

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

Flávia de Bastos Ascenço Soares

**O corpo anárquico na obra de Antonin Artaud:
[des]encarceramento e crueldade na sociedade contemporânea**

Goiânia, 2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ Dissertação ☐ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

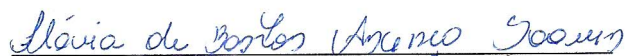
Nome completo do autor: Flávia de Bastos Ascenção Soares

Título do trabalho: O corpo anárquico na obra de Antonin Artaud:
[des]encarceramento e crueldade na sociedade contemporânea

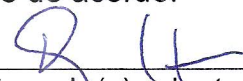
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 09 / 07 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

Universidade Federal de Goiás

Faculdade de Educação

Flávia de Bastos Ascenço Soares

O corpo anárquico na obra de Antonin Artaud:

[des]encarceramento e crueldade na sociedade contemporânea

Trabalho apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado –, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, como exigência para obtenção do título de Mestre em Psicologia, linha de pesquisa Processos Psicossociais e Educacionais, sob orientação do Prof. Dr. Domenico Uhng Hur.

Goiânia, 2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

de Bastos Ascenço Soares, Flávia
O corpo anárquico na obra de Antonin Artaud: [manuscrito] :
[des]encarceramento e crueldade na sociedade contemporânea /
Flávia de Bastos Ascenço Soares. - 2018.
IX, 82 f.

Orientador: Prof. Domenico Uhng Hur.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em
Psicologia, Goiânia, 2018.
Bibliografia.

1. Corpo. 2. Captura. 3. Revolta. 4. Esquizoanálise. I. Uhng Hur,
Domenico, orient. II. Título.

CDU 159.9



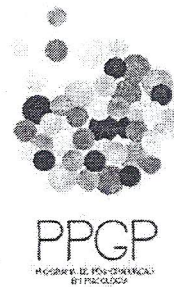
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Educação

Programa de Pós-Graduação em Psicologia

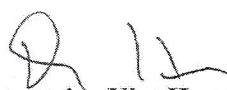
Rua 235, s/n. Setor Leste Universitário – Goiânia/GO – CEP: 74605-050

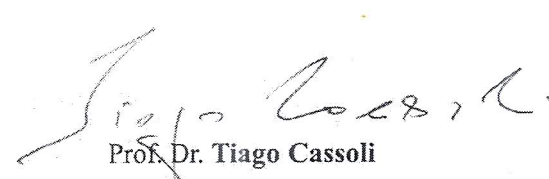
Fones: 3209-6215 / www.ppgp.fe.ufg.br/ Email ppgpufg@gmail.com



**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
FLÁVIA DE BASTOS ASCENÇO SOARES**

Aos vinte e sete dias do mês de março de dois mil e dezoito (27/03/2018), às 14:00 horas reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Prof. Dr. Domenico Uhn Hur, doutor em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo, Prof. Dr. **Tiago Cassoli**, doutor em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista e Profa. Dra. **Roberta Stubs Parpinelli**, doutora em Psicologia e Sociedade pela Universidade Estadual Paulista para, sob a presidência do primeiro, e em sessão pública realizada nas dependências da Faculdade de Educação, procederem à defesa da dissertação intitulada: “**O corpo anárquico na obra de Antonin Artaud: [des]encarceramento e crueldade na sociedade contemporânea**”, em nível de Mestrado, área de concentração em Psicologia, de autoria de **Flávia de Bastos Ascenço Soares**, discente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pelo presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. **Domenico Uhn Hur** que fez a apresentação formal dos membros da Banca e deu-se início à apreciação e avaliação do texto. A Banca Examinadora, após a apreciação e avaliação do texto apresentado, decidiu considerá-la **aprovada**. Os trabalhos foram até às 15:50 horas e eu, **Fernando Lacerda Junior**, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da FE/UFG, lavrei a presente ata que assino acompanhado dos membros da Banca Examinadora. Goiânia, aos vinte e sete dias do mês de março de dois mil e dezoito.


Prof. Dr. **Domenico Uhn Hur** (Orient.)


Prof. Dr. **Tiago Cassoli**


Profa. Dra. **Roberta Stubs Parpinelli**


Prof. Dr. **Fernando Lacerda Junior** (Coordenador do PPGP)

Ao meu filho, Vitor Artur,
a quem amo com toda minha força.

Agradecimentos

À minha mãe, pelo amor, apoio e força incondicional;

À minha irmã, pela inspiração, amizade e cumplicidade;

A meu companheiro de vida, Juliano, pelo carinho, apoio e amor de todos os dias;

Aos amados José Artur e Thalita, pelo força e amizade de sempre;

Aos meus sobrinhos, Lucca e Kauany, pelo jogo e inocência, pelo sagrado dizer sim;

Ao Laborsatori Teatro, pela crueldade nos trabalhos de corpo, pela inspiração e força;

Aos bons encontros que tive neste percurso: Luciene, Nélcio, Pedro, Tiago, Manoela, Anna Karollina, Ana Terra e Jonathas;

Aos amigos Gilberto e Robson, pelo apoio e amizade de sempre;

A todos os meus amigos, pela força e compreensão na minha ausência;

Aos professores: Maria do Rosário, Priscilla Lima, Susie Amâncio, Fernando Lacerda, Tiago Cassoli, e em especial ao meu orientador, Domenico Hur, pela parceria e aprendizagem, por acreditar no meu trabalho.

E, finalmente, a Vitor Artur, meu filho, minha maior inspiração.

O que faço está muito perto de mim, é muito íntimo.

Não aceitaria alguém cagando comigo quando eu cago ou lavando a bunda no mesmo bidê que eu. – O mesmo vale para meus escritos.

Eu não creio em nenhuma noção, ciência ou conhecimento e muito menos em uma ciência escondida. Da natureza e das coisas eu tenho a minha ideia pessoal, e ela não se parece em nada com nenhuma de quem quer que seja, e eu não admito que civilizações, nações, religiões e culturas venham me encher o saco com suas concepções.

Parti por ter me dado conta de que a única linguagem que eu podia ter com o público era a de tirar do bolso bombas e soltá-las na cara deles num gesto de agressão assumida. E que os golpes são a única linguagem que me sinto capaz de falar.

Antonin Artaud

Resumo

Este trabalho busca examinar a noção de corpo sob a perspectiva de Antonin Artaud, para discutir os processos de captura, bem como as possibilidades de desencarceramento do corpo. Realizamos uma cartografia bibliográfica em toda obra do autor, publicada em espanhol e português. Verificamos que, para Artaud, existem três estratos propulsores do processo de encarceramento do corpo: um primeiro que abarca a ideia de uma consciência/razão sobrepondo-se ao corpo, um segundo que menciona a existência de uma alma/espírito condenando as potencialidades do corpo e um terceiro que trata da luta entre o corpo x organismo. Em seguida, mapeamos sua proposta para o desencarceramento do corpo, com base em duas configurações de uma mesma máquina abstrata: uma primeira que abarca a ideia de crueldade a qual visa ao rompimento com a organização produtiva dos corpos; uma segunda que trata da criação de um corpo sem órgãos, que seria uma permanente busca por intensidades, ou seja, uma revolta ativa contra os estratos que encarceram o corpo humano. Em terceiro plano, analisamos a crítica de Artaud ao teatro ocidental, para discutir por quais vias o teatro abriu mão da sua potência transformadora. Em seguida, traremos suas inspirações acerca do teatro oriental, mais especificadamente o Teatro de Bali, que o impulsionou rumo à criação de uma nova prática teatral. Por fim, discutimos a concretização de sua máquina concreta – a proposta de um novo teatro –, o Teatro da Crueldade, que consideramos ser a atualização de toda a virtualidade e intensidade de suas elaborações.

Palavras-chave: Corpo; captura; revolta; esquizoanálise.

Abstract

This paper seeks to examine the notion of body from the perspective of Antonin Artaud, to discuss the processes of capture, as well as the possibilities of unclogging the body. We carry out a bibliographical cartography in every work of the author, published in Spanish and Portuguese. We found that for Artaud, there are three strata that propel the process of incarceration of the body: a first that embraces the idea of an awareness / reason overlapping the body, a second that mentions the existence of a soul / spirit condemning the potentialities of the body, and a third that deals with the struggle between the body x organism. Next, we mapped his proposal for the body's unconsciousness, based on two configurations of the same abstract machine: a first that encompasses the idea of cruelty which seeks to break with the productive organization of bodies; a second that deals with the creation of a body without organs, which would be a permanent search for intensities, that is, an active revolt against the strata that imprisoned the human body. Thirdly, we analyze Artaud's criticism of Western theater, to discuss the ways in which the theater gave up its transforming power. Then we will bring your inspirations about the Eastern theater, more specifically, the Theater of Bali, which propelled him towards the creation of a new theatrical practice. Finally, we will discuss the actualization of the concrete machine - the proposal of a new theater - the Theater of Cruelty, which we consider the concretization of all the virtuality and intensity of its elaborations.

Keywords: Body; catch; revolt; schizoanalysis.

Sumário

Introdução	5
Metodologia	9
Capítulo 1 O corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud	12
1.1 Consciência, cárcere do corpo	15
1.1 Alma, condenação do corpo	21
1.2 Organismo <i>versus</i> corpo	26
Capítulo 2 A revolta do corpo	30
2.1 Crueldade.....	31
2.2 Corpo sem órgãos	39
Capítulo 3 Por um teatro que desperte nervos e coração.....	48
3.1 Teatro Ocidental: um drama de interesse moral	50
3.2 O Teatro Oriental: O Teatro de Bali.....	54
3.3 O Teatro da Crueldade.....	59
Considerações Finais	71
Referências	77

Introdução

Este trabalho busca examinar a noção de corpo sob a perspectiva de Antonin Artaud, poeta, ator, autor, dramaturgo e criador do Teatro da Crueldade. O corpo é um dos temas centrais da sua obra, tratando de uma relevante problematização na contemporaneidade – "O que pode o corpo humano?" –, assumindo atualmente grande destaque nos estudos e pesquisas no campo da Psicologia.

O interesse pela temática surgiu com as atividades de corpo como profissional de Teatro, em que no momento presente se trabalha visando à ruptura do corpo encarcerado pelos fluxos sociais. Em nossas atividades no Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena – LABORSATORI –, ocupamo-nos com questões como o *status quo* marginal atribuído a diversos grupos sociais, a misoginia¹ constituída historicamente na sociedade e seus processos de captura do desejo.²

Poeta maldito, muito comentado, Antonin Artaud ainda nos dias atuais provoca grande inquietação. No entanto, paira uma contradição em torno de sua obra: é pouco contemplada e incorporada nas mostras que se propunham expor a vanguarda europeia do século XX. Vale destacar que esse fato não se restringiu apenas ao Brasil, mas também em seu país de origem – a França. Diante disso, podemos dizer que sua obra, ainda hoje, permanece marginalizada e pouco conhecida. Permeada de insurgências e insultos contra tudo que ameaça, escraviza e destrói as potencialidades do corpo, a revolta passa a ocupar uma dimensão diferencial e afirmativa da sua escrita (Artaud, 2017a).

Artaud (2017a, p.39) menciona que suas duras palavras são por considerar que é “preciso que o leitor creia numa verdadeira doença e não em um fenômeno de época, uma doença que toca a essência do ser e as suas possibilidades centrais de expressão, e que se aplica a toda uma vida”. Ainda sobre sua obra, nos afirma que escreve somente o que sofreu “medida por medida do corpo, e ponto por ponto de todo meu corpo, nunca encontrei o que escrevo senão que através de angústias, angústia moral do meu corpo” (Artaud, 2017a, p.39). Ou seja, toda a sua obra nos traz o sofrimento do corpo e o desafio que trata do processo de libertação desse corpo.

¹ Misoginia é o ódio ou qualquer tipo de preconceito contra a mulher, podendo se manifestar de inúmeras formas, entre elas: a exclusão social, a violência, a depreciação, a discriminação, e a objetificação sexual.

² Consideramos em nossas práticas, o fato de vivermos em uma sociedade criada por homens e para homens, em que todo o feminino se encontra em estado de submissão. Nesse sentido, buscamos em nossas atividades trazer à superfície o que está embaixo da casca feminina (criada pelos homens), onde se escondem forças indomináveis, desejos de criação.

Artaud (2017b, p.133) parte da ideia de que “o corpo humano atual é um inferno com o qual se atracaram todas as magias, todas as religiões, e todos os ritos”, com o objetivo de “esclerosar, atar, petrificar, amarrar dentro do módulo de suas estratificações atuais”, e que, ironicamente, é o “primeiro verdadeiro impedimento a toda verdadeira revolução”. Nesse ponto, se observa uma afirmativa acerca do permanente estado de atadura, petrificação, estratificação, que optamos por chamar de encarceramento do corpo. Artaud afirma que esses processos de encarceramento são decorrentes das ideias e concepções propagadas pelo dualismo cartesiano, que compreende o homem a partir de uma razão/consciência e do dualismo metafísico/religioso, que, ao separar o homem do seu corpo, lança-o na ideia acrônica de alma. Sob esse ponto de vista, o corpo do homem encontra-se encarcerado por dualismos, que seriam os primeiros obstáculos para uma verdadeira revolução. Defende que “[há] nesse ponto uma revolução ainda a ser feita com a condição de que o homem não se pense revolucionário somente no plano social”, mas que existe algo maior que precisa “que ele acredite que deve sê-lo, sobretudo, no plano físico, fisiológico, anatômico, funcional, circulatório, respiratório, dinâmico, atômico e elétrico” – ou seja, no corpo (Artaud, 2017b, p.127).

Artaud inspira-se na filosofia de Nietzsche (1998, p.48), que diz que “por detrás dos teus pensamentos e sentimentos [...] há um senhor mais poderoso, um guia desconhecido, chama-se 'eu sou'. Habita no teu corpo; é o teu corpo”. Diante da afirmação de Nietzsche (1998, p.50) de que “o vosso próprio ser quer morrer e se afasta da vida. Não pode fazer o que mais desejaria: criar superando-se a si mesmo [...] o vosso próprio ser quer desaparecer: por isso desprezais o corpo! Porque não podeis criar já, superando-vos a vós mesmos”, Artaud estabelece um confronto contra os desprezadores do corpo. Realiza duras críticas acerca da desvalorização do corpo e propõe uma espécie de desorganização, uma maneira de se reformar e liberar a vida, uma ação anárquica contra tudo que se impusesse contra o corpo, roubando sua força e potência.

Essa força e essa potência residem na ideia de que “cada homem é seu próprio mundo [...] cabe-lhe, portanto, a sua iniciação fazendo-se viver, ou seja, criando os braços, as mãos, o pé e a respiração de sua pessoal e inexpugnável vontade” (Artaud, 2017b, p.127). Por conseguinte, o autor considera que o corpo humano se constitui em um jogo de forças e poder. Acredita que uma possível estratégia para liberar o corpo desses processos de encarceramento seria colocar o sujeito, “pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia [...] o homem é enfermo porque é mal construído” (Artaud, 1983c, p.161).

Em caminho inverso aos processos de encarceramento do corpo, o autor nos propõe uma prática cruel, que denominou Teatro da Crueldade. “É por isso que proponho um teatro da crueldade. Com essa mania de rebaixar tudo o que hoje pertence a nós todos” (Artaud, 2006a, p.89). Ou seja, acredita que, por meio de uma prática teatral, tornamo-nos capazes de redescobrir em nós essas energias, de estarmos frente a frente com nossas capacidades e possibilidades, o que, num sentido mais amplo, significa potencializar nossa existência (Artaud, 1983a).

Artaud (1974) traçou seu mais árduo plano: declarou guerra ao seu corpo encarcerado, condenando à morte seus órgãos. Sua dor e desespero derrubaram os muros da sociedade moderna, percorrendo tempo e espaço, chegando até a contemporaneidade. Na transmissão radiofônica intitulada "Para acabar com o julgamento de deus", afirma que, “quando tiverem conseguido fazer um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade” (Artaud, 1983c, p.161).

Após essas considerações, apresentamos, como objetivo geral de nossa pesquisa de mestrado, um exame da noção de corpo sob a perspectiva de Antonin Artaud, para discutir os processos de captura, bem como as possibilidades e estratégias de desencarceramento do corpo. E como objetivos específicos, propomos: conhecer a noção de corpo encarcerado na obra de Artaud; identificar os fatores que contribuíram para o encarceramento do corpo; investigar as propostas de Artaud para libertação do corpo; discutir as estratégias de Artaud para o desencarceramento do corpo. Para isso, as nossas reflexões giram em torno dos seguintes problemas: O que é o corpo para Artaud? Sob o seu ponto de vista, o corpo está encarcerado? Que forças contribuíram para o processo de encarceramento? Qual sua proposta para desencarcerar o corpo? De que forma o teatro contribuiria para o encontro do sujeito com seu corpo? O que é e onde está o corpo sem órgãos? É possível criar para si um corpo sem órgãos?

O trajeto escolhido para este estudo, em primeiro plano, busca mapear a noção de corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud, para discutir os processos de captura, bem como o permanente estado de encarceramento do corpo. Realizamos uma cartografia bibliográfica em toda obra do autor. Verificamos que, para Artaud, existem três estratos propulsores do processo de encarceramento do corpo: um primeiro que abarca a ideia de uma consciência/razão sobrepondo-se ao corpo, um segundo que menciona a existência de uma alma/espírito condenando as potencialidades do corpo, e um terceiro que trata da luta entre o corpo e o organismo.

Em um segundo momento, objetivamos mapear sua proposta para o desencarceramento do corpo, com base em duas configurações de uma mesma máquina abstrata: uma primeira que abarca a ideia de crueldade a qual visa ao rompimento com a organização produtiva dos corpos; uma segunda que trata da criação de um corpo sem órgãos, que seria uma permanente busca por intensidades, ou seja, uma revolta ativa contra os estratos que encarceram o corpo humano.

Em terceiro plano, mapeamos a crítica de Artaud ao teatro ocidental, para discutir por quais vias o teatro abriu mão da sua potência transformadora. Em seguida, trazemos suas inspirações acerca do teatro oriental, mais especificadamente o Teatro de Bali, que o impulsionou rumo à criação de uma nova prática teatral. Por fim, discutimos a atualização da máquina concreta – a proposta de um novo teatro –, o Teatro da Crueldade, que consideramos a concretização de toda a virtualidade e intensidade de suas elaborações.

Metodologia

Nesta pesquisa utilizamos a abordagem qualitativa com caráter empírico e bibliográfico, dado o entendimento de que é o meio que permitirá “trabalhar com o universo de significados e aspirações [...] o que corresponde a um espaço mais profundo das relações” (Minayo, 1992, p.22). Para compreender a noção de corpo na obra de Artaud, o método empregado para a investigação foi a cartografia bibliográfica (Hur, 2016). Realizamos uma revisão e análise (Creswell, 2010) em toda obra do autor publicada em espanhol e português, não com o intuito de catalogá-la, mas sim para traçar e produzir linhas de sentido sobre seus escritos.

No traçado da pesquisa, considera-se que a lente teórica que nos conduz à análise dos escritos de Antonin Artaud acerca do corpo é a da Esquizoanálise, criada por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Trata-se de uma prática que

[...] não vem após a instalação dos termos e de suas relações, mas participa ativamente do traçado das linhas, enfrenta os mesmos perigos e as mesmas variações do que elas. A esquizoanálise é como a arte da novela. Ou, antes, ela não tem problema algum de aplicação: destaca linhas que tanto podem ser as de uma vida, de uma obra literária ou de arte, de uma sociedade, segundo determinado sistema de coordenadas mantido. (Deleuze; Guattari, 1996, p.72).

Acredita-se que a referência vinda da filosofia da diferença nos permite experimentar o pensamento de Artaud sobre o corpo, visando articular seus escritos a movimentos que escapem à representação, evidenciando os efeitos e as forças que atuam sob seus escritos. Por conseguinte, nossa escrita terá em vista a sugestão de Deleuze (1998), de não permanecer demasiadamente na explicação dos conceitos envolvidos, e sim, fazê-los funcionar.

Investigamos os textos de Artaud distribuídos em diversas edições (1972, 1981, 1985, 1986, 1987, 1988, 1991, 1993, 2004, 2006, 2014, 2017). Trata-se de artigos, cartas, depoimentos, ensaios, poemas, manifestos, transcrição de palestras, peças de teatro etc., em que buscamos mapear e captar as escritas artaudianas que se referem à noção de corpo, para poder assim discutir esse fenômeno.

Vale salientar que a cartografia “consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado” (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015, pp.10-11). Nesse ponto de vista, compreendemos que cartografia

[...] faz referência à ideia de “mapa”, contrapondo à topologia quantitativa, que caracteriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorridas no terreno percorrido e à implicação do sujeito percebedor no mundo cartografado (Fonseca; Kirst, 2003, p.92).

A cartografia aqui proposta assemelha-se a uma cartografia social. De modo oposto ao mapeamento físico, a cartografia bibliográfica aproxima-se dos movimentos e das relações de poder, dos jogos de forças e de verdades estabelecidas, uma prática de resistência e liberdade. Em sentido contrário aos procedimentos metodológicos, a cartografia alia-se a uma estratégia de ação. É o lançar-se sobre o objeto em uma perspectiva ativa e crítica, buscando romper com a rigidez dos paradigmas científicos, permitindo-se experimentar o novo. Assim, entendemos que o objeto não é estático, pois se movimenta na medida que as linhas se entrecruzam, criando novos caminhos e possibilidades.

A cartografia bibliográfica surge sem fórmulas, sem determinações. Opõe-se ao fazer normatizado e normalizado das ciências modernas. Ocorre no “mergulho na geografia dos afetos, e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia” (Rolnik, 2007, p.66). Nesse sentido, o mapa “desencadeia um processo de desterritorialização no campo da ciência, para inaugurar uma nova forma de produzir o conhecimento, um modo que envolve a criação, a arte, a implicação do autor, artista, pesquisador, cartógrafo” (Mairesse, 2003, p.259). Tal implicação do pesquisador remete ao fato de que a cartografia tem por fundamento a experimentação e não a representação. É “dar ao pesquisador a possibilidade de acompanhamento daquilo que não se curva à representação” (Amador; Fonseca, 2009, p.30). Dessa maneira, quando utilizada como uma estratégia metodológica, a cartografia bibliográfica possibilita maior articulação e liberdade do pesquisador com seu objeto de pesquisa.

Portanto, reconhecemos quão transitória é a realidade, assim como também o objeto de pesquisa. Dessa forma, buscamos utilizar uma ferramenta que nos permita reconhecer as singularidades e a criação como forma de expansão da vida. Acredita-se que buscar um plano de imanência no tanger à construção do conhecimento é, sem dúvida, um caminho possível de reencontro da ciência com a vida.

Sendo assim, utilizamos a cartografia como um dispositivo que nos permite criar um mapa “aberto” e “conectável em todas as suas dimensões” (Deleuze; Guattari, 2011, p.30). Investimos na criação de um mapa, por possibilitar “múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida “competência”” (Deleuze; Guattari, 2011, p.21). Para isso, procuramos dar sentido aos movimentos que produzem intensidades, do mesmo modo que se desfazem “certos mundos”, como uma relação mútua entre a perda e a criação de sentidos, ou ainda, “dar língua para afetos que pedem passagem”, abrindo um campo

que nos leva a “expressar afetos contemporâneos” onde já se tornaram 'obsoletos” (Rolnik, 2006, p.23).

Diante disso, cartografamos as denúncias e reflexões do poeta da crueldade acerca dos processos de encarceramento do corpo bem como suas propostas para libertá-lo. Vale ressaltar que nesta reflexão não pretendemos dialogar com os comentadores ou outros autores que trazem em suas obras discussões sobre os trabalhos de Antonin Artaud.

Há extensa obra produzida a respeito de Artaud, nos mais diversos campos de pesquisa científica (linguística, literatura, poesia, filosofia, teatro, artes visuais, saúde mental, psicologia). Por isso, buscamos aprofundar nosso olhar diretamente nos pensamentos de Artaud sobre o corpo, bem como seus processos de encarceramento e suas estratégias para libertá-lo, dando ênfase ao seu discurso puro e radical. Assim:

Ler Artaud exige abandonar as categorias que remetem ao todo, sejam elas a da falta ou da plenitude. Abandonar esses conceitos que sustentam o próprio paradigma da ideia de obra. Diante dessa “obra” em desabamento, exige-se ouvir as vozes e os ruídos – muitas vezes estridentes – desse poeta a partir de um lugar possível para que, apesar dessa imensa desconstrução, se o tome a sério (Artaud, 2017a, p.11).

Nossa escolha baseia-se numa lacuna acadêmica³ nos escritos produzidos a esse respeito, pois em nossa revisão da literatura não encontramos estudo que explore exclusivamente a noção de corpo na obra de Artaud. Assim, optamos tão somente pelas considerações do poeta, visando sermos atravessados por suas denúncias e reflexões quanto ao corpo. Em nossa cartografia fomos à busca de “tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante” (Deleuze; Guattari, 2011, p.17).

³ No Brasil, deparamo-nos com a “escassez de traduções de seus textos”, a “vastidão e variação de suas obras, composta de 28 volumes – cada um em torno de 500 páginas”, ou seja, em torno de “1.786 páginas reunidas [...] –, além dos cadernos manuscritos e desenhados, filmografia, teatro e rádio” (Artaud, 2017, p.10).

Capítulo 1 O corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud⁴

Pois a vida não é este tédio destilado no qual maceram nossas almas há sete eternidades, não é este estado infernal no qual as consciências vegetam, precisando música, teatro, poesia e amor para brilhar de vez em quando, mas tão pouco que nem vale a pena falar nisso. O homem na terra entedia-se até morrer e de uma maneira tão profunda que nem percebe mais. Ele se deita, dorme, levanta, anda, come, escreve, engole, respira, caga, como uma máquina em ponto morto, com um resignado enterrar-se na terra da paisagem, subjugado pela paisagem, como um novilho garroteado no cepo de um copo que não presta mais, submetido a leituras, bom dia, boa noite, como vai, o dia está bonito, a chuva vai refrescar a terra, quais são as novidades, venha então tomar um chá em casa, gamão, jogo de cartas, de bola, jogo de damas e xadrez; mas não é nada disso, quero dizer que nada disso define a vida imunda que vivemos [...].

Antonin Artaud

Atualmente, ao refletirmos acerca do corpo na contemporaneidade, é possível observar o quanto a noção de um corpo ativo e potente aparece-nos por vezes como uma instância obscura e inalcançável. As discussões no tocante ao corpo estão a todo vapor nos mais diversos campos de pesquisas científicas. Vivemos uma realidade fecunda em receitas salvíficas quando tratamos do corpo, porém, em sua grande maioria, não ultrapassam o objetivo inicialmente proposto, que é conhecer o corpo, suas funções e regimes de composição, suas potencialidades, para apreender a vida.

Em sentido paralelo, observa-se um crescimento acelerado das tecnologias de informação e comunicação atravessando todos os espaços, percorrendo linhas carregadas de controle e exposição. Em toda história humana nunca vimos tanta comunicação. Os debates são intermináveis no que tange ao impacto das tecnologias em nossas vidas. Percebemo-nos imersos nessa rede, sendo violentamente arrastados por todo tipo de informação. Para Guattari (2001, p.31), o capitalismo “tende cada vez mais descentrar seus focos de poder das estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade, por intermédio, especialmente, do controle que exerce sobre a mídia”. O autor compreende que “a subjetividade capitalística se esforça por gerar o mundo [...]. Assegurando-se do poder sobre o máximo de ritornelos existenciais para controlá-los e neutralizá-los, a subjetividade capitalística se enebria, se anestesia a si mesma, num sentimento coletivo de

⁴ Este capítulo foi publicado em forma de artigo na *Revista Mnemosine*, intitulado: “O Corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud”.

pseudo-eternidade” (Guattari, 2001, p.17). E tal configuração de forças também se atualiza na dimensão corporal, ampliando os processos de encarceramento (Hur, 2015a).

De modo semelhante, jamais estivemos tão suscetíveis a práticas conservadoras que terminam por reproduzir, categorizar, homogeneizar e estratificar toda e qualquer diferença. É uma ingenuidade pensar que o corpo escapa à história, ou seja, que o corpo se reporta apenas a suas leis fisiológicas. Partimos da ideia de que o corpo humano é formado por diversos jogos de forças que o constituem. Quando um homem passa a investir sua força na qualificação, no corpo eficiente, na condição produtiva, por essa mesma via ele conquista um reconhecimento, ou seja, passa a ser aceito e desejável socialmente. Sendo assim, a força do homem passa a direcionar-se para esta máquina social, que visa ao investimento na individuação, categorização, homogeneização e organização dos corpos. Tal princípio formaria um regime de movimento, que criaria um uso para o movimento constitutivo dos corpos. E é nesse sentido que diversas práticas estratificam a diferença, quando fixam o movimento do corpo humano a um regime de produção e organização. Nesse aspecto, podemos pensar o corpo contemporâneo como encarcerado⁵, não por grades visíveis como vivemos em diversas práticas disciplinares, mas por aquelas que capturam nossos sentidos através da sociedade, da família, da religião e da cultura na qual estamos inseridos, extraindo do corpo sua diferença e multiplicidade.

Contrário aos processos de encarceramento do corpo, Antonin Artaud teve como principal objetivo desenvolver “as potencialidades orgânicas” inerentes a todo ser humano. Para ele, as emoções “têm bases orgânicas”, e “cultivar a emoção no corpo”, em cargas máximas, possibilita ao sujeito experiências profundas e transformadoras em sua vida (Artaud, 1993a). Dessa forma, o autor não mede esforços para denunciar tudo que separa a vida da sua potência de existir – tudo que nega ou separa o homem da própria força –, levando-o a um encarceramento da energia que movimenta a vida.

Sua obra é permeada por denúncias e relatos contra todo e qualquer tipo de coerção, seja o “dominado contra o dominador”, os “colonizados contra a metrópole”, o sujeito contra o poder instituído/opressor – da família, sociedade e religião –, e o corpo como potência *versus* o dualismo cartesiano e metafísico/religioso (Artaud, 1983a). Ou seja, o poeta insurge-se contra tudo que possa extrair, capturar e subjugar a vida no corpo.

O contato com a obra e o pensamento de Artaud fez despertar questões acerca da noção de corpo encarcerado e nos vimos a indagar: o que é o corpo para Artaud? No seu ponto de

⁵ Utilizamos o termo “corpo encarcerado” por influência das reflexões do filósofo Luiz Fuganti sobre o corpo e seus processos de encarceramento. Fuganti as desenvolve nos cursos, palestras e seminários realizados pela Escola Nômade de Filosofia.

vista, como o corpo está encarcerado? Como ocorreu o processo de captura do corpo? Buscando respostas a essas questões, este capítulo busca cartografar a noção de corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud, para discutir os processos de captura e o permanente estado de encarceramento do corpo.

Assim como Artaud (1983a, p. 68), consideramos o lado anárquico da poesia: “na medida em que coloca em questão todas as relações de objeto a objeto e de formas com seus significados [...] é anárquica na medida em que sua aparição é consequência de uma desordem que nos aproxima do caos”. Para ilustrar, segue parte do texto-poesia retirado da transmissão radiofônica intitulada “Para acabar com o julgamento de deus”,⁶ em que Artaud expõe claramente a ação dos processos de encarceramento, bem como sua retomada do corpo como potência ativa do homem.

Fico eu sufocado;
e não sei que ação é essa
[...] até sufocarem em mim
a idéia de um corpo
e de ser um corpo
[...] Me pressionavam
ao meu corpo
e contra meu corpo
e foi então
que eu fiz tudo explodir
porque no meu corpo
não se toca nunca [...] (Artaud, 1983c, p.158).

Com base nesse fragmento podemos considerar que o corpo encarcerado é o corpo que ao longo da sua trajetória sofreu diversos processos de captura, provocando o rebaixamento da sua potência – o encarceramento. Ou seja, o corpo que outrora era repleto de acontecimentos e devires encontra-se impedido de perceber e fluir de forma ativa e potente no mundo em que vive. No texto “Acabar com as obras-primas” (1983l), o autor faz referências a esses processos como causas primordiais da nossa miséria e impotência diante da vida. Para ele, o que está em jogo é sabermos se somos capazes de

[...] redescobrir em nós essas energias que no fim das contas geram a ordem e elevam o valor da vida – ou, então, nada nos resta senão nos entregarmos imediatamente e sem reação, reconhecendo que só servimos para a desordem, a fome, o sangue, a guerra e as epidemias (Artaud, 1983l, p.73).

Nesse sentido, discutimos a seguir os três estratos que encontramos na obra de Artaud acerca da noção de corpo encarcerado: a ideia de uma consciência/razão sobrepondo-se ao

⁶ A transmissão foi censurada em fevereiro de 1948, quando alguns intelectuais solicitaram a liberação para a transmissão em circuito fechado. Foram realizadas duas transmissões que provocaram grande repercussão e polêmica na imprensa (Artaud, 1983a).

corpo, a existência da alma/espírito como condenação das potencialidades do corpo e organismo *versus* corpo.

1.1 Consciência, cárcere do corpo

Chega dessa aterrorizante pedagogia do oculto desde sempre nas mãos daqueles que com o espírito o pensam (os assim chamados Instrutores ou Mestres). Mas que foram em “essência” e “princípio” incapazes de viver uma realidade cem vezes mais espantosa do que eles, porque ela se vive com o corpo e não com a consciência [...].

Antonin Artaud

Um primeiro eixo encontrado foi a consciência como um dos estratos propulsores do processo de encarceramento do corpo. De forma convergente a Espinosa (Deleuze, 2002) e na contramão do Iluminismo, Artaud (1995) compreende que a consciência traz uma modalidade de ilusão que aprisiona e captura as potências do corpo. O autor afirma que o “corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro” e considera que “dentro” é onde está “toda realidade” (Artaud, 1995, p.78). Dessa maneira, o poeta traça seu plano: um combate ativo contra o permanente estado de encarceramento do corpo, decorrente das ideias e concepções propagadas pelo dualismo cartesiano, que compreende o homem a partir de uma razão ou consciência. Com base nisso, citamos o texto “A questão que se coloca” (1983j, p.155), onde o autor questiona:

E o que é a consciência?
 Não o sabemos com certeza.
 É o nada.
 Um nada
 que usamos
 para designar
 quando não sabemos alguma coisa
 e de que forma
 não o sabemos
 e então
 dizemos
 consciência,
 do lado da consciência
 quando há cem mil outros lados [...].

Aqui Artaud (1983j, p.155) afirma a precariedade do pensamento cartesiano que sustenta o homem como um ser pensante e estritamente racional, ou, em suas palavras, “um nada/ que usamos para designar/ quando não sabemos alguma coisa”. Como decorrência,

duvida-se radicalmente de tudo que existe e criamos a “consciência”, desprezando, assim, os “cem mil outros lados”, ou seja, todo jogo de forças ativas do corpo humano. Para ele,

[...] a consciência
está ligada
em nós
ao desejo sexual
e à fome.
Mas poderia
igualmente
não estar ligada
a eles.
Dizem,
é possível dizer,
há quem diga
que a consciência
é um apetite,
o apetite de viver:
e imediatamente
junto com o apetite de viver
o apetite da comida
imediatamente nos vem à mente;
como se não houvesse gente que come
sem o mínimo apetite;
e que tem fome (Artaud, 1983j, pp.155-156).

Nessa citação, ao observarmos a escrita paradoxal de Antonin Artaud, identificamos pontos de convergências com o que Deleuze (2011) discute no livro *Lógica do sentido*, mais especificadamente no texto “Primeira Série de Paradoxos: Do puro Devir”, em que afirma:

[...] Alice assim como Do outro lado do espelho tratam de uma categoria de coisas muito especiais: os acontecimentos, os acontecimentos puros. Quando digo “Alice cresce”, quero dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora. Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se torna um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos. Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo (Deleuze, 2011, p.1).

Dessa mesma forma, Artaud (1983j, pp.155-156) afirma que “a consciência está ligada em nós ao desejo sexual e à fome. Mas poderia igualmente não estar ligada a eles”, ou ainda, “há quem diga que a consciência é um apetite, o apetite de viver: e imediatamente junto com o apetite de viver o apetite da comida imediatamente nos vem à mente; como se não houvesse gente que come sem o mínimo apetite; e que tem fome”. Assim, trabalhamos com a escrita de

Artaud tomando-a como “acontecimentos profundos”. Para tanto, é fundamental, ao buscarmos entender como seu pensamento funciona, considerarmos um campo de multiplicidades,

[...] como se os acontecimentos desfrutassem de uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas (Deleuze, 2011, p.3).

Retornemos a crítica de Artaud ao referir-se à consciência como uma realidade física e fisiológica e, como tal, ligada a atividades como a alimentação e o desejo sexual. Vale destacarmos que, na perspectiva do dualismo cartesiano, o sujeito é um ser duplo, composto de um lado por uma substância pensante (razão/consciência – representação da liberdade – sujeito livre) e, do outro, por uma substância extensa (corpo – sujeito às leis e fatalidades da natureza – perecível). Ou seja, na concepção de Artaud, a consciência surge como forma de apaziguar a angústia do homem diante da vida, a angústia de habitar um corpo perecível e limitado, agarrando-se à ideia de uma vida pensante – livre e ilimitada.

As denúncias do autor retratam nossa vida pensante, consciente, e que por fatalidade encontra-se condenada aos automatismos do dia a dia. Habitamos um corpo estranho, desconhecido, repleto de zonas obscuras, às quais nossa consciência alerta-nos de que não devemos e não podemos confiar. Quando o autor menciona “gente que come sem o mínimo de apetite, e que tem fome”, entendemos que nossos instintos, afetos e sentimentos sofreram processos de captura, um tipo de mecanização e automatização da vida – comemos e vivemos sem o menor apetite (racionalmente), sem nosso corpo (potência), por isso continuamos famintos. Entretanto, na ótica artaudiana, o homem e seu corpo são um só – não existe nenhuma ruptura –, o homem é todo corpo e nada além disso.

Na “Carta aos reitores das universidades européias” (1983b), o autor continua sua crítica à razão e à consciência, direcionando seu alvo às instituições de ensino e seus representantes. Afirma:

Os Sr. fabricam engenheiros, magistrados, médicos aos quais escapam os verdadeiros mistérios do corpo, as leis cósmicas do ser, falsos sábios, cegos para o além-terra, filósofos com a pretensão de reconstruir o Espírito. O menor ato de criação espontânea é um mundo mais complexo e revelador que qualquer metafísica (Artaud, 1983b, p.28).

Em primeiro lugar, entendemos, por meio dessa citação, que o autor discute a captura do corpo via instituições acadêmicas, e se transpormos sua crítica para a atualidade notamos a pertinência na abordagem dessa problemática. Nota-se que a pretensão de “reconstruir o Espírito” seria a busca que permeia a história do homem sobre a Terra desde seus primórdios,

levantando questões similares a: Como surgimos? Para onde vamos? E nesse anseio, até hoje sem respostas concretas, o corpo aguarda encarcerado. Ou seja, só vale o que se produz pela ciência. Só se alcança o conhecimento científico por meio da razão/consciência. O corpo está sujeito às leis da natureza, ao passo que a consciência que não possui extensão territorial, passa a ser compreendida como um lugar de liberdade. Em outras palavras, só vale o que se pensa, e o tipo de conhecimento que se produz a partir do que se pensa no mundo das ideias e não no corpo. A crítica de Artaud refere-se à impossibilidade de se pensar por si próprio. Para ele, pensar é também corpo, e dentro da ciência existe um pensamento-forma, uma captura, um processo de ruptura entre pensamento e corpo que finda no encarceramento do corpo.

Em segundo lugar, o autor opõe-se à ideia de uma verdade como a do conhecimento científico/instrumental, e coloca em discussão a ilusão de que conhecer é libertar. É importante observarmos a busca do autor por um conhecimento que se sobreponha à metafísica e abarque os “verdadeiros mistérios do corpo”. Contrariando o discurso científico/instrumental, o poeta afirma a importância da “criação espontânea”, e o quão deficiente lhe parece a explicação puramente racional da realidade.

Por exemplo, podemos mencionar a atual formação acadêmica, pautada na quantidade de produção veiculada em forma de artigos, disponibilizados nas mais diversas plataformas de pesquisas científicas (livros e/ou capítulos em livros, *papers* publicados em revistas nacionais e/ou internacionais). Diante disso, é possível dizer que a qualidade do sujeito é avaliada com base na quantidade de produto que elabora. Em resumo, o que Artaud buscava quando questiona a fábrica de “magistrados, engenheiros e médicos” é romper com o encarceramento das ideias por intermédio dos saberes disciplinares. Assim, o autor propõe transgredir essa lógica em todos os seus textos e compor uma escrita onde fosse possível afastar-se, ao máximo, de todo processo civilizatório da consciência.

Na palestra pronunciada no México em 1936 intitulada *Surrealismo e Revolução*, o autor propõe que se “Contra-ataque a pátria e a família” (1983n). Em seu texto, demonstra sua indignação perante o discurso racional do pai, fazendo a seguinte afirmação:

Vivi até os vinte e sete anos com o ódio obscuro do pai, do meu pai particular. Até o dia em que o vi falecer. Então o rigor desumano, com o qual eu o acusava de oprimir-me, cedeu. Outro ser saiu daquele corpo. E, pela primeira vez na vida, esse pai me estendeu a mão. E eu, que me sinto incomodado pelo meu corpo, compreendi que toda a sua vida ele fora incomodado pelo seu corpo e que há uma mentira do ser contra a qual nascemos para protestar (Artaud, 1983m, p.90).

Nessa passagem, o autor ataca o encarceramento do corpo mediante a imagem do pai, o que nos leva a pensar que, quando discorre sobre a “mentira do ser”, tece críticas à lógica

familiar. Os imperativos do pai são a lei e a encarnação da verdade. Desse modo, a família é vista como fundadora do campo social. Ou seja, nessa abordagem, acredita-se que a constituição do sujeito e as dificuldades enfrentadas durante a vida são provenientes das relações transferidas e identificadas no triângulo edipiano – filho(a)-pai-mãe. Nesse sentido, Artaud percebe que a sociedade capitalista não suporta qualquer tipo de vida intensa, necessitando criar universos representativos para afastar o homem da sua potência de produzir realidades, mantendo-o encarcerado em figuras representadas pela família. Quando diz “E eu, que me sinto incomodado pelo meu corpo, compreendi que toda a sua vida ele fora incomodado pelo seu corpo”, revela o campo social repetindo-se dentro do seio familiar. Ou seja, semelhantemente a ele, seu pai também havia passado por processos de encarceramento, visto que a sociedade, não suportando o corpo como potência produtora de infinitas realidades, encarcerou-o em figuras representativas.

Artaud viveu dolorosamente a vida. Esteve trancado por nove anos em instituições psiquiátricas, onde pouco a pouco viu seu corpo ser consumido por tratamentos brutais e inenarráveis. Nesse período, foi assistido por diversos psiquiatras e psicanalistas da sua época, inclusive Jacques Lacan,⁷ para quem o artista era um caso perdido (Artaud, 1983a). Em carta "Al Doctor Allendy",⁸ o autor revela-nos claramente sua abjeção à psicanálise: “Pero desde lo más hondo de mi vida persisto en huirle al psicoanálisis. Siempre huiré de él, tal como he de huir de toda tentativa de encerrar mi consciencia en perceptos o fórmulas, en una organización verbal cualquiera” (Artaud, 1972b, p.37).

Semelhantemente, no texto "Pesa nervos" (1983i), quando o autor menciona “aqueles para quem certas palavras têm um sentido, e certas maneiras de ser [...] aqueles para quem os sentimentos têm classes e que discutem sobre um grau qualquer de suas hilariantes classificações”, em sua opinião, estes “são os piores porcos” (Artaud, 2014, p.210). Em sentido paralelo, no texto "O teatro e seu duplo" (2006a, p.86) o autor demonstra sua revolta contra a psicologia:

A psicologia que se empenha em reduzir o desconhecido ao conhecido, ou seja, ao cotidiano e ao comum, é a causa dessa diminuição e desse desperdício assustador de energia, que me parece ter chegado ao último grau. E me parece que tanto o teatro como nós mesmos devemos acabar com a psicologia.

A Psicologia é criticada por ser entendida como uma disciplina de saber que apenas reduz a realidade ao conhecido, somente opera por mecanismos de identificação e

⁷ Intérprete de Freud e criador da abordagem psicanalítica – o lacanismo.

⁸ Amigo de Antonin Artaud, psiquiatra, psicanalista, precursor da Sociedade Francesa de Psicanálise (Artaud, 1988a).

reconhecimento ao mesmo, reprimindo e capturando as potências da vida. Desse modo, a arte, a criação e a estética devem acabar com a disciplina codificadora e reprodutora. Outro aspecto que podemos mencionar em sua revolta contra o processo de cisão corpo/consciência encontra-se no trecho da "Carta aos médicos-chefes dos manicômios" (1983m), hoje conhecida mundialmente por seu pioneirismo em denunciar os maus-tratos vivenciados pelos homens considerados loucos pela psiquiatria, condenados a viver encarcerados em instituições psiquiátricas.

Nos rebelamos contra o direito concedido a homens – limitados ou não – de sacramentar com o encarceramento perpétuo suas investigações no domínio do espírito. E que encarceramento! Sabe-se – não se sabe o suficiente – que os hospícios, longe de serem asilos, são pavorosos cárceres onde os detentos fornecem uma mão de obra gratuita e cômoda, onde os suplícios são a regra, e isso é tolerado pelos senhores. O hospício de alienados, sob o manto da ciência e da justiça, é comparável à caserna, à prisão e à masmorra (Artaud, 1983m, p.30).

Sua experiência dentro dessas instituições mobilizou o cenário intelectual europeu do século XX, influenciando o movimento da Antipsiquiatria, que questionava o autoritarismo institucional e a utilização de procedimentos debilitantes como a lobotomia e a eletroconvulsoterapia, o que tornava crônica a situação dos pacientes e separava-os do convívio social. Vale lembrar que, desde o surgimento dos manicômios no século XVII, essas instituições passaram por severas críticas e desaprovação, mas apenas no século XX tiveram início os movimentos que visavam à reforma dos tratamentos psiquiátricos, aptos a transformar as políticas públicas de assistência aos portadores de transtornos mentais.

Para o dramaturgo, é vital nos insurgirmos contra todas as formas de capturar o corpo. Acredita que uma possível solução estaria na destruição da consciência, assim o corpo estaria liberto e, juntamente com ele, as forças do inconsciente. Vale destacar que o poeta não propõe uma supervalorização do inconsciente. Ao contrário, acredita que, por meio da destruição da consciência (segmentariedade que impõe imagens prévias que acreditamos ser o nosso pensamento, ser nosso corpo, e nos conduz a um modo rebaixado da vida), seria possível libertar as forças do inconsciente, que também se encontra capturado por imagens representativas. No escrito *Os sentimentos atrasam* (1993a, p.24), acredita que ela “teme” ser expulsa. E afirma: “não é minha e quis ser eu, penetra-me dos pés à cabeça. Como expulsá-la? Queimando-lhe os nervos e os corpos, esmagando-a da cabeça aos pés”. Diz que a consciência

[...] será destruída
e tudo o que tomou das falhas
originais do meu próprio corpo;
tudo o que lhe permitiu ter
essa vida de insecto larvar
que incrimina, recrimina, descrimina

na zona de um pensamento
que nem sequer chegou a merecer (Artaud, 1993a, p.26).

Em seu ponto de vista, tudo que ocupa o lugar do corpo extraindo-lhe suas intensidades e reduzindo-lhe a estados de corpo – como neste caso a consciência – precisa ser destruído. Portanto, nada deve interpor-se entre o homem e seu corpo, para evitar uma redução da sua capacidade de perceber e fluir no mundo em que vive, restando-lhe “essa vida de insecto larvar” (Artaud, 1993a, p. 26) – ou, em nossas palavras, um corpo encarcerado.

1.1 Alma, condenação do corpo⁹

Porque eu não quero terminar essa carta sem lhe dizer que o mais grave dos protestos que levantei sobre a terra foi contra a eternidade.

Antonin Artaud

Artaud segue sua crítica tecendo inúmeros questionamentos acerca do dualismo metafísico/religioso,¹⁰ que ao separar o homem do seu corpo lança-o na ideia acrônica de alma, e este, crivado pelo julgamento de deus, é concebido como fonte inesgotável de pecado, fraqueza e corrupção moral. Ou seja, nesse tipo de pensamento o corpo aparece como algo que nos conduz ao erro, desprezível e mortal. Nessa perspectiva, devemos nos afastar do nosso corpo e cultivar a alma – pura, imaculada e digna de habitar os céus.

No texto "Para acabar com o julgamento de deus" (1983c), o autor alude ao "cocô" e afirma a que se deve toda cisão:

Deve-se ao fato de o homem
ter um belo dia
detido
a idéia do mundo.
Dois caminhos estavam diante dele:
o do infinito de fora
o do ínfimo de dentro.
E ele escolheu o ínfimo de dentro [...]
É deus um ser?

⁹ O autor utiliza-se de sarcasmo para demonstrar sua profunda abjeção acerca da existência de um deus soberano, moralmente irrepreensível e criador do Universo. Com base nisso, observamos que, na grande maioria dos seus escritos, a palavra “deus” inicia-se com “d” minúsculo, de igual modo, o nome de “jesus cristo” – com as iniciais “j” e “c” minúsculas. Sendo assim, escolhemos manter o desconforto do autor em nossas reflexões, fazendo uso das iniciais “d” de deus e “j” e “c” de jesus cristo como Artaud, iniciando-as sempre desse modo.

¹⁰ A escolha deste termo baseia-se na tradição metafísico-religiosa, conforme observamos desde o pensamento de Platão – para quem o corpo é um usurpador que “irrompe em meio de nossas investigações, nos entorpece, nos perturba e nos impede o discernimento da verdade”, e “se desejamos saber realmente alguma coisa, é preciso que abandonemos o corpo e que apenas a alma analise os objetos que deseja conhecer” (Platão, 1966, 66a-67d) – até a visão judaico-cristã. Neste contexto, a alma é exaltada enquanto o corpo passou ser visto como o maior inimigo do homem. Artaud (2006) utiliza a palavra metafísica, e embora lamente “pronunciar essa palavra” (p.34), nos desafia “extrair de uma palavra todas as suas consequências”, e caso não consigamos, isso só mostra nossa “profunda ignorância do espírito de síntese e de analogia” (p.47).

Se o for, é merda.
 Se não o for,
 não é.
 Ora, ele não existe
 a não ser como vazio que avança com todas as suas formas
 cuja mais perfeita imagem
 é o avanço de um incalculável número de piolhos.
 “O Sr. está louco, Sr, Artaud? E então a missa?
 Eu renego o batismo e a missa.
 Não existe ato humano
 No plano erótico interno
 Que seja mais pernicioso que a descida
 Do pretenseo jesus-cristo
 Nos altares.
 Ninguém me acredita
 E posso ver o público dando de ombros
 Mas esse tal cristo é aquele que
 Diante do percevejo deus
 Aceitou viver sem corpo (Artaud, 1983c, pp.153-154).

Artaud questiona-se, portanto, acerca da existência de um deus. Diz que se trata de um vazio, cuja forma teria proliferado assustadoramente a quantidade de piolhos. Para o autor, esse vazio seria a perda de contato com a vida no corpo, ou, em outras palavras, perda de contato com a potência criadora de realidades. Nesse ponto de vista, a partir do momento em que se perde a potência, perde-se a produção de si mesmo, e com isso alia-se a idealismos transcendentais. É nesse sentido que Artaud afirma a existência de deus – quando nos encontramos impotentes (vazios) de produzir realidades nos limites do corpo, fixamo-nos em idealismos, para suprir e preencher nosso vazio. Em seu texto "As quimeras de Nerval" (1988c, p.65), o autor elucida o que ele acredita ser “esse abismo de horror de onde a consciência acorda [...] um mundo de partejamentos, não a propósito de qualquer coisa mas de nada, e principalmente de nada porque ao princípio a alma nada sabe, não é nem sabe nada”.

Ora, e o que é um piolho senão um parasita cuja vida passa-se no exterior do seu hospedeiro? Podemos compreender que, na perspectiva de Artaud, o homem, ao abrir mão do seu corpo ativo e potente, aceitou viver parasitado por deus – o cuidador das nossas almas e do nosso espírito errante. Consideramos que “o avanço de um incalculável número de piolhos”, levando em consideração sua aversão ao cristianismo, seria como uma espécie de “praga”: a proliferação da religião cristã no mundo. Ou seja, uma crítica ao sujeito que barganhou sua potência com ideais transcendentais.

O corpo cindido entre o espírito e a alma passou a ser compreendido pelo senso comum como morada provisória repleta de caprichos, que se escutados retirariam do homem a eternidade, lançando-o no fogo do inferno. Ou seja, podemos compreender que, nesse tipo de

pensamento, o que acontece no corpo é visto como falível, sujo, e mau, por conduzir-nos ao erro, ao contrário do que ocorre na alma/espírito, visto como semeadura eterna.

Quando o autor menciona “É deus um ser? Se o for, é merda”, talvez queira demonstrar o alimento que ingerimos em forma de cultura, sociedade e religião, e que mais tarde, após o processo de digestão – captura dos órgãos – é dispensado pelo corpo. Ou seja, após o rebaixamento da potência ativa do homem – processo de digestão/intoxicação –, perco o contato com a vida e com a potência como criação de realidade. A partir dessa ideia, a entidade metafísica – deus – cumpriu o trabalho de intoxicação do corpo e o deixará por meio do processo de excreção – a merda. Ou podemos simplesmente imaginar que o autor se referia à existência de deus como merda, para afirmar que o corpo não necessita de deus para manter-se em funcionamento, sendo, portanto, completamente dispensável.

Inspirado por Nietzsche, o autor afirma que “somente o desgraçado do Nietzsche teve talvez [...] esse olhar que despe a alma, libera o corpo da alma, desnuda o corpo do homem” (Artaud, 2004b, p.56). Diz o poeta:

Na origem dessa situação está a religião católica cristã. Pois ela se quis espírito e não corpo, ou, como na religião intrínseca de Jesus Cristo, ela vê no princípio do corpo um vazio que se faz cheio, preenchendo aos poucos o vazio que é apenas emanção. Isso significa que na base de cada corpo vivo há um buraco abissal e um anjo que pouco a pouco preenche a partir das cavidades da eternidade e que tenta, por submersão, tomar seu lugar (Artaud, 1983b, p.121).

Nietzsche (1998) considera que o homem tem grandes dificuldades em aceitar sua finitude por uma equivocada compreensão do corpo. Acredita que, com o tempo, o homem tornou-se fraco diante da promessa de uma outra vida que não a terrena, tornou-se incapaz de experimentar a própria riqueza – seu corpo. Nesse âmbito, o autor realiza duras críticas acerca da desvalorização do corpo, atribuindo à dualidade corpo-alma uma responsabilização pelo encarceramento do corpo. Em seu livro *Assim falava Zaratustra*, o autor confronta esta ideia no texto “Dos Crentes em Além Mundos”, dizendo-lhes:

Enfermos e decrepitos foram os que menosprezaram o corpo e a terra, os que inventaram as coisas celestes e as gotas de sangue redentor; mas até esses doces e lúgubres venenos foram buscar no corpo e na terra! Queriam fugir da sua miséria, e as estrelas estavam demasiado longe para eles. Então suspiraram: “Oh! Se houvessem caminhos celestes para alcançar outra vida e outra felicidade!” E inventaram os seus artifícios e as suas beberagens sangrentas. E julgaram-se arrebatados para longe do seu corpo e desta terra, os ingratos! (Nietzsche, 1998, p.45).

Com base nisso, os ataques de Artaud à existência de qualquer substrato subjetivo como algo essencial ao ser humano levaram-no a questionamentos intermináveis acerca de tudo que pudesse colocar o sujeito em uma situação na qual este é visto como incapaz de julgar sua

própria causa ou mesmo de cuidar de si próprio. Em sua "Carta ao papa"¹¹ (1983d), Artaud critica claramente o Cristianismo e suas práticas confessionais. Ele afirma:

O confessorário não é você, oh Papa, somos nós; entenda-nos e que os católicos nos entendam.

Em nome da Pátria, em nome da Família, você promove a venda das almas, a livre trituração dos corpos [...]

Nós não estamos no mundo, oh Papa, confinado no mundo; nem a terra nem Deus falam de você.

O mundo é o abismo da alma, deixe-nos nadar em nossos corpos, deixe nossas almas em nossas almas, não precisamos do teu facão de claridades (Artaud, 1983d, pp.28-29).

Para o autor, necessário é subverter essas ideias, tirando a primazia da alma e dando ao corpo o lugar onde se podem compreender todas as questões humanas. No texto *Os sentimentos atrasam* (1993a), observamos questões semelhantes à anterior. Trava-se uma batalha contra tudo que se interpõe entre o homem e seu corpo, acredita que seja o que for – precisa ser urgentemente arrancado. E questiona-se: “de onde saiu em mim o espírito? Como é que o espírito santo me gangrenou? [...] Esta coisa inapreensível a que se dá o nome de espírito. De um véu de luto que me lançou a consciência do rebanho (Artaud, 1983d, p.23).

No texto "Segurança pública" (1983e, p.23), o autor considera que “nascemos podres de corpo e alma”. Ou seja, desde que nascemos somos ensinados a matar o desejo do nosso corpo, aprendemos dia após dia que ele é mau, imperfeito, sujo e perecível, já a alma é vista como confiável e eterna. Nesse tipo de pensamento, o investimento da nossa potência não está centrado na nossa vida na Terra, ao contrário, toda força humana é centrada no plano de salvação. Onde próprio deus “espreme o movimento”, ou seja, ele julgará as condutas do nosso corpo e avaliará o merecimento da nossa alma. Aqui, o destino da alma aparece diretamente ligado ao que fazemos com nosso corpo. É preciso a morte do corpo, como sacrifício santo e agradável a deus.

O autor afirma que “o homem, quando não é reprimido, é um animal erótico”¹² (Artaud, 1983e, p.160). Considera que ninguém precisa “chamar nossa atenção para as cadeias que nos prendem à petrificante imbecilidade do espírito” (Artaud, 1983e, p.27). Assim, compreendemos que sua revolta acerca das ideias e concepções propagadas pelo dualismo metafísico/religioso parece-nos justificável diante da incompetência humana em não suportar o vazio da existência

¹¹ Escrito em um momento anterior ao texto "Para acabar com o julgamento de deus" (1983c). No texto "Carta ao papa", Artaud ataca com veemência o cristianismo e suas práticas confessionais (Artaud, 1983d).

¹² Artaud traz a reflexão de que “o homem quando não é reprimido, é um animal erótico” (Artaud, 1983, p.160). Vale destacarmos o quão atual é a sua afirmação ao vivenciarmos cotidianamente a automatização do nosso corpo como mero instrumento de expressão. Neste processo, o homem tem suas forças vitais capturadas, reprimidas - o corpo do homem atual nega a existência do próprio homem/corpo. Assim como Artaud, acreditamos que somos um animal erótico, que por trás de um eu consciente, de sentidos adormecidos, ou de ideais transcendentais, está a vida – essa configuração de impulsos e desejos contínuos.

e o preenchendo, por conseguinte, com crenças em outro mundo, em seres que regem o Universo, que abandonam seu corpo como oferta e sacrifício em prol dos homens – o cristo –, e não suficiente, apregoam que tal abandono é um grande exemplo para toda humanidade. Ou seja, seres que promovem a ideia de que o homem só conseguirá uma elevação espiritual ou a salvação da sua alma quando, enfim, conseguir abandonar os caprichos e desejos do seu corpo.

Sem dúvida, o cristo foi um dos maiores inimigos de Artaud, bem como a motivação para sua viagem ao México, onde buscou participar dos rituais dos índios Tharahumaras, compreendendo que seu “destino físico estaria irremediavelmente ligado a isso. “Estava preparado para todas as queimaduras, esperava os primeiros frutos da queimadura com vistas a uma combustão logo generalizada” (Artaud, 1983e, p.109). Buscando livrar-se da cruz e do cristo, o autor relata-nos: “se ao menos fosse possível encontrar um corpo, um único corpo de homem que escapasse a minha perpétua crucificação” (Artaud, 1985a, p.34). Nos escritos intitulados "O rito Peyotl" (1985b) complementa acerca dessa problemática:

Escrevi o Rito de Peyotl em estado de conversão, e com cinquenta ou duzentas hóstias recentes no corpo,
E daí num ponto e noutro o meu delírio a respeito do cristo e da cruz de Jesus Cristo.
Pois nada hoje me parece mais fúnebre e mortalmente nefasto do que o sinal estratificador e limitado da cruz.
Nada mais eroticamente pornográfico do que o cristo, ignóbil concretização sexual de todos os falsos enigmas psíquicos, de todas as recusas corporais passadas à inteligência por não terem neste mundo que fazer mais nada além de servir de matéria a quebra-cabeças e àqueles a quem manobras sujas de masturbação mágica são capazes de isentar o recrutamento elétrico de um rol de encarcerados (Artaud, 1985b, pp.28-29).

Nesse sentido, para o poeta o homem sempre buscou compreender a origem e o fim das coisas, e nesse percurso, não suportando o vazio de tais buscas, agarrou-se às ideias que o levaram abandonar o corpo. No texto "O teatro e a ciência" (1993b), o autor afirma que é por meio de tais crenças que

[...] a religião, a sociedade e a ciência têm obtido da consciência humana o consentimento de abandonar o seu corpo, e lhe têm feito crer que o corpo humano é perecível e destinado ao cabo de pouco tempo a ir-se embora. Não, o corpo humano é imperecível e imortal e imutável, mutável fisicamente e materialmente, anatomicamente e manifestamente, mutável visivelmente e aqui mesmo bastando que quieram dar-se a pena material de o fazer mudar (Artaud, 1993b, p.63).

Deparamo-nos com o texto "O teatro de Séraphin" (1988a), onde o autor insurge com a afirmativa de que “a humanidade não quer ter o trabalho de viver, de tomar parte neste duelo natural entre as forças que compõem a realidade, com o objetivo de conquistar um corpo que nenhuma tempestade pode prejudicar” (Artaud, 188a, p.48). Para ele, somos todos cúmplices nesse processo de encarceramento do corpo.

Entendemos que a alma encarcera o corpo quando o homem compactua com a ideia de que não é para este mundo que se vive. Inicia-se aqui uma luta por merecimento, em que o corpo sofrerá todas as penitências em prol da eternidade. E foi isso que Artaud denunciou em seus escritos, ou seja, a captura consciente do homem para abandonar seu corpo, fazendo-o acreditar que o corpo é perecível, sujo e repleto de desejos pecaminosos.

Nesse aspecto, é possível observarmos que o descuido com as intensidades, com as formas de uma vida intensa, vem nos tornando, dia após dia, cúmplices do nosso próprio aprisionamento. Encarcerados nesse emaranhado de uma vida miserável, perdemos nossa potência de refletir e questionar a realidade na qual estamos inseridos, estabelecendo, assim, o rebaixamento de toda forma de vida ativa e potente. Compreendemos, assim, que tal redução derroca por vezes no aprisionamento do corpo, onde, separado da sua potência de acontecer e fluir no mundo em que vive, tem se tornado massa de manobra e controle social.

1.2 Organismo *versus* corpo

Como uma sombra que um dia seria corpo saindo viva e a quem veio se dizer: permaneça sombra, o corpo que você fez para viver nos pertence, não podemos te deixar o corpo, isso nos tiraria um gozo, esse de gozar com o teu corpo, isso você não nos sugará, se nós te sugarmos do teu próprio eu.

Antonin Artaud

Um terceiro eixo encontrado foi o organismo, compreendido por Artaud como o funcionamento das coisas – o juízo de deus. O autor afirma que o organismo é o juízo de deus (Artaud, 1974). Dessa maneira, compreendemos que, quando um corpo é inserido na sociedade, são-lhe atribuídas formas e funções, e tal mecanização torna-o um organismo, ou seja, o corpo abandona a potência, sendo organizado e reduzido para ser um estado de corpo, onde se almeja um fim determinado: a organização e produção. No texto "O homem-árvore: carta a Pierre Loeb" (1988b, p.105), o autor deixa claro o funcionamento do organismo quando diz:

[...] a grande mentira foi fazer do homem um organismo,
ingestão, assimilação,
incubação, excreção,
o que existia criou toda uma ordem de funções latentes e que escapam
ao domínio da vontade decisora,
a vontade que em cada instante decide de si;
sem funções ocultas, subjacentes, que o inconsciente rege.

Portanto, é possível observarmos que o corpo passa por um processo de estratificação de toda multiplicidade, intensidade e singularidade, organizando, a partir daí seus órgãos

conforme uma ordem e função. Nessa perspectiva, nosso organismo-organizado torna-se nosso maior adversário, pois à medida que se organiza para o trabalho visando um determinado fim perdemos o devir, sofremos aqui uma automatização da vida e não conseguiremos ultrapassar nossos estados de corpo e funções preestabelecidas. Com base nisso, podemos dizer que o próximo efeito do cárcere-organismo será o rebaixamento do nosso desejo como potência de existir e fluir no mundo em que vivemos (Artaud, 1988b). Nas palavras do autor:

Do que somos e queremos na verdade pouco resta,
um pó ínfimo sobrenada, e o resto, Pierre Loeb, o que é?
Um organismo de engolir, pesado na sua carne,
e que defeca e em cujo campo,
como um irisado distante,
um arco-íris de reconciliação com deus (Artaud, 1988b, pp.105-106).

Nesse trecho Artaud observa como o corpo foi destituído da sua natureza intensiva pelas formas organizativas, como a religião, ciência e sociedade. Perdido, deixou de produzir infinitas realidades, encontrando-se fixado em entidades de outro mundo. O autor quer demonstrar com essa passagem a nossa captura cotidiana, à qual somos violentamente submetidos desde o momento em que chegamos a este mundo.

Um outro ponto observado em seus escritos foi referente ao suicídio. O autor faz uma relação interessante entre a transformação do nosso corpo em organismo e o empenho da sociedade nessa transformação em suicidar-nos. No ano de 1947, após ver a mostra de 173 obras de Van Gogh no Musée de l'Orangerie, Artaud (2004b, pp.15-16) publicou o texto *Van Gogh: o suicidado da sociedade*, onde faz a seguinte afirmação:

Van Gogh não morreu por causa de uma definida condição delirante, mas por ter chegado a ser corporalmente o campo de batalha de um problema [...] introduziu-se no seu corpo essa sociedade absolvida, consagrada, santificada e possuída, apagou nele a consciência sobrenatural que acabava de adquirir, como uma inundação de corvos negros nas fibras de sua árvore interna, submergiu-o numa última onda, e, tomando seu lugar, o matou.

Para ele, o corpo de Van Gogh sofreu, após uma travada luta contra o organismo. Seu corpo intensivo foi capturado pela “sociedade absolvida, consagrada, santificada e possuída”, derrocando no aprisionamento dos seus órgãos e sentidos. Artaud (2004b) afirma que ele não abriu mão da sua vida por ter fracassado em um combate. Diferentemente disso, acredita que o pintor holandês teve êxito em sua descoberta, e por isso – por conseguir libertar-se das amarras e do Juízo –, a sociedade, “para puni-lo”, “o suicidou” (Artaud, 2004b, p.20).

O autor pontua por diversas vezes que, assim como Van Gogh, também nós, dia após dia, somos suicidados pela sociedade. Nas "Cartas de Rodez" (1983h, p.121), o autor afirma que “o truque dos iniciados é introduzir-se no corpo das pessoas para desmentir aqueles que os acusam” e, com isso, sejam “levados a prisão ou ao hospício” – e, neste caso, ao suicídio.

Considera que o corpo humano foi encarcerado quando “destilaram todas as nossas percepções, todas as nossas impressões, e só vivemos a conta-gotas, respirando o ar das paisagens por fora e a partir das beiradas” (Artaud, 1983h, pp.121-122).

No texto "Pesa nervos" (1986i, p.21), o poeta menciona: “nada de obras, nada de língua, nada de palavras, nada de espírito, nada. Nada a não ser um belo Pesa-Nervos”. Acredita que o “pesa-nervos” possa ser uma maneira de se reformar a vida, uma prática revolucionária e uma reação anárquica contra tudo que se impõe em desfavor do corpo, roubando sua potência e força vital. No escrito "O teatro e a ciência" (1993b, pp.66-67), Artaud considera que tal prática revolucionária funcionaria como “uma operação onde nas profundezas do grito orgânico e do sopro lançados passam todos os estados do sangue e dos humores possíveis”, precisamente um combate “dos espinhos e esquirolas do corpo visível” contra “os monstros falsos do psiquismo, da espiritualidade e da sensibilidade”.

O poeta acredita que o corpo “tem um sopro e um grito pelos quais, nos *bas-fonds* decompostos do organismo, se pode agarrar”, ou seja, transportando-se visivelmente até aos altos planos radiosos, o corpo superior o espera. Para ele, o corpo tornou-se “sujo e mau porque vivemos num mundo sujo e mau que não quer que o corpo humano seja mudado” (Artaud, 1993b, pp.64-65).

Artaud (1983b) declara guerra ao seu corpo encarcerado afirmando a inutilidade dos seus órgãos. Acredita que “quando tudo nos leva a dormir, olhando com olhos atentos e conscientes, é difícil acordar e olhar como num sonho, com olhos que não sabem mais para que servem e cujo olhar está voltado para dentro” (Artaud, 2006a, p.6). Sua voz persiste em ecoar o tormento de um homem fadado a viver sem um corpo. Sua dor e desespero rompem os muros da sociedade moderna, percorrem tempo e espaço, chegando à contemporaneidade. Conhecedor dos possíveis perigos de desencarceramento, Artaud (1983b, p.75) acredita “que nas circunstâncias atuais valha a pena corrê-lo”. Assim, incita-nos a propor “qualquer coisa para sair do marasmo, em vez de continuar reclamando desse marasmo e do tédio, da inércia e da estupidez de tudo”. Seu maior desejo talvez tenha sido encontrar “um só corpo humano” que tivesse escapado à sua “crucificação perpétua” (Artaud, 1983b, p.101).

No escrito "O teatro e a ciência" (1993b, p.64), o dramaturgo afirma que a revolução que tanto se espera por aí “não será verdadeira enquanto não for fisicamente e materialmente completa, enquanto não se voltar para o homem, para o próprio corpo do homem e não se decidir enfim a pedir-lhe que mude”. Assim, podemos dizer que Artaud não acredita em outro

tipo de revolução que não ocorresse de fato em nosso corpo, nas relações de força que o corpo do homem estabelece com o mundo.

Por conseguinte, o autor acredita que só por meio do corpo conseguiríamos recuperar o grito de revolta contra o mal que nos acontece. E mediante a crueldade somos plenamente capazes de “redescobrir em nós essas energias” (Artaud, 1983b), de estarmos frente a frente com nossas capacidades e possibilidades, num sentido mais amplo, que potencializem nossa existência.

Capítulo 2 A revolta do corpo

Espero que não me queira mal e que me compreenda
 Tenho certeza de que há em você uma raiva da vida num tempo
 que torna impossível a vida desses que se dão conta da vida.
 Quando ninguém nunca soube do que se tratava.
 Os tempos aproximam cilindros a óleo sobre os quais realmente
 se lança fogo. E isso não são palavras jogadas ao vento, mas
 realmente carne grelhada, enegrecida no fogo da vizinhança.
 Talvez um dia desses você acenderá um cilindro de óleo não
 muito longe de mim.

Antonin Artaud

Compreendemos o corpo humano não apenas como uma estrutura orgânica/física, mas como resultado de diversas forças, relações e circunstâncias que o acometem todos os dias. O desafio que nos é imposto por meio dos escritos de Artaud é um ato de revolta contra o encarceramento do corpo, ou ainda ver o “homem em rebelião contra a fatalidade, negando-se a sofrê-la passivamente, revoltado, criando em função dessa revolta” (Artaud, 1993d, p.57). Nessa perspectiva, a revolta do corpo seria aquela que visa romper com o fatalismo provocado pela organização produtiva e aprisionamento dos corpos, para um mergulho nas forças intensivas e criadoras de múltiplas realidades.

Buscando entender a estratégia de Artaud – o de lançar-se nesse movimento de revolta, que desorganiza os fluxos que compõem os corpos –, propomos, neste capítulo, cartografar a revolta do corpo na obra de Antonin Artaud, para discutir qual é o diagrama de forças – a máquina abstrata proposta por Artaud – que possibilita o desencarceramento do corpo.

Por diagrama de forças, compreendemos um mapa dinâmico das relações de forças, a configuração de uma espécie de movimento que toma a conformação de uma máquina abstrata – cujo motor está conectado a uma pluralidade de movimentos sem identidade e sem lei. “Operam no diagrama os vetores de forças em movimento, fluidos e não estratificados” (Hur, 2015b, p.160). Por conseguinte, “o diagrama opõe-se a estrutura, pois suas [...] alianças tecem uma rede flexível e transversal [...] definem uma prática, um procedimento ou uma estratégia, distintos de toda combinatória, e formam um sistema físico instável, em perpétuo desequilíbrio, em vez de um círculo fechado de troca” (Deleuze, 1988, p.45).

Para Deleuze (1988, p.80), o diagrama é “a apresentação das relações de força que caracterizam uma formação; é a repartição dos poderes de afetar e dos poderes de ser afetada; é a mistura das puras funções não-formalizadas e das puras matérias não-formadas”. Assim, pensamos o diagrama por intermédio da proposta de uma revolta ativa do corpo – um movimento de desacoplagem do corpo a um meio social, em que se derrubam a condição e o

mito criado sobre um corpo eficiente, dócil e útil, organizado para a sociedade. O corpo que outrora se encontrava encarcerado pelos dualismos cartesiano e metafísico/religioso, como também pelo organismo, agora rompe com os eixos que o sedimentam para criar diferentes níveis de intensidades.

Verificamos, portanto, que para Artaud existem duas configurações do mesmo diagrama de forças que contribuem para o desencarceramento do corpo: um primeiro que abarca a ideia de crueldade, que visa ao rompimento com a organização produtiva dos corpos; um segundo que trata da criação de um Corpo sem Órgãos, que seria uma permanente busca por intensidades – uma revolta ativa contra os estratos que encarceram o corpo humano.

2.1 Crueldade

Este estado de coisas em que vivemos e que deve ser destruído, destruído com aplicação e maldade, em todos os planos e em todos os níveis.

Antonin Artaud

Constata-se que Antonin Artaud desejava “uma obra nova que fixasse certos pontos da vida orgânica”, que “pudesse lesar o gosto, a moral, os bons costumes, a *vontade de honra*” e incitar o desejo para “uma mudança CORPORAL”. O autor pontua que será preciso uma “vontade de uma espécie de glória”, que, “pela voz, tambores e xilofonias”, todas as individualidades “façam corpo” (Artaud, 2017c, pp.164-165).

No texto “A dança do Peyotl”, o autor refere-se ao corpo humano como um “conjunto desmanchado [...] pedaço de geologia deteriorada [...] inerte como a terra” (Artaud, 1985b, p.37, 1993c). Sob esse ponto de vista, entendemos que a referência à geologia se dá no sentido em que Artaud desenvolve, em seus escritos, questões acerca da composição e estrutura do corpo, bem como os processos psicossociais que lhe dão forma.

O corpo em estado de revolta ocupa um grande espaço nas discussões de Artaud, tornando-se um dos seus maiores interesses nos últimos anos da sua vida – aquele que o impulsionou a um processo constante em busca de refazer-se. Diz o autor: “Não existe o cosmos e cada homem é seu próprio mundo sozinho”, ou seja: “Cabe-lhe, portanto, a sua iniciação fazendo-se viver”. Para ele, aquele que “não quer iniciar-se a si próprio não encontrará outro que o faça” (Artaud, 2017b, p.127).

Para combater a inércia, o autor dedicou-se a exaustivos processos de experimentação, nos quais almejava uma revolução humano-corporal – antes de mais nada, em seu próprio corpo

–, ampliando e afirmando a sua potência de existir. No escrito "Acabar com as obras-primas" (2006b, p.90), o autor incita-nos a renunciar o “empirismo das imagens que o inconsciente carrega”. Compreendemos a crítica de Artaud acerca do “empirismo das imagens que o inconsciente carrega” como uma afirmação da existência de um modelo prévio de pensamento, que nos separaria da força ativa e nos colocaria em um tipo de pensamento/representação que nos afasta de qualquer possibilidade de expansão e criação. Ou seja, o poeta combate tudo que direciona o nosso pensamento (seja consciente ou inconscientemente) a uma forma de pensar, de sentir e de perceber o mundo a nossa volta. Sua luta está concentrada em um movimento inverso – ao invés de representarmos o mundo, precisamos destruir todas as conexões e discursos que nunca foram nossos, em um constante processo de experimentação e afirmação da vida. Para o dramaturgo, chegamos ao ponto que se faz necessário que “as coisas arrebentem para se começar tudo de novo” (Artaud, 2006b, p.83).

A ação que leva ao arrebentar das coisas é o que Artaud chama de crueldade. Para ele, “tudo o que age é uma crueldade”, por isso, nos convida a agir (Artaud, 2006b, p.96). Nessa direção, o autor afirma que “a criação e a própria vida só se definem por uma espécie de rigor, portanto de crueldade básica que leva as coisas a seu fim inelutável, seja a que preço for. O esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade” (Artaud, 2006c, p.120). Entende-se que tudo precisa ser destruído, “com aplicação e maldade, em todos os planos e em todos os níveis em que ele atrapalha o livre exercício do pensamento” (Artaud, 2006e, p.48).

De modo semelhante, Deleuze (1988, p.130) compreende tal movimento como “tornar-se senhor de sua velocidade, relativamente senhor de suas moléculas e de suas singularidades, essa zona de subjetivação: a embarcação como interior do exterior”. O autor acredita que o mais importante em todo sistema da crueldade é o visceral embate que se opõe ao juízo, possibilitando ao homem um mergulho nas “relações finitas do corpo existente”, relacionando-se “com forças que o afetam” (Deleuze, 1988, p.152).

A crueldade a que Artaud se refere seria uma espécie de “apetite de vida”, no sentido de um desejo gerador de potência e vida, algo que nos coloque “diante de todas as nossas possibilidades” (Artaud, 2006a). Em nossas palavras, a crueldade seria como uma vontade arrebatadora, sem que jamais se chega a um fim. Como uma força desejante, geradora de mais e mais vontade, onde ultrapassam-se todos os limites do possível, inclusive na esfera dos sentidos.

Para o autor, a crueldade fez-se necessária pelo fato de estarmos vivendo um permanente estado de corpo. No seu ponto de vista, já é possível observarmos “os sinais

indicadores de que o que nos mantinha vivos já não se mantém, de que estamos todos loucos, desesperados e doentes. E eu *nos* convido a reagir" (Artaud, 2006b, p.87).

“Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral” (Artaud, 2006c, p.97). Ou seja, para Artaud não podemos conformarmos com esses estados de corpo, restringindo-nos das diversas possibilidades de uma vida expansiva. Em seus escritos, ele nos desafia a conhecer o jogo de forças que compõe nosso corpo, para expandi-las até sua ruptura. No texto "A questão que se coloca" (1983j, p.159), o autor menciona esse movimento dizendo:

É que me pressionavam
ao meu corpo
e contra meu corpo
e foi então
que eu fiz tudo explodir
porque no meu corpo
não se toca nunca.

Em sua perspectiva, por intermédio da crueldade, seremos capazes de “redescobrir em nós essas energias”, de estarmos frente a frente com nossas capacidades e possibilidades, num sentido mais amplo, que potencialize nossa existência (Artaud, 1983a). Explica-nos:

[...] não se trata de modo algum da crueldade vício, da crueldade erupção de apetites perversos e que se expressam através de gestos sangrentos, como excrescências doentias numa carne já contaminada; mas, pelo contrário, de um sentimento desprendido e puro, um verdadeiro movimento do espírito, que seria calcado sobre o gesto da própria vida; e na idéia de que a vida, metafisicamente falando e pelo fato de admitir a extensão, a espessura, o adensamento e a matéria, admite, por consequência direta, o mal e tudo o que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria (Artaud, 2006f, p.134).

O poeta liberta-se do uso e significado comum da palavra crueldade, para aplicá-lo no sentido de uma “necessidade implacável”, afirmando que a palavra crueldade deve ser “considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído”. Artaud (2006g, pp.118-119) reivindica “o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a golinha”.

Para o autor a vida jamais deixa de desempenhar seu papel, e este “rigor e esta vida que continuam e se exercem na tortura e no espezinhamento de tudo, esse sentimento implacável e puro, é a crueldade (Artaud, 2006f, p.134). Para ele a vida é avassaladora, sua força nada teme, ao contrário, é dominante. E essa força impõe-nos mais força, e é aqui que encontramos novas possibilidades e múltiplos caminhos. Artaud (2006g, p.118) elucida essa força na forma de “consciência aplicada”, uma espécie de rigor absoluto, mencionando:

De fato, crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão. Na crueldade que se exerce há uma espécie de determinismo

superior ao qual está submetido o próprio carrasco suplicador, e o qual, se for o caso, deve estar determinado a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém.

A crueldade, para Artaud, seria como uma força ativa, que em si produz diversas realidades, ao mesmo tempo em que produz a si mesma. Ou seja, para o autor “as pessoas são imbecis. A literatura está esvaziada. Não existe mais nada nem ninguém, a alma é insana, não há mais amor, nem mesmo ódio, todos os corpos estão saciados; as consciências, resignadas” (Artaud, 1983u, p.113). Por isso, a crueldade agiria como um sacolejar das forças, gerando movimento onde os corpos encontram-se saciados, criando novas perspectivas no lugar de consciências resignadas.

Na visão do poeta vivemos um eterno estado de corpo, perdemos a potência e o acontecimento, precisamos com urgência reencontrar a crueldade perdida em nossos dias – a potência ativa. Para o poeta, “a boa saúde é uma abundância de endemias encurraladas, de um formidável desejo de vida com cem chagas corroídas que, apesar de tudo, é preciso fazer viver” (Artaud, 2004b, p.49). Ou seja, o que compreendemos como “boa saúde”, no ponto de vista de Artaud, não passa de um processo infeccioso, o qual de um lado opera o “desejo de vida” e, do outro, a epidemia dessa infecção – que seria uma espécie de consentimento em relação ao mal que nos acontece. Para ele, todos nossos sentidos estão encurralados nesse processo infeccioso/civilizatório do Ocidente, e que ainda assim “é preciso fazer viver” (Artaud, 2004b, p.49). Esse fazer viver que o autor menciona ocorreria mediante o reencontro do homem com sua força produtora de múltiplas realidades. Apenas por meio desse encontro é possível expandir-se, romper com esse estado de dormência em que nos encontramos. Nessa perspectiva,

[o] homem, quando não é reprimido, é um animal erótico, há nele um frêmito inspirado, uma espécie de pulsação que produz inumeráveis animais os quais são formas que os antigos povos terrestres universalmente atribuíam a deus (Artaud, 1983t, p.160).

Na obra "Van Gogh: o suicidado da sociedade" (2004b), o autor elucida a crueldade mediante a forma utilizada pelo pintor em sua obra:

Pancadas, realmente pancadas que Van Gogh aplica sem parar a todas as formas da natureza e aos objetos. Destrinchadas pela punção de Van Gogh, as paisagens exibem sua carne hostil, o amargo de suas entranhas arrebitadas, que não se sabe, qual força insólita está metamorfoseando (Artaud, 2004b, p.17).

Segue considerando que “não existe nada que tenha sido alguma vez escrito, ou pintado, esculpido, modelado, construído, inventado a não ser para sair do inferno” (Artaud, 2004b, p.33). Ou seja, tudo que age em nós – tudo que nos impulsiona a movimentar, a criar –, na

perspectiva de Artaud é para afirmarmos o inferno que é a vida em estado reprimido, para depois fugirmos dele.

Ainda nesse sentido, podemos compreender que, quando o autor reflete sobre a obra de Van Gogh e menciona que “as paisagens exibem sua carne hostil, o amargo de suas entranhas arrebatadas” (Artaud, 2004b, p.17), podemos entender que a crueldade não se faz necessária para o preenchimento de algo que nos falta. Num sentido contrário a esse, a crueldade se faz necessária para nos tirar desse inferno – que é o sentimento da falta.¹³ Ela é o que desperta nosso desejo de criar novas realidades, sacode os sentidos, movimenta as forças, e nos conduz a uma vida de multiplicidades metamorfoseantes. É a ação, o movimento da vida em nós, em que nada precisa ser preenchido, mas transbordado, arrebatado.

Nas discussões sobre a obra de Van Gogh, Artaud questiona: o “que quer dizer desenhar? Como se consegue fazê-lo?” (Artaud, 2004b, p.36). Entendemos, por meio das suas inquietações, que qualquer processo de criação, seja ele em que área se dá, é uma prática cruel, visto que o foco é o exercício constante da crueldade. É o deixar de ser para vir a ser, um superar de si mesmo, abandonar os limites impostos (inclusive aqueles impostos por nós mesmos e para nós mesmos) e penetrar em uma zona até então desconhecida para nós. Nessa lógica de reflexão, o poeta afirma que desenhar é romper

[...] a barreira de quantas cotoveladas reprimidas, choques oculares tirados do natural, piscadas de olhos extraídas do tema, correntes luminosas das forças que trabalham a realidade, tiveram que derrubar antes de serem contidos e como içados até à tela e aceitos. (Artaud, 2004b, p.37).

Vale ressaltar que existe uma ilusão de que temos a propriedade sobre nosso corpo, e é nessa perspectiva que o autor trabalha, afirmando que a crueldade se faz fundamental, pois “é a ação de abrir passagem através de um invisível muro de ferro, que parece interpor-se entre o que se sente e o que é possível realizar” (Artaud, 2004b, p.36). Sendo assim, compreendemos que a crueldade contribui no processo de “atravessar esse muro, porque não adianta bater fortemente sobre ele, para conseguir é preciso corrê-lo lenta e pacientemente como uma lima” (Artaud, 2004b, p.36).

Para o poeta, toda obra do pintor “é um acontecimento, e onde cada pincelada de Van Gogh sobre a tela é pior que um acontecimento” (Artaud, 2004b, p.40). Sob o ponto de vista de Artaud, “cada pincelada de Van Gogh” provocava uma multiplicação de si, e a “cada pincelada” ocorreria algo pior que a multiplicação de si. Assim, podemos compreender que, se nas telas de

¹³ O sentimento da falta para Artaud está relacionado à captura do nosso desejo, como potência absoluta de produzir existência e produzir realidades. Abordaremos esse sentimento mais adiante quando formos discutir o “Corpo sem órgãos”.

Van Gogh “não havia nem espírito, nem alma, nem consciência, nem pensamento, havia matéria explosiva, vulcão maduro, pedra em transe, paciência, ínguas, tumor cozido, e caveira descarnada” (Artaud, 2004b, p.49). Para nós, havia o desejo de crueldade, um desejo que rompe com o simples para se tornar múltiplo, o desejo cruel de tornar a ser uma matéria explosiva.

Uma outra alusão encontrada acerca da crueldade está nos "Manifestos e cartas do período surrealista" (1983o), onde o autor afirma ter escolhido “o domínio da dor e da sombra assim como outros escolheram o do brilho e da acumulação da matéria”. Diz ele: “Não trabalho na extensão de um domínio qualquer. Trabalho unicamente na duração” (Artaud, 1983o, pp.19-20). Compreendemos que, quando o poeta se refere à “duração”, ele defende que contrariamente ao que nos é imposto externamente (imobilidade) – “acumulação da matéria” – é preciso estarmos atentos ao “domínio da dor e das sombras” – o domínio da sensibilidade, das sensações e explosões contínuas –, pois só quando observarmos essas sensações conseguiremos despertar para o que ele chama de duração. No escrito "Suicídio é uma solução?" (1983p), o poeta diz não acreditar “em coisa alguma à qual eu não esteja ligado pela sensibilidade de um cordão pensante, como que meteórico e ainda assim sinto falta de mais meteoros em ação” (Artaud, 1983p, pp.22-23). Esse “cordão pensante” ao qual o autor se refere compreendemo-lo como duração.

Ainda no texto "Suicídio é uma solução?" (1983p), o dramaturgo afirma que a crueldade seria como um “suicídio anterior”, ou, em suas palavras, o que “achariam de um suicídio anterior, de um suicídio que nos fizesse dar a volta, porém para o outro lado da existência, não para o lado da morte” (Artaud, 1983p, p.23). Entendemos nessa passagem que o “suicídio anterior” se daria como um processo de desencarceramento do corpo, em que a luta travada das forças que nos aprisionam *versus* as forças que geram mais potência e visam a uma vida ativa se colidem. Essa colisão seria o “suicídio anterior” que o autor relata, o que nos levaria para “o outro lado da existência” – ou, em nossas palavras, para o outro lado de uma vida miserável –, onde tomamos consciência dos processos que encarceram nosso corpo, reduzindo nossa potência de existir. Essa tomada de consciência agiria em nós como uma espécie de morte, mas não a morte como conhecemos popularmente – o cessamento das atividades biológicas –, mas um processo inverso – uma espécie de reconquista cruel da carne. Trata-se da volta para o outro lado, do que se passa no “entre” dessa volta – aquilo que desliza das estratificações do poder –, uma espécie de retomada de potência e vida.

No escrito "Heliogábalo ou o Anarquista coroadado" (1983q, 1991), em uma tentativa de metamorfosear o mundo reavivando suas origens, Artaud cria um personagem chamado

Heliogábalo, que “abala a ordem estabelecida, as idéias, as noções convencionais das coisas”, se aproveita dessa “desordem, desse afrontoso relaxamento dos costumes, para transformar a obscenidade em hábito, expondo, publicamente, o que normalmente se esconde” (Artaud, 1983q, p.45). O poeta afirma que o tal Heliogábalo “pratica a anarquia em primeiro lugar contra si próprio e sobre si próprio”, e “a primeira anarquia está nele e assola seu organismo, lança seu espírito numa espécie de loucura precoce [...] Heliogábalo é o homem e a mulher” (Artaud, 1983q, pp.34-35). Nesse projeto, um dos principais temas abordados por Artaud é o combate entre o princípio masculino e o feminino e o desejo de dissolvê-los (Artaud, 1983q). A proposta de Artaud na primeira anarquia de Heliogábalo é a reflexão acerca da crueldade de ser mulher – é o escapar de uma sociedade criada por homens e para homens. É a busca pelo rompimento de todos os modelos estabelecidos e reproduzidos durante séculos, para os quais, por intermédio de Heliogábalo, Artaud sugere um novo caminho – um novo corpo, assim constituído:

O homem e a mulher fundidos no sangue, a preço de sangue. Na guerra abstrata de Heliogábalo, na sua luta de princípios, na sua guerra de virtualidades, há sangue humano, não sangue abstrato, sangue irreal e imaginado, mas sangue verdadeiro, sangue jorrado e que pode voltar a jorrar; e Heliogábalo, mesmo não o tendo derramado na defesa do seu território, pagou com ele por sua poesia e suas idéias (Artaud, 1983p, p.36).

O desejo de Artaud (1983q, p.36) é ver “o homem e a mulher fundidos no sangue”, ou seja, romper com a forma estabelecida, com os padrões que modelam o ser homem – branco, alto, heterossexual, ocidental, trabalhador etc. – e dar abertura a novas intensidades. Nesse prisma, o poeta associa o feminino a algo “tonitruante e terrível como o uivo de um mastim fabuloso, atarracado como as colunas cavernosas, compacto como o ar murado nas abóbodas gigantes do subterrâneo” (Artaud, 1983q, p.81).

Nesse pensamento, busca “experimentar um feminino terrível”, ou ainda um “grito da revolta pisoteada, da angústia armada para a guerra, da reivindicação”, como um “lamento de um abismo sendo aberto: a terra ferida grita, as vozes se levantam, profundas como o fundo do abismo e que são o fundo do abismo gritando” (Artaud, 1983s, p.78). Entende-se que a proposta de Artaud – ao “experimentar um feminino terrível” –, encontra-se diretamente relacionada ao grito:

Grito numa armadura de ossos, nas cavernas da minha caixa torácica que toma uma importância desmedida aos olhos medusados da minha cabeça.
Mas com esse grito fulminado, para gritar é preciso que eu caia.
Caio num subterrâneo e não saio mais, nunca mais saio.
Nunca mais no *Masculino* (Artaud, 1983s, p.81).

Nunca mais o modelo de homem branco, heterossexual, trabalhador e ocidental. “Entendam, há uma imagem inflamada de um massacre que alimenta minha guerra contra mim. Minha guerra é alimentada por uma guerra e cospe sua própria guerra” (Artaud, 1983s, p.78).

Sua guerra central era o rompimento com a forma do modelo de homem ocidental, propondo com ousadia a construção de um outro homem. Um homem que que, durante seu processo de busca e compreensão acerca do mundo que vive, compreende-se a si mesmo.

Retomemos o personagem Heliogábalo para compreendermos melhor de que forma o autor busca romper com as formas estabelecidas e organizadas. Inicialmente, desfazendo-se da ideia de um corpo de homem, trabalhador, heterossexual, ocidental, eficiente, dócil, útil e bom, para lançá-lo em um movimento de desacoplagem do meio social, onde é imprescindível a utilização do que ele chama de “crueldade aplicada”. Artaud (1983q, pp.36-37) expõe o que, antes de mais nada, desejava:

Levar a poesia e a ordem a um mundo cuja existência é um desafio à ordem é trazer a guerra e a perpetuação da guerra, é levar a um estado de crueldade aplicada, é suscitar uma anarquia inominável, a anarquia das coisas e dos aspectos que se erguem antes de soçobrar novamente para se fundir na unidade. Aquele que desperta essa perigosa anarquia é sempre sua primeira vítima. E Heliogábalo é um anarquista aplicado que começa devorando-se e acaba devorando seus excrementos.

Seu projeto com Heliogábalo é a completa “destruição dos valores”, uma “monstruosa desorganização moral” (Artaud, 1983q, p.44). Para o autor, “este maravilhoso fervor na desordem que nada mais é que aplicação de uma ideia metafísica e superior de ordem” (Artaud, 1983q, p.39). Com isso, percebemos que o jogo de “destruição dos valores” e “fervor na desordem” que o autor menciona permeiam o objetivo de toda sua obra – abrir um campo de multiplicidades com infinitos desdobramentos da diferença nas esferas do corpo.

O autor aponta um ritmo “na crueldade de Heliogábalo”,¹⁴ menciona que “este iniciado faz tudo com capricho e em duplicata. Nos dois planos”, onde “Cada gesto seu tem dois gumes” (Artaud, 1983q, p.47). Apresenta-nos os dois gumes da seguinte forma:

Ordem, Desordem,
Unidade, Anarquia,
Poesia, Dissonância,
Ritmo, Discordância,
Grandeza, Puerilidade,
Generosidade, Crueldade (Artaud, 1983q, p.47).

Compreendemos essa “duplicada” como uma forma de experimentar a vida. Trata-se de uma espécie de fenda no inconsciente, onde o que anteriormente encontrava-se inerte e imóvel parte para uma zona de fluxos intermináveis – vida de múltiplas intensidades. Escreve Artaud que “os acordes e evoluções de débeis orquestras nada são perto do fluxo e refluxo, da maré que sobe e desce com suas estranhas dissonâncias, indo da generosidade à crueldade, do

¹⁴ Artaud só conseguia produzir qualquer coisa se fosse apaixonadamente, daí sua semelhança com o personagem por ele criado.

gosto pela desordem à busca de uma ordem inaplicável ao mundo latino” (Artaud, 1983q, p.47). E expõe: “É sempre a amplidão, o excesso, a abundância, o descomedimento. A mais pura generosidade e piedade para contrabalançar uma espasmódica crueldade” (Artaud, 1983q, p.48).

Para o poeta, o personagem Heliogábalos “prossegue sistematicamente na perversão e destruição de qualquer valor e qualquer ordem, mas o admirável, que prova a decadência do mundo latino, é como conseguiu, nos quatro anos do seu reinado, continuar esse trabalho de destruição à vista de todos, sem que ninguém protestasse” (Artaud, 1983q, p.49).

2.2 Corpo sem órgãos

O homem que vive a sua vida nunca se viveu a si mesmo, nunca viveu seu si mesmo, como um fogo que vivifica todo um corpo na extensão integral do corpo, a força de consumir esse corpo, o homem não vive todo si mesmo a cada minuto de seu corpo [...] quero dizer que o que é o eu ou o si não está num eixo de percepção única, e o eu não é mais único porque ele está disperso no corpo em vez do corpo estar reunido sobre si mesmo numa igualdade sensorial absoluta [...] o homem não está derramado no seu corpo, ele está derramado no fora das coisas, como um morto esquecido de seu corpo e que nada em torno ao seu corpo porque esqueceu seu corpo e seu corpo o esqueceu, e o homem não se vive todo si mesmo comete a cada instante o erro de crer ser esse si mesmo.

Antonin Artaud

Escolhemos esta epígrafe para iniciar a discussão do corpo sem órgãos. Acreditamos que, mais que um conceito, é uma proposta de uma prática ativa, um processo, uma experimentação, uma pragmática, em que se possibilita criar a própria realidade: “É uma operação nas profundezas do grito orgânico e do sopro lançados onde passam todos os estados do sangue” (Artaud, 1993d, p. 66). Artaud (2017e, pp.115-116) afirma que “o homem não está derramado no seu corpo, ele está derramado no fora das coisas, como um morto esquecido de seu corpo”. Podemos compreender este “fora das coisas” como um processo ilusório. Estar derramado no fora das coisas fala de uma captura e produção de um outro corpo em nós. O que nos levou para o fora? Quem seria esse outro em nós?

Artaud discute o corpo humano como um corpo de potência, fala sobre um “tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem função” (Artaud, 1988b, p.105). Defende a ideia de que, quando retiramos do corpo sua potência de produzir a si mesmo, indica que algo vai bastante mal em nossa vida. Nessa perspectiva, iniciamos um processo de idealização, e à

medida que idealizamos, perdemos a potência de produzir realidades, perdemos o acontecimento e, com isso, perdemos nosso corpo intensivo.

Entendemos como o fora das coisas a organização produtiva, onde a força do homem encontra-se derramada, levando o homem a não viver o “todo si mesmo”, cometendo o grande erro de acreditar “ser esse si mesmo”. Ou seja, esse corpo derramado no fora é um outro corpo criado em nós, e este corpo é o responsável por extrair a força do nosso corpo de potência para o controle da vida em si.

Estava eu justamente me colocando que é esse [...] falso corpo e eu me perguntava onde tinha começado, [...] desde antes dos seus primórdios, [...] nesse falso corpo, onde somos os antigos escravos de um eu, que nunca teve eu, senão que o afirmar diante de nós o nosso, em se ajudando com a nossa perda de corpo, já que viver é perder o seu corpo (Artaud, 2017d, p.146).

Artaud (1988b, p.108) trabalha sob a ótica da existência de um assujeitamento do desejo: uma submissão física do corpo, um investimento social.

Porque realmente o homem-árvore,
o homem sem função nem órgãos que lhe justifiquem a humanidade,
esse homem prosseguiu sob a capa do ilusório do outro,
a capa ilusória do outro,
prosseguiu na sua vontade mas oculta,
sem compromissos nem contacto com o outro (Artaud, 1988b, p.108).

Sendo assim, o corpo humano estaria sob uma “capa do ilusório do outro”, ou em nossas palavras, o homem crê que a organização do corpo é o princípio do corpo. É contra essa ideia que Artaud se levanta e propõe a destruição da capa ilusória para se construir um corpo como potência ativa do homem, opondo-se aos instrumentos reducionistas, aos processos de docilização/adestramento do corpo e instrumentalização da vida. O poeta investe sua força em uma prática revolucionária, num caminho contrário ao investimento social, em que se objetiva a construção de um novo corpo, um corpo sem órgãos. Acredita que

[...] as deficiências nasceram entre o homem e o labor árido
Que era bloquear também o nada.
Em breve esse trabalho será concluído.
E a carapaça terá de ceder.
A carapaça do mundo presente.
Levantada sobre as mutilações digestivas de um corpo esquartelado em dez mil guerras
e pela dor,
e a doença,
e a miséria,
e a penúria de gêneros, objetos e substâncias de primeira necessidade.
Os que sustentam a ordem do lucro
das instituições sociais e burguesas,
que nunca trabalham
mas grão a grão *amealharam* o bem roubado desde há bilhões
de anos
e conservado em certas cavernas de forças

defendidas pela humanidade inteira (Artaud, 1988b, pp.109-110).

O autor reflete sobre o processo de qualificação e criação de um corpo eficiente quando diz que “as deficiências nasceram entre o homem e o labor árido”. Acredita que, quando se estabelece a condição produtiva de um corpo, resta-nos “um corpo esquartelado em dez mil guerras”, e que nossa cumplicidade tem contribuído para a manutenção de “certas cavernas de forças defendidas pela humanidade inteira” (Artaud, 1988b, pp.109-110).

No plano do desejo, Artaud (2017a, p.109) acredita em “um mundo extraordinário onde o coração não poderá querer mais do que o espírito, ou seja, mais que o desejo [...] – O corpo (que é coração) não pode ser corpo se não sofreu um dia com todo o mal do espírito”. É interessante observar a crítica do poeta ao dizer que o corpo “não pode ser corpo se não sofreu um dia com todo o mal do espírito” (Artaud, 2017f, p.109).

Deleuze e Guattari (2011, pp.43-45) assim definem o desejo:

[...] esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. [...] Sabemos bem donde vem a falta – e o seu correlato subjetivo, o fantasma. A falta é arrumada, organizada, na produção social.

Com base nessa citação, constata-se que o corpo se encontra submetido a um equívoco em torno do desejo, sendo compreendido como “o mal do espírito” ou, em nossas palavras, o desejo como falta. Assim, o sentimento de falta em torno do desejo implica a criação de um objeto, aliando-se a idealizações, sejam elas transcendência de um ideal, em que se inicia toda maldição do desejo – ou “o mal do espírito”, nas palavras do autor (Artaud, 2017f, p.109). Pois uma vez que compreendido o desejo como “maldição” ou como uma falta que precisa ser preenchida, apegamo-nos a um ideal, fixamos, investimos o desejo em um determinado fim.

Diz o poeta: “Quem está menos advertido e menos consciente da força de sua libido malvada sofre mais com o mal do que aquele que nele coloca uma perversidade conhecedora” (Artaud, 2017e, p.104). Ou seja, aquele que não percebe as amarras por trás da crença de uma “libido malvada” está mais suscetível a permanecer em um processo de encarceramento do que aquele que reinventa o inconsciente, compreendendo-o não mais como falta, mas como produção, ou, nas palavras do autor, “uma perversidade conhecedora” (Artaud, 2017e, p.104). Artaud insurge contra a psicanálise visando compreender o processo de normalização do desejo. No seu ponto de vista,

[...] esse doutor era um desertor do ser porque com tudo que, no fundo mais recuado de seu eu, ele tinha podido perceber desse espírito de encarnação e transubstanciação gloriosa ele quis, no mundo degenerado e inferior da terra dobrar nesse espírito de queda que pressiona a não ver a carne senão no erotismo, no pecado. – É dessa forma que o ser é levado ao não-ser e que ele quis levar e fazer dessa degenerescência o princípio da universalidade (Artaud, 2017e, p.108).

Com base nisso, o dramaturgo elabora seu plano de reconquista do corpo – um mergulho em um conjunto de práticas –, “nessa espécie de dolorosa imanência, nessa espécie de insondável imanência onde se trama nosso inconsciente” (Artaud, 2017e, p.115). Um estilo de vida – o corpo sem órgãos – entendido aqui como um contraponto fundamental aos processos de encarceramento do corpo.

Em “À mesa” (1983f, p.27), o autor afirma: “Não precisam chamar nossa atenção para as cadeias que nos prendem à petrificante imbecilidade do espírito. Descobrimos um bicho novo”. E confronta: “Ainda mais que sei, sozinho, me fazer um corpo de outra forma mais habitável e vivível que essa carcaça de *pitris* dementes (Artaud, 2017d, p.132).

Em sua última obra, talvez a que mais se aproxime da proposta do Teatro da Crueldade – a transmissão radiofônica do texto “Para acabar com o julgamento de Deus” –, Artaud decide colocar o sujeito, “pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia”. Para ele, “o homem é enfermo porque é mal construído. É preciso desnudá-lo para raspar esse animalúnculo que o corrói mortalmente, deus e juntamente com deus os seus órgãos” (Artaud, 1983c, p.161). Afirma que “não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade (Artaud, 1983c, p.161). Dessa maneira Artaud finaliza seu manifesto raspando o que corrói e afasta o homem do seu corpo de potência – deus e, juntamente com ele, os seus órgãos.

O poeta atribui a deus e os seus órgãos a função de limitar, fixar, determinar e demarcar o corpo humano. Confere a deus a autoridade soberana, a influência exercida sobre os homens – o ideal de perfeição. Nesse sentido, o julgamento de deus estabelece uma verdade, um poder exercido e instituído sobre os homens. Vale ressaltar que o julgamento de deus é compreendido por Artaud como qualquer tentativa de controle sobre a vida, em todas as esferas, subjugando o corpo, tornando-o encarcerado. Assim considera:

É pela magia que abomináveis instituições que nos encarceram:
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, 2017d, p.154).

Quando o autor menciona que “não existe coisa mais inútil que um órgão”, refere-se aos processos que capturam nosso desejo, submetendo-nos a uma função. Ou seja, o corpo torna-se função, ou como discutimos anteriormente, uma capa ilusória – que usufrui do corpo e depois recompensa-o com prazer. Nesse sentido, o corpo humano passa a existir em uma relação de acomodação e reconforto – com conquistas que aparentam uma certa liberdade. Compreendemos, assim, que existe um assujeitamento do desejo que termina na redução física do corpo. Sob esse ponto de vista, o desejo passa a ser recompensado por essa nova forma de existir. E somente quando o homem conseguir criar para si um corpo sem órgãos, terá se libertado “dos seus automatismos” e reconquistado “sua verdadeira liberdade” (Artaud, 1983c, p.161). E “enquanto não mudarmos a anatomia do homem atual, ele não fará nada [...] por nenhuma espécie real e CORPORAL de LIBERDADE (Artaud, 2017d, pp.154-155).

Os órgãos de deus estabelecem uma organização, na qual o objetivo é a sentença – a palavra final. O corpo vive subjugado a essa sentença. Sob esse ângulo, a crítica de Artaud se estende para as relações de poder em que se almejam a submissão e o controle das potencialidades do corpo. Com base nisso, o poeta menciona um

[...] tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem função,
mas de vontade
e árvore de vontade que anda,
voltará.
Existiu, e voltará.
[...] a vontade que em cada instante decide de si;
porque assim era a árvore humana que anda,
uma vontade que decide a cada instante de si,
sem funções ocultas, subjacentes, que o inconsciente rege (Artaud, 1988b, p.105).¹⁵

O organismo é a máquina que coloca os órgãos em funcionamento. Artaud (1983aa, p.106) observou que “repentinamente se transformavam em homens, ou seja, organismos abjetos”. Por conseguinte, o organismo é o que ajeita, estabelece, ordena, alinha em torno de um modo de funcionamento estável. Podemos dizer que existe uma submissão física do corpo – ou seja, o desejo nos limites do corpo se encontra assujeitado à ideia de um corpo eficiente, dócil, bom, útil – onde se estabelece um acoplamento ao meio social. E foi essa organização do corpo que Artaud percebeu e contestou durante toda sua vida. Para ele, acabar com o julgamento de deus e seus órgãos é gritar não à aparelhagem estatal e a todas as formas de dominação do corpo. Sua luta é contra órgãos e organismo, contra todo e quaisquer processos de sedimentação que visam estabelecer funções ao corpo, encarcerando suas potencialidades.

¹⁵ Utilizamos no capítulo anterior parte do texto "O homem-árvore: carta a Pierre Loeb" para discutirmos o tópico sobre o organismo. No entanto, consideramos pertinente a discussão de outros trechos, embora sejam do mesmo texto, para elucidarmos a discussão do corpo sem órgãos.

O juízo de deus captura o corpo como potência ativa do homem e cria um outro corpo, “uma capa ilusória do outro” – reduzida, organizada, funcional, subjugada ao organismo (Artaud, 1988b, p.108). Acabar com o julgamento de deus é fugir de tudo que encarcera o corpo – ou em suas palavras, “explodir” com essa capa ilusória – com a organização dos corpos (Artaud, 1988b, p.108).

Diante disso, construir um corpo sem órgãos “não se trata de se esgotar todo em si mesmo, de um só golpe, sob o pretexto de se viver tudo, mas de descer ao fundo desse tudo e daí trazer o si mesmo, para chegar a esse cálculo de corpo” (Artaud, 2017e, p.116). Ou seja, trata-se de percebê-lo por trás do corpo estratificado e alimentá-lo diariamente. No texto “A dança do Peiote” (1983aa, p.159) o poeta narra esse estado de percepção:

[...] e foi então que senti o obscuro
e que
soltei um peido
de saturação
e de excesso
e de revolta
pela minha sufocação.

O corpo sem órgãos é um corpo de potência, infinito em zonas intensivas. É um modo de existência, uma afirmação da vida. Não se trata de um corpo físico, mas de um corpo repleto em energia. Ao mesmo tempo em que está em nós, é preciso construí-lo, conquistá-lo, cultivá-lo todos os dias. Para isso, é necessário que o desejo esteja ligado ao que verdadeiramente nos potencializa.

Para Artaud (2006a, p.2), tal prática é “viver e acreditar no que nos faz viver e em que alguma coisa nos faz viver – e aquilo que sai do interior misterioso de nós mesmos não deve voltar sobre nós mesmos numa preocupação grosseiramente digestiva”. Ou seja, o corpo precisa estar ligado a um campo de imanência de potência, onde ocorre um aumento da potência, um aumento da capacidade de existir. É o ultrapassar de uma condição passional – que Artaud chama de “preocupação grosseiramente digestiva” –, para inserir-se em um estado de reverberar-se – acontecimento de si mesmo (Artaud, 2006a, p.2).

Construir um corpo sem órgãos não tem nada a ver com colocar-se contra o poder, ou fora das relações de poder. Concerne a um modo de percepção, de se colocar no jogo e ao mesmo tempo passear entre o jogo – no entre das relações de poder, para, assim, ser possível propor novos movimentos. Mais especificadamente, a proposta do poeta é a de perfurar os moldes, escorrer entre eles, fugir da dominação e suscitar novas experiências.

Artaud (2004b, p.136) afirma que o pintor Van Gogh “soltou seus corvos” e “não se suicidou em um ataque de loucura, pela angústia de não chegar a encontrá-lo; ao contrário,

acabava de encontrá-lo, e de descobrir o que era e quem era ele mesmo”, e foi “quando a consciência geral da sociedade, para castigá-lo, por ter rompido as amarras, o suicidou” (Artaud, 2004b, p.15). Isso quer dizer que o poeta acredita que Van Gogh havia criado para si um corpo sem órgãos, redescoberto os princípios ativos do corpo – seus pontos de intensidades. Afirmar que “Van Gogh dedicava-se incansavelmente a uma dessas operações de alquimia sombria que vêm a natureza por objeto e o corpo humano por vasilhame ou crisol” (Artaud, 2004b, p.28). Ele pontua: “Eu também estou como o pobre Van Gogh: deixei de pensar, mas dirijo, cada dia mais perto, formidáveis ebulições internas” (Artaud, 2004b, p.29).

O autor acredita que, “debaixo da pele, o corpo é uma usina quente, e por fora, o enfermo brilha, reluz, por todos os seus poros, estalados, como uma paisagem de Van Gogh na metade do dia” (Artaud, 2004b, p.51). Segundo seu olhar, o corpo sem órgãos está “além daquilo que a ciência jamais conseguirá alcançar, lá onde os feixes da razão se partem contra as nuvens”, neste lugar “existe esse labirinto, núcleo central para o qual convergem todas as forças do ser, as nervuras últimas do Espírito” (Artaud, 1983d, p.28).

É preciso deixar claro que o corpo sem órgãos é um corpo sem estratos, um corpo de potência, que transpassam as forças, visando ao desencarceramento do corpo. Essas zonas intensivas são constitutivas do corpo, não existe falta a ser preenchida, existem estados intensivos, em que não se pretende chegar a um determinado fim. O fim não existe, o que existe é um constante processo de construção/transformação do corpo. O poeta elucida esse processo de construção/transformação do corpo ao mencionar que perante essa

[...] manifestação tonante
dessa necessidade explosiva:
dilatando o corpo da minha noite interior,
do nada interior
do meu eu
que é noite,
nada,
irreflexão,
mas que é explosiva afirmação
de que há
alguma coisa
para dar lugar:
meu corpo (Artaud, 1983j, pp.156-157).

O autor acredita que é “preciso mais que coragem” para romper com o julgamento de deus, é “preciso apelar para as reservas de uma vontade verdadeiramente desesperada” (Artaud, 1983aa, p.101). Afirmar que para romper com o poder constituído sob o corpo é preciso estar “preparado para todas as queimaduras”, estabelecer um lugar de experimentação e criação, onde será preciso esperar “os primeiros frutos da queimadura com vistas a uma combustão logo

generalizada” (Artaud, 1983aa, pp.108-109). Nesse sentido, o corpo sem órgãos surge como uma máquina destruidora do juízo de deus. Esquece-se o passado, dá-se um novo sentido ao desejo – antes compreendido como falta, agora compreendido como potência criadora de múltiplas realidades.

Para Artaud (2017b, p.127), “o corpo humano tem suficientes sóis, planetas, rios, vulcões, mares e marés para não precisar ir buscá-los na suposta natureza exterior e do outro”. Por isso, criar para si um corpo sem órgãos é um processo que envolve os problemas enfrentados em cada atualidade. Artaud (2017c, p.164)

[...] queria uma obra nova que fixasse certos pontos da vida orgânica,
uma obra
onde se sinta todo o sistema nervoso
iluminado como um fósforo,
com vibrações,
consonâncias
que convidem
o homem
A SAIR
COM
seu corpo

Defende a ideia de que a formação do nosso corpo ocorre alçada na história em que estamos inseridos, ou seja, o passado não é um determinante dotado de uma verdade absoluta, ao contrário, a constituição do corpo ocorre simultaneamente à construção da nossa história. Por isso, é possível experimentar fissuras, propor mudanças, criar novas realidades. Assim considera essa criação:

Será algo com o qual me liberarei desse mundo, e de suas crenças, e de suas instituições, e de suas doutrinas, e de sua lógica, e de seu espírito discursivo e de sua *dialética* e sobretudo do exército de corpúsculos, animalzinho, corpos fluídicos e mismas de feitiçarias com os quais não se cessa de sufocar a minha vida profunda impedindo-me de me livrar (Artaud, 2017b, p.145).

Não fazer concessões, eis a força do corpo sem órgãos. Perceber os processos de captura que separam a vida da sua potência e deslizar nos entres, confundi-los, espalhá-los. Artaud denuncia as capturas quase imperceptíveis em que estamos inseridos e revela a nossa cumplicidade com o poder estabelecido – com o julgamento de deus. Na perspectiva do poeta, a cumplicidade é uma das principais causas das nossas misérias e impotências diante da vida. Sua obra é repleta de relatos acerca do nosso descuido com as intensidades – que fixam a vida no corpo em meros estados de desejo. No entanto, sua proposta de criar um corpo sem órgãos lança-nos ao desconhecido, ao novo, rumo à deslegitimação do julgamento de deus. Diz ele: “Nada além da insurreição irredimível, ativa, enérgica, contra tudo aquilo que pretende ser, para sempre” (Artaud, 2017b, p.145).

Capítulo 3 Por um teatro que desperte nervos e coração

Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é *dissimulá-lo*. A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta. Opõe o espírito ao vazio real da natureza, criando por reação uma espécie de cheia no pensamento. Ou, se preferirem, em relação à manifestação-ilusão da natureza ela cria um vazio no pensamento. Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que massacre o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra. Assim, a verdadeira beleza nunca nos impressiona diretamente. E um pôr-do-sol é belo por tudo aquilo que nos faz perder

Antonin Artaud

Conforme analisamos anteriormente, existem três estratos que, segundo Artaud, contribuíram para o processo de encarceramento do corpo humano: a ideia de uma consciência/razão que se sobrepõe ao corpo; a existência de uma alma/espírito que condena as potencialidades do corpo; e a luta entre o corpo e o organismo. Mapeando a proposta do autor para o desencarceramento do corpo, deparamo-nos com a crueldade como método, em que se busca romper com toda e qualquer organização produtiva dos corpos, bem como com a criação de um corpo sem órgãos, que se compreende como uma permanente busca por intensidades, ou ainda, uma revolta ativa contra os processos de encarceramento do corpo.

Em toda a sua obra, o autor afirma que o corpo humano está abandonado, se perdeu, está impossibilitado de perceber o embate e o atravessar das próprias forças, esqueceu-se de transmutar fisiologicamente. Encontra-se encarcerado, parcialmente ou completamente, e desse encarceramento nasceu o mal-estar do homem contemporâneo.

Foi como ator que o poeta se colocou em guerra contra o corpo encarcerado, dando início a um arriscado jogo: a construção de um corpo sem órgãos, um corpo de potência, liberto das amarras e do juízo de deus. Foi no palco que Artaud se debruçou sobre este corpo, sofreu na carne o jogo de forças que o compunham, passando a questionar a própria existência. Para ele, pouquíssimas atividades humanas investem no corpo como o teatro – máquina que traça planos, produz realidades e novos modos de vida.

Sendo assim, o poeta trava uma luta contra a organização moral, científica e religiosa, que encarceram o corpo humano, impedindo-o de se expandir em intensidades e

multiplicidades. Em primeiro plano, coloca o teatro como lugar de experiências intensas, que conectam o homem com as forças criadoras. Lutando por um teatro que se faça no real, jamais ignorando a existência, ao contrário, enfrentando-a, Artaud considera o teatro como um processo de imanência. Uma atividade que acontece no aqui e agora. Destaca, contudo, que a prática teatral nem sempre é capaz de metamorfosear o corpo humano e libertá-lo do organismo. É o caso do teatro praticado no Ocidente, que se converteu em técnica e é permeado por dramas psicológicos, gestualidade mecanizada e carregado de ideais representativos.

Para o autor, a história do teatro ocidental entrelaça-se com a história da moral cristã. Por isso, propõe recuperar o verdadeiro teatro, ligando-o à potência. Um teatro que seja capaz de suscitar planos no pensamento, passear entre eles, possibilitando que o corpo humano seja atravessado por várias intensidades. Há, segundo Artaud, diversos corpos em um corpo, cada um com seus jogos de força, seus espaços. Em uma atividade teatral há diversas possibilidades de expansão, que podem oferecer inúmeras maneiras de se perceber uma mesma realidade, trazendo à superfície questionamentos sobre nosso corpo organizado, seus estratos e suas crenças efetivas.

Artaud (2006) recorre ao teatro oriental para referenciar e executar o projeto de um corpo liberto do juízo e de deus. Segundo o autor, o processo histórico e cultural do Ocidente havia colocado a transcendência no lugar da verdadeira imanência da atividade teatral. Dessa forma, o teatro se fechou em um textocentrismo repugnante, em que já não havia fluidez, apenas desaceleração, refreamento e encarceramento dos fluxos. Em sentido oposto, o teatro oriental, em específico os orientais do Teatro de Bali, conservaram intactos esses mistérios, mediante uma nova linguagem que não se fixa no texto, e sim que circula pelo espaço como verdadeiras encantações.

Nesse contexto, compreendemos o teatro como uma máquina, um dispositivo (Hur, 2012), que tem “como componentes linhas de visibilidade, de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura, e todas se entrecruzam e se misturam”. Isso ocorre na medida em que algumas “repõem as outras ou suscitam outras, através de variações ou mesmo de mutações de agenciamento”, ou ainda, pela “multiplicidade na qual operam determinados processos em devir” (Deleuze, 1989, pp.4-5).

Mapear a proposta de Artaud sob a ótica maquínica de um dispositivo nos permitirá definir “seu teor de novidade e criatividade, que marca ao mesmo tempo sua capacidade de se transformar, ou de se cindir em proveito de um dispositivo futuro, ou ao contrário, de fortificar-se sobre suas linhas mais duras, mais rígidas ou sólidas”. Além disso, ainda possibilitará

conhecermos as linhas que são “capazes de traçar caminhos de criação, que não param de abortar, mas, também, de serem retomados, modificados, até a ruptura do antigo dispositivo” (Deleuze, 1989, pp.7-8). Dessa forma poderemos compreender de que maneira Artaud atualiza o diagrama de forças da crueldade e de um corpo intensivo. Para isso, consideraremos que a “novidade de um dispositivo em relação aos precedentes pode ser chamada de sua atualidade [...] O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas antes o que nós nos tornamos, aquilo que estamos nos tornando, isto é o Outro, nosso tornar-se outro” (Deleuze, 1989, pp.7-8).

Portanto, abordamos neste capítulo, num primeiro momento, a crítica realizada por Artaud ao teatro ocidental, para discutir por quais vias o teatro abriu mão da multiplicidade e potência para ligar-se a uma estrutura. Em um segundo momento, trazemos suas inspirações acerca do teatro oriental, mais especificadamente o Teatro de Bali, que o impulsionou rumo à criação de uma nova prática teatral. Por fim, discutimos sua proposta de um novo teatro – o Teatro da Crueldade como máquina concreta–, que consideramos a concretização e atualização de toda a virtualidade e intensidade de suas elaborações.

3.1 Teatro Ocidental: um drama de interesse moral

[...] o teatro tal como o vemos aqui, dir-se-ia que a única coisa que importa na vida é saber se vamos trepar direito, se faremos a guerra ou se seremos suficientemente covardes para fazer a paz, como nos arranjamos com nossas pequenas angústias morais e se tomaremos consciência de nossos “complexos” (isto dito em linguagem erudita) ou se nossos “complexos” acabarão por nos sufocar.

Antonin Artaud

Artaud (2006, p.75) considera que “o teatro, tal como o concebemos no Ocidente, está ligado ao texto e por ele limitado”. Acredita que, para nós, ocidentais, “a Palavra é tudo no teatro e fora dela não há saída”. É como se o teatro fosse “um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem”. Afirma que a relação que o teatro ocidental estabeleceu com o texto é porque “o ideal europeu da arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste à sua exaltação. É uma idéia preguiçosa, inútil, e que, a curto prazo, engendra a morte” (Artaud, 2006, p.5). Com tal afirmação, podemos compreender que o “ideal europeu da arte” funciona, para Artaud, como um processo de captura, pois à medida que se estabelece um ideal de funcionamento para a arte – no caso do teatro por meio da linguagem – retomamos a crítica do autor acerca da consciência.

É notório em toda a obra de Artaud o combate à supervalorização da consciência ou de um eu consciente. Inspirado pelos pensamentos de Nietzsche sobre a consciência, Artaud vê a consciência como um instrumento, ou ainda como um efeito/produto dos nossos impulsos. Uma vez que a vida, enquanto vontade de potência, busca sempre expandir-se, há nessas relações de força um movimento favorável a um processo de pura imanência, em que se utiliza a consciência (produto) como um instrumento da nossa força, e não o contrário. Por essa razão, Artaud (2006, p.51) enfatiza que a utilização das palavras no teatro ocidental, “em vez de serem um meio de expansão, já não são mais do que um beco sem saída e um cemitério para o espírito”.

Observamos nos escritos de Artaud uma permanente revolta relacionada à vida separada do que ela pode. Quando o poeta menciona que o teatro ocidental busca “lançar o espírito numa atitude separada da força” (Artaud, 2006, p.5), precisamos levar em consideração o que já foi discutido anteriormente, no que se refere ao fato de que a palavra espírito em sua obra é compreendida como desejo. Dessa forma, para o autor, existe uma espécie de “enfermidade espiritual do Ocidente”, em virtude da crença de “que poderia existir uma pintura que só servisse para pintar, uma dança que seria apenas plástica, como se desejássemos cortar as formas da arte, romper seus vínculos com todas as atitudes místicas¹⁶ que podem assumir ao se confrontarem com o absoluto” (Artaud, 2006, p.77). Encontramos, nessa citação, a chave de toda sua revolta em relação ao teatro ocidental, o qual se confunde com uma “realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada” (Artaud, 2006, p.49). Para ele, o problema está na

[...] fixação do teatro numa linguagem – palavras escritas, música, luzes, sons – indica sua perda a curto prazo, sendo que a escolha de uma determinada linguagem demonstra o gosto que se tem pelas facilidades dessa linguagem; e o ressecamento da linguagem acompanha sua limitação (Artaud, 2006, p.8).

A crítica estende-se ao plano da representação no teatro, em que se atribui às palavras o sentido de domínio e imobilidade. Para Artaud (2006, p.75), somos reféns do texto, “não conseguimos separar o teatro da idéia do texto realizado”, ou seja, a “supremacia da palavra no

¹⁶ Sobre a utilização da palavra “mística”, o autor critica o sentido comum que atribuímos às palavras e nos incita a inverter essa ordem. Menciona que “o fato de bastar alguém pronunciar as palavras *religioso* ou *místico* para ser confundido com um sacristão ou um bonzo profundamente iletrado e alienado de um templo budista, que serve no máximo para girar as matrizes das preces, mostra nossa incapacidade de extrair das palavras todas as suas conseqüências e nossa profunda ignorância do espírito de síntese e analogia” (Artaud, 2006, p.47). Sendo assim, compreendemos a utilização da palavra mística no sentido de subversão, ou ainda, “substituir as formas imobilizadas da arte por formas vivas e ameaçadoras” (Artaud, 2006, p.38). O autor afirma que é “sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se deve considerar a encenação, não como o reflexo de um escrito e de toda projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como a projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, como conseqüências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles” (Artaud, 2006, p.81).

teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos aparece de tal modo como o simples reflexo material do texto”. Dentro desse contexto, podemos compreender que no teatro realizado no Ocidente tudo se realiza em torno do texto. E tal modo de se fazer teatro acaba por retirar toda possibilidade de acontecimentos, tornando-o puro decalque do cotidiano.

Artaud (2006, p.40) afirma que ao submetermos a encenação do teatro ao texto, “tudo o que é especificadamente teatral, é um teatro de idiota, louco, invertido, gramático, merceeiro, antipoeta e positivista, isto é, um teatro ocidental”. Para o autor, a utilização da palavra no teatro ocidental está longe de ser

uma força ativa e que parte da destruição das aparências para chegar até o espírito mas, pelo contrário, como um grau terminado do pensamento que se perde ao se exteriorizar. A palavra no teatro ocidental sempre serve apenas para expressar conflitos psicológicos particulares ao homem e à sua situação na atualidade cotidiana da vida. Seus conflitos são nitidamente justificáveis pelo discurso articulado, e, quer eles permaneçam no domínio psicológico ou saiam dele para voltar ao domínio social, o drama continuará sendo sempre de interesse moral pela maneira que seus conflitos atacam e desagregarão as personalidades. E será sempre um domínio em que as resoluções verbais da palavra conservarão sua melhor parte. Mas esses conflitos morais, por sua própria natureza, absolutamente não precisam da cena para se resolver (Artaud, 2006, pp.77-78).

Sob o ponto de vista do autor, o teatro ocidental está comprometido com a propagação de regras e condutas. Um teatro de interesses morais que busca por meio de seus espetáculos reproduzir/conduzir um modo de vida justo, responsável e bom. Artaud considera que o teatro se tornou uma máquina de reprodução de valores, que separa os sujeitos de qualquer processo imanente e da possibilidade de criação do seu próprio mundo. E completa dizendo:

No que me diz respeito, essas preocupações me repugnam, me repugnam no mais alto grau, assim como quase todo o teatro contemporâneo, tão humano quanto é antipoético, [...] com exceção de três ou quatro peças, me parece ter o fedor da decadência e do pus (Artaud, 2006, p.41).

Artaud segue abandonando a ideia de um teatro realizado para um determinado fim, um teatro em que se estabelece um ideal, que se limita a formas de pensar e de agir dos sujeitos, capturando-os e fixando-os a modos moralmente úteis. Abandona também toda ideia de um teatro político, por acreditar que o teatro ocidental está governado e apoderado por uma subordinação que nos foi imposta por uma política dominante. E, ainda, que quase nada do que produzimos está isento desta dominação: “o estado social atual é iníquo e deve ser destruído” (Artaud, 2006, p.41). E segue explicando:

[...] o teatro me foi apresentado como uma espécie de mundo gelado, com artistas encerrados em gestos que doravante já não lhes servirão para nada, com entonações sólidas já caindo aos pedaços, com músicas reduzidas a uma espécie de enumeração cifrada cujos signos começam a se apagar, com uma espécie de lampejos luminosos, como que solidificados, que correspondem a esboços de movimentos – e em torno de tudo isso um borboletear de homens vestidos de preto que disputam em torno do braseiro os ferros incandescentes para marcar sua posse. Como se a máquina teatral estivesse

reduzida àquilo que a cerca. E é por estar reduzida ao que a cerca e por estar o teatro reduzido a tudo o que não é mais teatro que essa atmosfera fede para as narinas de pessoas de bom gosto (Artaud, 2006, p.45).

Um teatro reduzido da sua potência absoluta de produzir realidades, reduzido em gestos e palavras que buscam resolver ou amenizar os conflitos dos sujeitos, com fundamento em um tipo de valorização do eu e, em decorrência disso, um investimento na servidão. Todas essas questões fizeram com que, pouco a pouco, o autor abandonasse toda ideia de teatro que submete a encenação ao verbo – a palavra, como também todo teatro ideológico –, que tem em sua base a função de transmitir algo, comunicar, interpretar. Para ele, as palavras no teatro ocidental estão servindo “apenas para expressar conflitos psicológicos particulares ao homem e à sua situação na atualidade cotidiana da vida” (Artaud, 2006h, p.76). Ou seja, o verdadeiro teatro para Artaud necessita do abandono da mera utilização da linguagem, para ativar o que está por trás dos sentidos e da consciência – a vida como vontade de potência. Vale destacar, com as palavras de Artaud (2006, p.8) que,

[...] quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. E, se é que ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nestes tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras.

O autor pontua que este estado do teatro ocidental mantido à mercê do texto impede o homem de utilizar a consciência como um instrumento para potencialização da vida. A vida é compreendida por Artaud (2006, p.8) como uma espécie de “centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”, ou em nossas palavras, uma contínua afirmação da existência. Dessa forma o autor posiciona-se contrário à soberania da palavra em detrimento da linguagem gestual. Diz ele:

Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação, e sobretudo de reduzir seu lugar [...] Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida que ela se combina com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala as coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto mas cuja extensão ele mesmo admite, e não é muito difícil identificar esse domínio secreto e extenso com o domínio da anarquia formal, por um lado, mas também, com a criação formal contínua (Artaud, 2006, p.80).

Artaud nunca se interessou por um teatro que visa manter a vida humana impotente, dócil e subjugada. O seu interesse estava concentrado em destruir a máquina de adestrar homens – o teatro ocidental. Como homem de teatro, considerou que o “diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificadamente à cena”, e sim “pertence ao livro; a prova é que nos manuais de história literária reserva-se um lugar para o teatro considerado como um ramo acessório da história da linguagem articulada” (Artaud, 2006, p.36).

Assim, a tarefa fundamental do teatro seria alinhar-se com uma espécie de desorganização, iniciando-se primeiramente no teatro, organizado pelo *socius*. Acredita-se que, com tal desorganização, a plateia sairia de uma espécie de entorpecimento causado pelo conforto e sua eterna reprodução de modelos, para entrar em contato com uma dimensão ativa da sua existência. Para o poeta, “a questão agora é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro” (Artaud, 2006, p.29).

3.2 O Teatro Oriental: O Teatro de Bali

Num espetáculo como o do Teatro de Bali existe algo que suprime a diversão, um aspecto de jogo artificial inútil, de jogo de uma noite, que é a característica de nosso teatro. Suas realizações são talhadas em plena matéria, em plena vida, em plena realidade. Há nelas algo de cerimonial de um rito religioso, no sentido que extirpam do espírito de quem as observa toda idéia de simulação, de imitação barata da realidade. Essa gesticulação densa que presenciamos tem um objetivo, um objetivo imediato para o qual ela tende através de meios eficazes e cuja eficácia somos capazes de sentir de imediato. Os pensamentos que ela visa, os estados de espírito que procura criar, as soluções místicas que propõe são mobilizados, levantados, alcançados sem demora e sem rodeios. Tudo isso parece um exorcismo para fazer nossos demônios AFLUÍREM.

Antonin Artaud

Ao final de 1931, durante a Exposição Colonial, Artaud descobre o teatro balinês e admira-se pelo drama não evoluir “entre sentimentos, mas entre estados de espírito, ossificados e reduzidos a gestos – esquemas”. Tal descoberta foi determinante para o autor, pois, segundo ele, “os balineses realizam, com o maior rigor, a idéia do teatro puro, onde tudo, tanto concepção como realização, só vale, só existe por seu grau de objetivação *em cena*” (Artaud, 2006j, pp.55-56). Ou seja, é no encontro com o teatro balinês que o autor se aproxima da ideia de um teatro verdadeiro, em que, o que anteriormente encontrava-se restrito à linguagem, em uma perpétua masturbação psicológica e literária, agora, sai ao encontro da sua potência de acontecer, transtornar e transformar realidades.

O encantamento de Artaud acerca do Teatro Oriental, mais especificadamente O Teatro de Bali, remete a uma multiplicidade de dispositivos das artes cênicas, contendo “traços de dança, canto, pantomima, música, e muito pouco do teatro psicológico”, traçando um plano de

imanência, recolocando “o teatro em seu plano de criação autônoma e pura” (Artaud, 2006j, p.55). E o poeta assinala:

É possível que isso choque nosso sentido europeu da liberdade cênica e da inspiração espontânea, mas que não se diga que essa matemática cria segura e uniformidade. A maravilha é que uma sensação de riqueza, de fantasia, de generosa prodigalidade emana desse espetáculo dirigido com uma minúcia e uma consciência perturbadoras (Artaud, 2006j, p.58).

Artaud (2006j, p.56) menciona que neste teatro os “temas são vagos, abstratos, extremamente gerais. Só lhes dá vida é o desenvolvimento complicado de todos os artifícios cênicos que impõem a nosso espírito como que a idéia de uma metafísica extraída de uma nova utilização do gesto e da voz”. E “através das evoluções e das curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção do espaço cênico, surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras”.

Ainda nesse contexto, Artaud se encanta por esse teatro lhe permitir ir o mais distante possível em suas reflexões, opondo-se ao teatro ocidental, mergulhando em uma nova linguagem¹⁷ física, em que cada “um de seus movimentos traça uma linha no espaço” (Artaud, 2006j, p.68). Para ele, nosso teatro, que

[...] nunca teve idéia dessa metafísica de gestos, que nunca soube fazer a música servir a fins dramáticos tão imediatos, tão concretos, nosso teatro puramente verbal e que ignora tudo o que constitui o teatro, ou seja, tudo o que está no ar do palco, que se mede com e se cerca de ar, que tem uma densidade no espaço – movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes, gritos –, poderia, diante do que não se mede e que se relaciona com o poder de sugestão do espírito, pedir ao Teatro de Bali uma lição de espiritualidade (Artaud, 2006j, pp.58-59).

Além da ideia de um teatro de liberação das forças intensivas, o Teatro de Bali redireciona o domínio do teatro: o que no Ocidente é atribuído ao texto, no Oriente é direcionado ao espaço. Artaud (2006j, p.63) assim considera: “Neste teatro, toda criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras”. Para Artaud, as palavras no teatro ocidental se fecham sobre si. Trata-se, assim, de teatro que não rompe com os processos de encarceramento para se alcançar a experimentação; ao contrário, se encarcera atrás de palavras compartimentadas que perdem sua potência ao optar por seguir uma linearidade. Já o teatro balinês busca a desconstrução do eu cartesiano, que implica a reconfiguração dos impulsos por mais potência, em uma constante relação de forças. Dessa forma, só se utilizam as palavras como instrumento das forças.

¹⁷ O poeta elucida: “por linguagem não entendo o idioma à primeira vista incompreensível, mas exatamente essa espécie de linguagem teatral exterior a toda linguagem falada e na qual parece residir uma imensa experiência cênica ao lado da qual nossas realizações, exclusivamente dialogadas, parecem balbucios (Artaud, 2006j, p.60).

Para Artaud (2006j, p.64), o teatro oriental é a concretização dessa linguagem por nos oferecer “uma maravilhosa composição de imagens cênicas puras, para cuja compreensão toda uma nova linguagem parece ter sido inventada: os atores com suas roupas compõem verdadeiros hieróglifos que vivem e se movem”. Ou seja, o corpo do ator balinês é um corpo em um permanente jogo de forças, de instintos, em que “esses hieróglifos de três dimensões são, por sua vez, sobrecobertos por um certo número de gestos, signos misteriosos que correspondem a uma certa realidade fabulosa e obscura que nós, ocidentais, definitivamente recalamos” (Artaud, 2006j, p.64). Um corpo que se encontra em uma luta entre impulsos, em um constante embate e incessante transformação.

Tudo neles, assim, é regrado, impessoal; não há um jogo de músculos, um revirar de olhos que não pareça pertencer a uma espécie de matemática refletida que tudo conduz e pela qual tudo passa. E o estranho é que nessa despersonalização sistemática, nesses jogos de fisionomia puramente musculares, aplicados sobre os rostos como se fossem máscaras, tudo produz o efeito máximo (Artaud, 2006j, p.61).

O corpo do ator balinês é um corpo-hieróglifo, é múltiplo, rejeita a unidade, se desenvolve em uma permanente guerra por mais potência, em que se experimenta um jogo de infinitas composições e recomposições. Os artistas balineses,

[...] vestidos com roupas brilhantes e cujos corpos sob as vestes parecem envoltos em cueiros! Há algo de umbilical, de larvar em suas evoluções. E é preciso observar ao mesmo tempo o aspecto hieroglífico de suas roupas, cujas linhas horizontais ultrapassam o corpo, em todos os sentidos. São como grandes insetos cheios de linhas e de segmentos feitos para religá-los a não se sabe que perspectiva da natureza, da qual parecem ser apenas uma geometria destacada (Artaud, 2006j, p.68).

São corpos que parecem escapar de qualquer investimento totalizador e dedicam-se à transformação do ser. Assim como os “grandes insetos”, ultrapassam o corpo atual, transformando-o, ao “religá-lo a não se sabe que perspectiva da natureza” (Artaud, 2006j, p.68). Não existe uma forma fechada como no teatro ocidental. “Há algo que participa do espírito de uma operação mágica nessa intensa liberação de signos, primeiro retidos e depois repentinamente lançados ao ar” (Artaud, 2006j, p.65). No corpo do ator balinês tudo gera intensidades, nada está definido, tudo está por fazer. Em contato com outras linhas, surgem microconexões e, com isso, novos enunciados. Os artistas

[...] dançam, e esses metafísicos da desordem natural que nos restituem cada átomo de som, cada percepção fragmentária como que prestes a retornar a seu princípio, souberam criar entre o movimento e o ruído conexões tão perfeitas que os ruídos de madeira oca, de caixas sonoras, de instrumentos vazios parecem ser executados por dançarinos de cotovelos vazios, com seus membros de madeira oca (Artaud, 2006j, p.69).

Corpos extremamente articulados, que parecem ultrapassar o próprio limite anatômico, em que se criam diversas linhas intensivas, como caixas de vibração. Não se deixam conduzir a uma unidade, se movimentam. Criando um

[...] conjunto lancinante, cheio de feixes, fugas, canais, desvios em todos os sentidos da percepção externa e interna, compõe uma idéia soberana do teatro, idéia que nos parece conservada através dos séculos para nos ensinar aquilo que o teatro nunca deveria ter deixado de ser (Artaud, 2006j, p.62).

Para Artaud (2006j, p.65), o teatro oriental é a concretização dessa linguagem física, uma linguagem aberta, que é sempre atravessada por linhas de intensidades.

Desta idéia de um teatro puro que entre nós é apenas teórica, e à qual ninguém jamais tentou dar a menor realidade, o Teatro de Bali nos propõe uma realização estupefaciente, no sentido de que ela suprime toda possibilidade de recurso às palavras para elucidar os temas mais abstratos – e inventa uma linguagem de gestos feitos para evoluir no espaço e que não podem ter significado fora deles.

Uma linguagem que se espalha por todas as direções, nada a detém, nada se fecha, um processo incansável de construção e destruição. Cria seus temas, floresce em gestualidades por onde encontra espaço.

[E] o que há de mais impressionante nesse espetáculo – que desnorteia nossas concepções ocidentais do teatro a ponto de muitos lhe negarem qualquer qualidade teatral, quando se trata da mais bela manifestação de teatro que nos é dado ver aqui –, [...] é a intelectualidade admirável que se sente crepitar em toda a trama cerrada e sutil dos gestos, nas modulações infinitamente variadas da voz, nessa chuva sonora, como uma imensa floresta que transpira e resfolega, e no entrelaçado também sonoro dos movimentos. De um gesto a um grito ou a um som não há passagem: tudo acontece como que através de estranhos canais cavados no próprio espírito (Artaud, 2006j, p.60).

Para o poeta tal linguagem não estaria definida unicamente mediante as palavras (diálogo), mas por uma infinita possibilidade expressiva e expansiva do corpo no espaço, como “um estado anterior à linguagem e que pode escolher sua linguagem: música, gestos, movimentos, palavras”. Em um “espaço de ar intelectual, esse jogo psíquico, esse silêncio pleno de pensamentos que existe entre os membros de uma frase escrita é traçado, aqui, no ar cênico, entre os membros, o ar e as perspectivas de um certo número de gritos, cores e movimentos” (Artaud, 2006j, p.66).

Artaud (2006j, p.64) se encanta por uma linguagem que se dá antes de tudo no corpo, por meio do corpo, que se movimenta em várias direções, de modo que pareça nos “proporcionar de um modo físico algumas das percepções mais secretas do espírito”. Ou seja, graças a essa nova linguagem, assumiríamos um outro tipo de corpo, cujos gestos “sempre têm por objetivo final a elucidação de um estado ou de um problema do espírito” (Artaud, 2006j, p.65). Nesse sentido, podemos concluir que, para Artaud (2006j), o teatro precisaria trazer à superfície “um estado” ou um “problema do espírito”, compreendido pelo autor como um

estado ou um problema do desejo. E um meio eficaz para isso seria matar o que mata o teatro, descobrir essa nova linguagem, trazer à superfície por meio do corpo “esse teatro de quintessência onde as coisas realizam estranhas meias-voltas antes de voltar à abstração” (Artaud, 2006j, p.71).

Conforme abordado anteriormente, o problema para Artaud é o teatro de análise – o teatro ocidental. O poeta observou que o teatro realizado no Ocidente não contribuía para o processo de desencarceramento. Ao contrário, considera que as pessoas estão viciadas nesse teatro psicológico, pois decoraram todas as narrativas, tornando impossível qualquer mudança. Com isso, o autor sentiu a necessidade de um teatro que colocasse fogo em toda representação, que destruísse todas as formas de colonização do desejo. Daí seu encantamento pelo Teatro de Bali, como explica:

Não há dúvida de que esse aspecto de teatro puro, essa física do gesto absoluto que é idéia e que obriga as concepções do espírito a passar, para serem percebidas, pelos dédalos e meandros fibrosos da matéria, tudo isso nos dá como que uma idéia nova do que pertence propriamente ao domínio das formas e da matéria manifestada [...] nos dão uma lição que nossos técnicos de teatro certamente não serão capazes de aproveitar (Artaud, 2006j, p.66).

Refere-se a um teatro que liberta, que se opõe aos estratos que encarceram o corpo, que se dá nas conexões, nos devires e intensidades. Artaud (2006j, p.70) considera que existe “uma maneira de verdadeiro absoluto físico que apenas os orientais são capazes de sonhar – é nisso, é na altura e na audácia refletida de seus objetivos, que essas concepções opõem-se a nossas concepções”. E ainda diz: “A verdade é que o Teatro de Bali nos propõe e nos traz montados temas do teatro puro aos quais a realização cênica confere um denso equilíbrio, uma gravitação inteiramente materializada” (Artaud, 2006j, p.70). E por “uma gravitação inteiramente realizada” compreendemos um teatro que foge da representação, que visa à imanência, como perpétuo jogo de resistência e criação.

Por conseguinte, no Teatro de Bali assistimos “a uma alquimia mental que de um estado de espírito faz um gesto, o gesto seco, despojado, linear, que todos os nossos atos poderiam ter se tendessem para o absoluto” (Artaud, 2006j, p.72). Entendemos como absoluto tudo aquilo que não se permite representar. Por certo, o que fascina o poeta no Teatro de Bali é tudo que ele não se permite representar. É um teatro de acontecimentos, encontros nos corpos e por intermédio dos corpos, sendo transpassados por incontáveis fluxos. Sob sua ótica a metafísica acontece aqui, agora e no corpo. O espiritual é nosso desejo, vontade de potência, um teatro que encontra e se reencontra na produção do real.

3.3 O Teatro da Crueldade

Onde estiver a máquina / estará o abismo e o nada / há uma interposição técnica que deforma e aniquila o que fazemos/ ... / é por isso que nunca mais mexerei com o rádio / e de agora em diante me dedicarei exclusivamente / ao teatro / tal como o imagino / um teatro de sangue / um teatro em que cada representação terá feito algo / corporalmente / para aqueles que representam e também para aqueles que vêm ver os outros representarem /.

Antonin Artaud

Insatisfeito com o teatro psicológico realizado em sua época, Artaud propõe-nos "O Teatro da Crueldade". Em seu escrito *Acabar com as obras-primas* (1983k, p.74), o autor afirma-nos que o “teatro é o único lugar do mundo e o último meio conjunto para atingir diretamente o organismo e, nos períodos de neurose e baixa sensualidade como o atual, é o meio de atacar essa baixa sensualidades por meios físicos aos quais ela não resistirá”.

Como vimos no capítulo anterior, o organismo seria uma espécie de acoplamento a um meio social, extraindo do corpo sua eficiência e utilidade. Na medida em que se acopla o corpo a um determinado fim, cria-se um tipo de ilusão. Nessa ilusão, captura-se nosso corpo intensivo e investe-se na produção de um outro corpo em nós, ou seja, provoca-se o rebaixamento da nossa potência de fluir e acontecer no mundo em que vivemos, tornamo-nos sujeitos de controle de nós mesmos como também dos outros. Essa ilusão criada em nós pelo organismo é o que Artaud pretende combater por meio do Teatro da Crueldade.

O autor acredita que, por intermédio do teatro, podemos voltar "a uma idéia de conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar o transe [...] em toda a extensão da anatomia humana, os pontos que devem ser picados e que fazem reagir até as funções mais sutis" (Artaud, 1983k, pp.74-75). Conforme observamos, na perspectiva de Artaud o homem encontra-se

[...] magneticamente retido, nas suas mais simples e elementares reações orgânicas e nervosas [...] no quentinho das botijas do seu psiquismo, se riem tanto das revoluções como das guerras, seguros de que a ordem anatômica sobre a qual estão fundadas tanto a existência como a duração actual não poderá ser mudada (Artaud, 1993a, p.66).

Afirma que graças ao teatro seremos capazes de reagir, de perceber o rebaixamento da vida em que nos encontramos. A ideia é que, mediante um “conhecimento físico das imagens”, consigamos entrar em contato com a ilusão criada em nós e destruí-la com aplicação e maldade (Artaud, 1983k, pp.74-75).

Para o poeta o teatro seria um dispositivo interessante para a retomada do corpo enquanto potência de vida, pois este “convida o espírito a um delírio que exalta suas energias [...] sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até dados mais claros dos sentidos [...] revelando para as coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta” (Artaud, 2006g, p.28-29). Ou seja, mediante o dispositivo teatral é possível que o homem como corpo encarcerado reencontre o homem como corpo potência ativa, e descubram juntos quais são os “pontos que devem ser picados e que fazem reagir até as funções mais sutis” (Artaud, 1983k, pp.74-75).

No escrito *Sobre o Teatro da Crueldade: O TEATRO E SEU DUPLO E O TEATRO DE SERAFIM* (1983u), o autor afirma que tal prática “nunca é a reprodução de um conjunto de técnicas e procedimentos, mas sim de um estado de espírito”, em que o que se busca é “corresponder ou não a uma efetiva transgressão do senso comum e das normas vigentes, em arte e fora dela” (Artaud, 1983y, p.56). Nessa perspectiva, o teatro sonhado por Artaud nunca será a reprodução de determinadas técnicas e procedimentos. Contrariamente a isso, o autor defende a ideia de que a prática teatral precisa ser um estado de potência ativa e um posicionamento de vida (Artaud, 1983y). Deseja, antes de tudo,

[...] que o teatro da crueldade seja uma realidade na qual se possa acreditar, contendo, para o coração e os sentidos, essa espécie de mordida concreta que toda sensação verdadeira implica. Assim como nossos sonhos atuam sobre nós e a realidade também atua nos sonhos, achamos possível identificar as imagens do pensamento a um sonho, que será eficaz desde que lançado com a devida violência. E o público acreditará nos sonhos desde que os tome por sonhos e não por decalques da realidade; desde que lhe permitam liberar essa liberdade mágica dos sonhos que só pode ser reconhecida sob a forma de rastros de terror e crueldade (Artaud, 1983r, p.77).

Com base nisso, podemos dizer que seu objetivo não está centrado em “resolver conflitos sociais ou psicológicos” ou, ainda, “servir de campo de batalha para paixões morais”. Diferentemente disso, seu desejo é “expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seu encontro com o *Devir*” (Artaud, 2006h, p.76). Em nossas palavras, a “verdade refugiada sob as formas” seria o revelar da ilusão criada em nós, acreditando-se que o corpo organizado pelo organismo seria o princípio do nosso corpo, e não o corpo de potência. E “seu encontro com o *Devir*” seria uma espécie de reencontro com o múltiplo, e o diferente em nós mesmos, um reencontro com o movimento do nosso corpo, com a sensibilidade, as percepções, as sensações (Artaud, 2006h, p.76).

No escrito *O Teatro e a peste* (1983v, pp.62-63), o autor questiona: “Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas por ser, como a peste, a revelação, a exposição, a condução para a frente de um fundo de crueldade latente pelo qual localizamos,

no indivíduo ou em povos inteiros, as possibilidades perversas do espírito”. Sob esse ponto de vista, o teatro precisa contaminar quem lhe assiste, retirando-os de um lugar de plateia passiva e lançando-os em um estado ativo de compreensão acerca do que passa em sua vida. O poeta afirma: “Pode ser que o veneno do teatro lançado no corpo social o desagregue” (Artaud, 1983v, p.63). Ou seja, o “veneno do teatro” é o foco da proposta de Artaud com o Teatro da Crueldade – a completa e absoluta desestruturação moral/social.

Para o autor, o “teatro, assim como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura”, ou ainda, “é um mal por ser um equilíbrio supremo que não pode ser atingido sem destruição” (Artaud, 1983, p.64). Desse modo, a relação entre a atuação do teatro com a peste é benéfica”, pois obriga “os homens a se enxergarem como são, fazendo caírem as máscaras, descobrindo a mentira, a velhacaria, a baixeza, a hipocrisia” (Artaud, 1983v, p.64). Nota-se em todo seu discurso o desejo de revelar o que usufrui do corpo recompensando-o com ilusões – esse é o carro chefe do Teatro da Crueldade. Escancarar o cárcere, contaminar-nos com a peste, trazer para a superfície o nosso corpo encarcerado pelo organismo, e neste choque (crueldade) Artaud acredita que o corpo de potência reivindicaria seu lugar.

No texto *A Encenação e a Metafísica* (1983x), o autor menciona que “o mais urgente me parece ser a determinação dessa linguagem física, dessa linguagem material e sólida” (p.64). Uma linguagem do corpo, “que se dirige aos sentidos” (p.64). Propõe-nos “a substituição da poesia da linguagem pela poesia no espaço que se resolverá justamente no domínio daquilo que não pertence estritamente às palavras” (p.65). Para ele, “as conseqüências dessas combinações, das suas reações e das suas destruições recíprocas, são fáceis de perceber” (p.65). Acredita que essa “linguagem por signos” é capaz de transformar não só os atores que estão em cena, mas toda a plateia, assim como a peste, em uma espécie de contaminação (p.65). Essa “poesia no espaço” seria uma espécie de redescoberta das nossas energias – lembrando que, para Artaud, o corpo está encarcerado, ou seja, será preciso um profundo mergulho nas forças que nos atravessam, para, então, tomarmos consciência dos processos de encarceramento que nos envolve.

Sua incansável busca por um teatro orgânico o fez desprezar “a necessidade de utilizar palavras para exprimir idéias que sejam claras”. Para o poeta, “as idéias claras, no teatro com em qualquer outro lugar, são idéias mortas e encerradas” (Artaud, 1983x, p.66). Seu objetivo era realizar uma “peça feita diretamente de encenação”, acreditava que dessa forma provocaria “a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, onde os limites usuais dos sentimentos e das palavras sejam abandonados” (Artaud, 1983x, p.67). Ou seja, Artaud critica a

desqualificação que a palavra exerce sobre o corpo, um rebaixamento da potência ativa ao ponto de perdermo-nos de nós mesmos. A “descoberta de uma linguagem ativa” seria uma linguagem que não capture nossas energias vitais – que não submeta nosso corpo à palavra – num sentido inverso –, em que a linguagem possa ser expressa no corpo e ressoe no espaço. Para o dramaturgo, “é bom deixar claro: um teatro que submete [...] ao texto tudo que é especificadamente teatral, é um teatro de idiota, de louco, de invertido, de gramático, de merceeiro, de antipoeta e de positivista, ou seja, de Ocidental” (Artaud, 1983x, p.67).

No texto *Teatro Oriental e Teatro Ocidental* (1983y), o poeta questiona se a linguagem no teatro “é capaz, não de especificar pensamentos, mas sim de *fazer pensar*; se ela é capaz de levar o espírito a tomar atitudes profundas e eficazes a partir do seu próprio ponto de vista” (Artaud, 1983y, p.57). Seu desejo é “ligar o teatro às possibilidades de expressão pelas formas, por tudo aquilo que é gesto, ruído, cor, plasticidade, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é repô-lo no seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo” (Artaud, 1983y, p.58). O que o poeta busca com o Teatro da Crueldade é fugir da representação, fugir das palavras, voltando-se exclusivamente aos sentidos – no limite do corpo. Acredita que, assim, seria possível nos libertarmos das vicissitudes moralizantes. Defende a ideia de que

[...] a palavra só serve para expressar conflitos psicológicos do homem e da sua situação na atualidade cotidiana da vida. Seus conflitos são claramente regidos pela linguagem articulada e, quer permaneçam no campo do psicológico, quer saiam deste para ingressar no campo do social, sempre será um drama de interesse moral, pelo modo como os conflitos atacam e desagregam os personagens (Artaud, 1983y, p.58).

Refere-se a um projeto de profunda desconstrução, no qual o ator seria uma espécie de condutor elétrico, ou mesmo, um sujeito pestilento – que emana as forças. É pela contaminação que se alcança a plateia e lhe transmite a peste – que brota no corpo do ator através do teatro. Artaud acredita que, neste processo infeccioso, os processos que até então nos encarceravam rompem-se ferozmente, dando lugar para novas formas no espaço. Assim afirma:

Fazer com que a cena seja dominada pela linguagem articulada, ou pela expressão articulada através das palavras, em detrimento da expressão objetiva dos gestos e de tudo que atinge o espírito por meio de sons no espaço, é voltar as costas às necessidades físicas da cena e insurgir-se contra suas possibilidades (Artaud, 1983y, p.58).

Ou seja, à medida que preterimos um teatro baseado nas palavras, reafirmamos seu processo de encarceramento. Artaud insurge contra os processos de sedimentação da linguagem e o cárcere das palavras ao considerar que

[...] o campo do teatro não é psicológico, mas sim plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro consegue chegar às mesmas soluções psicológicas que a linguagem das palavras, se também é capaz de expressar sentimentos e paixões; trata-se de saber se não existem atitudes, no campo da inteligência e do pensamento, que não

podem ser captadas pelas palavras e que são expressadas com muito maior precisão pelos gestos ou por tudo que participa da linguagem no espaço (Artaud, 1983y, p.59).

Em sentido paralelo, o autor aponta que, em virtude do “grau de usura ao qual chegou nossa sensibilidade, é certo que precisamos, antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração”. Para ele, os “malefícios do teatro psicológico vindo de Racine¹⁸ nos desabilitaram a essa ação imediata e violenta que o teatro deve conter” (Artaud, 1983r, p.76). E explica:

[Nesta] época angustiante e catastrófica em que vivemos, sentimos a necessidade urgente de um teatro que não seja ultrapassado pelos acontecimentos, cuja ressonância em nós seja profunda e que domine a instabilidade desse tempo [...] O hábito prolongado dos espetáculos de entretenimento nos fez esquecer a idéia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, nos insuffle o magnetismo ardente das imagens e aja finalmente com o efeito de uma terapia da alma cujo resultado não será esquecido (Artaud, 1983r, p.76).

No escrito sobre *Van Gogh: o suicidado da sociedade* (2004), o autor destaca que Van Gogh havia chegado a “esse estágio de iluminação” (Artaud, 2004, p.28). Segundo sua análise,

Van Gogh foi o mais autenticamente pintor entre todos os pintores, o único que não quis rebaixar a pintura como meio estrito de sua obra, e como marco estrito de seus meios [...] o único, absolutamente o único, que rebaixou absolutamente a pintura, o ato inerte de representar a natureza, para fazer surgir, desta representação exclusiva da natureza, uma força giratória, um elemento arrancado diretamente do coração (Artaud, 2004, p.42).

Nesse sentido, ao afirmar que Van Gogh “não quis rebaixar a pintura como meio estrito da sua obra, e como marco estrito de seus meios”, tece críticas ao teatro verborrágico produzido no Ocidente. Tal aversão permeia grande parte dos seus escritos, mas não impede que o autor reconheça que “a linguagem dos gestos e das posturas, a dança, a música, são menos capazes de elucidar um personagem, expor estados de consciência claros e precisos, em comparação com a linguagem verbal”. E mediante essa imprecisão, deixa claro quando questiona:

[...] mas quem disse que o teatro foi feito para elucidar um caráter, para solucionar conflitos da natureza humana e passional, de natureza atual e psicológica, como esses dos quais nosso atual teatro está cheio? [...] afirmo que o sistema atual é iníquo e bom para ser destruído (Artaud, 1983x, p.67).

Em *A mesa* (1983), o autor afirma que o único uso que poderíamos dar à linguagem no Teatro da Crueldade seria “como instrumento para a loucura, para a eliminação do pensamento, para a ruptura, dédalo dos desregramentos e não como um DICIONÁRIO para o qual certos patifes das imediações do Sena canalizam suas interpretações pessoais” (Artaud, 1983a, p.27).

¹⁸ Jean Baptiste Racine (1639-1699) foi um poeta, historiador e dramaturgo francês. Artaud (2006) considerava que o teatro sofreu com a influência de Racine por encarcerá-lo na ideia de que tanto o teatro como a dramaturgia precisariam conter uma beleza formal como ideal. As peças ocorriam com o mínimo de ação possível, as emoções eram reveladas através das palavras e toda a ação se reportava a um drama central (Artaud, 2006).

Na ótica de Artaud, o teatro não deve ser compreendido como um lugar onde se discutem dramas e conflitos psicológicos, e sim como o lugar onde se percebe o imperceptível, desnudam-se as relações de forças, almejando-se a expansão da vida. Afirma que a “separação entre o teatro de análise e o mundo plástico sempre nos pareceu uma estupidez. Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência” (Artaud, 1983r, pp.77-78).

Sobre os temas, o autor afirma que “não se trata de assassinar o público com preocupações cósmicas transcendentais” ou com “chaves profundas do pensamento e da ação” (Artaud, 1983r, p.106). É na dimensão da existência que Artaud direciona sua *práxis*, ou seja, um teatro totalmente alinhado com a criação de si próprio. Para Artaud (2006), o teatro conecta-se com a vida, no sentido mais profundo, sendo que o que realmente importa é o constante movimento de criar-se e recriar-se por meio da arte. Para o poeta, “o teatro deve procurar, por todos os meios, recolocar em questão não apenas todos os aspectos do mundo objetivo e descritivo externo, mas também do mundo interno” (Artaud, 2006, pp.104-105).

No que tange ao espetáculo, Artaud (2006, p.106) afirma que não se trata de um teatro limitado apenas ao plano social, mas um espetáculo que possa experimentar a angústia humana em todos os sentidos e, para isso, seria preciso conter um “elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo”. O poeta jamais estabeleceu separação entre o teatro e a vida. Ao contrário, acredita que por meio do teatro da crueldade se alcançaria um corpo/vida intensivo. O pensamento artaudiano é coextensivo à multiplicidade, flui como um rizoma.

O conceito de rizoma foi criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os autores retiram da botânica a definição de rizoma (haste subterrânea, de crescimento horizontal, que pode expandir-se sem direção ou limites definidos), e aplicam-no ao campo da filosofia para figurar os processos das multiplicidades. Para eles,

[...] um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (Deleuze; Guattari, 2011).¹⁹

E é nesse sentido que o pensamento de Artaud assemelha-se a um rizoma. Para o poeta, a vida não pode ser reduzida a estruturas. É preciso traçar linhas de intensidades, criar novas conexões, produzir novos sentidos. Para isso, é necessário refazer a vida, e para refazer a vida é fundamental que se refaça o teatro. E para refazer o teatro, é preciso destruir todo um processo

¹⁹ Capa.

de encarceramento que separa a vida da sua força criadora. Seu projeto de refazer o teatro é com o intuito de criar um teatro de intensa transformação, imanente, cuja concentração de forças ataca o corpo presente (encarcerado), criando novos possíveis. Além de pensar de forma rizomática, o poeta acreditava em um teatro-rizoma. Ainda que nossos modos de viver estejam encarcerados, formando raízes, é possível conceber um teatro permeado por multiplicidades intensivas e processos de singularizações além da norma vigente em nosso tempo.

No teatro de Artaud (2006, p.106), a encenação²⁰ não será mais conduzida como “um grau de refração de um texto sobre a cena”. Nesse sentido, o teatro não seria uma mera representação da realidade, mas funcionaria como um duplo da realidade, uma verdadeira anarquia psicossocial e sociocultural a favor da vida intensiva. O poeta defendia a ideia de um teatro criado diretamente da encenação: “Não representaremos peças escritas mas, em torno de temas, fatos ou obras comuns, tentaremos uma encenação direta” (Artaud, 2006, pp.112-113). Opondo-se ao teatro Ocidental (reduzido ao texto escrito), inaugura uma máquina de produção de vida ao propor que o espectador seja submetido a um tratamento cruel, de modo que possa libertar-se do cárcere discursivo e, por óbvio, ir ao encontro de uma experiência imediata e original.

Sobre a cena, rompe-se com a separação entre o espetáculo e o espectador, estabelecendo uma comunicação direta, que visa a uma contaminação por meio da experiência teatral. Artaud (2006) parte da ideia de que o espectador possui a liberdade e a capacidade de ultrapassar os espaços estabelecidos no teatro convencional, colocando-o no meio da cena, transformando-o assim em ativo participante, que experimenta ao ser transpassado por diversos fluxos. E refere:

[...] suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala. [...] abandonando as salas de teatro existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer [...] e o caráter de ilusão verdadeira do espetáculo, assim como influência direta e imediata da ação sobre o espectador, não serão palavras vazias (Artaud, 2006, pp.110-111).

No teatro da crueldade não existe uma preocupação estética com as montagens, como, por exemplo, o uso de elementos cênicos, figurinos trabalhados e cenários planejados. O propósito passou a ser o de encontrar formas estéticas que pudessem confrontar o espectador e

²⁰ Para Artaud (2006, p.45-46), todas “as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da encenação, considerada como uma linguagem no espaço e em movimento”.

convidá-lo a experimentar por intermédio dos sentidos. “Não haverá cenário. Para essa função bastarão personagens-hieróglifos [...] instrumentos musicais da altura de um homem, objetos com formas e destinação desconhecidas” (Artaud, 2006, p.112). Os instrumentos e a iluminação “serão usados em sua condição de objetos e como se fizessem parte do cenário”, para produzir “sons ou ruídos insuportáveis, lancinantes”. E no que tange à iluminação, é fundamental que se busquem “efeitos de vibração luminosa, novos modos de difundir a iluminação em ondas, ou por camadas, ou como uma fuzilaria de flechas incendiárias” (Artaud, 2006, pp.108-109).

Sobre o ator, diz que “toda iniciativa pessoal lhe é rigorosamente recusada” (Artaud, 2006, p.113). Dessa forma, a primeira crueldade é contra si próprio. A primeira guerra acontecerá dentro de cada ator, recusando-se o que é. Foge-se de um conhecimento baseado no que se é, ou ainda, quem se é. Ao contrário, recusa-se qualquer identidade, escapa-se do que se imagina ser. Neste teatro busca-se escapar de qualquer tentativa totalizadora e identitária do homem, é o lançar-se em outras direções, é o não se fechar sobre um eu representativo.

Para o autor, existe “uma idéia de espetáculo integral que devemos fazer renascer” (Artaud, 2006, p.113). Percorrer linhas de intensidades, fugir de qualquer forma de teatro representativo. O corpo do ator seria o condutor desse experimento intensivo. Na sua interpretação, “todos os movimentos obedecerão a um ritmo; e cada personagem sendo tipificada ao extremo, sua gesticulação, sua fisionomia” (Artaud, 2006, pp.113-114). As estruturas do teatro ocidental o aprisionaram em formas, rompeu-se com as multiplicidades, reduziu-se a arte teatral. Já no teatro da crueldade é imprescindível a destruição das formas. São como golpes brutais em todas as direções, um permanente jogo de construção e destruição, objetivando criar espaço, possibilidades, diferentes modos de experimentar a existência.

Na proposta de Artaud, encontramos a implicação visceral do corpo do ator na cena, sendo esse o responsável por contagiar os sentidos da plateia. Abandona-se o uso da linguagem no sentido tradicional, transmissão da ação. Quebra-se essa lógica, e dá-se ao corpo o lugar de expansão e contaminação. Nessa perspectiva, o corpo é aberto. Não mais encarcerado por dualismos ou mesmo pelo organismo. O corpo foge desses processos de encarceramento e mergulha em múltiplas formas reais, e nunca se chega a uma zona fixa. Ao contrário, está-se sempre em um plano que preza pelo movimento e conexão com seus princípios ativos. Para o autor,

[...] essa linguagem que desenvolve todas suas conseqüências físicas e poéticas, em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a tomar atitudes profundas que podem ser chamadas de *metafísica em atividade* (Artaud, 1983x, p.70, grifo do autor).

Essa metafísica em atividade seria uma espécie de “linguagem no espaço e em movimento”, ou seja, “fazer a metafísica da linguagem, dos gestos, das posturas, do cenário, da música sob o ponto de vista teatral é, parece-me, considerá-los sob todas as maneiras possíveis de se encontrarem com o espaço e o movimento” (Artaud, 1983x, p.70). Para o poeta, o teatro Ocidental perdeu seu poder de metamorfosear ao dar primazia ao texto, desprezando as zonas intensivas do corpo como potente comunicador. Esse teatro, sob o ponto de vista de Artaud, não pode ser considerado um teatro, pois deixou de criar infinitas realidades.

Isso significa que chegamos a um ponto no qual perdemos todo contato com o verdadeiro teatro, já que nos limitamos ao âmbito daquilo que o pensamento do dia-a-dia pode alcançar, ao domínio de conhecido ou desconhecido pela consciência; – e se nos dirigimos teatralmente ao inconsciente, é apenas para extrair o que ele foi capaz de guardar (ou de esconder) da experiência acessível do dia-a-dia (Artaud, 1983x, p.71).

O desejo de Artaud era expandir as forças do inconsciente, que compreendemos como um inconsciente que se constrói, que flui, que se propaga, abandonando a noção de um inconsciente que se baseia na representação, em direção a um inconsciente que é produzido no real. Para ele, o inconsciente está reduzido às meras facilidades do dia a dia. Ou seja, deixou de extrair a força dos encontros, de ser atravessado por inumeráveis fluxos. Está reduzido a uma condição miserável da representação, da “experiência acessível do dia-a-dia” (Artaud, 1983x, p.71). O autor se insurge contra a ideia de um inconsciente que se encontra vinculado a interpretações e reinterpretações do dia a dia. Entende que o inconsciente precisa ser reinventado, sacudido, virado do avesso se necessário – mas que crie uma vida de intensidades.

Ao analisarmos a noção de inconsciente em Artaud, observamos semelhanças comparadas ao inconsciente abordado na Esquizoanálise, que

[...] ignora as pessoas, os conjuntos e as leis; as imagens, as estruturas e os símbolos. Ele é órfão, assim como é anarquista e ateu. Ele é órfão, não no sentido de uma ausência designada pelo nome do pai, mas no sentido de que produz a si próprio onde quer que os nomes da história designem intensidades presentes (“o mar dos nomes próprios”). Ele não é figurativo, pois seu figural é abstrato, a figura – esquisita. Ele não é estrutural nem simbólico, pois sua realidade é a do Real em sua produção e mesmo em sua inorganização. Ele não é representativo, mas somente maquínico e produtivo (Deleuze; Guattari, 2010, p.411).

De modo convergente, o poeta destaca “nossa veneração diante do que já foi feito”, pois por melhor que tenha sido, “nos petrifica, nos estabiliza e nos impede de tomar contato com a força que está acima, quer a chamemos de energia pensante, força vital, determinismo das trocas, menstruações lunares ou qualquer outra coisa” (Artaud, 1983c, p.72). Ou seja, não podemos passar a vida baseando nossa existência em interpretações mirabolantes do nosso inconsciente, reduzindo nossa potência absoluta a facilidades do dia a dia. Com base nisso, o autor nos chama a atenção para um certo comodismo petrificante diante do que já foi feito,

manifestando um tonante desejo para “uma tomada de consciência e também de posse de certas forças dominantes, de certas noções que dirigem tudo; e como as noções, quando efetivas, trazem consigo sua energia” (Artaud, 1983c, p.73). Ou seja, sua vontade é que percebamos, antes de tudo, as relações de forças que nos petrificam e terminam por encarcerar nossa vontade criadora de múltiplas realidades – no teatro e fora dele, no plano consciente e inconsciente –, fazendo que permaneçamos como meros decalques da vida. Sua proposta é que deixemos de investir no que “já foi feito” e nos permitamos experimentar um corpo potente, capaz de produzir múltiplas realidades. Para Artaud (1983b, p.74), “quem tiver esquecido o poder comunicativo e o mimetismo mágico do gesto, o teatro pode ensiná-lo novamente, pois um gesto traz consigo sua força e existem seres humanos que, no teatro, são capazes de manifestar a força do gesto que é executado”.

O que se pretende por meio do “mimetismo mágico do gesto” é a substituição de um plano meramente representativo para um plano de criação e produção de realidade (Artaud, 1983b, p.74). Para a retomada do corpo enquanto potência ativa do homem, Artaud propõe que essa transformação ocorra inicialmente “por meios grosseiros, que irão gradativamente se tornando mais sutis. Esses meios grosseiros reterão sua atenção no começo”, depois, “a ação e o dinamismo da ação: é aqui que o teatro, longe de copiar a vida, se põe em comunicação com as forças puras” (Artaud, 1983b, p.74).

Diante disso, entendemos que o dispositivo teatral pode tanto auxiliar na liberação de emoções como também na ruptura de questões que se manifestem no corpo e por meio do corpo. Nesse tipo de exercício, o ator leva à cena aspectos de sua intimidade profunda. Em níveis reais, tal exposição possibilitaria um movimento entre o corpo expansivo (multiplicidade) e o corpo encarcerado (representação), em que as “as imagens físicas violentas golpeiem e hipnotizem a sensibilidade do espectador pego pelo teatro como um turbilhão de forças superiores” (Artaud, 1983b, p.75).

Em *O Teatro de Serafim* (1983q), o poeta alerta-nos acerca da importância de se “conhecer a localização do corpo”, “como hieróglifo de um sopro” (Artaud, 1983q, p.83). Pensemos esse corpo como um centro de ação, onde recebemos os movimentos, os processamos, e depois os enviamos. A proposta de Artaud com o Teatro do Crueldade é o de conhecermos esse centro de ação. Sua ideia é “estilhaçar o real, desorientar os sentidos, desmoralizar ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto” (Artaud, 1983w, p.88). “Depois de ter estilhaçado os manequins, de ter tumultuado a paisagem, os refaz,

porém de um modo que provoque gargalhadas, ou então que ressuscite este fundo de imagens terríveis” (Artaud, 1983w, p.89).

Artaud acredita que nossa sensibilidade está governada e apoderada por uma subordinação que nos foi imposta pela política dominante. E ainda, que quase nada do que produzimos está isento dessa dominação. Por isso propõe a “idéia de ação conduzida ao seu extremo”, em que o corpo, por intermédio do teatro, “deve renovar-se” (Artaud, 1983r, p.76). Na palestra pronunciada no México em 1936, intitulada *Surrealismo e Revolução* (1983q), o autor menciona o seria essa prática: “Destruição sobre destruição. Onde a poesia ataca as palavras, o inconsciente ataca as imagens, mas um espírito mais secreto ainda se empenha em colar novamente os pedaços da estátua” (Artaud, 1983w, p.88). Tal prática seria abandonar a sedimentação em torno da poesia e do inconsciente para construir um outro território, que é capaz de se organizar em torno das palavras e das imagens, para mais tarde abandonar essa organização e ir em busca de outros lugares. Nem sempre segue essas etapas, não são processos fixos e crescentes, mas sempre perpassa um desses momentos. A proposta de Artaud é a possibilidade de criação no centro do caos, construir espaços onde seja possível lançar-se, experimentar-se em diversos lugares.

Para elucidarmos a prática revolucionária de Antonin Artaud – o Teatro da Crueldade –, mencionaremos o acontecimento de 1933, quando o autor vivia em Paris e já havia publicado alguns textos, como *Tric Trac du Ciel*, *O Umbigo do Limbo*, *O Pesa Nervos* e *A Arte e a Morte*, em que se dirigiu ao público para dar uma conferência na solene Sorbonne intitulada *O Teatro e a Peste*.²¹ Obtivemos o relato deste memorável encontro graças aos escritos do diário de Anaïs Nin,²² publicado em 1988 no livro *Eu, Antonin Artaud*.

Artaud largava de forma quase imperceptível o fio que seguíamos e começava, porém, a interpretar o papel de um homem a morrer de peste. Ninguém viu em que momento começou a fazê-lo. Para ilustrar a conferência, representava uma agonia. La Peste, em francês, é mais terrível palavra do que The Plague em inglês. Mas não há palavra para descrever o que Artaud interpretava no estrado de Sorbonne. Esquecia a conferência, o teatro, as suas ideias, o Dr. Allendy ao seu lado, o público, os jovens estudantes, a sua mulher, os professores e os encenadores do teatro. << Tinha o rosto em convulsões de agonia e os cabelos ensopados em suor. Os olhos dilatavam-se, enrijava os músculos, os dedos lutavam para conservar a flexibilidade. Transmitia-nos a secura e o ardor da sua garganta, o sofrimento, a febre, o fogo das suas entranhas. Estava em plena tortura. Berrava. Delirava. Representava a sua própria morte, a sua própria crucificação>> (Artaud, 1988, p.19).

De modo inverso ao esperado, Artaud sofreu inúmeros protestos durante a encenação da sua peste. O público scandalizou-se e não suportou a visceralidade da sua representação,

²¹ Obra publicada no ano seguinte à conferência (1934) na *Nouvelle Revue Française* (Artaud, 1983).

²² Escritora, artista e interessada nas ideias e autenticidade de Artaud (Artaud, 1993).

retirando-se da sala de Sorbonne aos berros e xingamentos, dando as costas ao poeta (Artaud, 1988). Ao final, Artaud, embriagado com o desprezo do público, relata a Anaïs Nin:

Só querem ouvir falar de; querem ouvir uma conferência objectiva sobre o teatro e a peste, ao passo que eu quero oferecer-lhes a própria experiência, a própria peste, para ficarem aterrorizados e acordarem. Quero acordá-los. Não compreendem que estão mortos. A sua morte é total, como uma surdez, uma cegueira. Mostrei-lhes a agonia. A minha, sim, e a de todos os que vivem (Artaud, 1988, p.20).

Durante sua encenação, o autor rememora-os a chegada da peste no navio Grand-Saint-Antoine, lançando-os cruelmente num estado poético. Acreditava que, dessa forma, o público conseguiria perceber as misérias a que seus corpos estão submetidos. Seu desejo era “a presença de uma epidemia de peste que é uma encarnação física dessas forças” (Artaud, 2006a, p.84). Ou seja, naquele momento, Artaud (1983v, p.63) considerava que “através da peste esvazia-se um gigantesco abcesso, tanto moral como social”, defende que, “assim como a peste, o teatro também é feito para esvaziar coletivamente o abcesso” – abcessos esses que capturam nossos órgãos, adormecem nossos sentidos e encarceram nosso desejo. Nessa perspectiva, o poeta assim considera:

Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas por ser, como a peste, a revelação, a exposição, a condução para a frente de um fundo de crueldade latente pelo qual localizam-se no indivíduo ou em povos inteiros, as possibilidades perversas do espírito (Artaud, 1983v, pp.62-63).

Para o dramaturgo, o público está adormecido em um sono profundo, de forma que não percebe sua própria miséria – estão mortos. Artaud (2006, p.6) acredita que “quando tudo nos leva a dormir, olhando com olhos atentos e conscientes, é difícil acordar e olhar como num sonho, com olhos que não sabem mais para que servem e cujo olhar está voltado para dentro”.

Podemos dizer que o teatro da crueldade é um teatro de combate, de luta que se trava contra o corpo encarcerado e todos os processos que, de uma forma ou de outra, corroboram para o processo de encarceramento. Ou ainda, uma arma cujo objetivo é desnudar os mecanismos de encarceramento, abrindo espaços, dobras que possibilitem criar novas formas de se relacionar com a existência. Artaud acredita que o impacto do teatro no meio social o transforma em denúncia, sendo que, por intermédio do sistema da crueldade, surgiria a possibilidade de desencarceramento do corpo. Desse modo, por meio da ação teatral, ocorreria uma espécie de interrupção dos processos de encarceramento. Ou seja, a prática teatral reivindicaria o diferente, o singular, a experiência intensa e a criação, contribuindo, assim, para outros modos de percepção da realidade, abrindo espaço para o que escapa à norma – para o desconhecido em nós –, o corpo sem órgãos.

Considerações Finais

Em nosso trajeto, buscamos examinar a noção de corpo sob a perspectiva de Antonin Artaud, para discutir os processos de captura, bem como as possibilidades e estratégias de desencarceramento do corpo. Mais especificadamente, propomos: conhecer a noção de corpo encarcerado na obra de Artaud; identificar os fatores que contribuíram para o encarceramento do corpo; investigar as propostas de Artaud para libertação do corpo; discutir as estratégias de Artaud para o desencarceramento do corpo.

Para isso, as nossas reflexões giraram em torno dos seguintes problemas: Como Artaud compreende o corpo? Em sua perspectiva, o corpo está encarcerado? Quais regimes de forças contribuíram para o processo de encarceramento? Existe uma proposta para desencarcerar o corpo? De que forma o teatro contribuiria para o encontro do sujeito com seu corpo? O que é o corpo sem órgãos? Onde ele está? Sob o ponto de vista de Artaud, é possível criar para si um corpo sem órgãos?

Buscando respostas para tais questões, no primeiro capítulo, cartografamos a noção de corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud, para discutir os processos de captura e o permanente estado de encarceramento do corpo. Constatamos três estratos de encarceramento: um primeiro que abarca a ideia de uma consciência/razão sobrepondo-se ao corpo, um segundo que menciona a existência de uma alma/espírito que condena as potencialidades do corpo, e um terceiro que trata da luta entre o corpo e o organismo.

Artaud compreende que o corpo humano se encontra encarcerado pela consciência e seus automatismos. Considera que, quando as potencialidades do corpo são reduzidas a meros estados de corpo – como a supremacia da consciência sobre o corpo –, o sujeito sofre um processo de captura. Para o dramaturgo, nada deve separar ou colocar-se entre o homem e seu corpo, acreditando que tal ruptura privaria o sujeito de acontecer nos limites do corpo – como eterna criação de realidade.

Considera deus como outro propulsor desse estado de encarceramento. A crença na existência de qualquer substrato imaterial como alma/espírito captura o homem, provocando o encarceramento do corpo. Sendo assim, o corpo é destituído da sua força como potência de existir perante a ideia de uma vida para além do corpo – além da própria vida.

Combate o organismo – investimento social – e revela sua luta por um corpo como potência ativa do homem, opondo-se aos reducionismos e instrumentalização da vida. Investe sua força em uma prática revolucionária, por meio da qual objetiva o desencarceramento do corpo e a construção de um novo corpo, um corpo sem órgãos.

Artaud discute o corpo humano como um corpo de potência, encarcerado por dualismos. Ou seja, para o autor, sempre que retiramos do corpo sua potência de produzir a si mesmo – seja mediante a crença em outro mundo ou na ideia de uma consciência, ou ainda, na ilusão do organismo –, indica que tudo vai mal em nossa vida. Para o poeta, à medida que idealizamos, perdemos a potência de produzir realidades, perdemos o acontecimento e, com isso, perdemos nosso corpo intensivo.

Com base nisso, o primeiro capítulo conduziu-nos a observar com maior profundidade o constante discurso do autor acerca das temáticas do dualismo cartesiano e metafísico/religioso, que aparece de forma incansável em seus escritos, sempre como fortes propulsores do processo de ruptura entre o homem e seu corpo.

Lamentamo-nos continuamente em meio ao caótico cenário criado por nós, onde a dança arrebatadora do organismo, com as atrizes alma e consciência, subjuga nosso corpo e aniquila nossa potência de existir. Estarrecidos diante do promissor espetáculo, aplaudimos de pé a morte dos devires, das intensidades, da multiplicidade e do nosso pecaminoso desejo – ser corpo.

No que tange à proposta de Artaud para o desencarceramento do corpo, orientamo-nos pelo seguinte questionamento: Quais propostas são mencionadas na obra do poeta que aludem a uma possível estratégia para desencarcerar do corpo? Encontramos em nossa revisão duas configurações de uma mesma máquina abstrata: uma primeira que abarca a ideia de crueldade, a qual visa o rompimento com a organização produtiva dos corpos; uma segunda que trata da criação de um corpo sem órgãos, que seria uma permanente busca por intensidades, ou seja, uma revolta ativa contra os estratos que encarceram o corpo humano.

Artaud busca por meio da crueldade a completa desorganização e desconstrução do corpo organizado pelo *socius*. Convida-nos a uma ética de resistência diante dos processos de encarceramento do corpo. Com o intuito de aniquilar o conformismo das interpretações, propõe uma atitude violenta perante a vida, não no sentido usual da palavra, mas como uma vontade, uma espécie de força incontrolável que o faz superar seus próprios limites.

A crueldade fez-se sempre presente na obra artaudiana, ainda que de forma implícita. A temática é desenvolvida em diversos dos seus escritos como uma força que reivindica a vida. Nesse campo de forças, o autor convida-nos a renunciar qualquer modelo prévio que separe o homem da capacidade de criar sua própria realidade.

O combate é contra tudo que direciona o nosso corpo, estabelecendo formas de pensar, de sentir e perceber o mundo. A proposta é que comecemos a pensar a existência de forma

singular, traçando linhas de intensidades. Nesse contexto, tudo no mundo é crueldade, tudo que existe procura expandir-se, e nesse caótico jogo de forças, os processos de encarceramento são constrangidos, possibilitando novos fluxos e passagens.

Na peça de rádio *Para acabar com o julgamento de deus*, observamos que crueldade é “extirpar, pelo sangue e através do sangue a Deus, o acidente bestial da anormalidade humana inconsciente, onde quer que se encontre” (Artaud, 1983c, p.160). Nessa declaração, ele concretiza artisticamente a crueldade, sacode seus ouvintes ao levantar questões sobre os regimes de saber e poder de sua época. Assim, entendemos que a crueldade efetua uma rachadura na superfície do corpo encarcerado, o que possibilita o encontro do sujeito com as potencialidades do seu corpo.

Em sentido paralelo, também buscamos respostas para questões como: O que é e onde está o corpo sem órgãos? É possível criar para si um corpo sem órgãos?, chegando, assim, à segunda máquina abstrata – a criação de um corpo sem órgãos. Para Artaud, o corpo sem órgãos seria uma permanente busca por intensidades, ou ainda uma revolta ativa contra os estratos que encarceram o corpo humano.

Pontua que, atrás do corpo encarcerado, existe um corpo de potência. Afirma que o motivo de o corpo se encontrar encarcerado é a separação do corpo das suas zonas intensivas. O poeta atribui a deus e os seus órgãos a função de encarcerar o corpo humano. Compreende deus como a influência exercida sobre os homens – o ideal de perfeição –, em que o corpo é posto diante desse ideal que o resgatará, com a finalidade de estabelecer o próprio movimento do corpo. Sob esse ponto de vista, o julgamento de deus estabelece uma verdade, exerce um poder sobre os homens. Captura o corpo como potência ativa do homem e cria um outro corpo – reduzido, organizado, funcional –, encarcerado.

Entende que os órgãos de deus são os responsáveis pela instauração de um certo princípio organizativo, que objetiva a sentença – a palavra final sobre o corpo –, o qual se encontra subjugado a essa sentença. O organismo é a máquina que coloca os órgãos em funcionamento. É o que ordena, adequa o corpo a um modo de funcionamento. Para o poeta, existe uma submissão física do corpo. Considera que, quando o corpo se torna função, é porque existe um assujeitamento do desejo, que o lança em um processo de ilusório (corpo bom, útil), acoplando-o a um meio social e recompensando-o nessa nova forma de existir – organismo.

A partir disso, compreendemos que construir um corpo sem órgãos não é colocar-se contra o poder ou estar alheio às relações de poder. Aproxima-se mais de um modo de percepção, um jogo de forças, no qual encontramos a possibilidade de experimentarmos novos

movimentos. A proposta do poeta é que realizemos um combate real e eficaz de desconstrução de nós mesmos, de constante liberação dos processos de encarceramento. Para isso, nosso corpo precisaria efetuar uma crítica real e profunda de nós mesmos, perfurando os moldes, escapando da dominação, para, então, suscitar novas experiências. No entanto, sua proposta de criar um corpo sem órgãos lança-nos ao desconhecido, ao novo, rumo à invalidação do julgamento de deus.

No terceiro capítulo, discutimos a crítica de Artaud acerca do teatro ocidental para compreendermos por que vias o teatro abriu mão da sua potência transformadora. Partindo de questões como: Qual a proposta do poeta para desencarcerar o corpo? De que forma o teatro da contribuiria para o encontro do sujeito com seu corpo?, fomos à busca das suas críticas acerca do teatro ocidental e suas inspirações sobre o teatro oriental, mais especificadamente o Teatro de Bali, que o levou à criação de uma nova prática teatral. Por fim, analisamos a atualização da máquina concreta – o Teatro da Crueldade –, que consideramos a concretização de toda a virtualidade e intensidade de suas elaborações.

Artaud considera que todo o teatro ocidental foi capturado pelo texto. A crítica do poeta baseia-se na forma representativa do teatro, que, ao contrário de abrir-se para experiência, promovia a dormência e imobilidade dos sentidos, delimitando a encenação ao verbo, com fundamento na transmissão, na comunicação e na interpretação de algo. Um teatro completamente restrito ao texto, que se limitava a exprimir decalques das experiências cotidianas dos sujeitos. O autor é contundente ao afirmar que o teatro ocidental perdeu sua potência ao se comprometer com a propagação de regras e condutas sociais, em perpétua estagnação psicológica e literária, transformado em uma máquina programada para reproduzir um modo de vida – uma máquina de encarcerar corpos.

No encontro com o Teatro de Bali, o autor se aproxima do que acredita ser verdadeiro no teatro: o que anteriormente se encontrava restrito à linguagem, agora se depara com uma linguagem expressiva, múltipla em gestos, movimentos e palavras – uma linguagem que se define pelas suas possibilidades expansivas no espaço. Observa o corpo do ator balinês e o considera um corpo-hieróglifo – múltiplo em todas as suas facetas. Um corpo que aceita o jogo e se coloca de prontidão para experimentar suas zonas intensivas, sem se preocupar com um caminho certo, sempre optando pelo mais intenso.

Considera que o teatro oriental é a concretização de toda linguagem física, uma linguagem que se permite estar aberta, que cresce indiscriminadamente por todos os lados, nada a detém; ao contrário, se expande. É um exemplo de crueldade encenada, é o extirpar do sangue

pelo sangue. É a possibilidade de expandir as dimensões do corpo mediante a multiplicidade, que se altera incessantemente ao criar novas conexões.

Para o autor, o teatro precisa atacar o corpo do homem como a peste, retirando-o de um estado de embriaguez para lançá-lo em um movimento ativo de compreensão. Cria um projeto que preconiza esse movimento, visando à desconstrução dos processos de encarceramento do corpo – O Teatro da Crueldade –, que tem como principal objetivo a contaminação. O poeta deseja trazer à superfície o corpo encarcerado, e nesse processo cruel acredita que o corpo de potência reivindicará o seu lugar.

Propõe que o ator seja uma espécie de condutor elétrico, um pestilento. Pontua que o teatro precisa revelar o que usufrui do corpo do homem, recompensando-o com ilusões. Acredita que por meio da contaminação se alcança a plateia e se lhe transmite a peste. E por meio desse processo infeccioso, os processos que até então encarceravam o corpo irão romper-se bruscamente, abrindo espaço para o novo.

Considera que o teatro é sério, e temos consciência disso quando concordamos em participar do jogo. Independente da ludicidade que ele nos propõe, algo extremamente profundo acontece conosco, impulsionando nossas lembranças, nossas emoções e nosso corpo. Nosso coração bate excitado, trememos, suamos frio, os lábios secam, nos vemos ali, nus, estarecidos ao nosso olhar e ao olhar do outro.

No momento em que não fazemos de conta, é para nós que o fazemos, ainda que a influência do outro jamais tenha desaparecido. Jogamos para nós mesmos, adentrando-nos de uma forma singular e intensa. O autor acredita que, no teatro, todos podem se permitir a experimentar, o que proporciona uma mudança, um deslocamento. O exercício teatral cria uma ligação entre as pessoas que participam e, em seguida, um elo com quem assiste, e que, de alguma forma, visualiza um corpo social, uma experiência.

Como o poeta, acreditamos que a arte teatral precisa estar diretamente ligada com a criação de si mesmo. Longe de ser um lugar que se limita a exprimir dramas e conflitos psicológicos, deve ser um espaço que nos conecte com a vida. Logo, podemos afirmar que o teatro da crueldade é um teatro de luta contra o corpo encarcerado, que tem como principal objetivo escancarar (graças ao sistema da crueldade) os mecanismos de encarceramento, expandindo e se desdobrando pelo espaço, possibilitando a criação de um corpo sem órgãos.

Contudo, diante do paradoxo instalado, em que de um lado percebemos-nos como a plateia passiva de um espetáculo catastrófico e ágil dos processos de encarceramento do corpo

e de outro, como seus cúmplices, já no caminho de volta para casa, entre suspiros e soluços, discorremos sobre a esperança de revolução.

A pergunta que nos salta é: como fazer? Não sabemos. Mas e se pensarmos o teatro como a própria vida? Assim como Artaud, não separamos o teatro da vida, acreditamos que o ser humano se difere de todos os animais por sua capacidade de experimentar e retirar de sua experiência reflexões para possíveis transformações. O homem tem a habilidade de observar-se e, diante do que vê, modifica e reinventa suas possibilidades de futuro. Ao mesmo tempo em que é ator (sujeito), o que age é também o espectador (de si mesmo); o que observa tem a capacidade de perceber o outro – o que age, o que não sou. E, percebendo-se em atuação e experimentando o outro fora de si, o homem torna-se potencialmente criador, capaz de criar o que ainda não foi criado e produzir uma dimensão singular e afirmativa da própria existência.

Nessa perspectiva, fugimos da representação para adentrarmos a experimentação e a criação de nós mesmos. Consideramos que um possível ponto de partida seria, por meio dos vetores incitados pela via da crueldade, destruir o corpo normal (organizado pelo *socius*), mediante a descoberta das potências que operam no nosso corpo sem órgãos. Com essa descoberta, tornamo-nos potencialmente capazes de criar para nós um corpo sem órgãos, por meio de uma ação violenta e imediata (efetuação e transmutação do desejo), e assim conhecer as linhas de intensidade que nos atravessam como atores e espectadores de nós mesmos, ao contrário de passar a vida acreditando que não temos condições de criar qualquer saída.

Não existe um conjunto de procedimentos eficazes ou uma técnica absoluta para o desencarceramento do corpo contemporâneo. A estratégia aproxima-se de uma profunda desconstrução e desmistificação em torno do desejo nos limites do corpo. Mais que uma necessidade humana, a criação de uma vida/corpo intensivos pressupõe um combate contra qualquer forma de organização moral, científica e religiosa. É o reavivar do homem criador, protagonista e autoprodutor de um novo corpo de desejo. O que fica para nós é a crueldade travestida de desafio e mobilização total: conhecermos o campo de imanência do nosso desejo para, então, combatermos o organismo.

Referências

- Amador, F. & Fonseca, T. M. G. (2009). Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa: considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 61(1), 30-37. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672009000100004&lng=pt&tlng=pt>.
- Artaud, A. *Textos 1923-1946*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Caldén, 1972a.
- Artaud, A. Al Doctor Allendy. In: _____. *Textos 1923-1946*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Caldén, 1972b.
- Artaud, A. Van Gogh: le suicide de la société. In: _____. *Oeuvres complete*. Tomo XIII. Paris: Galimard, 1974.
- Artaud, A. *Cartas desde Rodez*. 2. ed. Trad. Ramón Font. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981a.
- Artaud, A. *Mensajes revolucionarios*. 3. ed. Trad. Cristina Vizcaino. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981b.
- Artaud, A. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983a.
- Artaud, A. Carta aos reitores das universidades européias. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983b.
- Artaud, A. Para acabar com o julgamento de deus. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983c.
- Artaud, A. Carta ao papa. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983d.
- Artaud, A. Segurança pública. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983e.
- Artaud, A. À mesa. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983f.
- Artaud, A. O teatro e a ciência. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983g.
- Artaud, A. Cartas de Rodez. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983h.
- Artaud, A. Pesa nervos. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983i.
- Artaud, A. A questão que se coloca. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983j.
- Artaud, A. Os sentimentos atrasam. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983k.

- Artaud, A. Acabar com as obras-primas. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Wille. Porto Alegre: L&PM, 1983l.
- Artaud, A. Carta aos médicos-chefes dos manicômios. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983m.
- Artaud, A. Contra-ataque a pátria e a família. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983n.
- Artaud, A. Manifestos e cartas do período surrealista. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Wille. Porto Alegre: L&PM, 1983o.
- Artaud, A. Suicídio é uma solução? In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983p.
- Artaud, A. Heliogábalo ou o Anarquista Coroado. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983q.
- Artaud, A. O teatro de Serafim. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983r.
- Artaud, A. O teatro e a crueldade. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983s.
- Artaud, A. A questão que se coloca: conclusão. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983t.
- Artaud, A. Cartas de Rodez: para Henri Parisot. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983u.
- Artaud, A. Sobre o Teatro da Crueldade: o teatro e seu duplo e o teatro de Serafim. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983v.
- Artaud, A. O teatro e a peste. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983w.
- Artaud, A. A encenação e a metafísica. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983x.
- Artaud, A. O teatro oriental e o teatro ocidental. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983y.
- Artaud, A. A viagem ao México: mensagens revolucionárias: surrealismo e revolução: contra-ataque a pátria e a família. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983z.
- Artaud, A. A dança do Peiote. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983aa.
- Artaud, A. *Os Tarahumaras*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água, 1985a.
- Artaud, A. A dança do Peyotl. In: _____. *Os Tarahumaras*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água, 1985b.
- Artaud, A. *Os escritos de Antonin Artaud*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre, RS: L&PM, 1986.

- Artaud, A. *A arte e a morte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Livreiros Editores e Distribuidores, 1987.
- Artaud, A. O teatro de Séraphin. In: _____. *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1988a.
- Artaud, A. O homem-árvore: carta a Pierre Loeb. In: _____. *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1988b.
- Artaud, A. As quimeras de Nerval. In: _____. *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1988c.
- Artaud, A. *Em plena noite ou o Bluff Surrealista*. Trad. Paulo da Costa Domingos. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, 1988d.
- Artaud, A. *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1988e.
- Artaud, A. *Heliogabalo ou O anarquista coroado*. Trad. Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- Artaud, A. *Os sentimentos atrasam*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena, 1993a.
- Artaud, A. O teatro e a ciência. In: _____. *Os sentimentos atrasam*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena, 1993b.
- Artaud, A. A dança do Peyotl. In: _____. *Os sentimentos atrasam*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena, 1993c.
- Artaud, A. Vida e morte de Satã o Fogo. In: _____. *Os sentimentos atrasam*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena, 1993d.
- Artaud, A. *História vivida de Artaud: Momo*. Portugal: Hiena, 1995.
- Artaud, A. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004a.
- Artaud, A. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.
- Artaud, A. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- Artaud, A. Para acabar com as obras-primas. In: _____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- Artaud, A. O teatro e a crueldade. In: _____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.
- Artaud, A. Cartas sobre a crueldade. In: _____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006d.
- Artaud, A. Encenação e metafísica. In: _____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006e.
- Artaud, A. Cartas sobre a linguagem. In: _____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006f.

- Artaud, A. Cartas sobre a crueldade. In: _____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006g.
- Artaud, A. O teatro e a peste. In: _____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006h.
- Artaud, A. O teatro oriental e teatro ocidental. In: _____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006i.
- Artaud, A. Sobre o Teatro de Bali. In: _____. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006j.
- Artaud, A. *Linguagem e vida*. Trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- Artaud, A. *A perda de si*. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017a.
- Artaud, A. Cartas a Hans Archtung. In: _____. *A perda de si*. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017b.
- Artaud, A. Cartas em torno da emissão radiofônica “Para acabar com o julgamento de deus”: a Wladimir Porché. In: _____. *A perda de si*. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017c.
- Artaud, A. Cinco cartas a André Breton. In: _____. *A perda de si*. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017d.
- Artaud, A. Cartas ao doutor Jean Dequeker: a Jean Paulhan. In: _____. *A perda de si*. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017e.
- Artaud, A. Ao doutor Jean Dequeker. In: _____. *A perda de si*. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017f.
- Creswell, J. *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. Trad. Magda França Lopes. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- Deleuze, G. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- Deleuze, G. *Foucault*. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Deleuze, G. *Qu'est-ce qu'un philosophe?* In: Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale. Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris: Seuil, 1989.
- Deleuze, G. *Lógica do sentido*. (Luiz Roberto Salinas Fortes. Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2011.
- Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Trad.). v. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- Deleuze, G.; Guattari, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. (Luiz B. L. Orlandi. Trad.). 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (Aurélio Guerra Neto. Trad.). v.3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

- Fonseca, T. M. G.; Kirst, P. G. *Cartografia e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- Guattari, F. *As três ecologias*. Tradução de (Maria Cristina F. Bittencourt. Trad.). 11. ed./1, ed. Eletrônica. Campinas: Papirus, 2001.
- Hur, D. (2016). Poder e potência em Deleuze: forças e resistência. *Mnemosine*, 12(1). Recuperado de <<http://mnemosine.com.br/ojs/index.php/mnemosine/article/view/490>>.
- Hur, D. O dispositivo de grupo na Esquizoanálise: tetravalência e esquizodrama. *Pepsic*, v. 9, n. 1. Recuperado de: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-24902012000100004&lng=pt&nrm=iso.
- Hur, D. U. (2015a). Corpocapital: códigos, axiomática e corpos dissidentes. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro: (UFRJ), 45, 232-245. Recuperado de: <http://uninomade.net/lugarcomum/45/>>.
- Hur, D. U. (2015b). Axiomática do capital e instituições: abstratas, concretas e imateriais. *Polis e Psique*, 5(3), 56-178. Recuperado de: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/58450>.
- Mairesse, D. *Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- Minayo, M. C. S. (1992). *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo: Hucitec/Rio de Janeiro: Abrasco.
- Nietzsche, F. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- Passos, E.; Kastrup, V.; Escóssia, L. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- Platão. *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1966.
- Rolnik, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2006.
- Soares, F.; Hur, D. (2017). O corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud. *Mnemosine*, 13(1). Recuperado de: <<http://www.mnemosine.com.br/estatico/numeros/2017-1/02.pdf>>.

