais do século XX. O olhar desenvolvido por Artaud neste período, foi o de apreender as novas dinâmicas do teatro para que em breve, iniciasse suas próprias idealizações.

Quando Artaud cria suas encenações, entre 1927 e 1935, as grandes revoluções teatrais concernentes ao cenário, à encenação, à atuação e à famosa relação com o texto, essas grandes revoluções já estão feitas. No plano técnico, embora provavelmente não tenha podido concretizar suas ideias, os desejos de Artaud caminhavam no sentido dos teatros russo e alemão. Aliás, está bem consciente do atraso francês nesse domínio. (MÈREDIEU, 2011, p.320)

Neste ponto, é possível observar que Artaud desenvolveu um “olhar de fora”, não para aplicar a sua marca como encenador, mas para experimentar a vida e a técnica no corpo inspirado por essas contribuições de diferentes matrizes. Merèdieu reforça a importância destes registros ao dizer que a grande participação de Artaud neste momento não foi necessariamente em relação à encenação, mas sim “a de um escritor que soube, por meio de algumas fórmulas fulgurantes, dar corpo prestigioso às aspirações e às obras fugazes de uma época” (MÈREDIEU, 2011, p.321).

Portanto, as contribuições dos manuscritos que se reunirão posteriormente em **O teatro e seu duplo** (1938) são impactantes na reforma teatral, pois perpassam por várias teorias e práticas artísticas de resistência do século XX e buscam desconstruir todos os engessamentos observados na cena parisiense, sobretudo da linguagem.

A respeito da relevância desta publicação, Mèredieu (2011, p.321) aponta primeiramente, para a perpetuação de uma pesquisa que foi inspirada pelos mestres que Artaud encontrou em sua formação e por isso, seu livro enriquece a trajetória do movimento de renovação teatral; outra colaboração que ela apresenta como primordial no artista, é a “de haver transferido a questão do teatro do palco (e da técnica) para a vida (e para a questão da carne)”. Dessa forma, o que ele propunha não era só um treinamento teatral realizado na sala de ensaio, mas um trabalho sobre si, na vida, e ao indicar tais contribuições, a biógrafa faz uma interpretação interessante no que diz respeito às sementes de Artaud na contemporaneidade.

Esse deslocamento é radical e vai bem mais além do que uma simples antecipação do *happening* ou da performance. Trata-se de um deslocamento de natureza metafísica, que toca na questão da vida – e na do conhecimento e da representação. A verdadeira cena teatral, essa onde tudo está em ação, é, afinal de contas, a consciência e o *corpo* do homem. O corpo que, para

Artaud, vai estar no centro de tudo e que surge como o verdadeiro crisol, a cena onde tudo está em ação e se transforma. A metáfora alquímica está, então, no coração da revolução teatral desejada por Artaud. (MÈREDIEU, 2011, p.321)

Não é à toa que Artaud será amplamente pesquisado em áreas não-teatrais, como na filosofia e na psicologia, pois existe um limite que foi ultrapassado, fisicamente, pela experiência de vida e de criação em Artaud, onde o teatro era o lugar eleito para a cura.

Dessa forma, a construção deste novo teatro encontrou no corpo um canal de experimentação do mundo e, portanto, seria através da vida diária que a arte teatral deveria renascer. Experimentações entre realidade e ficção já encontravam lugar no teatro de Strindberg⁸, mas sobretudo a reconstrução da cena proposta pelo Teatro do Absurdo será outra fonte de entusiasmo para Artaud que, em 1926, juntamente com Roger Vitrac⁹ e posteriormente Robert Aron¹⁰, fundam o “Teatro Alfred Jarry” (cujo nome homenageia um autor do movimento do absurdo, precursor do surrealismo).

Através deste projeto, Antonin Artaud atua na escrita de um manifesto para o Teatro Alfred Jarry, realiza publicações, se põe como encenador, atua no cinema, organiza conferências, aventura-se em diversas áreas como a fotomontagem, criação de roteiro, cenário e, também... participa de inúmeros episódios de desentendimento com seus companheiros artistas. Porém, Mèredieu destaca a importância de Roger Vitrac para o crescimento artístico de Artaud, com ele nosso autor pôde ir além do Surrealismo, uma vez que Vitrac por sua vez, participara ativamente do Dadaísmo.

Logo com o afastamento do movimento surrealista, Vitrac retornou à suas raízes dadaístas no Teatro Alfred Jarry e deu continuidade à investigação que visava a desconstrução da linguagem. Assim, a autora nos diz que Vitrac “permite fazer o elo entre Artaud e o anarquismo do Dadá” (MÈREDIEU, 2011, p. 327). A experiência do Teatro Alfred Jarry, apesar de ter possibilitado uma grande produção de textos, manifestos, conferências e experiências teatrais, não conseguiu suprir suas demandas financeiras, deixando uma relação conflituosa com credores.

⁸ Johan August Strindberg (1849-1912) foi um escritor e dramaturgo sueco que desenvolveu suas obras a partir dos movimentos naturalista e expressionista.

⁹ Roger Vitrac (1899-1952) foi um poeta francês. Juntou-se ao movimento surrealista por volta de 1922 e foi excluído pelo movimento no mesmo período de Artaud, no final da década de 1920.

¹⁰ Robert Aron (1898-1975) foi um escritor, membro da Academia Francesa. Fundador do Teatro Alfred Jarry, encerrou suas atividades artísticas após o fim do projeto.

Neste período, a saúde de Artaud começa então a se fragilizar e Mèredieu destaca o ano de 1932 como o início das inquietações e escritas fundantes para o Teatro da Crueldade, onde o artista se divide em poucos afazeres e em desintoxicações.

O ano de 1932 faz parte dos anos difíceis de Artaud. Ele vai dividir seu tempo entre algumas filmagens de natureza essencialmente pecuniária, tentativas de desintoxicações, cada vez mais penosas, e, felizmente, a escrita (...) Porém, as derrotas comerciais sucessivas do Teatro Alfred Jarry deixaram marcas e Artaud não conseguirá arrebatando as decisões dos mecenas ou administradores teatrais, suscetíveis de lhe propiciar uma nova aventura. – No entanto, os textos permanecem...E, graças a eles, Artaud passará à posteridade teatral. (MÈREDIEU, 2011, p. 327)

Outro fator que exerceu grande inspiração e que merece ser destacado, não só no movimento surrealista como no desenvolvimento teatral de Artaud, foi o contato com o Teatro de Bali e suas matrizes de criação. O corpo atento e preparado do artista oriental, sua consciência energética, ofereciam um campo aberto para a semeadura de uma nova postura artística.

E assim, muito afetado pelo caos ocidental, Artaud buscou inspiração nas formas orientais para propor um fazer teatral capaz de realizar um trabalho acerca do inconsciente. Segundo Mèredieu (2011, p. 426), o contato do encenador com o Teatro de Bali aconteceu em 1931 através de uma visita à Exposição Colonial, onde “cada país se ocupa em apresentar os costumes das regiões que administra”. Esta exposição aconteceu em Vincennes, na França.

Em breve, a Europa supura. E ela supura com todos os males do Oriente. Quanto a Artaud, ele reage inversamente com uma apologia do Oriente e uma estigmatização da Europa, que ele percebe em um estado avançado de decadência. Ele está, desse ponto de vista, em linha direta com o surrealismo. Ainda que os Orientes de Breton e de Artaud difiram completamente. (MÈREDIEU, 2011, p. 284)

A biógrafa descreve em que consiste a diferença entre as intenções de Breton e Artaud pois, conforme explica “O Oriente permanecerá essencialmente, para Breton, o equivalente a um símbolo de sedução, enquanto Artaud pretende advogar o peso de um Oriente espiritual contra o Ocidente decadente” (Idem, p. 285).

Outro contágio importante que acontece neste evento e engloba a dimensão imaterial da cena associada à corporeidade se refere às danças africanas, onde Artaud aponta que “Os povos selvagens do centro da África, as multidões refinadas da África superior permanecem sensíveis a certos ritmos, a certos encantamentos, voz apoiada

pelo gesto, o gesto sendo o prolongamento plástico da voz” (ARTAUD *apud* MÈREDIEU, 2011, p. 426). Porém, o que reverberou fortemente sobre o encenador foi a apresentação do Teatro Balinês.

A vibração que ele recebeu dessas danças situa-se em dois planos. O primeiro é técnico; Artaud fica maravilhado pela precisão e pela matriz gestual dos bailarinos, que ele compara a verdadeiros “hieróglifos vivos”, estendidos em todas as dimensões do espaço que possuem, ainda, a arte das metamorfoses. [...] A segunda surpresa é de ordem “metafísica”. Aqueles que Artaud chamará de “metafísicos da desordem” apelarão não mais, como no Ocidente, aos recursos de ordem psicológica, porém aos grandes medos ancestrais, aos sentimentos ‘originais’ de ordem cosmogônica (Idem, p.429)

E assim, esta linguagem física encontrava sua expressão através de signos, fazendo do corpo do ator uma espécie de hieróglifo, ou seja, que capta forças e as transforma em signos através do movimento. A partir do contágio com o Teatro de Bali, Artaud começa a desdobrar sua pesquisa do Teatro da Crueldade pelo viés da gestualidade e do sagrado, através de uma escuta que não se utiliza necessariamente da audição, mas sim uma escuta do corpo, que é afetado sensorialmente e dessa forma, capaz de partilhar signos, estados, sensações e sentimentos. Ao compartilhar sua experiência com o Teatro de Bali, Artaud diz:

Há toda uma profusão de gestos rituais cuja chave não temos e que parecem obedecer a determinações musicais precisas, com alguma coisa a mais que não pertence em geral à música e que parece destinada a envolver o pensamento, a persegui-lo, a conduzi-lo através de uma malha inextricável e certa. Tudo nesse teatro, de fato, é calculado com uma minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal. É uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam antes de tudo atores. (ARTAUD, 2006, p. 60)

No Ocidente o entendimento das linguagens artísticas é fragmentado, onde se tem teatro e dança como linguagens distintas, mas o que Artaud identifica no Teatro de Bali é uma fluidez entre tais elementos, onde a dança acrescentava novas possibilidades de expressão para a ação teatral, de forma a gerar uma retroalimentação. A noção de “dança superior” conforme apresentado por Artaud pode ser visto como o princípio do Duplo, desenvolvido por ele nos manifestos da crueldade.

Edson Silva (2011, p.34) destaca a importância do encontro de Antonin Artaud com a dança balinesa pois tal referência “se constituiria no marco decisivo para a escritura de uma série de ensaios entre o ano de 1931 e 1936, que serão reunidos e publicados pela editora Gallimard em 1938 sob o título **O Teatro e seu duplo**”. Tal encontro só reforçou no artista o desejo de criar uma linguagem conectada com o ritual,

explorando os gestos em conexão com a dimensão interior, através das pulsões¹¹, que por sua vez, perpassa o corpo, a voz, a escrita.

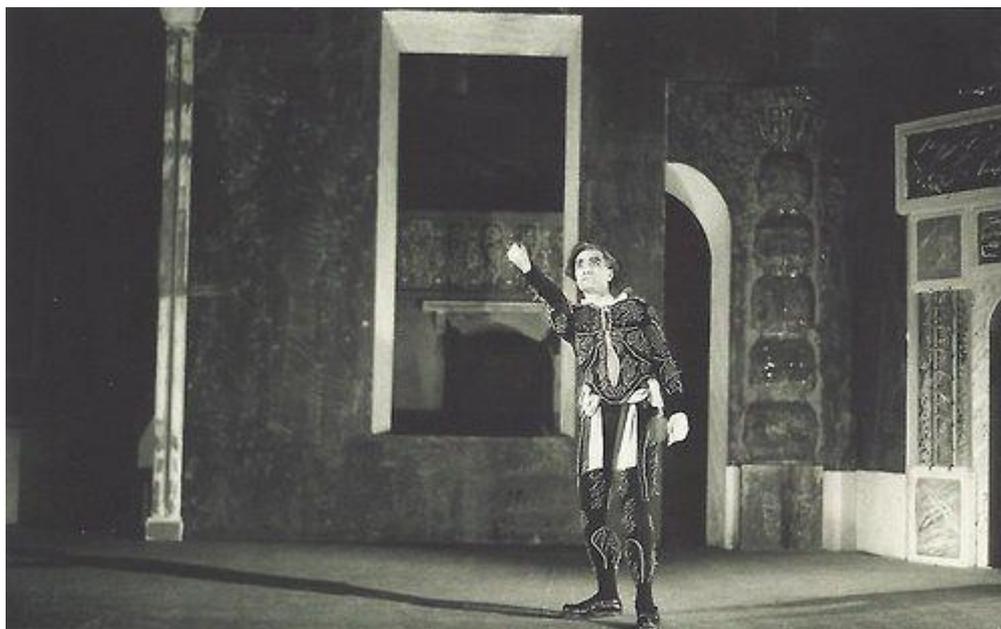
O espetáculo **Les Cenci**, conforme apresentado por Silva, foi uma tragédia escrita por Artaud, que se serviu da biografia de Francesco Cenci, nascido em 1526 e filho do tesoureiro do Papa Pio V, famoso pelos seus acessos de violência, ódio pelos filhos, estupros e corrupção. A apropriação da história do conde oferecia dessa forma, uma gama de eventos chocantes, para o espírito e para a sociedade, sobretudo. O espetáculo foi realizado alguns anos após o fechamento do teatro Alfred Jarry, mas que dá continuidade aos experimentos do Teatro da Crueldade, nesta fase, com forte ressonância da arte balinesa. Ao tratar do processo de montagem, pesquisador diz:

No fundo a ideia era expressar uma espécie de “mecânica celeste” divina, que envolve e arremata todos os personagens. Essa geometrização do espaço também revela a estreita influência de Artaud com o rigor matemático observado na dança balinesa. Mas isso tudo era de difícil compreensão para um elenco acostumado com os convencionalismos teatrais fundamentados no conceito de verossimilhança. Essa incompreensão desencadeava em Artaud um nervosismo atroz que tornava tenso os ensaios. (SILVA, 2011, p.36)

Aproximando a história de Francesco Cenci ao mito de Cronos, figura da mitologia grega responsável por devorar os filhos após o nascimento, o espetáculo propunha uma relação trágica entre o homem e as forças que lhes são superiores, devastadoras. Teve sua estreia em 1935 e não contou com boa aceitação do público e da crítica, tanto da encenação quanto à atuação de Artaud, pois “a crítica o acusou de vociferar seus textos com ímpeto raivoso comparado ao de uma fera selvagem” (Ibidem).

¹¹ Sobre isso, publiquei um artigo na **Revista Ephemera** (PPGAC- UFOP) em 2019, denominado “O gesto como pulção interior no Teatro da Crueldade”. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4027/3094>

Figura 3 - Artaud atuando no espetáculo "Os Cenci" (1935).



Fonte: MÈREDIEU, 2011

E assim, o fechamento deste projeto abala profundamente Antonin Artaud que, conforme descrito acima, enfrenta desintoxicações difíceis desde 1932 (acompanhadas por internações e recaídas), como também as dificuldades de interação social e de transmissão das suas perspectivas artísticas.

Sendo assim, a trajetória narrada acima buscou oferecer um panorama sobre a obra / vida de Artaud que, através da inspiração na desconstrução da linguagem dos movimentos de vanguarda e a linguagem física do teatro balinês, foi capaz sim de realizar experimentações cênicas entre o corpo e a escrita. Realizações como **A concha e o clérigo**, **O Jato de Sangue** e **Os Cenci**, anunciaram um teatro cruel que buscava dilacerar e reconstruir a consciência.

1.2 As diferentes percepções do organismo no Teatro da Crueldade

A questão do organismo se mostra um tema transversal nos questionamentos artaudianos acerca do Teatro da Crueldade e com isso, ganhou diferentes perspectivas ao longo de sua vida. Se em **O teatro e seu duplo** (1938), Artaud entendia o organismo como lugar de passagem de forças para a cura, após os anos de internação em diversos

hospitais psiquiátricos (entre 1937 e 1946) este, se transforma em campo de controle e aprisionamento. Em uma carta na qual reflete sobre a própria morte, escrita no ano de 1925, o artista diz: “Eu me livro deste condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados com meu eu e a vida não é mais para mim um acaso absurdo onde eu penso aquilo que me dão a pensar” (ARTAUD, 1970, p.249).

O livro **O teatro e seu duplo**, composto por diversos textos escritos entre 1931 e 1936, tinham por objetivo mapear as questões que o teatro de Antonin Artaud visava desenvolver e apresenta o **1º** e o **2º Manifestos do Teatro da Crueldade**. Esta visão, conforme apresentado anteriormente, se opunha às tradições do teatro dramático e a todo psicologismo da cena, em uma busca pelo despertar do artista e do espectador em uma experiência que englobasse o gesto, as sonoridades e os sentidos, em prol de uma cena que englobasse a existência. Desse modo propunha a união entre arte e vida, através do despertar da consciência, acerca da crueldade em nossa experiência pessoal e coletiva. No que se refere à crueldade, o autor diz:

Mas “teatro da crueldade” quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes e narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. (ARTAUD, 2006, p.86)

Um dos primeiros ensaios de Artaud em seu livro foi **O Teatro e a Peste**¹², escrito em 1934, onde o autor narra um fato histórico que aconteceu em Marselha nos anos de 1720 com a chegada do navio Grand-Saint-Antoine. Nos sonhos do vice-rei da Sardenha, o monarca prevê a chegada do navio e com ele, uma peste que assolaria todo o território. Artaud segue descrevendo que, por mais que o vice-rei fizesse o possível para evitar a infestação, proibindo que o navio atracasse, a peste já estava lá e aponta para um fato curioso sobre ela, no que se refere ao seu efeito ao não distinguir ricos e pobres, bons ou maus.

Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona. Ele assiste a todos os desvios da moral, a todas as derrocadas da

¹² Nós, do grupo de pesquisa APORIA, publicamos no ano de 2020 um artigo de nome **Inquietações: pandemia, crise, necropolítica, Artaud**, onde abordamos este e outros textos de Antonin Artaud com a finalidade de abordar linhas de fuga para o momento pandêmico e necropolítico atual. A publicação foi realizada através da Revista Conceição/ Conception (UNICAMP) e lá já fora apontado, inclusive, o parentesco, ou talvez a continuidade, entre a biopolítica de Foucault e a Necropolítica de Mbembe.

psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, tornam-se densos e aos poucos metamorfoseiam-se em carvão. Será tarde demais para conjurar o flagelo? Mesmo destruído, mesmo aniquilado e pulverizado organicamente, e queimado em suas entranhas, ele sabe que não se morre nos sonhos, que neles a vontade atua até o absurdo, até a negação do possível, até uma espécie de transmutação da mentira com a qual se refaz a verdade. (ARTAUD, 2006, p. 9-10)

Em seguida, Artaud faz uma observação interessante sobre os efeitos da peste no corpo, no que se refere às mazelas físicas, onde este revela o fato do cadáver aberto não aparentar lesões e assim, destaca dois órgãos que sofrem as consequências letais, sendo o cérebro e o pulmão, que segundo ele “são os que dependem diretamente da consciência e da vontade” (Idem, p.16). Esta reflexão de Artaud é muito significativa na pesquisa dos órgãos pois, conforme aponta, existe uma relação entre o contágio, a consciência e organismo, em uma transmissão entre corpos e portanto, individual, mas que também possui uma dimensão que é coletiva.

Ao associar o teatro com a peste, Artaud enfatiza que não é pela morte em si que ele o faz, mas pela capacidade que tanto a peste como teatro têm de expor o mal, de comunicar a toda uma sociedade e dessa forma buscar uma resolução, conforme ele diz “O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura” (Idem, p.28). Logo, nesta perspectiva o ator seria como uma espécie de sacerdote que, através da sua prática possa afetar energeticamente e ser afetado, mesmo que instintivamente. Camille Dumoulié expõe este campo de batalha do qual o Teatro da Crueldade se constituiu, localizando o homem social entre a violência da vida e a violência sistêmica, que limita a expressão dos corpos, entre dicotomias que aprisionam o espírito, conforme explica:

O homem existe entre duas coações que o matam e o fazem viver ao mesmo tempo. De um lado, é a violência da vida que jorra como um jato de sangue, como a peste à qual Artaud compara a energia do teatro (cabe lembrar aqui a proximidade etimológica em grego, de bios, a vida, e bia, a violência). De um outro lado, é a máquina coercitiva, porém, formadora dos princípios masculino/feminino, das diferenças, eu/ o outro, dos signos que se inscrevem no corpo, ou das categorias que estruturam o espírito e a sensibilidade. (DUMOULIÉ, 2010, p.65)

A noção de Duplo então, vem neste sentido para dialogar com essas duas dimensões: a projeção energética e o indivíduo como resultado de sua cultura. Em **Atletismo Afetivo**, Artaud localiza o ator como sacerdote de uma prática teatral que

tem cruzamento na corporeidade, assim a noção de Duplo, apresentada acima, se reforça no momento em que, através do campo afetivo (e por afetivo entende-se o poder de afetar), o performer se conecta ao material e ao imaterial. Ao corresponder o esforço físico à ideia do duplo ele diz que:

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não haja no mesmo plano. (ARTAUD, 2006, p.51)

Sendo assim, entendemos uma trajetória dentro do Teatro da Crueldade que se inicia na afetividade orgânica, tendo como crença uma evolução (individual e coletiva) através da conexão com o duplo, ou seja, um encontro de si no campo metafísico, onde o performer age como uma ponte de conexão, conforme explica que “o ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças” (ARTAUD, 2006, p.153), tal irradiação, conforme aponta em seguida, é atribuída aos órgãos como o trajeto desse fluxo energético. Assim como a peste, que em pouco tempo consome o organismo e se alastra pelos outros corpos, o teatro deveria agir pelo mesmo viés, partindo de uma força que perpassa o corpo, invade o organismo e se conecta ao imaterial.

A pesquisadora Luciana Dias traça um caminho reflexivo de forma a tentar mapear a relação corporal em Artaud, desde suas primeiras proposições em **O teatro e seu duplo** até o período em que se identifica a necessidade de reconstrução deste corpo, afetado por padronizações e estratificações culturais e sociais, com o surgimento do termo “Corpo Sem Órgãos”.

Como marco basilar para esta mudança de paradigma temos, portanto, a obra de Antonin Artaud, em suas metamorfoses, que vão desde o “Atletismo Afetivo” do Teatro da Crueldade ao conceito de “Corpo-sem-órgãos”, conceito essencial que só emerge na última fase de seu pensamento. (DIAS, 2018, p.8)

O que Dias (2018) indica é que exista um caminho – ainda que uma continuidade descontínua – entre o legado deixado por Artaud em **O teatro e seu duplo**, que se inicia nas inquietações sobre a reabilitação do corpo e se desdobra até o conceito de Corpo Sem Órgãos, na fase final de suas internações nos hospitais psiquiátricos. Portanto, para tratar do corpo sem órgãos, tema central desta investigação, foi preciso refazer o caminho das reflexões anteriores às internações, para que se possa

entender de que forma essas vivências pessoais têm influência sobre o desdobramento final da proposta cênica de Artaud.

O que se pode adiantar aqui, em relação ao **Atletismo Afetivo**, é que neste primeiro momento existe uma perspectiva mais otimista, onde o teatro poderia facilitar no desenvolvimento da alma, com capacidade de ser uma contagiosa onda de cura para as sociedades. Contudo, ao final de sua vida, tal curso deságua na descrença social tendo como solução a dissolução total do organismo, visto como uma forma de instituição – disciplinada, padronizada, funcional – para que se possa renascer em um novo corpo, um corpo que proclama o seu próprio nascimento, sem governo externo.

As investigações de Dias contribuem para o entendimento desta linha que divide de um lado uma percepção de cura, e futuramente o reforço da necessidade de morte. As mudanças ocorridas no entendimento do Teatro da Crueldade retratam, sobretudo nos cadernos deixados, as crises que o corpo de Artaud sofreu e que o tornavam cada vez mais inconstante, entre momentos de loucura e profunda lucidez. Deste modo, a pesquisadora propõe um diálogo entre o artista e a filosofia, a fim de localizar as questões de Artaud em profunda afinidade com as mudanças de paradigma do pensamento pós-moderno e contemporâneo. Ao tratar da relação entre o artista e suas experiências de dor, Dias analisa:

A tarefa que Artaud se propõe, ao pensar a própria reconstrução de seu corpo adoecido e alquebrado, leva à compreensão do corpo não como representação, mas como pura presença, para além de quaisquer determinações metafísicas ou dicotômicas. Um corpo que se torna passagem de afectos, que se atravessa naquilo que experimenta. Assim como Derrida desconstruiu a estrutura binária significante / significado e fez com isso dentro de uma crítica à metafísica e às filosofias do sujeito, como anteriormente mencionado, Artaud, por sua vez "desconstruiu" a dualidade corpo / alma, presente como estrutura metafísica da modernidade desde Descartes, na tentativa de reinventar a si mesmo. (DIAS, 2018, p.9)

O que anteriormente foi citado como “subversão da lógica ocidental” pode ser melhor explorado aqui, uma vez exposto o panorama das intenções do Teatro da Crueldade. Na medida em que se propõe buscar por uma nova lógica para o teatro que não seja de raiz psicológica, ontológica ou dicotômica, perspectiva-se o teatro como uma experiência proposta pelo(a) atuante, alterando o modo de “interpretação” para “presença”, conforme exposto por Dias.

As determinações metafísicas que a pesquisadora cita como as amarras às quais Artaud não se prendeu, se referem a esta metafísica ocidental, pautada principalmente no cristianismo, que tem em sua base a dualidade entre o bem e o mal. A perspectiva cristã é citada aqui, principalmente, por apresentar em sua prática constantemente noções como a culpa (inerente ao ser, advinda do pecado original) e a falta, no sentido da impossibilidade de ser completo em si mesmo, pois aqui, o sujeito deverá completar-se com algo ou alguém.

Ao dizer que “Artaud, por sua vez ‘desconstruiu’ a dualidade corpo/alma, presente como estrutura metafísica da modernidade desde Descartes, na tentativa de reinventar a si mesmo”, Dias (2018) expõe a relação inspirada pelas práticas do Teatro de Bali, em entender corpo e alma em constante poder de afetação, ao contrário da tradição cristã que entende o corpo como o lugar do pecado e a alma como a idealização para além do que é palpável, do que é passível de mudança.

O início das internações se dá no período de 1937 e segue até 1946; essa institucionalização da vida de Artaud se choca com o advento do uso de uma nova terapia, os tratamentos de choque, além da precarização das casas de saúde com os desdobramentos da segunda guerra mundial, afetando questões básicas dos internos, como: alimentação, higiene e o próprio cotidiano de tais instituições. Artaud transita em vários asilos como *Sotteville-lès Rouen*, *Sainte- Anne*, *Ville Évrard*, *Chézal-Benoit* e *Rodez*. Para Merèdieu, a questão da loucura em Artaud está em estreita correspondência com essas questões sociais e políticas que o cercam.

A questão da loucura interroga, em profundidade, as estruturas sociais, as instituições e os próprios fundamentos de nossa civilização. É, aliás, por isso que ela incomoda tão profundamente e é também por isso que “o caso de Artaud” permanece ainda hoje tão sensível. (MÈREDIEU, 2011, p. 626)

Para Michel Foucault, compreender a associação entre o encarceramento psiquiátrico e a tentativa de eliminar os sujeitos heterogêneos da sociedade burguesa, é imprescindível para a compreensão do contexto de grande parte dos internos dessas instituições de controle. O internamento seria assim a eliminação espontânea dos “a-sociais”; conforme o autor expõe:

O internamento seria assim a eliminação espontânea dos “a-sociais”; a era clássica teria neutralizado, com segura eficácia — tanto mais segura quanto cega — aqueles que, não sem hesitação, nem perigo, distribuímos entre as

prisões, casas de correção, hospitais psiquiátricos ou gabinetes de psicanalistas. (FOUCAULT, 1978, p.90)

Ao realizar a abordagem dos processos de encarceramento Foucault buscava denunciar as balizas de julgamento das identidades, conforme diz: “Neste sentido, refazer a história desse processo de banimento é fazer a arqueologia de uma alienação” (Idem, p.92). Portanto, as produções de Artaud deste período, em grande parte nos seus cadernos e cartas, expõem um corpo extremamente vulnerável às intervenções físicas do sistema psiquiátrico, porém, que se manteve em guerra com as constantes tentativas de alienação perpetradas por este, ótica a partir da qual encaramos sua intensa, ainda que caótica produção em Rodez.

No período em que esteve em Rodez, Artaud encontrou duas figuras médicas que irão ter profunda influência na sua relação com o mundo, sendo eles: Dr. Gaston Ferdière, que representa as imposições da instituição psiquiátrica, e Dr. Latrímoliere com a insistência no tratamento de choque, terapia que estava associada à pesquisa acadêmica do doutor, defendida em 1944, e que serviu de 1.200 eletrochoques. Mèredieu (2011, p.734) afirma que ambos os médicos relatam a realização de “cerca de oitocentos eletrochoques em mais uma de uma centena de pacientes. O que perfaz uma média aproximada de setenta eletrochoques por paciente em um período de seis meses”.

Artaud foi incentivado pelo Dr. Ferdière, integrante do movimento surrealista, a se expressar através da escrita, o que rendeu diversos diários que compõem uma parte, até recentemente, pouco acessada de sua obra e que servirá como um desdobramento significativo (e tardio) do Teatro da Crueldade; assim como as cartas que trocava com artistas, amigos e a família. A questão do organismo enquanto sistema disciplinador e autoritário em relação ao corpo biológico, vai ganhando força em suas reflexões juntamente com as experiências de dor.

Durante esse processo de internações, Artaud teve que deslocar suas necessidades de expressão artística para si e seus estados, sejam eles físicos, psíquicos, metafísicos ou psicológicos, conectando as necessidades desse corpo que ao mesmo tempo é carregado de pulsão criativa e privado da mesma, e assim, seus manifestos se dão através do canto, da dança, da escrita ou de seus desenhos.

André Lage (2008) em artigo sobre as poéticas encontradas na obra de Antonin Artaud, se vale tanto de sua escrita, desenhos, bem como das experiências do artista

vividas no teatro Alfred Jarry e no cinema. Assim, sua análise aponta a associação entre os meios que o artista encontrou para se expressar em relação ao contexto vivido, fazendo com que vida, obra e diferentes linguagens se cruzem constantemente. Dessa forma, ele indica o período em que o ator esteve no hospital psiquiátrico de Rodez, como o momento em que a correspondência entre teatro e corpo se consolida em sua obra.

Mas atenção: em Rodez, há um deslocamento do sentido da palavra «teatro» e do lugar onde ele se realiza. Ela deixa de designar somente a cena real do teatro, para designar também a cena do corpo, a cena da vida. O teatro que reaparece em Rodez não é um teatro na acepção corrente do termo. Toda ideia de espetáculo, de representação, de participação será excluída. Trata-se de um teatro sem público, o qual se realiza pela escrita e pelo trabalho que Artaud impunha a seu corpo e a sua voz. (LAGE, 2008, p.67)

Em vista disso, demonstra-se que a noção de teatro é expandida para o campo da experiência vivida enquanto corpo, porém não se trata mais de um corpo no sentido fechado do termo, pois neste momento Artaud se ramifica nos inúmeros cadernos deixados por ele. Não se trata apenas da escrita ou do desenho em si, mas sim no todo da ação que compunha o ato de se expressar frente aos cadernos, onde este registrava experimentações às quais submetia seu corpo, sua voz e pensamentos, porém, para seus médicos, as expressões do artista só conferiam um atestado de sua perturbação mental. Muitas questões eram abordadas nessas poéticas:

Eles são contemporâneos da produção dos grandes desenhos, dos retratos e dos auto-retratos e encenam alguns temas recorrentes em seus últimos escritos, a saber, a luta contra deus e o "paimão", a revolta contra a "miséria do corpo humano" e a sua má constituição anatômica, a força da magia e a reivindicação revolucionária de um novo corpo humano, corpo infinitamente potencial, com poder de explodir, em luta contínua contra a arte, a organização do organismo, a representação, a língua carcaça e deus. Corpo indissociavelmente poema- desenho-teatro. (LAGE, 2009, p.313)

A questão da luta contra o "paimão" apontada acima remetia a um trauma do nascimento onde Artaud associava o sexo, com os espasmos físicos gerados pelo eletrochoque, conforme explica Mèredieu (2011, p. 739) "Da cabeça aos pés, do dedão à sobancelha, a agitação do corpo daquele que passa pelo eletrochoque faz-se no movimento da cópula do Pai-Mãe". Dessa forma, a percepção do artista sobre o mundo e sobre si se cruzavam nessas páginas, criando um mundo de sensações, memórias e experiências às quais ele se propunha ou que eram impostas, tudo se misturava ali.

Meus desenhos são puramente

e simplesmente a reprodução no
 papel
 de um gesto
 mágico
 que exerci
 no espaço verdadeiro
 com o fôlego de meus
 pulmões
 e minhas mãos
 com minha cabeça e meus 2 pés
 com meu tronco e minhas
 artérias etc. (ARTAUD *apud* LAGE, 2009, p.315)

Ao descrever o contato com tais cadernos, que se encontram na *Bibliothèque Nationale de France*, em Paris, Lage (2009, p. 314) descreve a expressão das emoções no papel, pela fisicalidade dos cadernos e descreve a existência de furos e outras intensidades, conforme relata que “essas pequenas ‘perfurações performativas’ [...] como as marcas do gesto físico e vocal que os precedem, e seria difícil lê-los sem pensar no papel da dicção, da declamação e da escansão que lhes são indissociáveis”. Ou seja, o modo como o artista se expressou frente aos cadernos é capaz de gerar no leitor a compreensão da intenção e entonação pretendida por Artaud, como se fosse possível compreender os sussurros e os gritos, e por isso o pesquisador acredita que essa escrita era capaz de envolver o corpo inteiro.

Figura 4 - Autorretrato. Retirado dos cadernos de retorno à Paris (1948)



Fonte: MÈREDIEU (2011)

Responsável por reunir uma coletânea de cartas que atravessam diversos momentos da vida de Artaud, a pesquisadora Ana Kiffer descreve a relação do artista com seus cadernos como “Uma escrita norteadada pela utopia da presença. Uma escrita de combate constante à imagem e à semelhança. Por isso mesmo as atribuições de “absurdo” e de “loucura” colam-se ao imaginário de recepção desse escritor”. Kiffer aponta ainda elementos dessa complexidade que envolve os gestos do artista frente aos cadernos pois, para ela, a produção simultânea de desenhos e dos textos promove uma nova relação com a escrita, conforme explica que “o traço plástico adquire um status significativo, resultando num alargamento da própria concepção de escrita” (KIFFER, 2017, p.8).

Assim a autora segue descrevendo que, através do que se convencionou chamar de “ilegibilidade”, no que tange aos registros da fase final de Artaud, adquire-se também novas formas de percepção que, segundo a autora, o torna capaz de reinventar, também, o corpo do leitor. Ela expõe: “Mas, um leitor que, como vimos, já não lê, ou não só lê. Paradoxo fundamental para se adentrar nessa obra. Um corpo, ele próprio fadado ao sempiterno refazer-se a cada leitura-gesto” (Ibidem.)

Do mesmo modo, para Lage, o Teatro da Crueldade continuou a se desenvolver através dessas experimentações físicas, transpostas para o caderno, isso se deu como o preenchimento das páginas por signos, o que ele apresenta como teatro “do sopro e do grito”. Ao apontar a falta de compreensão dos médicos de Artaud, Lage diz que “Tais médicos desconheciam que o teatro do sopro e do grito era uma maneira de praticar metodicamente a sua teoria do Teatro da Crueldade e, pelo viés de tais operações, reinventar a sua própria anatomia” (LAGE, 2009, p.315) Logo, através de seus cadernos acreditamos que Artaud consolidou o Teatro da Crueldade, como o teatro da recriação do corpo, fazendo deste – do corpo – o lugar central do fazer teatral do século XX.

Ao contrário, ele age com seu corpo para devolver o corpo ao corpo. Isto é, ele age com o seu corpo para concretizar o que Artaud nomeia “uma certa operação de transmutação fisiológica, e de metamorfose orgânica verdadeira do corpo humano”. Ou seja, a finalidade do teatro é, nesse sentido, a reinvenção da anatomia. (LAGE, 2008, p. 316)

Porém é também no período de 1948 que Mèredieu (2011, p.950) aponta que “cada vez mais, estão em questão o corpo e a deliquescência dos órgãos”. Existe, no período dos choques, uma ligação obcecada com o cristianismo que vai se

transformando, após sua saída de Rodez em 1946, em uma profunda revolta à humanidade e se instaura em uma guerra contra o próprio organismo, onde por fim, o poeta é realmente encontrado morto com a suspeita de overdose por hidrato de cloral.

Assim, os dois meses que lhe restam de vida serão marcados pelos preparativos da transmissão **Para acabar com o juízo de deus**. A transmissão radiofônica, que não chegou de fato a ser transmitida, marca uma tentativa de colocar em prática sua idealização do Teatro da Crueldade, em um momento em que seu corpo se encontra profundamente marcado e desmoralizado e dessa forma, a falta de moral será sua arma para enfrentar o grande inimigo que se coloca nesta fase final: deus, sobretudo o juízo de deus.

Ao final de tudo, o leitor entrará em contato com a censura vivida por Artaud quando de sua experimentação radiofônica, nessa performance *avant la lettre* – que em 1948 aponta para as ruínas das duas grandes guerras, mas, e sobretudo, aponta para a falência e a falácia que ele identificou no projeto que ali se forjava para a “reconstrução da humanidade.” (KIFFER, 2017, p.10-11)

A partir de um estudo cartográfico acerca do Corpo sem Órgãos, os pesquisadores Silva e Paleari (2020) afirmam que a aparição deste conceito se deu pela primeira vez na peça radiofônica, apontando assim o legado final deixado por Artaud em suas investigações e que será desdobrado futuramente por Deleuze e Guattari, como no texto **28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos** (1997). Segundo Mèredieu (2011), a transmissão seria veiculada no programa “A voz dos poetas” mas foi cancelada um dia antes pelo diretor da emissora, que se chocou com o teor subversivo e escatológico de sua obra.

O desfazimento da pouca saúde que restava em Artaud irá refletir na sua obra como um desejo de encerramento do corpo, da vida como é organizada, da moral católica e da finalidade social moderna de produção e consumo para que, talvez, a morte desses poderes sobre o corpo seja a potência de reviver em novas possibilidades de existência. Em uma carta onde Artaud reflete sobre sua própria morte, o artista diz:

Se eu me mato, não será para me destruir, mas para me reconstituir, o suicídio não será para mim senão um meio de me reconquistar violentamente, de irromper brutalmente em meu ser, de antecipar o avanço incerto de Deus. Pelo suicídio, eu reintroduzo meu desígnio na natureza, eu dou pela primeira vez às coisas a forma de minha vontade. Eu me livro deste condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados com meu eu e a vida não é mais para mim um acaso absurdo onde eu penso aquilo que me dão a pensar. Eu escolho então meu pensamento e a direção de minhas

forças, de minhas tendências, de minha realidade. Eu me coloco entre o belo e o feio, o bom e o malvado. Eu me torno suspenso, sem inclinação, neutro, exposto ao equilíbrio das boas e das más solicitações. (ARTAUD, 1970, p.249)

Se os órgãos podem ser vistos como uma ponte entre campo sensorial e o mundo, onde podemos sentir a vida de uma forma não-racional, Artaud ao se confrontar com sua vida e logo consigo mesmo, encontrou-se em um corpo contaminado. Em outro questionamento sobre a morte ele diz que “pode ser que neste instante se dissolva o meu ser, mas se ele permanecer inteiro, como reagirão meus órgãos arruinados, com que impossíveis órgãos registrarei eu o dilaceramento?” (ARTAUD, 1970, p. 250).

Dessa forma suas palavras também refletem um desencanto com a sociedade, onde a verdadeira liberdade era uma utopia inalcançável; seu sentimento assim, se estende a toda a sociedade, onde ele diz “eu não posso nem morrer, nem viver, nem desejar morrer ou viver. E todos os homens são como eu” (ARTAUD, 1970, p.249).

O que se pode notar nestas últimas reflexões deixadas por Artaud, é um sentimento de impotência neste mundo, mas uma impotência coletiva. Onde existe uma sensação de que o pensamento é encaixotado e distribuído às massas, cujas ferramentas servem apenas para estabilizar sua função pré-determinada na sociedade. Assim, experiencia-se o mundo através da limitação imposta pelos condicionamentos binários, que dividem a sociedade entre o bonito e o feio, o certo e errado, o bom e o mal e assim por diante, minando qualquer experiência corporal de experimentação de híbridos, de intensidades, de culturas, de liminaridades.

Dois elementos citados em **Atletismo Afetivo**, sendo eles o coração e a alma, não mais reforçam um trajeto de evolução, mas sim, de completa inutilidade e descrença, e esse sentimento também se alastra em outras áreas da vida. O que se pode perceber é que, a institucionalização da vida de Artaud o fez caminhar de uma esperança de transformação através do teatro, numa visão contaminada da vida. Em 23 de abril de 1947, em uma carta para André Breton, ele diz:

Chega dessa mascarada que esconde os rios de poluição infernal e de pus. É pela magia que abomináveis instituições que nos encerram: pátria, família, sociedade, espírito, conceitos, percepções, sensações, afetos, coração, alma, ciência, lei, justiça, direito, religião, noções, Verbo, linguagem, são mantidas, porque em realidade elas partem e não correspondem mais a nenhum real. (ARTAUD *apud* KIFFER, 2017, p.92)

Logo, entende-se que foi a partir desses relatos que se deu vigorosamente a união entre a vida e obra pois, a partir das novas percepções de si, Artaud se aprofundou na pesquisa de um corpo desviante, um corpo sem órgãos, que parte do entendimento que desde sempre fomos acostumados a viver nosso corpo isolando suas partes e o padronizando em seu sentir. Logo, o Corpo sem Órgãos reivindica um novo nascimento que se empreende pelo apetite de vida e que se desfaz de tudo o que lhe foi estabelecido como norma.

Esta reinvenção perpassa os sentidos, a subjetividade, as relações de força que atravessam o ser e assim por diante, na construção de um corpo que busca se desfazer do governo externo. Vemos nisso os primórdios de um corpo desviante em luta contra os assujeitamentos de uma necro/biopolítica, ponto que precisa ser aprofundado propriamente e que se constituirá como o cerne do próximo e segundo capítulo.

CAPÍTULO II

DA BIO À NECROPOLÍTICA: O CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO E A CONSTITUIÇÃO DOS CORPOS

2.1. A biopolítica e o controle dos corpos: perspectivas de subversão através do corpo sem órgãos

O filósofo francês Michel Foucault pode contribuir para aprofundar essa perspectiva dos registros deixados por Artaud nos anos de sua internação, pelos quais passou ao longo de sua vida. Foucault, em um estudo que relaciona a política, o poder e a sociedade ocidental, apresenta o corpo como ponto central dos processos políticos de dominação em prol do desenvolvimento do capitalismo, sendo assim, expõe mecanismos de poder que objetivam produzir “corpos dóceis” e produtivos para tal sistema. Com isso, ele nos apresenta o conceito de biopolítica, que se refere ao modo pelo qual o sujeito está submetido ao estado moderno numa escala macro e micropolítico.

Ao tratar, por exemplo, do elemento fundamental do poder soberano Foucault (1976) discorre sobre o direito de vida e morte que o soberano exercia, podendo então “fazer morrer e deixar viver”. Neste sistema o súdito não possuía direito à vida e, se este a mantivesse, seria através da vontade do soberano que, em suas determinações, exerce seu poder sobre a vida através da possibilidade de matar.

O que o filósofo aponta é que este sistema vai se complexificando e, no século XIX, a lógica se inverte, e se transforma em “direito de fazer viver e deixar morrer”, ou seja, através de uma de prolongamento da vida escolhe-se os corpos que vivem mais. Realizar portanto, este percurso do poder é apresentar uma narrativa de dominação dos

corpos através de uma “estatização”, condição que atinge o sujeito em diversos níveis, inclusive biológicos, conforme Foucault explica:

Parece-me que um dos fenômenos fundamentais do século XIX, é o que se poderia denominar a assunção da vida pelo poder: se vocês preferirem uma tomada de poder sobre o homem enquanto ser vivo, uma espécie de estatização do biológico ou, pelo menos, uma certa inclinação que conduz ao que se poderia chamar de estatização do biológico. (FOUCAULT, 1976, p. 285- 286)

Assim, como forma de manter o controle do corpo social através do aprisionamento das individualidades, encara-se o corpo biológico (e naturalmente selvagem) inadequado para a vida pública e por isso o submete à disciplinarização: punições, trabalho excessivo, pobreza, afastamento da ancestralidade, entre outros. Foucault, no livro **Vigiar e punir: nascimento da prisão** (1987), discorre sobre estes elementos de dominação, nomeando os capítulos como: suplício, punição, disciplina e prisão. A respeito do corpo dócil, o filósofo apresenta:

É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. Os famosos autômatos, por seu lado, não eram apenas uma maneira de ilustrar o organismo; eram também bonecos políticos, modelos reduzidos de poder: obsessão de Frederico II, rei minucioso das pequenas máquinas, dos regimentos bem treinados e dos longos exercícios. (1987, p.118)

Logo, essa gestão dos modos de vida através dos corpos, que Foucault chamou de biopolítica, se manifesta através desta disciplinarização que busca conter a multiplicidade e a diferença, a fim de controlar e massificar a população. Tal controle acontece através da institucionalização da vida, ou seja, do exercício dos biopoderes que, conforme diz, se trata de “um conjunto de processos como a proporção dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população, e etc.” (FOUCAULT, 1976, p.289-290).

A partir da coleta destes dados e à luz dos modos de vida e organização da sociedade europeia, Foucault aponta que tal exercício do poder começou a analisar e catalogar a população de acordo com a imposição destes signos, modernos e ocidentais, os quais irão se firmar nos ideais do capitalismo.

Voltando para a indagação sobre o poder e o corpo, Foucault apresenta um conceito interessante que explicita a invasão do viés econômico no cotidiano do corpo

através do que ele chama de “verificação”, conceito que irá ter uma relação direta nas instituições de controle, sobretudo naquela que nos interessa no caso de Artaud, o hospital psiquiátrico. A questão que se coloca aqui é a percepção de uma visão de justiça ligada ao mercantilismo, podendo-se simplificar no termo “preço justo”; esta noção faz com que as regras comerciais operem, de certa forma, como uma baliza da verdade em outras áreas da vida, como por exemplo, no julgamento de um bom governo, a gestão das identidades etc.

Esse processo de verificação aplicado ao Estado se emprega nas instituições na medida em estas tomam como parâmetro de avaliação não mais uma questão jurisdicional, e sim veridicional ou como Foucault coloca, o embaraço se dá “a partir do momento em que a prática penal substitui a questão: o que você fez?” pela questão: “quem é você?”. Sendo assim, ao pensar nos processos de verificação pode-se entender melhor, de que forma o Estado se utiliza desse processo no domínio dos corpos, o que Foucault denomina de biopolítica.

A partir do momento em que existe uma moral normativa, que pode ser regida por inúmeros interesses presentes em determinada sociedade, tudo o que escapar a essa lógica é digno de punição e a problemática neste caso, seria em relação aos critérios de aplicação dessas penas, pois são parciais.

Para aprofundar esta discussão através de registros das aulas do filósofo francês Foucault no *Collège de France*, se faz possível refletir sobre um percurso histórico e econômico que se debruça sobre as relações de poder e a exploração do sujeito como máquina de produção capitalista. Dessa forma pode-se dizer que a passagem do poder soberano para o liberalismo se fez de forma evolutiva, no que diz respeito aos meios que o capitalismo utilizou para se manter como poder dominante.

Uma questão que o filósofo coloca, é que para que este mecanismo funcione, uma demanda é criada e ao mesmo tempo é destruída: a da liberdade. Foucault diz que “não é o ‘seja livre’ que o liberalismo formula. O liberalismo formula simplesmente o seguinte: vou produzir o necessário para tornar você livre” (2008, p.87), e a partir desta ilusão, surgem as formas disciplinares de manutenção deste sistema.

O liberalismo, no sentido em que eu o entendo, esse liberalismo que podemos caracterizar como a nova arte de governar formada no século XVIII, implica em seu cerne uma relação de produção/destruição [com a] liberdade [...]. É necessário, de um lado, produzir a liberdade, mas esse gesto mesmo implica

que, de outro lado, se estabeleçam limitações, controles, coerções, obrigações apoiadas em ameaças etc. (Ibidem)

Para Foucault, um dos pressupostos do liberalismo é o que ele chama de “viver perigosamente” (2008, p.90) que se pensado junto com a perspectiva da crueldade, denuncia o modo vazio de existência ao qual as populações são submetidas, tornando o medo como um dispositivo de controle usual, quase como uma consciência mecânica que opera por um determinado objetivo: o de continuar existindo apesar de qualquer coisa. No mesmo trecho ele aponta que este “estímulo ao perigo” já não mais se refere às “grandes ameaças do Apocalipse, como a peste, a morte, a guerra[...]” (FOUCAULT, 2008, p.90) da Idade Média, pois é um perigo normalizado nas sociedades.

Dessa forma, ao pensar os elementos que se manifestam através do teatro e do corpo de Artaud, e as implicações econômicas citadas por Foucault, podemos apontar para uma relação direta que poderia ser descrita como um roubo à potência de vida, onde o sujeito torna-se automaticamente privado de sua verdadeira liberdade de existir. A fim de aproximar o artista e o filósofo, podemos dizer que um dos fatores que integram o pensamento-corpo de ambos é a relação que possuem com a experiência social, pois assim como Artaud, Foucault teve seu corpo afetado pelo seu não enquadramento nas normas e expectativas sociais.

A contribuição da psicóloga Adriana R. C. Santos se faz fundamental na medida em aproxima as questões presentes em Foucault e parte da relação de Artaud e Deus, para questionar a influência da religiosidade cristã construída a partir do julgamento, da culpa e da falta, e a partir disso entende a autoexperimentação do corpo como “força criadora de mundos” (2018, p.135) pois propõe-se práticas de libertação dos condicionamentos externos e por isso, choca-se com a ideia de obediência, tão enraizada no comportamento humano: seja a Deus, ao patrão ou ao Estado. Ao aproximar as vivências de Artaud e Foucault, Santos diz:

Foucault teve a pele marcada pelo juízo de deus, da polícia, da ciência: pela sexualidade dissonante da heteronormatividade compulsória, pelas pesquisas com objetos “marginais” (a loucura, a prisão...), por sua filosofia encarnada e suja de poeira dos arquivos, pela irredutibilidade a qualquer sistema explicativo e identitarizante, pela crueldade artaudiana encarnada numa vida que o arrastou aos limites de si e da subjetividade ocidental, levando-o a se perguntar como nos tornamos aquilo que somos e quais as vias de ultrapassagem possíveis. (2018, p.136)

Por conta disso faz-se interessante citar, mesmo que de forma breve, a relação entre o liberalismo e o perigo, para refletirmos sobre outra perspectiva, agora a de Artaud, que se apropria da metáfora da peste para pensar o teatro da crueldade. A peste para Artaud é tensionada como a própria experiência liminar de revelação da vida, no momento em que se expõe a podridão da morte, ele diz que “sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liqüefazem. A ordem desmorona” (ARTAUD, 2006, p.9).

Assim, a grande potência de Artaud talvez seja a de pensar como, a partir do que nos é imposto como condição de vida (o perigo, o controle, o medo e assim por diante), podemos projetar um fazer cênico usado em prol da abertura a outros modos de percepção e experimentação do mundo.

Ainda em Santos, afirma-se que a crueldade é uma dimensão trágica comum a todos e por isso, pode ser vista como ferramenta de provocação extremamente significativa que, ao permitir a expressão dos corpos em correspondência com a realidade, gera uma ação efetiva capaz de abrir brechas no sistema, no juízo e no controle institucional da vida. Promove outro olhar sobre si que não parte do desejo de integrar uma massa homogênea, mas sim a pluralidade de existências. Ao abordar a questão a autora dialoga com a transmissão radiofônica **Para acabar com o julgamento de deus**, e expõe:

A disciplina infinita, o tribunal perpétuo, o sistema do julgamento, o juízo de deus: cada vez que não me encontro onde acho que deveria estar, cada vez que me desconheço aos olhos do outro, cada vez que me perco tentando me localizar nos múltiplos sistemas de normalização e controle, instaura-se a falta, a culpa, a dívida. É por meio desta máquina que o corpo se torna deficitário, insuficiente, inseguro e, nessa condição, passa a clamar por prescrição técnica ou espiritual, polícia, governo, Estado. O juízo de Deus se alimenta do enfraquecimento das almas no tribunal perpétuo, por sua abdução ao sistema de representação, que as faz buscar fora de si a referência para se conduzir na vida. (SANTOS, 2018, p.137)

Para colaborar com esta investigação, a fim de estreitar a relação entre biopolítica e o corpo sem órgãos, cito Peter Pál Pelbart, filósofo húngaro residente no Brasil. No artigo **Biopolítica** (2007) ele aborda a expectativa que é gerada sobre o corpo inserido na sociedade que, para ser bem-sucedido, busca constantemente a aceitação do coletivo e assim adequa -se aos padrões pré-estabelecidos por determinada comunidade, o que o faz projetar uma imagem atrativa de si e tende a criar uma camada superficial de perfeição.

Segundo Pál Pelbart, a questão dialoga com pensamentos de Foucault e Agamben: no primeiro, trata-se dos procedimentos utilizados, pela lógica do capitalismo e da construção de uma “ilusão de liberdade”, para anestesiar a população e garantir corpos obedientes e produtivos. Em Agamben, trata da dimensão que intermedia o corpo e a imagem que se produz dele, fazendo com que a existência seja reduzida a um “corpo-objeto” próprio para o consumo, limitando-o à vida nua, ou seja, uma vida que produz meros sobreviventes. A respeito da vida nua, abordaremos este tema melhor adiante.

Por hora, mencionamos Pál Pelbart que afirma “estamos todos à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas-de-vida de baixa intensidade, submetidos à mera hipnose, mesmo quando essa anestesia sensorial é travestida de hiper-excitação”. (2007, p.61). Aspecto este, que se reforça na era digital em que vivemos.

O paradoxo em Artaud, o de expor a crueldade para que se possa ter acesso à vida, propõe recuperar através do teatro experiências de conexão com a consciência, ligada às suas pulsões e potencialidades. Em Pál Pelbart, a problemática do biopoder, caracteriza o corpo como um lugar de saturação de todo o tipo de ilusão ou intervenção que é imposta sobre ele e afirma que “o corpo é aquele que não aguenta mais”. Conforme explica:

Mas também o que o corpo não aguenta mais é a docilização que lhe foi imposta pelas disciplinas nas fábricas, nas escolas, nos exércitos, nas prisões, nos hospitais, pela máquina panóptica. E tendo em vista o que dissemos recentemente, o que o corpo não aguenta mais é a mutilação biopolítica, a intervenção biotecnológica, a modulação estética, a digitalização bioinformática do corpo, o seu entorpecimento nesse hedonismo. Em suma, num sentido muito amplo, o que o corpo não aguenta mais é a mortificação sobrevivencialista. (PÁL PELBART, 2007, p.62)

Logo, o corpo sem órgãos ao negar o nascimento biológico e reivindicar um novo nascimento, se empreende pelo desejo, pelo apetite de vida. Esta reinvenção perpassa os sentidos, a subjetividade, as forças que atravessam o performer e assim por diante, na construção de um corpo sem um governo externo. Artaud reforça o organismo como o agente de aprisionamento, pelo qual deve ser combatido. A partir do pensamento de Kuniichi Uno, tradutor de Artaud para o japonês, Pál Pelbart afirma:

Essa recusa do nascimento dado, em favor de um auto-nascimento, não equivale ao desejo de dominar seu próprio começo, mas de recriar um corpo que tenha o poder de começar. A vida é esse corpo” – diz Uno – “desde que o corpo descubra em si a sua força de gênese. Desde que ele se libere de tudo aquilo que pesa sobre ele como uma determinação. É uma guerra à biopolítica.” (PÁL PELBART, 2007, p.64)

E assim, como forma de resistir ao cenário exposto por Foucault, faz-se profícuo seguir pelos pensamentos de Kuniichi Uno e Pál Pelbart que declaram que a recriação proposta pelo corpo sem órgãos declara uma guerra à biopolítica. Desse modo, podemos recolocar a questão biopolítica, apropriando-se do conceito e pensando-o não mais como poder sobre o corpo, mas como potência ontológica.

Ao abordar essa nova corrente que se forma sobre a biopolítica, Pál Pelbart diz que “muito cedo o próprio Foucault intuiu que aquilo mesmo que o poder investia – a vida – era precisamente o que doravante ancoraria a resistência a ele, numa reviravolta inevitável” (2018, p.25), e ao descrever essa revolução “molecular da multidão” cita o conceito de corpo sem órgãos e expõe que nesta experiência:

O bios é redefinido intensivamente, no interior de um caldo semiótico e maquínico, molecular e coletivo, afetivo e econômico. Aquém da divisão corpo/ mente, individual/coletivo, humano/inumano, a vida ao mesmo tempo que se pulveriza e se hibridiza, se dissemina e se alastra, se molaculariza e se totaliza. E, ao descolar-se de sua acepção predominantemente biológica, ganha uma amplitude inesperada e passa a ser redefinida como poder de afetar e ser afetado, na mais pura herança espinosiana. Daí a inversão, em parte inspirada em Deleuze, do sentido do termo forjado por Foucault: biopolítica não mais como poder *sobre* a vida, mas como potência *da* vida. (PÁL PELBART, 2018, p.25)

Santos (2018) analisa o período final da vida de Artaud e aponta que, após a saída de Rodez, o artista se encontra debilitado por um câncer e pelos eletrochoques. Neste ponto Artaud não se reduzia mais às expectativas sociais e na medida em que realizou algumas ações públicas, com a intenção de presentificar o seu teatro, não foi bem recebido pelo meio artístico e cultural. Ao comentar uma carta de Artaud, enviada à Breton em 1947, a pesquisadora destaca duas linhas de forças possíveis para a corporeidade:

Este pequeno trecho da carta a Breton expõe a perspectiva do poeta diante da vida, insistindo que não há nada exterior ao Homem que deva guiá-lo, determiná-lo. O Homem deve criar a si próprio e colocar-se de pé. Há forças

cósmicas que o habitam – sóis, planetas, rios, vulcões, mares e marés –, e expressam sua vastidão estética e ontológica. Neste contexto radicalmente imanentista, duas linhas de força emergem: uma que enlaça corpo-julgamento e outra que instiga a pensar-viver a relação corpo-revolução. (SANTOS, 2018, p.134)

Dessa forma, ao encarar a potencialidade do pensamento artístico do corpo sem órgãos como uma forma de resistência, Santos questiona em seu texto, “quais as vias de ultrapassagens possíveis?”. A partir de tal colocação a pesquisadora entende uma fusão entre a perspectiva artística e filosófica do corpo sem órgãos como a criação de um corpo “ingovernável”, conclusão que será cara a esta pesquisa para pensar nos modos de resistência na arte contemporânea.

Ao tratar das possibilidades do exercício destes “corpos ingovernáveis” que enlaçam essa ideia de um corpo revolucionário, podemos perceber uma relação de afetação individual e coletiva, que se constrói no “entre” as relações, ela diz:

Corpos ingovernáveis, portanto, emergem de práticas desnaturalizadoras de si, da construção de novos regimes sensíveis – corpos sem órgãos, portanto –, os quais não se constituem fora do plano coletivo do viver e supõem a ampliação do grau de abertura às intensidades do mundo: corpos que abram seus olhos, poros e pulmões para serem encruzilhada de forças, ponto de captação, refração, composição, decomposição e transmutação de si e do mundo: combate entre, como nos alertou Deleuze. (SANTOS, 2018, p.138)

Deleuze e Guattari, dedicaram boa parte de sua produção às desconstruções da linguagem, reivindicações políticas e criações de linhas de fuga por meio da existência. A partir do desfecho do Teatro da Crueldade com foco na transmissão radiofônica **Para acabar com o juízo de deus**, ambos identificam no Corpo sem Órgãos (abreviado como CsO) uma potência de questionamento da vida e assim, desdobraram esta noção não como simples exercício do pensamento mas sim como um conjunto de práticas.

No texto **28 de novembro de 1947 - Como criar para si um corpo sem órgãos**, os autores explicam que tal experimentação não define um ponto de chegada, a fim de obter um êxito reconfortante de si mesmo, pois o corpo sem órgãos não é algo a ser alcançado e sim um lugar com o qual se vivencia diariamente, o próprio corpo, conforme explicam “É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e

nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos” (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 9)

A respeito da transmissão radiofônica, os autores dizem que é uma “experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão. Corpus e Socius, política e experimentação. Não deixarão você experimentar em seu canto” (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p. 9). A partir desta fala é importante destacar essa possibilidade de, como o corpo através da autoexperimentação (que tem naturalmente uma repercussão social), é capaz de trazer à tona questionamentos políticos e com isso, oferecer novas configurações de mundo.

Anteriormente foi levantado a alteração do entendimento de Artaud sobre a alma e o coração, ao analisar um percurso que vai de **Atletismo Afetivo** à transmissão radiofônica **Para acabar com o juízo de deus**, transformando estes, de um agente de transformação para um ente fantasmagórico, a partir da crítica de Artaud à visão metafísica que coloca a alma de um lado e o corpo do outro, fazendo da alma “pura” uma matéria inalcançável.

Portanto ao fato de a moral católica deixar o corpo de lado, visto como lugar de pecado, Artaud denuncia as posturas hipócritas pois, se o corpo é colado à nossa existência, intermediando nosso contato com o mundo, é através dele que se deve buscar um aprimoramento enquanto ser, e é disso que se trata a reinvenção do corpo como “corpo sem órgãos” por Artaud. Se o poder se inscreve nos corpos e nos molda através do juízo, o corpo sem órgãos deve identificar o que se deve desconstruir e como é possível remontá-lo para além da noção fantasmagórica e psicologizante, conforme expõem:

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. A psicanálise faz o contrário: ela traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CsO. (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p.11)

Assim, diversas perguntas surgem: como esvaziar tal modo de vida pré-estabelecido? Como retirar este fantasma que nos diz quem somos e como nos sentimos? Para responder tais perguntas, os autores sugerem algumas questões disparadoras para tal prática de formação do novo corpo, sendo a primeira “que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer” (Idem, p. 11-12). A partir desta provocação pode-se destacar o caráter

múltiplo desta experimentação, ou seja, não existe um procedimento exato para buscar este novo corpo, cada pessoa encontrará suas próprias respostas a partir das práticas de si que escolhe para experimentar o mundo.

O segundo ponto questiona “e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa?” (DELEUZE, GUATTARI, p.12) e aqui pode-se destacar um ponto essencial que é o da “ação”, não basta ser, é preciso agir, surpreender-se, deslocar-se, quebrar expectativas pois, como dito anteriormente é uma experimentação que não vislumbra um ponto de chegada preciso. Os autores em seguida apresentam os conceitos de “síntese” e “análise” como norteadores desta experimentação conforme explicam:

Em suma, entre um CsO de tal ou qual tipo e o que acontece nele, há uma relação muito particular de síntese ou de análise: síntese a priori onde algo vai ser necessariamente produzido sobre tal modo, mas não se sabe o que vai ser produzido; análise infinita em que aquilo que é produzido sobre o CsO já faz parte da produção deste corpo, já está compreendido nele, sobre ele, mas ao preço de uma infinidade de passagens, de divisões e de sub-produções. Experimentação muito delicada, porque não pode haver estagnação dos modos, nem derrapagem do tipo: o masoquista, o drogado tangenciam estes perpétuos perigos que esvaziam seu CsO em vez de preenchê-lo. (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p.11-12)

Desta forma os autores alertam para o risco de “esvaziar o CsO ao invés de preenchê-lo”, mas o que isto significa? Significa que tal experimentação deve ser comprometida com algo que venha a compor este novo corpo, onde não basta somente retirar tudo o que foi imposto pela sociedade, é necessário preenchê-lo com novas possibilidades pois, senão, corre-se o risco de esvaziar-se por completo e comprometer o interesse pela vida. Talvez neste ponto, Artaud tenha se esvaziado demais? Difícil dizer.

Tal discussão faz eco de questões desenvolvidas por Michel Foucault (2006) ao se debruçar sobre a raiz grega da filosofia ocidental, que abordou o conceito de “cuidado de si”. Este diz respeito ao processo de conhecer a si mesmo e ocupar-se de si e diz que “O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência” (FOUCAULT, 2006, p.11).

Este reconhecimento de si, gera por sua vez uma remontagem que pode ser iniciada a partir dos disparadores oferecidos por Deleuze e Guattari, cuja

experimentação se dá em um movimento do individual para o coletivo, como eles expõem ao dizer que “acreditava-se ter criado um bom CsO, tinha-se escolhido o Lugar, a Potência, o Coletivo (há sempre um coletivo mesmo se se está sozinho), e, no entanto, nada passa, nada circula, ou algo impede a circulação” (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p.12).

A partir disto reconhece-se a importância do movimento, da ação, do contágio; trata-se de um corpo sem órgãos que age no mundo a fim de criar rachaduras em toda tentativa de mortificação e que, só é possível se feito em rede, assim torna-se eficaz e gera o que os autores chamam de “campo de imanência” ou “plano de consistência”.

O campo de imanência ou plano de consistência deve ser construído; ora ele pode sê-lo em formações sociais muito diferentes, e por agenciamentos muito diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que não têm o mesmo tipo de corpo sem órgãos. Ele será construído pedaço a pedaço, lugares, condições, técnicas, não se deixando reduzir uns aos outros. A questão seria antes saber se os pedaços podem se ligar e a que preço. (Idem, p.17-18)

A fim de dialogar com essa possibilidade de criação em rede, apresentada pelos autores, faz-se necessário entender de que forma o capitalismo contemporâneo se reorganizou a partir do entendimento dessa potência coletiva e como também esses modos de resistência se articulam a partir disso.

Retomamos então, em Pál Pelbart (2018), a reviravolta conceitual que transforma a biopolítica, não mais como dominação do corpo mas como potência de vida. Neste contexto, o pesquisador apresenta o conceito de “biopotência da multidão”, que ecoa o campo de imanência evocado por Deleuze e Guattari e que, parte do entendimento que existe uma riqueza de potências nesse corpo biopolítico e disforme, representada aqui pela multidão.

Pál Pelbart diz que o poder de invenção é uma prerrogativa de todos os corpos e não somente legado aos “grandes gênios”. Com essa afirmação entende que existem várias camadas onde múltiplas invenções podem acontecer: através dos desejos, das cooperações, crenças, dos hábitos e outros. Porém, o pesquisador alerta para o fato de que a essas criações, também se mantém uma relação extrativista, conforme expõe:

A potência de vida da multidão, no seu misto de inteligência coletiva, afetação recíproca, produção de laço, capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, de novas associações e novas formas de cooperação, é cada vez mais a fonte primordial do próprio capitalismo. (PÁL PELBART, 2018, p.23)

Assim, se faz possível tecer uma reflexão atual a partir do entendimento de que o capitalismo contemporâneo, para se alimentar, tem extraído o que é mais genuíno dos seres e assim, submete toda essa biopotência da multidão ao juízo de deus. deus-dinheiro. deus-corporações. deus-morte do outro. Um deus morto de “eus”. Uma condição necropolítica imposta às sociedades, que será melhor abordada adiante. Se debruçar então sobre as complexidades existentes no corpo sem órgãos se faz neste sentido de que, o corpo sem órgãos é potência de criação coletiva.

Esse ideal comum, conhecido por muitos nomes na filosofia, é debatido também em Foucault, que apresenta uma perspectiva interessante ao pensar nessa afetação em rede através da relação do gesto de cuidar. O filósofo aborda o ele entre “cuidar de si e cuidar dos outros” apresentando a noção de *kátharsis* que também está na raiz do teatro ocidental e que, segundo o filósofo, tem uma relação direta com a ação política, conforme expõe:

Há, por assim dizer, um vínculo de finalidade entre ocupar-se consigo e ocupar-se com os outros. Ocupo-me comigo para poder ocupar-me com os outros. Praticarei em mim o que os neoplatônicos chamarão de *kátharsis*, praticarei a arte da catártica para poder, justamente, tomar-me um sujeito político. Sujeito político entendido como aquele que sabe o que é a política e, conseqüentemente, pode governar. (FOUCAULT, 2006, p.216)

Pode-se associar então esse sujeito político, que se propõe na experiência sensível de governar a si próprio, possa, com a mesma sensibilidade, ocupar-se de cuidar do outro. Quando Deleuze e Guattari questionam quais os modos que o corpo sem órgãos encontra para experimentar-se, podendo ser conforme esclarecem no trecho acima, “artísticos, científicos, místicos, políticos...” como procedimentos possíveis de desterritorialização, de si para o outro. Neste sentido, pode-se encontrar diversos espaços de ação do corpo sem órgãos a fim de desestabilizar certezas, procedimentos, relações, lógicas de funcionamento, ou seja, espaços sociais cristalizados que necessitam ser modificados em conjunto.

A construção ocidental subjetiva, baseada nos valores da moral católica, que se apoia na dualidade pecado e redenção e a perspectiva da dívida e da produção, difundida pelo capitalismo, dificultam a criação deste campo de imanência pois estão sempre privando as pessoas de seus próprios corpos e sensações e que, Deleuze e Guattari vão entender como “estratos”. O sujeito é estratificado a partir do momento em que é criado para ele uma relação intrínseca entre sujeito e significação, eles dizem que:

O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. Assim, ele oscila entre dois pólos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação. E se o CsO é um limite, se não se termina nunca de chegar a ele, é porque há sempre um estrato atrás de um outro estrato, um estrato engastado em outro estrato. Porque são necessários muitos estratos e não somente o organismo para fazer o juízo de Deus. Combate perpétuo e violento entre o plano de consistência, que libera o CsO, atravessa e desfaz todos os estratos, e as superfícies de estratificação que o bloqueiam ou rebaixam. (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p.19-20)

Na medida em que os autores destacam os estratos que se aplicam sobre o corpo, de forma a extrapolar o que Artaud chama de “juízo de deus”, reforça-se essa implicação do estado e da gestão da sociedade, em toda a construção da realidade. Como por exemplo, no modo como somos ensinados a encarar o mundo, na necessidade de classificação de tudo o que é estranho, na racionalização exacerbada perante os acontecimentos da vida, catalogação de tudo em prol da utilidade capitalista, a sujeição: “Você será significativo e significado, intérprete e interpretado — senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado — senão você será apenas um vagabundo” (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p.20).

Ao abordar a questão do corpo em cena e a noção de sentido que, a partir do século XX ganha complexidade em sua percepção, a pesquisadora Alice Stefânia Curi (2013) coaduna, brevemente, uma fala que visa abordar correntes que delineiam as reivindicações sobre as potências corporais, conforme expõe:

Com Nietzsche e a “morte de Deus”, a vida se afirma enquanto experiência terrena e corporal; com a fenomenologia em Merleau-Ponty o corpo passa a ser pensado como um amálgama entre fisiologia e experiência (corpo-organismo e corpo-vivido); com os manifestos de Artaud por um corpo sem órgãos, a corporeidade se rebela contra o determinismo fisiológico; com a filosofia rizomática de Deleuze e Guattari o corpo é percebido como zona de fluxo de intensidades, afetos, micropolíticas, devires. (CURI, 2013, p.2)

Assim, conforme Curi explica, a denúncia de Artaud por um corpo pré-estabelecido é desdobrada em Deleuze e Guattari como potência individual e coletiva na medida em que este se coloca em trânsito de forças. Logo Artaud, na esteira da expansão teatral e da vivência de seu corpo, ao propor um teatro onde não se interpreta mas se está em contágio e assim não se reproduz nenhuma personagem ou situação psicológica, possibilita uma nova perspectiva de ação artística que fugiu das amarras do significativo/significação, conforme aponta de Deleuze e Guattari.

Acreditamos que uma das grandes contribuições de Artaud e que, conforme já exposto, alguns autores veem como um débito, é que ao registrar seus pensamentos em conexão com suas vivências evidencia-se suas contradições, mudanças, contágios ou seja, seu pensamento-corpo nômade. Ainda em Curi, que investiga procedimentos da cena contemporânea, apresenta-se essa nova relação entre corpo e subjetividade, e diz:

Cabe observar que, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o corpo é cada vez mais aproximado, por diferentes pensadores, da própria noção de subjetividade, de singularidade, da ideia de ente, este mesmo pensamento vai, por outro lado, desconstruindo a noção de “eu” como estrutura identitária fixa, como essência ou unidade. Assim, as ideias de corpo e subjetividade aproximam-se das de multiplicidade, zonas de devires, porosidade a experiências e afecções: subjetividades em contínuos processos de desterritorialização e reterritorialização. (CURI, 2013, p.3)

A partir disso, cabe dizer que a este processo ontológico-prático cabe então o gesto de assumir um caráter nômade, ou conforme debatido com Alice Curi em banca, abraçar fluxos de territorializações provisórias, que se iniciam e se findam a partir de escutas internas, numa tentativa de escapar à vampirização capitalística. Conforme alertado por Artaud não é uma jornada de pleno gozo, pois a crueldade é um elemento intrínseco ao processo.

O Teatro da Crueldade, para Camille Dumoulié, aponta que “a consciência surge dessa dilaceração, desta separação do homem com o fluxo contínuo da vida. E o espírito é a energia viva desta consciência, o fogo que brota dessa falha vulcânica de onde emerge a existência humana” (2010, p.63). Logo, a crueldade se insere nessa cisão dolorosa entre o ser e a continuidade da existência.

Remontando aos mitos e rituais, o Teatro da Crueldade ganha um caráter de expurgo, onde a pesquisadora utiliza a imagem de “exorcismo metafísico” para descrevê-lo. Portanto, a relação entre o homem, a metafísica e a sociedade aqui, é uma equação inexata que propõe um exercício de desestabilização constante de referências que constituem o indivíduo.

Nesta relação, entre o processo de esvaziamento dos extratos e de preenchimento de um novo corpo, pode-se apontar na crueldade como premissa deste refazimento que, encontra sua potência social na criação feita em rede, através de contágios e reinvenções para os modos de vida, onde não se aceita o que está posto, mas busca-se analisar o meio, o coletivo e o próprio corpo.

Desse modo, o presente tópico buscou expor os elementos que constituem a gestão biopolítica da vida, através do assujeitamento do corpo a um sistema que, ao

prever sua própria manutenção, se atualiza nas tecnologias de roubo à potência de vida e portanto, para que se possa buscar meios de resistência, destaca-se a necessidade de um fazer que não seja estático mas sim, em fluxos de territorialização e desterritorialização, assim como propõe o corpo sem órgãos.

A questões que seguem agora são: seria a biopolítica suficiente para abordar as complexidades existentes no exercício do poder nos corpos na atualidade? Como a perspectiva de Artaud sobre a cultura pode auxiliar no entendimento destes extratos? Desse modo, busca-se agregar, ainda que superficialmente, a esta investigação discussões que abordem a formação cultural e política do território latino-americano¹³, tendo como ponto de partida as percepções de Artaud em sua viagem ao México bem como, retornar a um texto escrito em 1930 que apresenta algumas intenções do artista para seu fazer artístico que mencionam a problemática da imposição cultural europeia.

2.2 As contribuições de Artaud para se pensar o organismo cultural.

Retomando as discussões do livro **O teatro e seu duplo** (1938), iniciaremos a discussão a partir do prefácio intitulado **O Teatro e a Cultura**, escrito nos anos de 1930, que apresenta inquietações essenciais para nos ajudar a localizar alguns posicionamentos de Antonin Artaud em relação aos processos de constituição do ser por meio da cultura, levando em consideração a imposição dos saberes europeus e a violência da colonização, temáticas exploradas por Artaud que nos permitirá pensar as relações entre subjetividade e poder, abarcando questões sensíveis ao desenvolvimento do território da América Latina, com foco em vivências do artista no México e no desenvolvimento da temática dos órgãos nos escritos do autor.

O pensamento europeu é colocado pelo autor como um modelo sistemático, de uma cultura que, em seu tom, soa em desgaste. Sobre isso ele diz: “O que falta, certamente, não são sistemas de pensamento; sua quantidade e suas contradições

¹³ Tal movimento apresentará brevemente algumas questões latino-americanas, mas entende-se a impossibilidade de esgotamento da questão, pretendendo-se assim prosseguir a investigação em estudos futuros.

caracterizam nossa velha cultura europeia e francesa; mas quando foi que a vida, a nossa vida, foi afetada por esses sistemas?” (ARTAUD, 2006, p.2)

Neste prefácio, Artaud problematiza a filosofia que reflete apenas as questões europeias/ ocidentais e não adere à vida real, como se esta estivesse descolada do cotidiano, lembrando que a vida para o autor é colocada como potência que deve ser reivindicada a todo custo. Assim, o autor critica o modo ocidental que separa mente e corpo, ação e pensamento, porém, o fato de haver uma desconexão entre a filosofia europeia e a vida diária, conforme defendido por Artaud, por sua vez, não anula a presença destes sistemas na vida, sobretudo nos corpos. Sobre isso o autor argumenta:

Não diria que os sistemas filosóficos sejam coisas para se aplicar direta e imediatamente; mas de duas, uma: Ou esses sistemas estão em nós e estamos impregnados por eles a ponto de viver deles, e então que importam os livros? ou não estamos impregnados por eles, e nesse caso não mereciam nos fazer viver; e, de todo modo, o que importa que desapareçam? (ARTAUD, 2006 p.2)

As questões apresentadas pelo autor abrem inúmeros leques de discussão que atravessam os tempos, porém, buscamos aqui, apontar o horizonte que ele desenvolve em seguida, ao conectar as noções de civilização, progresso e cultura, em todas as suas tensões. Caminharemos para essa questão em breve.

A fim de oferecer maior aporte para a discussão cultural, citamos o professor Milton Santos que parte do entendimento de que “o conceito de cultura está intimamente ligado às expressões da autenticidade, da integridade e da liberdade” (2020, p.1). Para ele, os fenômenos da cultura conectam expressões herdadas do passado, os modos de vida do presente e as projeções do futuro. Partindo da premissa que a cultura é composta pelas naturezas humanas, naturais e exatas de um povo.

Destaca-se aqui uma noção apresentada pelo autor, que é a ideia de uma “deformação cultural”, a qual ele define como:

Deformar uma cultura é uma maneira de abrir a porta para o enraizamento de novas necessidades e a criação de novos gostos e hábitos, subrepticamente instalados na alma dos povos com o resultado final de corrompê-los, isto é, de fazer que reneguem a sua autenticidade, deixando de ser eles próprios. (SANTOS, 2020, p.1)

Desse modo, a partir da exposição de Santos, entende-se que a cultura se constitui nesta relação do homem com o seu meio e com o seu tempo, e que, neste jogo de forças existe uma tensão entre corrupção e autenticidade, onde o autor destaca o objetivo: deixar de ser a si próprio. Para Artaud, para que se possa conectar com a vida real é preciso exercitar um olhar distanciado, ou seja, aprimorar a percepção para os códigos de representação/ signos que são naturalizados no meio social.

A questão é que, sendo o convívio social o lugar onde se exerce a cultura, são nestes contextos que se dão a formação dos indivíduos. Sendo assim, para o pesquisador Rodney William a cultura compõe:

O jeito de andar, falar e pensar; de se vestir, se portar e sentir; a fé, a visão de mundo, as relações; as criações, as instituições e os valores de um grupo; a arte e o saber. Em síntese, a cultura pode ser compreendida sob vários ângulos: ideias, crenças, valores, normas, atitudes, padrões, abstrações, instituições, técnicas etc. Tudo isso, inserido na cultura de um povo, possui significados e história (WILLIAM, 2020, p.27).

Ao abordar os elementos que compõem a experiência social, a partir de William, pode-se entender melhor quais os componentes constituintes da cultura de um povo: a visão de mundo, as crenças, técnicas, instituições, normas, padrões e assim por diante... criando uma complexa relação de amarras que compõe a experiência do sujeito moderno. O homem ideal a este modelo, é representado pela figura do “civilizado” como aquele que se enquadra pacificamente a todo um conjunto de regras que compõem a normativa social. No prefácio, o artista alerta para a separação entre pensamento e ação na constituição do corpo civilizado:

Julga-se um civilizado pelo modo como se comporta e ele pensa tal como se comporta; mas já quanto à palavra civilizado há confusão; para todo o mundo, um civilizado culto é um homem informado sobre sistemas e que pensa em sistemas, em formas, em signos, em representações. É um monstro no qual se desenvolveu até o absurdo a faculdade que temos de extrair pensamentos de nossos atos em vez de identificar nossos atos com nossos pensamentos. (ARTAUD, 2006, p.2-3)

Portanto, se a cultura perpassa todos os campos da experiência do ser, tanto na organização social como na constituição das subjetividades, ao criticar a hegemonia do pensamento e da civilização europeia (bem como a imposição simbólica deste sistema) Artaud critica uma visão específica e “domada” de cultura, que credita maior valor aos

que se submetem a esta ordem. Nesta lógica todos são “civilizados” – ou deveriam aspirar a ser.

Pensar nessa cultura portanto, é pensar em uma cultura “estática” pautada nas dicotomias modernas (corpo e mente, bom e mau, certo e errado...) que buscam a perpetuação de um saber sistemático, branco, cristão, civilizatório. Artaud, em algumas de suas formulações para o ator, como “curandeiro” ou “sacerdote”, buscava através do teatro, realizar uma aproximação com outras consciências. E assim, este olhar ritualístico para a prática cênica foi proposto através de um atletismo afetivo, ou seja, uma ação sensível que perpassaria o corpo como um todo, em seu universo singular e em constante fluxo de afetação, com o humano e o inumano e escapando à lógica dominante na medida em se põe como uma ação metafísica que atravessa a corporeidade.

William aponta para a impossibilidade de existência de uma cultura homogênea, ao explicar que “nenhuma sociedade é absolutamente homogênea, os padrões também variam em razão de diferentes fatores, como gênero, faixa etária, religião e etnicidades” (WILLIAM, 2020, p.31). Assim, pode-se concluir que nesse processo civilizatório, buscou-se o anulamento das identidades como mecanismo de propagação do saber ocidental e branco, mas, na prática, o que se tem nas formações sociais é uma pluralidade de culturas.

A partir de tais contribuições, é possível retomar o trajeto iniciado por Artaud no prefácio **O Teatro e a Cultura** e questionar de que modo estamos impregnados por estes saberes europeus? Uma pergunta sem resposta definida, mas que abre muitas portas... sendo assim, o que se destaca nas contribuições de Artaud frente a este cenário, são as linhas de fuga que ele oferece através da aproximação entre vida, cultura e civilização.

Nunca como neste momento, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto em civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre esse esboroamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida. (ARTAUD, 2006, p.1)

A importância do corpo, neste processo se dá na medida em que nos permite operar através dessa conexão social e metafísica. Desse modo, segundo Artaud, essa

revolução começa pelos órgãos e, no prefácio de **O Teatro e seu Duplo**, o autor realiza uma conexão potente ao pensar a cultura como um novo órgão: “É preciso insistir na ideia da cultura em ação e que se torna em nós como que um novo órgão, uma espécie de segundo espírito: e a civilização é cultura que se aplica e que rege até nossas ações mais sutis (...)” (ARTAUD, 2006, p.2).

No prefácio de **O Teatro e a Cultura**, Artaud segue manifestando seu descontentamento com a imposição cultural europeia e reivindica a cultura como “um meio refinado de compreender e de exercer a vida” (Idem, p.4). O que se busca evidenciar aqui, é a potência dos elementos debatidos por Artaud acerca da libertação dos corpos através de uma “cultura em ação” na primeira metade do século XX.

Sendo assim, é preciso destacar também outro aspecto em Artaud, onde o autor defende a distinção entre arte e cultura pois, para ele, perde-se a cultura quando esta é atrelada a visão comercial de arte, sendo a arte vista como algo do qual pode-se tirar proveito. Enquanto a cultura seria um estado presente, de exaltação de um modo de vida, e é isso que o artista pretendia encontrar na América Central, conforme diz: “No México, uma vez que se trata do México, não existe arte e as coisas servem. E o mundo está em perpétua exaltação” (ARTAUD, 2006, p.6).

Nesta perspectiva, o teatro se localizaria como este lugar-ação amorfo, capaz de dialogar com todas as linguagens (sons, imagens, escrita...); na busca pela desconstrução da linguagem convencional, com seu berço nas relações hierárquicas e excludentes, se centrando nos acontecimentos dos corpos. Logo, o teatro teria a função de fazer, através da carne, um canal de expressão da alma e de exaltação de culturas.

O desejo de Artaud era ávido em desbravar esses conhecimentos, presentes nas raízes das religiões mais diversas, conforme relata ao dizer que “Esses temas serão cósmicos, universais, interpretados segundo os textos mais antigos, tirados das velhas cosmogonias mexicana, hindu, judaica, iraniana, etc” (2006, p.144).

A partir disso, o artista empreendeu sua busca em se conectar às culturas originárias, tecendo críticas à noção de progresso, baseado no utilitarismo e na economia, onde ele diz que o seu fazer teatral não deveria abandonar a produção dos mitos modernos, mas que, isso só seria possível de um “modo que lhe é próprio, isto é, em oposição à tendência econômica, utilitária e técnica do mundo, voltará a pôr em

moda as grandes preocupações e as grandes paixões essenciais que o teatro moderno cobriu com o verniz do homem falsamente civilizado” (ARTAUD, 2006, p.144).

O momento político em que o México se encontrava, pouco antes da chegada de Artaud (com o término da Revolução Mexicana em 1917), era de grande agitação política, pois o novo governo republicano pretendia instaurar uma revolução socialista. Porém, tal fato não despertou nenhum tipo de interesse em Artaud que, politicamente não se engajava com nenhuma frente, nem de esquerda e nem de direita e portanto, seu interesse ao chegar em terras mexicanas seguiu nas tentativas de conhecer sabedorias pré-colombianas. O cenário mexicano, segundo Cláudio Willer (2019), é composto pelos contrastes entre a civilização pré-colombiana, a colonização espanhola e o capitalismo moderno.

Entre os motivos que levaram Artaud a conhecer o México, existia a busca em vivenciar outras expressões para além dos saberes europeus, na medida em que os valores ocidentais caíam cada vez mais em descrença pelos artistas. Para o autor, o posicionamento ante a cultura deveria ser o de protesto, contra todo o estreitamento do pensamento e civilização dos corpos. Ao discutir os motivos que impulsionaram tal viagem, a pesquisadora Luciana Dias expõe:

Como coloca Lars Krutak (2014), não é simples a razão que levou Artaud ao México: se por um lado ele estava em busca do que chamou de "princípios primitivos do Cosmos" com os quais queria curar o mundo ocidental e o teatro de "sua doença racional"; por outro lado ele acreditava que poderia encontrar os “segredos naturais” perdidos pela civilização europeia entre as raças de “índios puros e vermelhos”. O próprio Artaud responderia que estava procurando por uma espécie de "linguagem teatral primitiva" – em outras palavras, ele tinha a intenção de revisar o paradigma do teatro ocidental enfatizando sua forte conexão com as forças da vida. (DIAS, 2021, p.412)¹⁴

O México também serviu de grande inspiração para o movimento literário do século XX, atraindo assim um grande fluxo de artistas, onde Willer alega que “Alguns encontraram lá uma iluminação, uma ampliação da percepção; outros, a morte”

¹⁴ According to Krutak (2014), Artaud went to Mexico for different reasons: he was in search of what he called the ‘primeval principles of the Cosmos’ with which to cure himself and the Western World and Theatre from ‘their rational disease’. He believed that he would find the ‘natural secrets’ that European civilization had lost amongst the races of ‘pure red Indians’. Artaud himself would answer that he was looking for a kind of ‘primal theatrical language’—in other words, he had the intent of revising the paradigm of Western theatre by emphasizing its strong connection with life forces. (DIAS, 2021, p.412) (Em inglês no original).

(WILLER, 2019, p.104). Assim, em sua estada pelo país e através da parceria com a Universidade do México, Artaud realizou palestras e produziu diversos artigos, explorando temáticas como: o movimento surrealista a partir das suas percepções pós-saída, a crítica à sociedade patriarcal, o progresso ocidental, entre outros. Sobre a discussão de tais temas, Willer localiza que foi produzido um conjunto de textos e palestras que integram a coletânea **Mensagens Revolucionárias**, onde grande parte do material foi traduzido do espanhol para o francês e começou a ser reunido em 1962.

Na palestra **Surrealismo e Revolução**, pronunciada em 1936, Artaud discorre sobre a participação no movimento surrealista e destaca no movimento, a crítica ao patriarcado como base de constituição da sociedade burguesa regida pela tríade: pai, pátria e patrão, sendo estas figuras opressoras tanto para o corpo quanto para o espírito. Aponta-se que nesta fala, Artaud identifica as potências do surrealismo bem como tece suas críticas, principalmente no que se refere ao engajamento político deste ao aderir ao comunismo. Quando questionado sobre sua participação na revolução, o artista diz “Pouco me importo com a de vocês [...] – respondi, abandonando o surrealismo, pois o surrealismo também havia se transformado num partido” (ARTAUD *apud* WILLER, 2019, p.113).

Outro aspecto interessante, que se destaca nessa arguição é a crença de Artaud de que existe uma juventude que irá emergir para além de toda a propaganda, pois para ele “a propaganda é a prostituição da ação e, para mim e para a juventude, os intelectuais que fazem literatura de propaganda são cadáveres condenados pela força da sua própria ação” (Idem, p.115). Assim, ao apresentar opiniões polêmicas, Artaud passa por alguns desentendimentos com a classe artística, sobretudo com o movimento surrealista mexicano por algumas falas de Artaud que contrariam ideias defendidas por grandes nomes do movimento, como o de Breton.

Breton também esteve no país, em 1938, porém seus interesses eram contrários aos de Artaud pois, segundo a pesquisadora Tânia Mendonça (2015, p.152) “se o foco de Artaud era encontrar a cultura indígena intacta do México, os objetivos de Breton se encontravam mais ligados à política pós-revolucionária que trazia ares esperançosos à Europa”. A autora destaca em seguida, que o posicionamento de Breton então, não tinha por objetivo potencializar os valores mexicanos e sim, tratava de questões a partir das perspectivas europeias de luta, tanto para a arte quanto para o campo político.

Desse modo, o tema central da pesquisa de Mendonça se debruça à ida de Artaud ao México abordando suas produções literárias, uma vez que muitas dessas publicações são de difícil acesso. Sobre um desses artigos escritos por Artaud, Tânia cita um texto interessante, de nome **O México e a Civilização** (1935), que oferece um aprofundamento maior das questões desenvolvidas pelo artista em suas reflexões, segundo a autora:

Em primeiro lugar, ele tece uma crítica ao elogio do progresso, afirmando que, na medida em que o progresso se desenvolve, o céu passa a escapar das mãos e a expressão torna-se nada mais do que uma imagem sem consequência para a realidade. Em seguida, ele desenvolve uma crítica à ideia de cultura adotada pela sociedade de seu tempo: para ele, uma civilização onde só participam da cultura aqueles chamados de cultivados é uma civilização que rompeu com as fontes primitivas de inspiração. Isso seria o reconhecimento de uma dualidade de cultura, uma dualidade da realidade - aspecto repudiado pelo artista francês. Para Artaud, uma civilização para a qual há os corpos de um lado e o espírito de outro arriscaria desamarrar os laços que unem essas duas realidades inseparáveis. (MENDONÇA, 2015, p. 17)

O que se reforça nesta fase parece estar fortemente ligado à noção de cultura, no sentido de como se dão essas formações culturais, em prol de quê e quais as perdas, quando existe uma valorização de certas narrativas em detrimento de outras. Em uma carta escrita à Jean Paulhan em 1936, Artaud fala de suas impressões das terras mexicanas e diz que “Certamente não me enganei em vir até aqui. Somente nota-se – como em qualquer lugar há o mundo oficial e o outro. Mas o outro é tão forte que o mundo oficial é ele mesmo transtornado”. (ARTAUD *apud* KIFFER, 2017, p.42). Desse modo, pode-se destacar aqui o desejo de Artaud não só em observar este “outro mundo”, mas sim de fazer parte das experiências oferecidas por ele, o que Willer (2019) irá chamar de “antropologia participante”.

Ao tratar da postura do artista frente ao encontro com essa civilização, Willer cita os dois primeiros textos da série que Artaud produziu ao retratar sua viagem na Serra Tarahumara, sendo: **A montanha dos signos** (1936), escrito em sua estada no México, e **A dança do peiote** (c.1936), produzido pouco tempo depois do retorno à Paris. Os ecos dessa experiência serão registrados pelo artista até os anos finais de sua vida, se reforçando no encarceramento psiquiátrico, abandonando cada vez mais os ditames sociais e mergulhando em uma narrativa repleta de simbologias e elementos da natureza.

Em **O teatro e seu duplo**, no **Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade**, escrito por volta de 1933, Artaud já apresentava o desejo de se aprofundar nas questões presentes na América Central, ao propor a montagem do espetáculo “A Conquista do México”, como uma primeira experiência de seu teatro. Neste momento, já existia no artista um discurso que relacionava tradição e contemporaneidade, com uma perspectiva dinâmica frente aos mitos e a necessidade de realização de uma arte atual, violenta.

Entre os registros deixados por Artaud, encontra-se uma carta onde o artista descreve sua visão da situação dos povos indígenas em relação à revolução socialista. Assim, ele diz:

Desde a Revolução, o índio deixou de ser o pária do México; mas é tudo. Não se deu a ele um lugar dele, à parte. Diria ainda mais: não se protegem os seus ritos, contentam-se em respeitar seus hábitos, o que não é a mesma coisa. E mesmo que oficialmente o preconceito de raça seja combatido, há um estado de espírito mais ou menos consciente, porém geral, que quer que os Índios sejam ainda uma raça inferior. Se continua ainda os vendo como selvagens. Se considera a massa indígena como inculta e o movimento que domina o México é o de “elevar os índios incultos até uma noção ocidental de cultura, até aos benefícios (SINISTROS) (sic.) da civilização”. (ARTAUD *apud* KIFFER, 2017, p. 43-44)

Diante disso, o fato de a produção de saberes dos povos tradicionais resistirem à lógica da utilidade comercial os colocavam à parte da sociedade que integravam e, como alvo dos jogos políticos, deslegitimando tais existências através de um discurso de não-serventia para o mercado. Enquanto isso, em tal estratégia, reflete-se a herança colonial que enaltece o ponto de vista ocidental e capitalista que, sendo extrativista, age de forma a dizimar os recursos naturais de maneira cada vez mais tecnológica e veloz, ameaçando duplamente a existência destes povos.

Dias (2021) discorre sobre a ida de Artaud às montanhas Tarahumara, localizadas no Estado de Chihuahua, uma região de difícil acesso, onde sua geografia destaca uma característica dos Raramuri, sendo a agilidade dos pés, pois o ato de correr compõe uma antiga tradição dessa cultura. Os Raramuri são também conhecidos como Tarahumaras, porém, este último se deu pelo modo como os colonizadores espanhóis se referiam a esta comunidade, corrompendo a linguagem originária. A região em que habitam é localizada em uma área que dificultou o acesso dos colonizadores, o que ajudou na preservação da cultura, conforme a pesquisadora apresenta:

[...] seus vales, de difícil acesso, estão a mais de 1500 metros acima do nível do mar. Tal geografia, que os Rarámuri dominavam com sua habilidade de corrida de longa distância, permitiu que evadissem os conquistadores. Da mesma forma, os Rarámuris não foram totalmente convertidos pelos missionários jesuítas, durante o período colonial, apesar de sofrerem sim algumas influências. Podemos dizer que foi justamente este caráter não totalmente assimilado que foi o que mais atraiu Artaud. (DIAS, 2021, p.414)¹⁵

Artaud (2006, p.148) cita em seu prefácio que a questão da colonização era um problema “vital para a Europa e para o mundo” e, portanto, nota-se no autor uma visão que o diferencia de muitos integrantes dos movimentos que propunham um certo resgate ao “primitivismo”. Entendemos aqui que, não podemos considerar Artaud como um dos percussores do movimento descolonial mas sim, acreditamos que seu posicionamento buscava muito mais uma convivência horizontal do que, necessariamente, um “estudo de caso” de um objeto visto como “exótico”, como faziam alguns integrantes do movimento modernista. A respeito disso, Dias explica:

[...]embora o “primitivismo” fosse uma tendência dentro do Modernismo (de toda uma série de movimentos de vanguarda nos quais Artaud poderia ser inserido), Artaud praticamente não usou a palavra “primitivo” em seus textos, a não ser sarcasticamente, i.e. de uma maneira positiva. Ele usaria outros termos, como “culturas antigas” ou “povos puros”, para evitar qualquer perspectiva progressista que parecesse valorizar mais a cultura ocidental – perspectiva da qual ele discordava. De fato, ele pensa em índios pré-colombianos como “pessoas estranhamente civilizadas” – mas a parte que chama atenção aí é que “estranhamente civilizadas” parece realmente significar para ele “ainda mais civilizadas que os ocidentais”. (DIAS, 2021, p. 410)¹⁶

Assim, percebe-se que o movimento que o Teatro da Crueldade propunha neste sentido, pretendia dar visibilidade aos modelos de dominação não por um desejo contemplativo da narrativa, mas sim para conectar os dois lados, colonizadores e

¹⁵ [...]their (hard to access) valleys are over 5000 feet above sea level. Such a geography, that the Rarámuri mastered with their long-distance running ability, allowed them to evade conquerors. Likewise, the Rarámuri were not fully converted by the Jesuit missionaries, notwithstanding some influences. This non-fully assimilated character was what appealed to Artaud the most. (2021, p.414) (Em inglês no original)

¹⁶ Nevertheless, if ‘Primitivism’ were a trend within Modernism (a series of avant-garde movements in which Artaud could be inserted) it is interesting to note, that Artaud practically did not use the word ‘primitive’ in his texts, except, if not sarcastically, in a positive manner. He used other terms, such as ‘ancient cultures’ or ‘original cultures’, to avoid any progressive perspective, which he disliked. Indeed, he thinks of pre-Columbian Indians as a ‘strangely civilized people’—but the weird part is: ‘strangely’ could actually mean ‘even more civilized than westerns’. (DIAS, 2021, p. 410) (Em inglês no original)

colonizados, a fim de oportunizar um choque de consciência capaz de gerar uma revisão da existência, ou seja, a cura dessa “doença ocidental”, termo citado no texto de Dias.

É neste sentido que acreditamos que Artaud propõe uma cura do organismo através da cultura, pensando nessa cultura com um novo órgão, um órgão em ação, que visa retirar os extratos dos organismos culturais por meio do teatro, capaz de expor as “deformações da cultura” (resgatando aqui o conceito de Milton Santos). É neste sentido que a perspectiva de progresso de Artaud se diferenciava do progresso da civilização ocidental.

Ao colocar a questão terrivelmente atual da colonização e do direito que um continente acredita ter de subjugar outro, essa peça coloca a questão da superioridade, esta real, de certas raças sobre outras e mostra a filiação interna que liga o gênio de uma raça a formas precisas de civilização. Ela opõe a tirânica anarquia dos colonizadores à profunda harmonia moral dos futuros colonizados. (ARTAUD, 2006, p.149)

Assim, a fim de melhor amparar as questões levantadas por Artaud, se faz profícuo realizar um movimento metodológico, que é o de traçar diálogos contemporâneos como modo de reconhecer definições e avanços em alguns termos, bem como colaborar para as discussões atuais.

Em uma fala encontrada em seu prefácio Artaud, com ironia, realiza uma crítica à branquitude dominadora e expõe uma fala que reflete a violência gerada pelo preconceito às pessoas negras, onde diz: “E, também, se achamos que os negros cheiram mal, ignoramos que para tudo o que não é Europa somos nós, brancos, que cheiramos mal. Eu diria mesmo que exalamos um odor branco, branco assim como se pode falar num “mal branco”” (ARTAUD, 2006, p.4).

Eduardo Viveiros de Castro (2019), ao apresentar o uso do termo “branco”, pensado aqui em contexto brasileiro, define como branco aquele que representa os interesses do estado-nação e tem uma relação de soberania com os outros povos. Ao descrever a forma como se deu o choque entre culturas na América Latina e que resultou nos processos de colonização, Castro apresenta uma imagem interessante que dialoga com as questões que vem sendo delineadas a partir de Artaud, a respeito da disseminação de um “mal branco”, conforme diz:

Imagem assim a América pré-colombiana como um imenso continente multiétnico que foi subitamente invadido pelo oceano europeu. A expansão

moderna da Europa seria o análogo em termos de história das civilizações, da subida do nível dos oceanos do planeta que nos ameaça hoje. (...) Esses povos sobreviventes passaram a formar uma verdadeira polinésia no sentido etimológico do termo: uma poeira de ilhas étnicas dispersas, separadas umas das outras por enormes extensões de um oceano bastante homogêneo em sua composição política (Estado nacional), econômica (capitalismo) e cultural (cristianismo). (CASTRO, 2019, p.20)

Assim, se faz necessário realizar um aprofundamento nas especificidades que compõem as relações de poder no continente latino-americano, abordando a visão extrativista que as potências mundiais estabeleceram em relação à América Latina e que se fundaram nos processos de colonização, onde desde sempre o progresso econômico se deu (e ainda se dá), não para a própria manutenção das populações mas sim, para favorecimento do mercado externo. Tal denúncia, se encontra no título da obra de Eduardo Galeano¹⁷, que diz:

É a América Latina, a região das veias abertas. Do descobrimento aos nossos dias, tudo sempre se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal se acumulou e se acumula nos distantes centros do poder. Tudo: a terra, seus frutos e suas profundezas ricas em minerais, os homens e sua capacidade de trabalho e de consumo, os recursos naturais e os recursos humanos. O modo de produção e a estrutura de classes de cada lugar foram sucessivamente determinados, do exterior, por sua incorporação à engrenagem universal do capitalismo. (GALEANO, 2012, p.7)

Logo, ao agregar as questões levantadas por Galeano, pode-se apontar para um processo de colonização que afetou não só as questões comerciais do território latino-americano, mas sobretudo, exerceu seu poder nos corpos, por meio da imposição de um estilo de vida pautado na produção/consumo e assim, ao impor às Américas essa “ocidentalização”, criou-se um modelo de perfeição europeu que nunca refletiu os corpos e subjetividades latinas. Tal culto imposto pela cultura europeia desenvolveu um pensamento de “cresço para fora, para dentro me esqueço” (GALEANO, 2012, p.7) na América Latina.

Logo, as riquezas naturais desta região são extraídas sem vínculo com o contexto local, sendo rapidamente convertidas em produtos comercializados em escala

¹⁷ O diálogo entre as questões de Antonin Artaud e Eduardo Galeano foi realizado também pelas pesquisadoras do APORIA Luciana Dias e Tamira Barbosa na bienal promovida pelo *Performance Philosophy* em 2019.

mundial, conforme expõe Eduardo Galeano no livro **As veias abertas da América Latina**, ao discutir a questão da colonização e sua falsa ideia de progresso:

Segundo a voz de quem manda, os países do sul do mundo devem acreditar na liberdade de comércio (embora não exista), em honrar a dívida (embora seja desonrosa), em atrair investimentos (embora sejam indignos) e em entrar no mundo (embora pela porta de serviço). Entrar no mundo: o mundo é o mercado. O mercado mundial, onde se compram países. Nada de novo. A América Latina nasceu para obedecê-lo, quando o mercado mundial ainda não se chamava assim, e aos trancos e barrancos continuamos atados ao dever de obediência. (GALEANO, 2012, p.3)

Dessa forma, a relação comercial existente nas Américas fez existir uma desvalorização que atinge não só o mercado, mas também os sujeitos implicados neste processo, lhes atribuindo uma imagem reduzida e estereotipada de “selvagens” ou então, como reflexo do centro econômico americano, os Estados Unidos. Galeano diz que “agora, para o mundo, América é tão só os Estados Unidos, e nós quando muito habitamos uma sub- América, uma América de segunda classe, de nebulosa identidade” (Ibidem).

Assim acreditamos que, se Artaud ao final da vida, reforçava a ambição pela criação de um corpo verdadeiramente autônomo, com certeza o contato do artista com o México e a comunidade indígena Raramuri, tenha sido um impulsionador para este desejo. Em sua investigação, Dias (2021) conclui que existem ecos da vivência de Artaud com os Raramuri que irão se refletir em seus diários e, se fundir na tentativa de recriação de seu próprio corpo, na experiência do corpo sem órgãos, onde diz:

Por meio de seus diários e desenhos feitos por Artaud no tempo em que esteve em Rodez, é possível perceber como ele estava constantemente tentando recriar o tipo de experiência que teve entre os Rarámuri e como “os índios vermelhos” (uma característica racial que ele destaca constante e positivamente) estão de alguma forma sempre presentes em suas tentativas de (re)criação de seu “verdadeiro corpo” – o corpo por vir, o Corpo Sem Órgãos –, conceito central em sua obra posterior. (DIAS, 2021, p. 419-420)¹⁸

¹⁸ Through his diaries and drawings from Rodez, it is possible to realize how he was constantly attempting to recreate the kind of experience he had among the Rarámuri and how ‘the red Indians’ (a constant racial feature that he positively highlights) are somehow present in this (re-)conception of his ‘true body’—the body to come, the Body Without Organs—a central concept in his later work. (DIAS, 2021, p. 419-420) (Em inglês no original).

Desse modo, o presente subcapítulo teve por objeto conectar dois momentos distintos da vida de Artaud por um propósito: expor as contribuições do artista para se pensar no que chamamos aqui de “organismo cultura”. Tal movimento se fez à luz das discussões que compuseram a investigação do corpo sem órgãos até agora, que conforme colocamos no capítulo um, é constituído de uma trajetória composta por uma “continuidade descontínua”, na medida em que as experiências vividas por Artaud influenciaram sua perspectiva do organismo e conseqüentemente, do corpo pretendido por ele em seu fazer cênico.

É interessante observar que em 1930, quando escreveu **O teatro e a cultura**, Artaud defendia a ideia de exercer a cultura como um “novo órgão” que segundo citado anteriormente, poderia reger até as mais sutis ações. Ao se conectar, corporalmente, com o território da América Central e, mais especificadamente com a comunidade Raramuri, o artista se demonstra profundamente marcado por essa experiência e, segundo o que Dias expõe acima, este buscou reinventar sua anatomia a partir deste contágio (não só deste como também de outras afetações) e uma questão que se forma é: teria Artaud conseguido exercer a cultura como um novo órgão, na experimentação das muitas possibilidades de seu organismo?

A resposta desta questão não cabe neste momento, mas intriga mesmo assim. Vemos que a questão do órgão / organismo é um constante em sua obra e um possível fio condutor para pensá-la em suas transformações – mesmo antes do aparecimento do conceito de corpo sem órgãos. E as contribuições de Artaud, na medida em que criticaram a imposição da cultura europeia e suas implicações coloniais, trazem uma grande contribuição já nos anos 1930 a respeito dos aspectos que precisamos nos esvaziar, ou seja, pontos que devem ser desestratificados em nosso organismo cultura.

Ao abordar as violências na constituição do território latino-americano, podemos ver que, apesar de Foucault entender que a biopolítica se origina como uma guerra entre raças não localizamos em sua obra um aprofundamento a respeito da questão que dialogasse com o trajeto que propomos até aqui. Sobre isso o filósofo diz: “Parecera-me que essa guerra fora concebida, inicial e praticamente todo o século XVIII ainda, como guerra das raças. Era um pouco essa história que eu queria reconstituir” (FOUCAULT, 1976, p.285). Assim questionamos: será que sua abordagem é suficiente para apreender as questões contemporâneas do desenvolvimento do poder na atualidade?

Evocam-se então os avanços para a questão, propostas pelo filósofo e professor Achille Mbembe (1957) que ao abordar a temática da **Necropolítica (2018)**, relaciona conceitos como biopoder, soberania, estado de exceção e políticas de morte, tendo como ponto de partida as questões sensíveis ao território africano e que reflete em uma profunda análise dos modos de exercício do poder do capitalismo contemporâneo, o que nos permite mirar outros territórios a partir da condição necropolítica e prosseguir assim, com as investigações inspiradas pelo corpo sem órgãos, de Antonin Artaud.

2.3 Entre Artaud e Mbembe: diálogos necropolíticos

Para este tópico, prosseguimos com o diálogo inspirado nas questões levantadas por Antonin Artaud sobre o corpo sem órgãos porém, agora, em sua fase final. O que se tem neste momento é uma perspectiva contaminada da vida e o desajuste dos órgãos em sua anatomia, que precisam ser refeitos. Tal momento irá dialogar com a teoria necropolítica, apresentada por Achille Mbembe, que propõe repensar alguns aspectos do herdados do discurso moderno e, a partir disso promove uma atualização da discussão biopolítica. Neste movimento objetivamos investigar as problemáticas levantadas a partir da transmissão radiofônica **Para acabar com o juízo de deus** e seus possíveis ecos na atualidade, principalmente na constituição dos corpos.

A transmissão radiofônica, conforme dito anteriormente, foi escrita no último ano de vida de Artaud, em 1948, e é composta pelos textos: **Para acabar com o juízo de deus, Tutuguri: O rito do sol negro, A busca da fecalidade, Coloca-se a questão de... e Conclusão**. A linguagem desses textos é disforme, não cabendo classificações em relação ao estilo, no sentido do hibridismo entre palavra e corpo, o que confere à leitura um ritmo ao conter fluxos de informações como: denúncias sociais e denúncias delirantes, glossolalias, metáforas, relatos da experiência com o ritual do Ciguri (realizado junto ao povo Raramuri no México) e outras referências.

Mèredieu destaca que na primeira edição da transmissão, publicada pela editora “k”, existe um erro ortográfico que é importantíssimo para se demonstrar o posicionamento de Artaud ante seu inimigo final: deus. A pesquisadora aponta que texto publicado em 1948, o nome de “Deus” aparece com letra maiúscula e que isso, não

condiz com a ortografia do artista, conforme diz que: “os manuscritos de Artaud raramente destacam as maiúsculas, pode-se questionar a boa pronúncia a ser dada ao nome de (D)deus. E nos dois casos, a leitura não é a mesma” (MÈREDIEU, 2011, p.944).

Merèdieu (2011, p.948) levanta uma questão que diz que “ainda hoje Artaud pode parecer perigoso” e, com isso, ela aponta para um sujeito que “FALOU” (sic.); apesar de todas as consequências punitivas ou de exclusão social, apesar de se reconhecer, ou melhor, não se reconhecer enquanto corpo violentado, que acreditava nas sensações e nos sentidos como caminhos de reconexão com o verdadeiro sentido da existência. Para Merèdieu, a guerra a deus pode ser entendida como a resposta que Artaud encontrou para retratar as estruturas sobre as quais se construiu a noção de sociedade e cita que “Artaud mantém uma guerra. [...]essa guerra é uma luta contra as instituições, contra os aparelhos do Estado, contra os centros de poder que garantem a ordem social, sempre coercitiva” (MERÈDIEU, 2011, p. 948-949).

Sabendo da impossibilidade de dar conta da infinidade de possibilidades de absorção da linguagem desenvolvida na transmissão radiofônica, o que pretendo aqui, é aproximar as denúncias finais de Artaud com a perspectiva necropolítica para que, no terceiro capítulo, seja possível abordar possibilidades de constituição de um “corpo-revolução” mencionado anteriormente por Santos (2018) como uma das linhas de força que se mostram na fase final. E assim, pensar neste corpo frente aos mundos de mortes que Achille Mbembe apresenta.

O filósofo e professor Achille Mbembe (1957) nasceu na República dos Camarões, região ocidental da África Central e tem sido um pesquisador de impacto para se pensar a realidade mundial. Ao abordar a temática da **Necropolítica (2018)**, relaciona conceitos como biopoder, soberania, estado de exceção e políticas de morte, onde o autor realiza uma profunda análise dos modos de exercício do poder do capitalismo contemporâneo.

Aliado às questões levantadas por Mbembe, pretende-se aqui criar um diálogo com Artaud, pois acreditamos que existem consonâncias entre ambos que podem auxiliar na discussão contemporânea e, através disso, potencializar a busca por formas de reinvenção dos corpos. Logo, assim como em Artaud, as questões levantadas por

Mbembe fazem da vida um dos temas centrais, bem como o corpo e a morte. Ao problematizar a limitação do conceito de biopoder para dar conta do avanço dessas tecnologias, Mbembe explica:

Essa noção de biopoder é suficiente para contabilizar as formas contemporâneas em que o político, por meio da guerra, da resistência ou da luta contra o terror, faz do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto? A guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar. Se consideramos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou massacrado)? Como eles estão inscritos na ordem do poder? (MBEMBE, 2018, p. 6-7)

Assim, Mbembe se aprofunda na relação entre guerra e biopoder para dar continuidade à investigação iniciada por Michel Foucault, tendo como foco o estreitamento na relação entre política e o exercício da morte, em uma análise não só contemporânea, mas que refaz o percurso histórico dos processos de dominação. Ao abordar esse movimento teórico, o autor questiona que “além disso, experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma leitura da política, da soberania e do sujeito, diferente daquela que herdamos do discurso filosófico da modernidade” (Idem, p.11).

A temática de uma “mortificação” como modo de extrair a potência dos corpos foi desenvolvida anteriormente, mas não como um ponto central e, desse modo, acreditamos que o conceito de necropolítica é capaz de demonstrar essa ação concreta que se ocupa não só do roubo à potência de vida, mas sim, aponta uma realidade que nos tem sido comum: a dizimação dos corpos. A morte, desse modo, parece buscar minar toda a diversidade de modos de vida. Em Artaud, podemos encontrar uma denúncia que trata dessa anestesia por meio da produção capitalista.

No texto inicial da transmissão radiofônica, de forma irônica, Artaud aborda a incessante necessidade de produção e diz que “é preciso dar à inércia humana um espaço central, /é preciso que o operário tenha como se empregar, / é preciso que sejam criados campos de novas atividades[...]” (ARTAUD, 2020, p.48). A partir dessa fala, a produção capitalista parece se colocar nesta função de criar uma infinidade de atividades ligadas ao trabalho que tem como objetivo principal gerar o lucro, mas que, por consequência disso, age de forma a desconectar a pessoa de si própria, através de uma espécie de mortificação da espontaneidade em prol da produtividade.

E para além da vida humana, o artista também denuncia uma mortificação da natureza e, no exercício de projetar um futuro para a humanidade, ele perspectiva uma sobrevida cercada por produtos sintéticos, que nos oferece um futuro adoecido.

Assim, Artaud também destaca o consumismo, nessa cruel utopia à qual caminhamos e logo apresenta: “onde reinarão enfim todos os falsos produtos fabricados, / todos os ignóbeis *ersatz* sintéticos/ onde a bela natureza verdadeira não tem o que fazer [...]” (2020, p.48). A partir disso, o autor também aborda no trecho acima a relação extrativista deste capitalismo da guerra que, como dizimadora do meio natural, ignora suas riquezas, seres e curas e, inclusive, opera pelo contrário, adocece-a em troca de produtos sintéticos. Logo, a devastação ambiental e criação de novos produtos são pintados pelas corporações como o “progresso da humanidade”, o que parece confortá-la de uma sementeira em prol do futuro em que o que se “ganha” é o artificial.

A fim de agregar conhecimento ao tema, citamos, mesmo que brevemente, Ailton Krenak, filósofo e ativista indígena brasileiro. Em sua comunicação nomeada **Não se come dinheiro** (2020, p.17) expõe que “a maior parte das invenções é uma tentativa de nós, humanos, nos projetarmos em matéria para além de nossos corpos. Isso nos dá a sensação de poder, de permanência, a ilusão de que vamos continuar existindo”. Desse modo, entende-se a partir de Krenak que essa sensação de permanência é falsa e tem em seu cerne, o apego à imutabilidade dos valores modernos.

Krenak¹⁹ em suas reflexões prevê um futuro mortificado se continuarmos imersos na inércia da produção capitalista e, ao tratar da questão ambiental, aborda sobre a violência exercida contra o organismo Terra.

Estamos a tal ponto dopados por essa realidade nefasta de consumo e entretenimento que nos desconectados do organismo vivo da Terra. Com todas as evidências, as geleiras derretendo, os oceanos cheios de lixo, as listas de espécies em extinção aumentando, será a única maneira de mostrar para os negacionistas que a Terra é um organismo vivo é esquartejá-la? Picá-la em pedaços e mostrar: “Olha, ela é viva”? É de uma estupidez absurda. (KRENAK, 2020, p.18)

¹⁹ Ailton Krenak é um pensador importante das questões da atualidade, onde contribui para o pensamento novas formas de percepção. É um representante das lutas indígenas no Brasil e no mundo, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro da etnia indígena Krenak, localizada no estado de Minas Gerais.

Ao tratar das questões ambientais, Mbembe destaca que “As guerras são fatores de crises ecológicas, e uma das consequências das crises ecológicas é fomentar guerras” (2019, p.11). A partir das questões levantadas, podemos então prosseguir com a criação dos mundos de morte que o autor desenvolve através dos conceitos de necropolítica e necropoder. Onde o autor explicita:

Além disso, propus a noção de necropolítica e de necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos”. (MBEMBE, 2018, p.71)

Ao evocar a guerra como meio de relação dos corpos, dispostos assim nessa hierarquia que define os que matam e os que são submetidos à morte, o pesquisador expõe essa separação de grupos, regidos pelo princípio da inimizade, mirando o outro como ameaça a ser combatida. Essa relação de inimizade ultrapassa, portanto, a relação de estado x sujeito, se alastrando para o convívio entre seres, reforçando assim um cenário propício para o medo e a violência.

Ao tratar do tema da inimizade, um dos conceitos profundos das investigações do autor, Mbembe expõe uma visão crítica acerca da constituição da própria ideia de “democracia” onde acredita que esta tenha sido construída, em sua perspectiva liberal, a partir de uma idealização de semelhantes, o que, segundo o autor, acaba por reforçar algumas segregações. Em seguida, elenca as características que têm regido nossa era, conforme expõe:

Por enquanto, basta repetir: nossa era decididamente se define pela separação, pelos movimentos de ódio, pela hostilidade e, acima de tudo, pela luta contra o inimigo, em decorrência da qual as democracias liberais, já tão escorchadas pelas forças do capital, da tecnologia e do militarismo, estão sendo sugadas em um amplo processo de inversão (MBEMBE, 2020, p.76)

Assim, o filósofo parte do entendimento de que o empreendimento colonial tem em sua base o princípio da segregação e a guerra, neste sistema, se torna o seu modo operante. Artaud, no texto que dá nome à transmissão, faz uma crítica que se destina a potência econômica norte americana, onde abordava a problemática da guerra ao dizer: “e eles querem com todas as suas forças e de todas as formas possíveis fazer e fabricar soldados em vista de todas as guerras planetárias que poderiam vir a ocorrer

ulteriormente [...]” (ARTAUD, 2020, p. 48). Expondo assim uma visão que demonstra uma das finalidades de destinação dos corpos neste contexto bélico e constante.

Pode-se dizer que um fato intrigante no período pós México é que, com o aumento da ligação de Artaud com as questões metafísicas, suas falas tomavam um tom profético que viriam anunciar um desastre que segundo ele, seria de alcance global. Merèdiou (2011, p. 582) diz que “Ele destaca os sinais mensageiros das guerras e dos acidentes (de avião, de estrada de ferro, etc.) que se multiplicam pelo planeta”. O curioso nestas afirmações de Artaud é que, pouco tempo depois inicia-se a segunda grande guerra.

A temática da inimizade também é explorada em linha direta com o cenário da guerra, onde Artaud diz com ironia em sua peça radiofônica: “porque nós temos mais de um inimigo/ e que nos espreita, meu filho/ a nós, os capitalistas natos, / e dentre esses inimigos, / a Rússia de Stalin/ a quem também não faltam braços armados” (ARTAUD, 2020, p.49). Mais uma vez percebemos o estreitamento da visão capitalista com a criação de inimigos em potencial, onde Artaud cita o líder na União Soviética (URSS) que ofereceu resistência à invasão nazista, mas manteve-se no poder através de um regime totalitário, que também partia da premissa da violência.

Para Mbembe, o conceito de biopoder está em linha direta com duas questões que oportunizam condições favoráveis para este constante clima de guerra instauradas nas sociedades, conforme explica: “Examinando essas trajetórias pelas quais o estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se a base normativa do direito de matar” (MBEMBE, 2018, p.17). Por “estado de exceção” podemos entender uma ação ligada ao soberano, que se utiliza desta tecnologia de governo como meio de suspensão da norma, do direito, tendo como justificativa, um estado de “emergência”. Para melhor amparar esse conceito chave na obra de Mbembe, buscaremos dialogar neste momento também com o filósofo italiano Giorgio Agamben.

Agamben (2007) discorre sobre o estado de exceção como um problema político e jurídico na medida em que faz com que aspectos não normatizados, possam ser executados sem penalização jurídica, conforme explica “Não é um fato, porque é criado apenas pela suspensão da norma; mas, pela mesma razão, não é nem ao menos um caso jurídico, ainda que abra a possibilidade de vigência da lei” (AGAMBEN, 2007, p.26). A

fim de exemplificar essa ação, e na esteira de Hannah Arendt²⁰, o autor cita os campos de concentração regidos pelos nazistas, que através da “emergência” instaurada pela segunda guerra assassinou milhares de pessoas com ascendência judaica.

Porém, Mbembe aponta a escravização dos povos da África como uma das primeiras ações de dominação biopolítica através do sistema da *plantation*, onde o autor trata da tripla perda da pessoa escravizada ao dizer “De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político” (MBEMBE, 2019, p.27). Em seguida, o autor define a vida da pessoa escravizada como uma “morte em vida”. A questão da colonização também é abordada pelo autor como espaço de experimentação violenta que, pela perspectiva historiográfica, também culminou no episódio nazista e diz que “a conquista colonial revelou um potencial de violência até então desconhecido” (Idem, p.32).

A fim exemplificar a afirmação feita por Mbembe, ao comentar da crueldade colonial com questões que já foram sendo delineadas, cabe aqui agregar uma fala de Eduardo Galeano sobre a violência sistemática que é aplicada na América Latina desde sua invasão e, do outro lado, a impunidade dos seus feitores e o silenciamento da população, onde o autor diz:

São secretas as matanças da miséria na América Latina. A cada ano, silenciosamente, sem estrépito algum, explodem três bombas de Hiroshima sobre esses povos que têm o costume de sofrer de boca calada. Essa violência sistemática, não aparente, mas real, vem aumentando: seus crimes não são noticiados pelos diários populares, mas pelas estatísticas da FAO. Ball diz que a impunidade ainda é possível porque os pobres não podem desencadear a guerra mundial, mas o império se preocupa: incapaz de multiplicar os pães, faz o possível para suprimir os comensais. “Combata a pobreza, mate um mendigo”, grafitou um mestre do humor negro num muro de La Paz. (GALEANO, 2012, p.13)

Agamben (2007), ao analisar alguns elementos constituintes da política ocidental e com foco na modernidade, apresenta conceitos que abordam essa premissa de morte imposta sobre alguns corpos, que o autor define como “homo sacer”²¹, onde a exceção

²⁰ Ver mais em **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal:** tradução de José Rubens Siqueira: São Paulo. Companhia das Letras, 1999.

²¹ *Homo sacer* é um conceito cunhado por Giorgio Agamben, que retoma esta figura do direito romano antigo para se referir aos “matáveis”. *Homo sacer* é uma expressão em língua latina que, literalmente significa 'homem sagrado', ou, por extensão de sentido, 'homem a ser julgado pelos deuses' ou deixado à

culmina na não penalização dos assassinos. Logo, o homo sacer representa essa figura excluída da sociedade e que, por conta disso, torna-se uma vida imprópria para o meio, colocada como exceção e despojada de seus direitos, da religião e de todos os elementos componentes da sua cultura e por isso, à sua condição estão disponíveis a morte ou o exílio.

Além disto, visto que qualquer um pode matá-lo sem cometer homicídio, a sua inteira existência é reduzida a uma vida nua despojada de todo direito, que ele pode somente salvar em uma perpétua fuga ou evadindo-se em um país estrangeiro. (AGAMBEN, 2007, p.189)

Logo, o conceito de vida nua, abordado acima, se refere a essa redução da pessoa ao corpo biológico, que é excluído deste projeto do soberano de constituição de um “corpo biopolítico ideal”, regulamentado de acordo com as pretensões capitalistas e, a tese de Agamben é a de que “o rendimento fundamental do poder soberano é a produção da vida nua como elemento político original e como limiar de articulação entre natureza e cultura, zoé e bios” (Idem, p.187).

A partir das terminologias gregas de “zoé” e “bios”, podemos entender duas classificações da vida onde a “zoé” seria a vida comum a todos, o simples fato de viver, enquanto a “bios” diz respeito a essa vida qualificada de um determinado indivíduo ou grupo e que, nas sociedades agrega valor à pessoa, diferindo assim uma vida que vale ou não.

A partir dessa afirmação de Agamben, de que o poder soberano é pautado por essa premissa de produção de vida nua, podemos concluir que ao corpo marginalizado é destinado o afastamento de sua cultura ou então a morte, comparação feita pelo autor através do conceito de tanatopolítica.

Mas, na perspectiva da biopolítica moderna, ela se coloca sobretudo na intersecção entre a decisão soberana sobre a vida matável e a tarefa assumida de zelar pelo corpo biológico da nação, e assinala o ponto em que a biopolítica converte-se necessariamente em tanatopolítica. (AGAMBEN, 2007, p.149)

No trecho citado acima, Agamben entende que na modernidade a biopolítica não se baseia apenas no controle e disciplinarização dos corpos, mas sobretudo na morte,

mercê da vingança dos deuses. É um sagrado negativo, uma vez que representa aqueles que, expulsos do grupo social, excluídos de todos os direitos civis, podiam também ser mortos por qualquer um.

essa morte que é simbólica e/ou física e que o filósofo aborda pelo viés da tanatopolítica. Ao pensar nesta problemática através da necropolítica, pretende-se então avançar nos desdobramentos do racismo e da inimizade, para refletir quais são os corpos que fogem a esse corpo “biopolítico ideal” e quais as violências políticas praticadas enquanto modo de exercer a guerra.

Assim, a questão do racismo se faz fundamental e necessita de um aprofundamento para além de Foucault através do conceito de “racismo de estado”, pois entende-se aqui a necessidade de atualização destas indagações em que Mbembe se debruçou. Para que possamos investigar a constituição dos corpos nas sociedades ocidentais contemporâneas, faz-se necessário entender de que forma as relações de inimizade e exceção, criam corpos dos defensores de um sistema excludente e hostil. Agregando uma entrevista denominada **O fardo da raça** (2018), destacamos um entendimento de Mbembe a respeito da pessoa racista e diz que:

O racista é a pessoa que se afirma pelo ódio, construindo o Outro não como seu semelhante, mas como um objeto ameaçador do qual seria necessário se proteger, se desfazer ou ao qual caberia simplesmente destruir, em virtude de não o conseguir dominar inteiramente. Em grande medida, o racista é uma pessoa enferma, carente de si mesma e falha. (MBEMBE, 2018, p.12)

Como podemos perceber, a pessoa racista, conforme sugere Mbembe, é aquela que tem a pretensão de dominar o outro, mas que, ao que parece, não se engaja em dominar a si mesma, em construir para si uma nova reconfiguração pois, o sistema necropolítico legitima sua atividade racista como “plena de razão”. Logo, o “corpo biopolítico ideal” abordado por Agamben, parece difundir-se a partir do entendimento de que aos seus componentes, não cabem alterações, ou seja, defende-se uma visão estática de si mesmo.

Desse modo, cabe dizer que Mbembe (2018) traz em sua discussão a noção de que vivemos uma modernidade tardia, bem como ocupações coloniais tardias. Isso significa que os elementos que caracterizam as relações de poder na modernidade, pela sua perspectiva, se mantêm e evoluem em sua defesa do exercício da soberania, da dominação, exceção e assim, transmuta a biopolítica em necropolítica.

Desse modo, a partir das reflexões traçadas entre Mbembe e Agamben, pudemos localizar que, uma das especificidades do capitalismo contemporâneo consiste na separação dos corpos entre matáveis e não-matáveis, fazendo com que os excedentes

deste corpo biopolítico visto como “ideal” sejam o alvo destas ações. Ao agregar a questão da raça, podemos ir direcionando agora a uma outra forma de constituição de corpos sem órgãos mas que, seu preenchimento se alimenta do que denunciemos.

Voltando às questões de Deleuze e Guattari, acerca das possibilidades do corpo sem órgãos, cabe destacar que assim como existem corpos sem órgãos plenos de potência criadora, existem também outros usos destes corpos, que também se proliferam em constante afetação. Sobre isso os autores dizem:

O CsO do dinheiro (inflação), mas também CsO do Estado, do exército, da fábrica, da cidade, do Partido etc. Se os estratos dizem respeito à coagulação, à sedimentação, basta uma velocidade de sedimentação precipitada num estrato para que ele perca sua figura e suas articulações, e forme seu tumor específico nele mesmo, ou em tal formação, em tal aparelho. Os estratos engendram seus CsO, totalitários e fascistas, aterrorizadoras caricaturas do plano de consistência. Não basta então distinguir os CsO plenos sobre o plano de consistência e os CsO vazios sobre os destroços de estratos, por desestratificação exageradamente violento. É preciso considerar ainda os CsO cancerosos num estrato tornado proliferante. (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p.24)

Se pensarmos a partir da condição necropolítica denunciada por Mbembe (2018), podemos facilmente identificar em nossa atualidade diversas existências destes corpos sem órgãos que são denunciados por Deleuze e Guattari como “totalitários e fascistas” ou então “cancerosos num estrato tornado proliferante”. Desse modo, é possível identificar em ambos os autores, um alerta a respeito da existência de outras formas de resistência não benéficas para o coletivo, que não devem ser desprezadas.

Em trecho próximo, Deleuze e Guattari ao abordarem a temática desta configuração “cancerosa” nos corpos constituídos pelos extratos dos quais buscamos nos libertar, os autores citam que estes estão sujeitos a relações de “rivalidade” e “violência” assim como estão para as experiências de “aliança” ou “cumplicidade” (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p.24).

Os corpos sem órgãos denunciados por Deleuze e Guattari parecem refletir então os agentes que constituem o contexto da necropolítica. Ao situar a questão a partir da transmissão radiofônica de Artaud, os autores destacam:

Extraordinária composição de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* [Para acabar com o Juízo de Deus]: ele começa por amaldiçoar o corpo canceroso da América, corpo de guerra e de dinheiro; denuncia os estratos que ele chama de “caca”; a isto opõe o verdadeiro Plano, mesmo que seja o riacho minúsculo dos Tarahumaras, peyotl; mas ele conhece também os perigos de

uma desestratificação demasiado brutal, imprudente. Artaud não pára de enfrentar tudo isto e aí sucumbe. (DELEUZE, GUATTARI, 1999, p.25)

A partir da reflexão dos autores acima percebemos que, um assunto no qual Artaud se debruçou em sua transmissão foi denunciar os extratos da América e, de que forma a criação de corpos desconectados (como os trabalhadores e os soldados citados anteriormente) possuem sua serventia para a manutenção da guerra.

Em sua conclusão a respeito da necropolítica, Mbembe cita duas situações de crueldade existentes na história e que, ainda hoje persistem e se reinventam, conforme expõe: “Sublinhei igualmente algumas das topografias recalcadas de crueldade (plantation e colônia, em particular) e sugeri que o necropoder embaralha as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, mártir e liberdade” (MBEMBE, 2018, p. 71). Assim, tal exposição nos auxilia no entendimento de que é urgente que comecemos agir em prol da desconstrução deste domínio em nós, de forma a nos reconstruir e não apenas nos esvaziar.

Partindo para a reconstrução, Deleuze e Guattari propõem a ideia de uma desterritorialização onde, a partir do conhecimento deste território em que fomos constituídos, deve-se buscar “um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra” (1999, p.22). Estes estratos se localizam em nossos corpos, em nosso bairro, nas instituições estatais que nos cercam, nas relações que criamos com as outras pessoas, nas coisas que reproduzimos inconscientemente. Essa autoanálise é fundamental.

Logo, esse culto à uma cultura estática, onde engaja-se muito mais em modificar o outro do que a si mesmo, vem a ser a questão combatida no corpo sem órgãos e talvez, um dos maiores conflitos culturais da atualidade, na medida em que nossa construção simbólica foi violentamente imposta pelos valores euro-americanos. A mutabilidade do ser, para além da perspectiva dominante é pintada como o fim dos tempos para aqueles que Artaud criticava como os “civilizados” e que aqui, também se apresentam como os corpos sem órgãos cancerosos.

Portanto, o presente subitem teve por objetivo prosseguir com a discussão política buscando tratar da necropolítica, conceito de Achille Mbembe, como uma trajetória teórica que agrega atualizações ao conceito de biopolítica de Michel Foucault,

dialogando melhor com as especificidades do exercício do poder na constituição dos corpos da atualidade. O corpo sem órgãos, neste contexto, foi posto em diálogo tendo como foco a fase final da vida de Artaud e sobretudo as questões levantadas a partir da transmissão radiofônica **Para acabar com o juízo de deus**.

Conclui-se então que os descontentamentos expostos por Artaud em 1948 dialogam com a temática da guerra, da devastação ambiental e cultural, da criação de corpos e mundos mortificados, elementos também denunciados na obra de Achille Mbembe. A contribuição de Mbembe vai além na medida que busca repensar os processos históricos e identifica na contemporaneidade o aumento da inimizade, da violência racial e da impunidade, o que nos possibilitou mirar a influência dos corpos sem órgãos vistos como “cancerosos” por Deleuze e Guattari, na constituição do nosso corpo social. Desse modo, destacamos que a ação de tentar modificar o outro ao invés de exercer um trabalho sobre si, reforça o clima de guerra e inimizade.

Nos próximos passos desta investigação buscaremos então perspectivar possibilidades entre o corpo sem órgãos, necropolítica e resistência, a fim de instigar contágios capazes de inspirar “cuidados de si” para que assim, possamos nos ocupar do “cuidar dos outros”. Tal desenvolvimento perspectiva provocar novas potências dos corpos. Assim, será discutido também, algumas possibilidades entre o corpo sem órgãos e a linguagem cênica.

CAPÍTULO III

POR UMA LINGUAGEM VISCERAL E SEM ÓRGÃOS²²

3.1 Perspectivas entre o corpo sem órgãos e a resistência visceral

A busca aqui será a de refletir acerca da relação entre o corpo sem órgãos, a linguagem cênica e a resistência, a fim de contribuir para criações que sejam mais conectadas com as crueldades sentidas, análise do que precisa ser extraído, bem como dos preenchimentos que serão necessários, buscando ofertar um pontapé inicial que instigue conectar os corpos com suas trajetórias singulares e, a partir disso, suas potências. Para isso buscaremos realizar uma aproximação entre uma “escrita das vísceras” conforme sugere Daniel Lins (1999) e as “lutas da visceralidade” apontado por Achille Mbembe (2019) como forma de resistência possível aos cenários necropolíticos.

De modo a dar continuidade nessas possibilidades existentes entre corpo sem órgãos e resistência, ou seja, promover uma inserção da arte na vida, conforme evocava Artaud, se faz necessário abordar a problemática da representação, que foi bastante criticada no teatro e que, em sua desconstrução redimensiona para a dimensão da representatividade. Derrida nos ajudará a conceber essa reconstrução a partir de seu entendimento do Teatro da Crueldade.

Jacques Derrida em seu livro **A escritura e a diferença (2014)** aborda aspectos interessantes, no que diz respeito ao Teatro da Crueldade ao observá-lo como o fechamento da representação no teatro, pois acredita que somente Artaud conseguiu pensar para além de toda a estrutura teatral. Derrida, localiza a problemática da representação em toda a raiz do modo de vida ocidental, fazendo um paralelo entre arte

²² Para este tópico, a princípio, pretendia-se realizar experimentações artísticas, bem como o desenvolvimento de oficinas, a fim de investigar desdobramentos cênicos para a investigação de uma “linguagem visceral e sem órgãos”, porém, dado o fato da pandemia mundial de Covid 19, tal desdobramento não foi possível.

e vida, conforme explica: “Esta representação, cuja estrutura se imprime não apenas na arte, mas em toda a cultura ocidental (as suas religiões, as suas filosofias, a sua política), designa portanto mais do que um tipo particular de construção teatral” (DERRIDA, 2014, p.153).

Dessa forma, o autor aponta no trabalho de Artaud um enfrentamento da lógica representativa, principalmente pelo exercício de desconstrução da linguagem, onde diz que “é o texto fonético, a palavra, o discurso transmitido — eventualmente pelo ponto cujo buraco é o centro oculto mas indispensável da estrutura representativa — que assegura o movimento da representação” (DERRIDA, 2014, p. 155). Então, estando a representação ligada ao discurso, conforme exposto acima, podemos ver em Artaud uma abolição da palavra como cerne da comunicação, para adentrar em uma noção encantatória da palavra, advinda de inspirações não ocidentais. Ao criticar o esvaziamento da palavra, Artaud diz:

Se o teatro não ultrapassa o domínio daquilo que as palavras, tomadas em seu sentido mais corrente, em sua acepção mais normal e ordinária, podem atingir, isto se deve às ideias do Ocidente sobre a Palavra, ideias que fazem de todo teatro uma espécie de imenso auto de ocorrência psicológica, um trabalho de bedel e de agrimensor dos sentimentos e do pensamento. (ARTAUD, 1970, p.71)

A fim de abordar a reconstrução do corpo sem órgãos, ecoando questões fundantes do teatro da crueldade, entende-se a necessidade de tecer, na vida, uma nova relação com a linguagem. Daniel Lins (1999) faz uma aproximação interessante na medida em que entende que existe um “artesão do corpo sem órgãos” ou seja, um artista que seja capaz de construí-lo de forma artesanal. A busca pela palavra não ilustrativa, em Artaud, foi realizada em grande parte na sua relação com a escrita, nas cartas, diários e experimentações sonoras, compondo esse todo numa experiência corporal. Ao abordar a relação entre organismo e a escrita, o pesquisador diz:

O ato de escrever é sempre um ato de violência corporal, uma revolução que estupra a epiderme e busca desesperadamente construir outra anatomia, um outro país onde a filosofia, a arte e a poesia poderão finalmente, eclodir longe das amarras de um corpo estrangulado pelo organismo que é, para Artaud, risco, aniquilamento, morte anunciada de uma escrita orgânica. (LINS, 1999, p. 23)

Uma vez apresentado este esvaziamento de potência que a palavra sofreu no Ocidente, segundo Artaud, é possível seguir com a perspectiva de Derrida na associação

intrínseca que há entre a linguagem e o poder, ou seja, por este raciocínio, quem tem “a palavra” encontra-se hierarquicamente acima dos demais. Como exemplo dessa hierarquia, Derrida (2014) cita uma relação presente no teatro dramático, que se refere ao espetáculo feito a partir do olhar de um autor ou diretor, sendo estes, figuras que expressam seus desejos sobre a cena a partir da palavra.

Artaud, ao propor a ascensão da figura do ator que ao mesmo tempo é diretor da ação, entendia que a criação só seria possível se ali estivesse presente um corpo, e por conta disso, desenvolveu em seu teatro investigações acerca da linguagem física. Dessa forma, não caberia mais um espetáculo construído a partir de uma idealização mental, expressa na palavra por um escritor ou diretor, mas sim um fazer artístico que contasse com posicionamentos corpóreos para a criação, como: as sensações, potência energética, tensões, transmutação.

A questão do poder é levantada aqui, pois Derrida (2014) realiza, como exercício, uma suposta lista em que enumera “traições” ao presumir práticas inspiradas no Teatro da Crueldade, assim como Artaud o concebeu. Entre as traições citadas por ele, podemos citar a falta de uma consciência sagrada do teatro, a criação que privilegia a palavra, o efeito de distanciar o espectador da realidade cênica proposta, entre outros. Dentre elas, uma associação chama a atenção para toda a questão que envolve a intervenção teatral nas questões políticas: é a diferença entre o que ele entende como teatro político e teatro ideológico.

Tais proposições diferem do teatro que Derrida considera como “ideológico” pois para ele, o teatro de cunho ideológico é sujeito à uma interpretação de alguém e representa um posicionamento bem definido ou conforme expõe o pesquisador, este teatro age “procurando transmitir um conteúdo, entregar uma mensagem” (2014, p.169). O que não corresponde à experiência teatral para Artaud, que não deveria sugerir uma conclusão ou mensagem que fosse universal a todos os espectadores e sim, proporcionar experiências ímpares, de pessoa para pessoa. Logo, a ação política aqui é associada às intenções de Artaud, principalmente a partir da forma, ou melhor dizendo, da desconstrução da forma onde se produz a diferença.

O pesquisador Cassiano Quilici a partir da filosofia de Yasuo Yuasa acerca do “cultivo de si”, aproxima essa prática da vida com o fazer artístico, com foco no desenvolvimento do ser. Quilici aplica essa investigação mirando a partir da expansão do fazer teatral abordando aspectos da performance e, assim, propõe uma reflexão

acerca do treinamento do/da performer. Desse modo, a forma como se deve abordar o que é produzido, a partir destes exercícios, é colocada em pauta pelo pesquisador:

A meu ver, são insuficientes as abordagens teóricas que abordam esses fenômenos apenas pela perspectiva da “produção da diferença” em relação aos modelos culturais hegemônicos e consagrados. Trata-se de considerar a especificidade das diferenças produzidas, a qualidade das experiências desencadeadas (e não apenas sua “intensidade”), e o tipo de transformação que se almeja provocar. (QUILICI, 2011, p.2)

A partir da colocação de Quilici, entende-se que não basta apenas produzir novos modos que se contrapõem ao modelo hegemônico, mas sim, realizar um olhar para dentro desses fazeres, de uma análise profunda e local sobre os fenômenos realizados. Trata-se de compreender também, as reverberações possíveis geradas a partir dessa ação, quais causas ela move. Desse modo, essa prática de si, amplia as possibilidades expressivas não apenas para os momentos isolados, ou seja, para além do tempo do fazer institucional que é condensado e descolado da vida geral. Sobre isso o autor diz:

Na ideia do cultivo aqui apresentada, a prática está sempre enraizada no momento presente, transformando o próprio viver cotidiano numa espécie de arte do despertar, que se reatualiza a cada instante. As ações e obras artísticas strictu sensu seriam apenas expressões condensadas, engendradas na travessia atenta do viver/morrer. (QUILICI, 2011, p.5)

Assim, acredita-se que a relação entre Artaud e a reinvenção da linguagem física, fez do espaço dos cadernos, textos e cartas um lugar de expressão não “engendradas na travessia atenta do viver/morrer”, conforme destaca Quilici ao perspectivar uma prática de cultivo de si genuína. Logo, acredita-se que essa linguagem cruel, que não se define em método ou forma, pode nos auxiliar a olhar para as especificidades da diferença e relacioná-las ao contexto necropolítico que se visa combater.

Logo, entende-se que afetar nossas escritas, imaginários, diários, memórias enfim, possa ser um mecanismo para dar vazão às nossas especificidades e não poupar o leitor da revolta da carne frente aos mundos de morte que nos ronda, destacando sobretudo a importância de fazê-lo nos ambientes institucionalizados. A relação entre corpo sem órgãos e a linguagem ganha delineamentos muito ricos para se pensar neste exercício de desterritorialização a partir da perspectiva de Lins:

Mas vivenciar é também experimentar pensamentos nômades, produzir uma escrita das vísceras, elaborar conceitos grávidos de acontecimentos e trabalhar com citações inseridas no universo da contaminação e não da cópia, criando assim uma nova linguagem que cheira à vida, com suas impurezas, sujeiras, e que, de deslize em deslize, fabrica uma “enorme máquina de carne” engendradora da merda necessária para desenhar na folha branca a escrita saída das pedras. Pedras dos rins, da vesícula, da verga enrijecida: verga-dor, verga-ensanguentada, priapismo cristão, ereção dolorosa e perpetuamente mantida. (LINS, 1999, p.8)

Lins cita então uma “escrita das vísceras” e, essa perspectiva de uma resistência visceral ganha um espaço central para se conceber essa linha de fuga, onde o autor acredita que “é, pois, na total subjetividade das vísceras que repousa a linguagem e, em consequência, a realidade singular das coisas” (LINS, 1999, p.12). Acreditamos então que seja de extrema importância propor que se busquem novas formas de escritas e documentações: que não sufoquem ou apaguem sua realidade singular, suas dores, seu território, sua multidão e até mesmo, a impossibilidade de se falar das coisas de forma institucionalizada.

Mbembe também defende uma “revolução das vísceras”, através dos conceitos de “resistência visceral” e “lutas da visceralidade”, a partir de sua perspectiva do território africano e as questões diaspóricas. Em uma entrevista denominada **Quando o poder brutaliza o corpo, a resistência assume uma forma visceral (2019)**, ao ser questionado sobre o desdobramento em relação às resistências na obra **Necropolítica**, expõe: “E o que dizer das formas contemporâneas de resistência à necropolítica e à necroeconomia? Em primeiro lugar, que são muito diversificadas, pois dependem das situações locais e dos contextos”. (MBEMBE, 2019, p.16)

Em seguida, o autor aborda um movimento ocorrido nos últimos anos na África do Sul como formas exemplares de resistência que, segundo o autor em trecho seguinte, proporciona posturas de ocupação físicas, com ações que visam resistir à produção de “ausência” e “silenciamento”. Sobre isso ele diz:

Nos últimos anos tem surgido na África do Sul um grande movimento chamado *descolonização*²³, uma descolonização simbólica que opera convocando a destruir estátuas do colonialismo, por exemplo, *mas também lutando para transformar o conteúdo do saber e das formas de produção do saber*²⁴, reativando a memória e resistindo contra o esquecimento, etc. As resistências na África do Sul, passam pela voz, pela expressão artística e simbólica, desafiando a tentativa do poder de relegar ao silêncio as vozes que não quer ouvir. Naquela região do mundo está se vivendo um ciclo de lutas que chamo de políticas da visceralidade. (MBEMBE, 2019, p.16-17)

²³ Grifo do autor

²⁴ Grifo meu

Traçar, portanto, um diálogo entre as lutas da visceralidade, a linguagem e o corpo sem órgãos, não será possível de forma profunda neste momento, pois acredita-se que este pedaço de terra fértil mereça uma nova sementeira. Porém aqui, irei limitar-me a destacar a potência dessa relação que envolve o corpo e a linguagem cênica como resistência à necropolítica a partir das lutas da visceralidade.

A questão de uma linguagem que emerge das “vísceras” acreditamos se diferir do que Artaud pretendia quando criticou a divisão do corpo em órgãos. Em nossas discussões, a fim de traçar uma relação a respeito dos conceitos, se fez o entendimento de que ao propor uma reinvenção “sem órgãos”, Artaud buscava superar uma formação padronizada do organismo em prol da serventia aos valores ocidentais e modernos. Porém, a questão em Mbembe parece estar mais ligada à uma manifestação genuína, que expressa marcas profundas, indagações que vem “das vísceras” e que dialogam com tudo que foi negado ao corpo em questão, fazendo com que essas subjetividades ocupem diferentes espaços.

Os cadernos de Artaud, no período das internações, pareciam se tornar palco para essas expressões viscerais e ao tratar do assunto, Lins faz um apontamento interessante que é através do desenvolvimento dessa linguagem que acordou os “morto vivos para vida”, ele diz:

Contra a linguagem inerte, Artaud reivindica as marcas de uma doença de estilo: o texto deve carregar os traços de dilaceramento e angústia, estrias e nervuras, marcas de uma segunda, terceira, infinitas peles tatuadas tanto pela agulha que as penetra como pelo suor que escorre das vísceras e faz do líquido quente e salgado a tinta que incendeia o mundo dos mortos vivos, acordando-os para a vida. (LINS, 1999, p.13)

A forma como se deve proceder a partir do desenvolvimento de uma “linguagem das vísceras” conforme sugerem os estudos acerca do corpo sem órgãos acreditamos que podem ser infinitas, expressando a dor, a festa, a cultura, a memória... enfim, mas que se coloca de forma a curar, assim como Artaud vislumbrava um “ator curandeiro”, mas neste caso, é a si mesmo que este performer pode começar a desenvolver seu trabalho. Ao definir o que seriam essas “lutas da visceralidade”, Achille Mbembe as apresenta como “insurreições” que se posicionam frente um cenário bem definido: a brutalização do sistema nervoso. Ele diz:

Há um surgimento de pequenas insurreições. Essas microinsurreições ganham uma forma visceral como resposta à brutalização do sistema nervoso típica do capitalismo contemporâneo. Uma das formas de violência do capitalismo contemporâneo consiste em brutalizar o sistema nervoso. Como resposta, emergem novas formas de resistência ligadas à reabilitação dos afetos, emoções, paixões, que convergem nisso tudo que eu chamo de “políticas da visceralidade”. (MBEMBE, 2019, p.18)

No texto **Coloca-se a questão de...**, presente na transmissão radiofônica, em suas últimas palavras Artaud afirma sua autonomia sobre si, sobretudo sobre as crueldades exercidas contra ele, onde o artista diz: **e foi então/ que eu explodi tudo/porque no meu corpo/ não se toca nunca** (ARTAUD, 2020, p.63). O texto encontra-se em destaque por opção do autor, que parece fazer desta, uma questão central em seus últimos sopros e gritos.

Logo, acreditamos que tratar das especificidades dos corpos das pessoas atuantes é um exercício que proporciona dois movimentos: o primeiro, de investigação de cura própria, de reconexão com os lugares, histórias, memórias e oportunidades que devido ao contexto político atual foram negadas, brutalizadas, feridas. Em segundo por uma questão não de “representação” e “identificação” assim como reforçava o teatro dramático, mas sim, de representatividade, de uma identificação que vem das lutas diárias do existir. Essa representatividade é capaz de gerar conexões afetivas e quem sabe, oferecer cenários capazes de desfazer alguns muros de inimizade.

A questão da raça, tem se mostrado como a base de toda a argumentação política que aqui foi traçada e, com isso, Mbembe ao tratar da memória dos povos que foram colonizados aponta que o exercício de resgate da memória é possível apenas através de fragmentos, visto que muito da nossa memória coletiva foi construída a partir do ponto de vista dos que detinham o poder de fala, a técnica da escrita e a voz. Porém, Mbembe acredita que “a chave de toda a memória a serviço da emancipação é saber viver com o perdido, com que grau de perda podemos viver” (MBEMBE, 2019, p.9)

A partir disso, acreditamos que a crueldade está posta tanto no sistema brutal que se apresenta a todas as formas de vida, mas também, nesse processo de refazer-se, da aquisição da consciência de que algumas perdas são irreversíveis e é com elas que devemos trabalhar. Mbembe nos ajuda neste entendimento ao dizer:

A questão é como as pessoas que sofreram um trauma histórico e real, como uma guerra ou um genocídio, podem se lembrar do acontecido e usar a

reserva simbólica da catástrofe histórica para projetar um futuro que rompa com a repetição das violências sofridas. É um caminho, diríamos, quase que da *ascese*. Uma busca pela “purificação”, pela identificação dos elementos da tragédia, com o fim de não repeti-la. (MBEMBE, 2019, p.20)

Com isso Mbembe constata que uma consciência que se pauta em sentimentos como o ressentimento e o desejo de uma contrarresposta baseada na violência é uma “consciência perigosa”, que só viria a agregar na atmosfera de inimizade e, geralmente não atinge os reais culpados. A tragédia ou a crueldade aqui, são localizadas então como essa via de expressão possível, que denuncia e busca evitar que estes cenários permaneçam imutáveis. Daniel Lins faz uma aproximação entre a estética que perpassa Nietzsche e Artaud para pensar nessa linguagem cruel:

Compreendemos, assim, porque a estética nietzschiana ou artaudiana é uma estética de salto, de pulo, de transposição, de metáfora e de correspondência onde reina a “crueldade”. O que existe de mais “cruel” que um pensamento sem freios nem guias, sem limites, pois submisso ao movimento incessante de uma criação contínua que não admite nem sucesso nem fim? Falar, viver, criar. A linguagem é assim inserida entre a presença e o frescor daquilo que “uma vez feito não se recomeça duas vezes”. (LINS, 1999, p.12)

À luz da discussão, entendemos que o corpo sem órgãos, quando preenchido por suas potências, é capaz de denunciar a naturalização das mortes contemporâneas, sejam elas físicas ou simbólicas, mas que se mostram constantes na constituição dos corpos e dos territórios que os formam por meio das culturas ali existentes.

Por meio dos atravessamentos desta investigação com a América Latina, entendemos que a partir do extrativismo material e imaterial sofrido por este território, é possível realizar práticas cênicas e corporais que visem combater esta cruel continuidade de usurpação e genocídio. Não devemos aceitar com normalidade que a América Latina se configura como mais um mundo de morte.

Cabe então sintetizar que os processos de desconstrução e reconstrução propostos pela experiência do corpo sem órgãos, concebido como “cuidado de si” e “cuidado dos outros”, encontram na *kathársis* um modo de reabilitação dos afetos, oportunizando um olhar para as especificidades. Quando inspirado nas “lutas da visceralidade” e de uma “escrita das vísceras”, podemos mirar um corpo que está comprometido com seu preenchimento e que dá vazão para questões profundas de sua

constituição. Essa reabilitação é potência política, pois busca dar vazão às questões do corpo, que também é voz, e que representa causas coletivas.

3.2 Ponto Vírgula: primeiras experimete(ações) entre o corpo sem órgãos e a linguagem²⁵

A partir das questões levantadas até aqui, buscou-se traçar uma relação entre as denúncias entre o corpo sem órgãos e a necropolítica a fim de calcar uma perspectiva de resistência visceral para a vida contemporânea, pretende-se agora expor o trajeto estético percorrido ao final do processo de graduação do bacharelado em interpretação, no ano de 2018, culminando na experimentação cênica denominada “Ponto Vírgula”.

A temática do Teatro da Crueldade foi explorada no sétimo período da graduação, oferecida pela Universidade Federal de Ouro Preto. Tal contato se deu através da disciplina oferecida pela docente Luciana da Costa Dias e de sua orientanda, em estágio docência, Tamira Mantovani Gomes Barbosa em uma disciplina denominada “Oficina de Criação A”. Conforme apresenta no conteúdo programático (BARBOSA, 2019), a oficina tinha por objetivo proporcionar uma investigação criativa a partir da obra de Antonin Artaud, em um percurso teórico-prático que abordava desde a revolução teatral do século XX até à questão do corpo sem órgãos, levando em consideração aspectos da performance em sua proposição criativa.

Como experimentação final desta disciplina, foi realizado uma investigação cênica denominada “Ponto Vírgula”, que será melhor abordada adiante no que diz respeito do seu processo de construção, mas que, convêm apontar, encontra ecos com a discussão necropolítica apresentada até aqui e se oferece como um primeiro contato na tentativa de explorar uma relação entre a linguagem e o corpo sem órgãos.

As docentes, integrantes do Aporia – Núcleo de Pesquisa em Filosofia e Performance, ofereceram uma metodologia de criação cartográfica, conformem expõem:

²⁵ Partilhamos aqui, uma experimentação que foi embrionária para o desenvolvimento da pesquisa, visto que as ações previstas não foram possíveis devido a pandemia de Covid 19.

Como parte da avaliação da disciplina, os alunos foram convidados a compor, ao longo do semestre, um Memorial Afetivo de seu próprio processo: espécie de ‘diário de bordo’, com memórias e relatos que poderiam desenvolver no formato que desejassem a fim de registrar o trabalho realizado ao longo do semestre, suas inquietações e criações –executando-se assim, eles também, uma prática cartográfica durante a pesquisa. E o caráter circular também se evidenciou, uma vez que não apenas as proposições eram alteradas a partir dos experimentos, como também nosso mapeamento dos resultados era alimentado pelo deles, em espiral e de forma transversal. (DIAS, BARBOSA, 2019, p.53)

Logo, a cartografia como metodologia de pesquisa nas artes tem por objetivo privilegiar o processo e não apenas o produto final e, dessa forma, inicia sem a pretensão de saber o ponto de chegada, assim como o corpo sem órgãos. Ela privilegia a relação de forças que existe no “entre” o corpo da pessoa atuante e as questões que a cercam, conferindo ao gesto artístico potencialidades da diferença, expressões da subjetividade. Podemos destacar que é um modo de fazer que se aproxima dos trajetos estéticos experimentados pela vida de Artaud, a partir dos contextos vividos, se realizando seja através da escrita crítica ou experimental, dos desenhos, das cartas, dos gestos e outros.

O conceito de cartografia, oriundo da geografia, dedica-se ao estudo e confecção de mapas a partir da análise de territórios. Ao tratar da questão Costa (2014, p.68) aborda a presença da questão territorial em outras áreas de estudo e amplia essa percepção ao dizer: “Podemos falar em territórios subjetivos, territórios afetivos, territórios estéticos, territórios políticos, territórios existenciais, territórios desejantes, territórios morais, territórios sociais, territórios históricos, territórios éticos e assim por diante”.

Desse modo, a fim de explorar as notícias que circulavam pelo território da cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, foi privilegiada a mídia impressa e assim, foi iniciada uma coleta de jornais pela cidade: nas poucas bancas que persistiam, em outros estabelecimentos, por doações. Jornais velhos e novos.

As docentes, propuseram a realização de exercícios “artaudianos desconstrutivos” (BARBOSA, 2019), onde através da absorção crítica das obras **O Teatro da Crueldade** e **Linguagem e Vida**, buscou-se uma trajetória de investigação que propunha: a desconstrução das convenções teatrais ocidentais e da linguagem, exploração dos recursos da performance, a criação de hieróglifos e a crueldade como

óculos para a existência. Em seguida, foi oferecido um exercício inspirado nas cartas de Artaud, onde as pessoas participantes deveriam escrever uma carta-manifesto destinada à uma figura de poder.

A partir do conteúdo produzido, Barbosa comenta a inserção da perspectiva do corpo sem órgãos no processo criativo e relata os questionamentos desta fase: “Como seria criar uma partitura cênica dessa maneira? O que utilizar? Onde realizá-la? Como criar uma estrutura cênica sem órgãos?” (BARBOSA, 2019, p. 127). A questão de confecção de uma “estrutura sem órgãos”, ao longo deste estudo, ainda carrega questionamentos, uma vez que o próprio Artaud buscava a dissolução das estruturas e dos sistemas, porém, entendemos em Barbosa uma proposta de desconstrução e reconstrução e neste caso, a criação de uma nova possibilidade de estrutura.

O que é possível destacar é que, na experimentação em questão, o que se pôde perceber foi uma trajetória calcada nos estados e afetos enquanto atriz, durante experimentações que envolviam o corpo, o espaço, materialidades, interações humanas e a política. Talvez, o desejo de pesquisar a visceralidade na cena, venha das constantes negociações internas e externas na investigação do “Ponto Vírgula”.

A partir disso, iremos narrar o momento em que foi retomado o trabalho com os jornais. A relação que foi se tecendo com este material ao longo dos exercícios foi descrita por Barbosa em sua dissertação, que por sua vez, apresenta diferentes “rizomas” na descrição dos trabalhos realizados. Para a ação “Ponto Vírgula”, a pesquisadora propôs o subtítulo **Rizoma: “Humor-Destruição”: a Crueldade do Riso?**, onde descreveu:

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. (Idem, p.77)

Com a palavra, havia um sentimento de incômodo, que perseguiu muitos experimentos posteriores, onde identificava a existência de uma falta de desejo de comunicar por meio das palavras, principalmente frente ao tipo de conteúdo veiculado aos jornais. Afinal, o que é possível dizer quando se trabalha com necronotícias e

publicidade? O que se dizer frente a poluição que é vendida como prazer e desespero? A sensação era como se a linguagem, tão esvaziada no cotidiano capitalista, fosse insuficiente.

Na experimentação da linguagem, Artaud desenvolveu intensidades de falas que são conhecidas como glossolalias. Estas estão mais ligadas à expressão de fluxos do que necessariamente a um discurso construído a partir das palavras já conhecidas. Desse modo, conforme apontado por Barbosa acima, na construção cênica interessava muito mais a emissão de sons que dessem vazão a estados interiores ou, então produzidos pela materialidade dos papéis, do que necessariamente propagar uma ideologia, o que, de maneira nenhuma desconecta essa nova linguagem de uma ética, porém aqui, uma ética da crueldade.

Artaud foi além na transmissão radiofônica **Para acabar com o julgamento de deus**, onde dedica alguns trechos para a criação dessa nova linguagem, como em **A busca da fecalidade**, onde diz: “O reche modo/ to edire/ di za/ tau dari/ do padera coco” (ARTAUD, 2020, p. 55), conferindo às pausas (aqui representadas pelo símbolo /) uma indicação rítmica de leitura, de separação silábica. No início da transmissão, o recurso da glossolalia também é utilizado em correspondência às palavras, agindo de forma percussiva ao discurso.

kré	tudo tem que estar	puc te
kré	guardado	puk te
pek	bem certinho	li le
kre	numa ordem	li le
e	fulminante.	kruk

pte (ARTAUD, 2020, p. 47)

No trecho acima, podemos destacar que a disposição das palavras e a proposição rítmica, remonta a tradição ritualística na qual o Teatro da Crueldade propunha se desenvolver e soar, como o início de algo que estás prestes a acontecer, anunciado por palavras encantatórias e rítmicas.

Acredito que a relação inicial, de engodo com o discurso, venha do cansaço que os anos de 2018 ofereceram às comunicações na passagem da presidência entre Michel Temer (Movimento Democrático Brasileiro - MDB) e Jair Bolsonaro (Partido Social Liberal - PSL). Na universidade vínhamos de um processo intenso de manifestação

política desde o golpe sofrido pela presidenta eleita Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores- PT) que, com a ascensão do governo de Temer iniciou o desmonte na saúde, educação e na cultura, em que buscou-se implementar nas escolas o projeto da “escola sem partido”.

A esquerda vinha então, em escala nacional, realizando ações como a ocupação das universidades, panfletagens, aulas abertas e outras formas de militâncias, como contrarresposta às imposições liberais que só se intensificavam. Neste período (e na verdade ainda hoje de forma intensa) os diálogos coletivos eram marcados por inimizade, racismo, extrativismo, guerras, absurdos econômicos e crises de famílias divididas em opiniões.

Tal maneira de expressão foi definida como “discursos de ódio”, que foram se propagando ainda mais fortemente no governo de Jair Bolsonaro que, em 2019 se desvincula do seu partido político (que já era o oitavo da sua carreira) e assim permaneceu por dois anos de mandato, sem partido. Em novembro de 2021, filiou-se então ao Partido Liberal – PL, no final do ano anterior ao processo de eleição.

Com a ascensão das pautas liberais, defendidas pela direita, foi possível ver um desmascaramento da sociedade no que diz respeito ao racismo, mas que, desta vez se potencializou no contexto digital, um território “sem lei” constituído por nebulosas identidades que propagavam os tais discursos de ódio. Michele Rodrigues, estudiosa deste tipo de discurso, ao analisar a realização desta linguagem em mídias sociais, reafirma a situação histórica que disfarça o mito de “harmonia racial” no país e aponta que este não corresponde com o cotidiano.

A pesquisadora diz que “no entanto, a realidade cotidiana e a própria história da sociedade brasileira revelam que essa harmonia nunca existiu” (RODRIGUES, 2019, p.20). Pode-se apontar que tal fato foi comprovado pela sensibilidade da época, principalmente pelo trabalho com os jornais recolhidos na experimentação de “Ponto Vírgula”.

Os corpos se confrontavam e se dividiam em uma direita e esquerda rasa, e faziam do discurso, mais precisamente o discurso de ódio, o meio privilegiado de relação entre os corpos. O que nos faz lembrar a questão da inimizade e das máquinas

de guerra em Mbembe. Ao tratar do tema dos discursos de ódio a pesquisadora destaca o período de 2018 em suas considerações finais:

As eleições de 2018 podem ser vistas como um marco expressivo da escalada desse tema na esfera pública e política, uma vez que políticos de extrema direita ascenderam ao poder executivo e legislativo com uma força jamais vista em períodos democráticos no Brasil. (RODRIGUES, 2019, p. 41)

Desse modo, foi exposto um breve panorama dos desdobramentos políticos do período para exemplificar o sentimento de desgaste com o discurso e que fez com que a criação seguisse de forma mais conectada com as glossolalias de Artaud. Ao abordar o surgimento das primeiras manifestações dessa nova linguagem Lignelli (2016) reforça a busca de Artaud por não banalizar a palavra, mas potencializá-la dos estados interiores e entende nesta ação um mecanismo cruel de extravasamento corporal. Ao abordar a fase final da vida do artista, marcada pelas intonações, o pesquisador diz:

Foi nesse contexto que surgiram as primeiras manifestações glossolíticas como extravasamento desse corpo a corpo com a linguagem. Nesse mesmo período de intensa produção textual, em que Artaud ousou recriar-se à medida de um Corpo sem Órgãos (CsO), essas manifestações de uma linguagem delirada, excessivamente lúcida, incompreensível, densa de sentidos criativos e filosóficos, fizeram-se passar por ele. Elas atravessaram um longo processo de incubação, de alquimias internas, até sua transubstanciação numa língua poética. (LIGNELLI, 2016, p.72)

Na experimentação física em relação às notícias, nunca foi objetivado caminhar para uma criação cômica ou ligada à palhaçaria, talvez as referências corporais de uma atriz que veio das tradições populares e do teatro de rua, tenham encaminhado para isso. Em seguida, a tarefa a ser investigada era de: quais as relações possíveis entre mim e o objeto? Quais as notícias de hoje? De ontem? O que querem nos transmitir?

Ao acompanhar o processo criativo e oferecer experimente(ações) a partir de Artaud, Tamira Barbosa destaca que, apesar do teor das notícias, os exercícios ganhavam um tom cômico, diferente dos outros experimentos da turma que investigavam uma atmosfera mais densa. Desse modo a pesquisadora realiza uma leitura que associa práticas bufonescas, que também podem ser consideradas na perspectiva do grotesco, ao conceito de “humor destruição” de Artaud. Ao abordar o conceito, ela diz:

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”. (BARBOSA, 2019, p. 76)

A relação com a criação de partituras despertou no processo criativo um corpo rítmico que executava ações frente às notícias e, de um modo ou de outro, acreditamos que o ritmo, a marcação dos movimentos e as ações absurdas frente aos jornais criaram essa atmosfera cômica. A realidade retratada nas notícias era muito cruel e a quantidade de conteúdo sobre violência superava qualquer outra temática. Logo, ações como perfumar os jornais, oferecer balas às pessoas que o leem, se deu como uma ironia, um modo de disfarçar o conteúdo de vida ali retratada.

Figura 5 – Experimento Cênico Ponto Vírgula



Fotografia: Thiago Ferraz, 2018.

Na figura 4, podemos encontrar algumas manchetes, entre as quais é possível destacar: “[...] mistério e suspense na televisão”, “estuprada por 4 covardes”, “pagamento em dia em 2019 é mentira”, “nova cirurgia vai reconstruir o intestino”, “mulher morta em [...] já tinha levado faca[...]”. Dos materiais coletados, foi possível perceber dois tipos de jornais: os mais baratos e sensacionalistas, que disseminam massacres espetacularizados, e os mais caros, que abordavam os desastres da economia e os escândalos políticos, tinham uma grande sessão de esportes, muita publicidade e uma ótima coluna de horóscopo. Essa análise é um relato afetivo dos atravessamentos daquela época.

Em ambos os casos, ao unificar estes tipos de jornais em um único espaço, um vestido vermelho dentro de um cubículo sem paredes, podemos perceber uma coisa: o que se disseminava ali era a atmosfera de medo. Principalmente nos jornais de cunho mais sensacionalistas e populares: mortes trágicas e histórias dramáticas como pano de fundo.

Em dado momento do processo, fomos instigadas e instigados a procurar um local na universidade para a realização da performance final da disciplina, e nesta busca, existia um receio de sair daquele espaço do departamento de artes. Na entrada do departamento foi percebida uma arquitetura de escadas com barras de ferro cinza, paredes brancas e corredores brancos, bancos de concreto e do lado de fora, algumas intervenções artísticas nas paredes. A fim de continuar com a criação, a escolha foi a de ficar do lado das intervenções visuais para iniciar o processo de investigação do espaço.

No dia de presentificar o gesto performativo, as docentes da disciplina fizeram um mapeamento das ações na parede, com fotos e colagens do processo, a fim de localizar as atividades que iriam ser desenvolvidas pela turma simultaneamente. Neste registro, Tamira Barbosa fez uma colagem inspirada em trechos e manchetes dos jornais e fotos dos ensaios. Estas colagens foram anexadas ao caderno de processo posteriormente, e ao se deparar com elas pós-escrita da dissertação, nota-se que só se reforça a percepção da uma necroatmosfera no cotidiano.

Ao retomar este processo, a fim de relatá-lo na fase final desta pesquisa, é possível entender que o processo cartográfico foi se realizando a partir dos esgotamentos: com a linguagem, com o espaço, com as notícias. A partir disso, faz-se

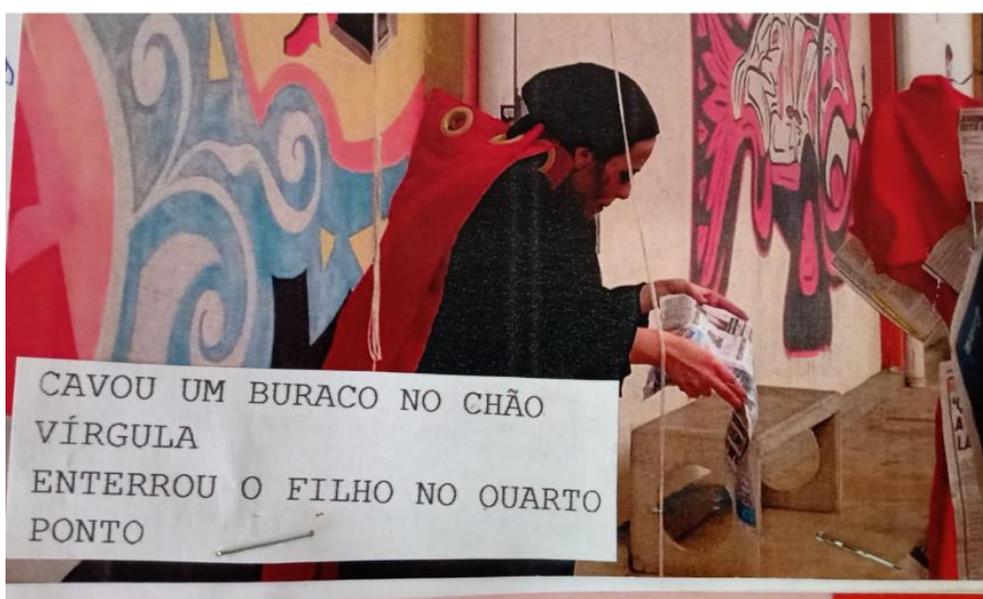
profícuo citar Pál Pelbart em seu livro **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento** (2021), onde aborda o processo criativo a partir do questionamento: “Afinal, do que é que estamos tão esgotados? É preciso imaginar uma cartografia do esgotamento que fosse uma espécie de sintomatologia molecular” (PÁL PELBART, 2021, p.20).

Figura 6 - Registro de ensaio: experimentação cênica Ponto Vírgula



Fotografia e Colagem: Tamira Mantovani Gomes Barbosa. Fonte: Meu caderno de processo.

Figura 7 - Registro de ensaio: experimentação cênica Ponto Vírgula



Fotografia e Colagem: Tamira Mantovani Gomes Barbosa. Fonte: Meu caderno de processo.

Ao abordar a temática do esgotamento com o processo desenvolvido na disciplina, destacamos que a relação que se construiu foi consonante ao trabalho cartográfico descrito por Pál Pelbart, onde ele diz:

A expressão “cartografias do esgotamento” deve ser entendida também no genitivo: o esgotamento ele mesmo é o cartógrafo, por assim dizer, indicando pontos de estrangulamentos através dos quais se liberam outras energias, visões, noções. Não se trata portanto de saber “quem fala”, nem “de qual lugar se fala”, talvez nem mesmo “do que” se fala, mas, como sugeriu Guattari, “o que fala através de nós”. (PÁL PELBART, 2021, p.21)

Talvez, o trabalho com as glossolalias venha justamente para expressar esse material cênico que toca aquilo que é indizível: não se deseja trazer à cena minha experiência individual, enquanto identidade, mas sim, o choque e a reação corpórea frente ao sangue que escorria das notícias.

Na fase final de experimentações do processo, foi retomado o contato com as palavras de alguma forma, mesmo que a sensação de desconforto permanecesse. Um dia, durante um ensaio, realizava o ato de ler timidamente as notícias na entrada do departamento de artes, quando um estudante do curso de música, departamento vizinho, se aproximou e começou a interagir com a ação e as notícias. Ainda não existia uma convicção de que forma apresentaria as notícias a ele, mas a interação foi sendo construída por nós.

Ele contou uma história que, na cidade de Mariana (MG), próxima de Ouro Preto, existia um homem, tido como louco, que tinha essa prática de ler os jornais em voz alta com indignação nos espaços públicos e que ele lia não só as palavras, mas também a pontuação: PONTO. VÍRGULA. Ele até reproduziu a cena, como sua memória registrara a leitura do homem da cidade de Mariana e depois se despediu.

Na semana seguinte, a conversa com o estudante de música reverberou fortemente no trabalho e influenciou o ensaio, que buscou se contagiar com essa história e entender de que forma este homem conseguia se posicionar frente as notícias cruéis, visto que essa era uma dificuldade encontrada na criação. Ao reproduzir a forma que ele se comunicava, foi se evocando ali algumas qualidades que traziam a sensação de uma “avalanche”: de palavras, de informações, de códigos. As pontuações, as pausas, as notícias boas e más, o horóscopo, esportes, tudo em pé de igualdade, era arrastado para o discurso falado.

Ao aplicar a forma de ler daquele homem, a relação com as notícias foi ficando cada vez mais indiferente ao que era dito. Era possível se dizer grandes atrocidades e mesmo assim, causar o riso de quem assistia. Logo, entendemos que esse modo de

comunicação veio através do contágio entre corpos, com contribuições do corpo do homem, do estudante de música e agora, acrescido das experimentações pessoais de criação cênica. E assim, agregaram-se gestos de perfumar as notícias, acender incensos e entregar as balas, dançar e rasgar as notícias, que foram delineando essa figura errante.

Lendo e incentivando a leitura das necro notícias, a performance foi realizada no final da disciplina utilizando equipamento de som sendo: um microfone e um pedal de guitarra, com efeito de *delay*, conferindo à essa avalanche de notícias, uma sensação de repetição e anestesia. O público era convidado a utilizar o microfone e ler a notícia de sua escolha também, estivesse rasgada no chão ou pendurada no vestido vermelho.

Assim, os exercícios de “desconstruções Artaudianas” através do método da cartografia, realizados na disciplina “Oficina de Criação A” conduziram questões que resultaram neste processo de imersão nas notícias dos jornais que circulavam pela cidade de Ouro Preto e região, apontando nestas, aspectos necropolíticos e sensacionalistas, reforçando o clima de morte e crise.

Achille Mbembe (2021) no livro **Brutalismo**, aborda este conceito para descrever a intervenção de uma determinada perspectiva arquitetônica que age a transformar a matéria pelo viés das forças, mas que também corresponde à nossa realidade política contemporânea. Desse modo, o filósofo enquadra neste conceito questões políticas entre a materialidade e o corpo, conforme descreve:

A política é, por sua vez, uma prática instrumental, um trabalho de montagem, organização, modelagem e redistribuição, inclusive espacialmente, de conjuntos corpóreos vivos, mas essencialmente imateriais. E é no ponto em que a materialidade, a corporeidade e os materiais se encontram que deve se situar o brutalismo. (MBEMBE, 2021, p.12)

O conceito de brutalismo aqui, ainda não foi explorado como se deveria, porém, pretende-se aprofundar nesta perspectiva futuramente. Mesmo assim, neste trabalho o conceito de brutal pode ser uma boa palavra para designar a presença dos jornais e a constituição dos espaços institucionalizados que juntos, colaboravam para a atmosfera necropolítica percebida em campo. Aponta-se que a percepção do corpo nas notícias era reduzida às histórias de brutalidade, além da visível ineficiência da gestão nacional dos órgãos responsáveis pela saúde, educação, segurança, emprego, lazer... os registros

pareciam caminhar rumo à destruição. Logo, nota-se que esta atmosfera de destruição chega em doses diárias em nossos corpos, normalizam o terror e a destruição até o ponto em que é possível se rir com uma realidade trágica. Mbembe demonstra que este processo de brutalismo aplicado à política, configura um novo modo de operação dos poderes contemporâneos e cita inclusive, essa tecnologia que busca brutalizar o sistema nervoso:

A dialética da demolição e da “criação destrutiva”, na medida em que tem por alvo os corpos, os nervos, o sangue e o cérebro dos humanos, assim como as entranhas do tempo e da Terra, está no cerne dos reflexos que se seguem. Brutalismo é o nome dado a esse gigantesco processo de despejo e evacuação, mas também de descarga de recipientes e esvaziamento das substâncias orgânicas. (MBEMBE, 2021, p.15)

Ao descrever este processo buscamos apresentar um trajeto cartográfico que se deu a partir da relação entre o corpo e os esgotamentos aos quais as notícias diárias, retiradas de jornais locais, submetem seus leitores. Criar a partir dessa escuta interna, das sensações frente o material coletado e, a partir disso, guiar as escolhas criativas, possibilitou crer que aqui possa ter ocorrido uma centelha do que buscamos perspectivar como resistência visceral.

Assim, conclui-se que a partir do caráter processual do método, foi possível incorporar elementos que dialogaram com outros corpos e que foram inseridos na lapidação das ações do programa performativo. Acreditamos que a relação e o modo de leitura do homem da cidade de Mariana (MG) com as notícias, chegaram através de um contágio corporal passando uma expressão de seu modo de existência, pelo corpo do estudante de música e encontrando em seguida, com a subjetividade da atriz, exposta em cena. Essa relação com a linguagem foi agregando questões a cada corpo, conferindo a ela uma ação visceral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vista das questões até aqui apresentadas, este estudo propôs buscar inspiração no corpo de Artaud: um corpo que clamou por revolução ao negar viver uma sobrevida. Sua materialidade se fez presente tanto em experimentações enquanto membro da sociedade cultural parisiense, quanto como membro de instituições psiquiátricas. Assim os registros, principalmente nesta última fase, trouxeram à tona todos os incômodos, mas também, os desejos de uma nova configuração de si. Logo as questões denunciadas pelo artista parecem ecoar pelos tempos, tornando-se cada vez mais letais, porém, banalizadas para as sociedades.

A perspectiva do organismo em Artaud se mostrou como uma trajetória descontínua pois, apesar de progredir no desenvolvimento do **Teatro da Crueldade**, não apresentou um “progresso” no sentido ocidental que conhecemos, ou seja, em linha reta que nos leva ao ponto estabelecido. Acreditamos que a concepção do corpo sem órgãos aconteceu entre rastros, lampejos, contradições, afetações e tudo mais que comporta uma vida: a vida de Artaud.

Nota-se que essa revolução pode ter sido, em grande parte, inspirada pela experiência com a comunidade indígena Raramuri, localizada na América Central. Pensar então numa continuidade para a questão do organismo, nos possibilitou derivar pelos extratos denunciados nos anos de 1930 quando o autor lançava o prefácio **O teatro e a cultura**, onde criticou a formação do pensamento sistemático e os códigos de representação europeus, como uma questão a ser combatida. Logo, seis anos depois, quando foi ao México, as questões se reforçariam a partir da experiência com o ritual do peiote e o contato com o povo Raramuri. Acreditamos que tal vivência o influenciou anos mais tarde, em alguns registros de reinvenções de si nos cadernos de Rodez, como vimos.

Michel Foucault, através dos conceitos de biopolítica e biopoder, ofereceram grandes contribuições para que mirássemos, a partir da trajetória do artista, elementos

de nossa própria condição: submetidos a coerções, vigilância, disciplina, controle. Buscamos desenvolver a discussão aprofundando um pouco melhor no ponto das formações culturais e biológicas, em grande parte, inspiradas pelo prefácio **O teatro e a cultura**, o que nos possibilitou tecer diálogos com Eduardo Galeano e Eduardo Viveiros de Castro. Muito caminho tem a se percorrer por meio destes e outros teóricos, como é o caso de Ailton Krenak, que certamente será inspiração para nossos estudos futuros e reconfigurações de nós mesmas.

Artaud denunciou uma América estratificada na transmissão radiofônica **Para acabar com o juízo de deus**, em 1947, e ali o tema do corpo, da morte (em seus sentidos físicos e simbólicos) e da guerra parecem refletir problemáticas ainda em curso. E, desse modo, evocamos o conceito de necropolítica de Achille Mbembe na busca por compreender as especificidades de um capitalismo contemporâneo que, conforme defendido pelo autor (2019), não busca apenas explorar o trabalhador mas sim, gerir uma grande parcela da população que é vista como “supérflua”. E é aí que entra a necropolítica.

A experiência do corpo sem órgãos interpretada pelo estudo da linguagem em Artaud, que propusemos, nos possibilitou mirar uma resistência que é visceral e que através de Mbembe nos instiga a pensar a urgência de nos conectarmos com nossos sentimentos, medos, impressões, expressões, inspirações, respirações, insurreições. Nos possibilita também compreender melhor as especificidades dos corpos colonizados, os rastros de uma memória violentada e que, talvez, possa se ativar dos esgotamentos e vazios para que se reconstrua em uma nova narrativa, capaz de confrontar essa realidade, para que não percamos mais nada ou então, para que tenhamos força para continuar lutando por isso.

Que possamos nos comunicar, contar o que acontece ao nosso redor sem medo, presentificar corpos plurais, ocupar espaços. Retratar nos papéis em branco, nas ruas, em espaços onde se exercem as culturas, uma visão de nós mesmos que não seria explicável. Isso nos convida a pensar no teatro ou na performance (e sobretudo na vida) como uma experiência sensorial, que nos ajude a expurgar o lixo tóxico dos acontecimentos atuais, que nos mortifica todos os dias.

Busquei contribuir, através deste estudo, para inspirar outros corpos a descobrirem suas próprias linguagens, cartografias, corpos sem órgãos. Trabalhar a partir das matérias de jornal possibilitou ver que temos sérios problemas com a linguagem hoje em dia, que esvazia a palavra dita em meio social: a linguagem coletiva está contaminada de ódio. Como vamos nos apresentar frente a isso? Quem seremos? Que histórias queremos contar? Com que imagens? Descubram, é importante que nós sintamos os caminhos, registremos, analisemos. Como evocou Cassiano Quilici anteriormente, é necessário que se produza a especificidade da diferença e que se abordem suas questões territoriais, culturais, humanas, não - humanas.

Acredito que, ao me aproximar do conceito de resistência visceral a partir de Mbembe (2019) e Lins (1999) percebi as muitas abordagens possíveis a partir desse estreitamento ético e político no exercício das nossas artes em vida. O modo cênico como foi experimentado aqui, visto a impossibilidade de execução das ações pretendidas devido a pandemia de Covid 19, foi buscando talvez até de forma um pouco labiríntica, dialogar com alguns acontecimentos de 2018 que reforçam o que Mbembe entendeu por necropolítica através da performance Ponto Vírgula.

Que essa pesquisa possa ser semente lançada para uma nova coletividade mais generosa com os corpos que a compõem. Espero que esta experiência tenha sido proveitosa. Que **nos encontremos**.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALMEIDA, G. LIGNELLI, C. No Marulhar das Glossolalias em Artaud. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 6, n. 1, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/pJN8KR8RSp8fZNXmtGwY4ny/?lang=pt&format=html#>. Acesso em 7 de março de 2022.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- 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. **O Teatro e Seu Duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. Revisão: Monica Stahel. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o juízo de Deus: e outros escritos**. Tradução de Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.
- ARTAUD, Antonin, **Linguagem e Vida**. Tradução J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.
- BARBOSA, Tamira M. G. **Antonin Artaud e a desconstrução: do teatro da crueldade ao corpo sem órgãos**. Dissertação de Mestrado. Ouro Preto: MG. Universidade Federal de Ouro Preto. 2019. Disponível em:

<https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/11900>. Acesso em: 03 de março. 2021.

BARBOSA, Tamira Mantovani Gomes. Artaud e as Vanguardas Artísticas: uma Revolução Cênica Radical. **Ephemera -Revista do Programa em Pós-graduação da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 3, n. 4, p. 101-114, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/ephemera/article/view/4178>. Acesso em: 3 de março. 2021.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense, 1987.

CASTRO, Eduardo V. **Brasil, país do futuro do pretérito**. Série Pandemia: N-1 edições. 2019

CERASOLI JÚNIOR, Umberto C. O contexto europeu de formação e atuação na passagem do século XIX para o XX. **Revista Aspas**, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/62862>. Acesso em: 3 de março. 2021

CERASOLI JÚNIOR, Umberto C. **O LUME no contexto do Teatro de Pesquisa do Século XX**. Tese de Doutorado. São Paulo. Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-09092011-193410/en.php> Acesso em: 3 de março. 2021

COSTA, L.B. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**. Rio Grande do Sul, v.7, n. 2, 2014. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/106583>. Acesso em 7 de março de 2022.

COSTA, R. de P. A Concha e o Clérigo: aproximações e divergências entre Antonin Artaud e o Surrealismo. **Anagrama**. São Paulo, v. 3, n. 4, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35459>. Acesso em: 17 de maio de 2021

CURI, A.S. Corpos e sentidos - Bodies and senses. **Revista do LUME – ILINX**. Campinas: São Paulo, v. 3, 2013. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/264> . Acesso em 04 de maio de 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**-Vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: SP. Ed. 34. 1999.

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.

DIAS, L. da C.; SILVEIRA, M. de N. da; MAIA, R.; FERIGATI PEREIRA, L. G.; METHNER BALDIN, P. Inquietações: pandemia, crise, necropolítica, Artaud . **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 9, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8660589>. Acesso em: 22 jan. 2021

DIAS, Luciana da Costa. Crise da Representação, Virada Performativa e Presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance. **Revista Brasileira de Estudos da Presença [EPERIODICO]**, v. 10, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S223726602020000100202&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: 22 jan. 2021

DIAS, Luciana da Costa. Do corpo-sem-órgãos à performance como paradigma: interseções entre performance & filosofia. Campinas: SP. **Anais ABRACE**, v. 19, n. 1. 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4016> Acesso em: 22 jan. 2021

DIAS, Luciana da Costa. Nietzsche, Artaud e a Performance: Provocações em direção a uma fenomenologia da performance. **Memória ABRACE**, v. IX, 2016. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1841/1959>. Acesso em: 22 jan. 2021

DIAS, Luciana da Costa. Performance & Filosofia na América Latina: A antropofagia como um tipo de “Epistemologia do Sul”. **Das Questões**, v. 11, n.1, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/45689678/Performance_and_Filosofia_na_Am%C3%A9rica_Latina_A_antropofagia_como_um_tipo_de_Epistemologia_do_Sul_TOES_dossie

_Antropofagias_Futuras_2021?auto=citations&from=cover_page. Acesso em: 12 jun. 2021

DIAS, Luciana da Costa; BARBOSA, T. M. G. 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, 2018. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/10136>. Acesso em: 22 jan. 2021

DIAS, Luciana da Costa; BARBOSA, T. M. G. Experimentar Artaud: sobre a cartografia como metodologia de pesquisa e investigação artística em artes cênicas. *DIACRITICA*, v. 33, p. 42-63, 2019. Disponível em: <http://diacritica.ilch.uminho.pt/index.php/dia/article/view/311>. Acesso em: 22 jan. 2021

DUMOULIÉ, Camille. Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade. *Lettres Françaises*. n.11 (1), 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4134>. Acesso em 25 de maio.

FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, v.8, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 3 fev. 2021.

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

FERNANDES, S. Teatro expandido em contexto brasileiro. *Sala Preta*, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/146758>. Acesso em: 22 fev. 2022.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)**. Tradução: Maria Hermantina Galvão. São Paulo: SP. Ed. Martins Fontes. 2005.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: SP. Ed. Martins Fontes. 2008.

FREITAS, N. A cena contemporânea e o campo ampliado das artes: das vanguardas ao teatro performativo. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2016. Disponível

em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/5688>. Acesso em: 8 de maio de 2021.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução: Sérgio Faraco. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

DE GASPERI, M.; VILELA, G. O Jato de Sangue: Dialética e Anacronismo em Antonin Artaud. **Revista Ephemera**. Ouro Preto: MG. v. 3, n. 4, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4176>. Acesso em: 28 de maio de 2021.

GÓRTAZAR, N. **Assassinato de Marielle Franco completa 1.000 dias sem solução enquanto suas herdeiras políticas entram na mira**. In: El País Brasil. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-12-07/assassinato-de-marielle-franco-completa-mil-dias-sem-solucao-enquanto-suas-herdeiras-politicas-entram-na-mira.html>. Acesso em 7 de março de 2022.

GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia. O pós-dramático: um conceito operativo? [S.l: s.n.], 2009.

LAGE, André S. O teatro segundo Artaud: ou a reinvenção do corpo. **Revista FIT**, v. 3, 2008.

LAGE, André S. Os cadernos de Antonin Artaud. **Sala Preta**, v.9, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57414>. Acesso em: 3 de março. 2021

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

LEHMANN, Hans-Thyes. Teatro pós-dramático e teatro político. **Sala preta**, v. 3, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114>. Acesso em: 3 fev. 2021

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

MAOILEARCA, Laura C. Como criar para si um teatro sem Órgãos? Deleuze, Artaud e o conceito de Presença Diferencial. **Ephemera -Revista do Programa em Pós-graduação da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 2, n. 3, 2019. Disponível em:

<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/ephemera/article/view/4019>. Acesso em: 03 de março.2021.

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: N1 edições, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução: Renata Santini. São Paulo: N1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **O fardo da raça**. Tradução: Sebastião Nascimento. Série Pandemia: N-1 edições. 2018

MBEMBE, Achille. **Poder brutal, resistência visceral**. Tradução: Damian Kraus. Série Pandemia: N-1 edições. 2019.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: N1 edições, 2021.

MENDONÇA, Tânia Gomes. **A Montanha dos Signos: Antonin Artaud no México pós-revolucionário dos anos 1930**. Tese de Doutorado. São Paulo: SP. Universidade de São Paulo. 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01102014-164639/en.php>. Acesso em: 22 jan. 2021

MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. Tradução: Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: SP. Editora Iluminuras Ltda. 2002.

NOGUERA, Renato. Necropoder, mundos de morte e mercado. **Thaumazein**, Ano IX, v. 14, n. 27, Santa Maria: RS, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/thaumazein/article/view/3928>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2022.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, v. 7, 2007. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3142>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2022.

PELBART, Peter Pál. **O Averso do Niilismo**: cartografias do esgotamento - Cartography of Exhaustion: nihilism inside out (edição bilingue). São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: SP. Editora Iluminuras Ltda. 2018.

QUILICI, Cassiano S. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, v.2, n. 14, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758>. Acesso em: 22 jan. 2021

QUILICI, Cassiano S. O conceito do cultivo de si e os processos de formação e criação do ator/ performer. Porto Alegre: RS. **VI Reunião Científica ABRACE**, v. 12, n. 1. 2011. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3142>. Acesso em: 22 fev. 2022

QUILICI, Cassiano S. O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o “Trabalho Sobre Si” a Partir de Diálogos Interculturais. **Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas**, v.2, n.19, 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102192012015>. Acesso em: 22 jan. 2021

QUILICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. **Sala Preta**, v. 2, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57081>. Acesso em: 22 jan. 2021

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

RODRIGUES, M. **O racismo está online**: discurso de ódio nas redes sociais no Brasil contemporâneo. Trabalho de conclusão de curso. Niterói: Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/12452>. Acesso em 7 de março de 2022.

SANTOS, Adriana Rosa Cruz. Para acabar com o juízo (de deus): Artaud, Foucault e os corpos ingovernáveis. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, v. 70, 2018. Disponível em: Acesso em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672018000400011. 22 jan. 2021

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020.

SANTOS, Milton. Da cultura à indústria cultural. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 2000.

SCHEFFLER, Ismael. Articulações entre propostas de Jacques Copeau e de Antonin Artaud para o teatro. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 9, n. 103, 2009. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/8170>. Acesso em: 03 de março. 2021

SILVA, Ceres Vittori; PALEARI, Gabriel Mafort Gomes. A Cartografia do Corpo-sem-Órgãos: a concepção do corpo em Artaud. **Ephemera -Revista do Programa em Pós-graduação da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 3, n. 4, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/ephemera/article/view/4184>. Acesso em: 22 jan. 2021

SILVA, Edson F. S. **Ritual em Artaud**: considerações e reconsiderações por uma poética da crueldade. Dissertação de Mestrado. Belém: Pará. Universidade Federal do Pará. 2011. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1wsYQ5OO8vvrcGmlIeJA1_SrfSpem0Qqp/view. Acesso em 22 de maio de 2021.

SILVEIRA, Marina N. O gesto como pulsão no teatro da crueldade. **Ephemera - Revista do Programa em Pós-graduação da Universidade Federal de Ouro Preto**, v.2, n.3, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/ephemera/article/view/4027>. Acesso em: 3 fev. 2021.

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

WILLER, Cláudio. **Escritos de Antonin Artaud**: organização, tradução e notas de Claudio Willer. Porto Alegre: Editora L&PM, 2019.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

