

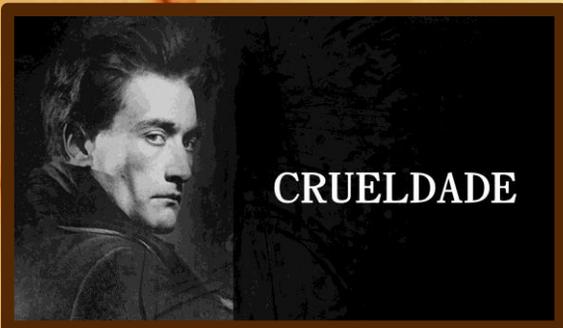
Uma história de vida  
Cruel e Poética

por

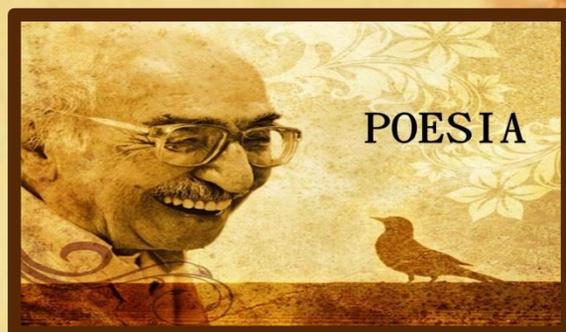
Rodrigo Peixoto Barbara

A Universidade Federal de Goiás, por  
meio da Faculdade de Ciências Sociais e  
do Programa de Pós-Graduação em  
Performances Culturais e pela anti-Tese  
corpográfica de Rodrigo Peixoto Barbara,  
sob orientação da Professora Dr<sup>a</sup>. Luciene  
de Oliveira Dias

**APRESENTA**



&



MANIFESTAÇÕES PERFORMÁTICAS

(IN-DE)

ANTONIN ARTAUD E MANOEL DE BARROS

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano): A expressão reta não sonha. Não use o traço acostumado. A força de um artista vem das suas derrotas. Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro. Arte não tem pensa: O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo. Isto seja: Deus deu a forma. Os artistas desformam. É preciso desformar o mundo: Tirar da natureza as naturalidades.

As Lições de R. Q.

Manoel de Barros

E assim surge essa anti-Tese corpográfica!

A piece of aged, yellowed parchment with a decorative, scalloped border. The parchment has a warm, golden-brown hue and shows signs of wear, including small tears and creases along the edges. The text "Seja bem-vindo!" is centered on the page in a dark, serif font.

**Seja bem-vindo!**



*UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS*  
*FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS*  
*PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS*

*RODRIGO PEIXOTO BARBARA*

*anti-Tese Corpográfica*

*CRUELDADE E POESIA:*

*Manifestações Performáticas (in-de) Antonin Artaud e Manoel de Barros*

*GOIÂNIA, 2022*



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) 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 9.610/98](#), 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.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese

### 2. Nome completo do autor

Rodrigo Peixoto Barbara

### 3. Título do trabalho

Crueldade e Poesia: manifestações performáticas (in-de) Antonin Artaud e Manoel de Barros

### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

**[1]** Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

**a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado 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.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 09/02/2022, às 11:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **RODRIGO PEIXOTO BARBARA, Discente**, em 09/02/2022, às 16:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2683528** e o código CRC **FF883776**.

*RODRIGO PEIXOTO BARBARA*

*anti-Tese Corpográfica*

*CRUELDADE E POESIA:*

*Manifestações Performáticas (in-de) Antonin Artaud e Manoel de Barros*

*anti-Tese corpográfica apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, para o ritual de Defesa, como requisito para obtenção do título de Doutor em Performances Culturais.*

*Área de concentração: Performances Culturais*

*Linha de pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades*

*Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciene de Oliveira Dias*

*GOIÂNIA, 2022*

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

Barbara, Rodrigo Peixoto

Crueldade e Poesia [manuscrito] : Manifestações Peformáticas (in de) Antonin Artaud e Manoel de Barros / Rodrigo Peixoto Barbara. - 2022.

199 f.

Orientador: Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2022.

1. anti-Tese. 2. Corpografia. 3. Artaud/Crueldade. 4. Manoel de Barros/Poesia. 5. Manifestação Performática. I. Dias, Luciene de Oliveira, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

### ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 01 da sessão de Defesa de Tese de Rodrigo Peixoto Barbara que confere o título de Doutor em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos oito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte dois, a partir das quatorze horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “Crueldade e Poesia: manifestações performáticas (in-de) Antonin Artaud e Manoel de Barros”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Cristyane Batista Leal (FacMais), membro titular externo; Professora Doutora Lara Lima Satler (UFG), membro titular interno; Professora Doutora Maria Julia Pascali (UFG), membro titular externo; Professora Doutora Valéria Maria Chaves de Figueiredo (UFG), membro titular externo, cujas participações ocorreram através de webconferência. Durante a arguição, as componentes da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato aprovado. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 09/02/2022, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valéria Maria Chaves De Figueiredo, Professor do Magistério Superior**, em 09/02/2022, às 12:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **CRISTYANE BATISTA LEAL, Usuário Externo**, em 09/02/2022, às 14:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Julia Pascali, Usuário Externo**, em 10/02/2022, às 06:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lara Lima Satler, Professora do Magistério Superior**, em 11/02/2022, às 21:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2683510** e o código CRC **328C003E**.



*Aos Cruéis! Aos Poetas!*

*Aos meus, aos seus, aos nossos!*

*Aos que aqui estão e aos que se foram!*

*Aos que resistem para existir!*

*Aos loucos autênticos, aos vagabundos por profissão e aos imbecis!*

*Aos sedentos pela liberdade!*

*À VIDA!*



## *CONDE+ORAÇÕES*

*Ao Deus liberdade: defensor daS existências*

*Às raízes, sustentos da vida:*

*Elisaneth-Mãe*

*Julio Cesar-Pai*

*Lyssa-Irmã*

*Pequeno Théo*

*À Vera-Bento e os avessos maternos*

*À Jesuína-José (In Memoriam) e as dobras paternas*

*À Luciene: guia escurecedora de caminhos e enegrecedora dessa corpografia*

*Ao Elderson: flâneur detalhista da base*

*À Cristyane, Denise, Júlia e Luciana Hartmann: sopros des-concertantes*

*À Lara, Valéria e Luciana Dias: presenças cordiais*

*Ao Companheirismo - Paulo Bentes*

*À Irmandade - Maurilene*

*Ao Benquerer - Lidiane*

*À Ternura - Rafaella*

*Ao Afeto - Ádria*

*Às Performances Culturais: inter, multi, trans, in(disciplinar)*

*Às existências plurais*

*Às vidas insistentes que existem e resistem - que ensinam*

*Ao Corpo*

*Às corpografias*

*Ao louco autêntico - Antonin Artaud*

*Ao vagabundo por profissão - Manoel de Barros*



**RODRIGO PEIXOTO BARBARA**

*anti-Tese Corpográfica*

**CRUELDADE E POESIA:  
Manifestações Performáticas (in-de)  
Antonin Artaud e Manoel de Barros**

*anti-Tese corpográfica defendida no dia 08 de fevereiro de 2022,  
perante a banca aqui composta:*

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciene de Oliveira Dias**  
PPGPC/UFG  
**(ORIENTADORA)**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristyane Batista Leal**  
PPGE/FacMais  
**(Examinadora Externa)**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lara Lima Satler**  
PPGPC/UFG  
**(Examinadora Interna)**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Julia Pascali**  
UFG  
**(Examinadora Externa)**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Valéria Maria Chaves de Figueiredo**  
PPGAC/UFG  
**(Examinadora Externa)**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana de Oliveira Dias**  
PPGIDH/UFG  
**(Examinadora Externa - Suplente)**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Hartmann**  
PPGPC/UFG  
**(Examinadora Externa - Suplente)**

*“As palavras transpiram e choram, o corpo as escreve segundo seus impulsos·*

*A escrita supõe então, um engajamento corporal onde aquele que escreve não é mais um sujeito com substância pensante e corpo seccionados, mas sim a afirmação de uma multiplicidade de impulsos que passam pelo corpo e pelo papel, não estando a força criativa submetida a uma unidade controladora”*

***Renata Daflon Leite***

*anti-Tese Corpográfica*

**CRUELDADE E POESIA:**

*Manifestações Performáticas (in-de) Antonin Artaud e Manoel de Barros*

### **SINOPSE**

*Tudo é corpo! Quem escreve, escreve com o corpo uma obra corpo. Quem lê, lê com o corpo a obra corporal de alguém. Essa anti-Tese é, antes de tudo, um encontro de corp(o)us de vida, resultado de minha vivência com a Crueldade de Antonin Artaud e a Poesia de Manoel de Barros e da ressonância/vibrações dessa vivência, em meu corpo. Dessa forma, apresento uma corpografia que:*

- ❖ Reflita a crueldade e a poesia como manifestações performáticas (in-de) Artaud e Manoel de Barros. Ou seja, aquilo que é revelado primeiro dentro, 'in', para depois, 'de', fora de si e evidenciado ao coletivo. O termo manifestação está apreendido como revelação íntima e íntima-coletiva, em sua qualidade de posicionamento de vida e a favor da vida, e o conceito de performance como uma expressão artística, anárquica, transgressora, subversiva, libertadora, revolucionária e, conseqüentemente, transformadora da realidade.*
- ❖ Proponha uma amizade entre Artaud e Manoel de Barros (Crueldade poética, Poesia cruel), considerando os aspectos existenciais e as semelhantes perspectivas em relação à vida, à arte, à estrutura social e à urgência da e pela liberdade.*

***Elenco:*** anti-Tese; Corpografia; Artaud/Crueldade; Manoel de Barros/Poesia; Manifestação Performática.

*Corpographic anti-Thesis*

*CRUELTY AND POETRY:*

*Performative Manifestations (in-by) Antonin Artaud and Manoel de Barros*

*SYNOPSIS*

*Everything is body! One who writes, does it with the body, a body work. One who reads, does it with the body, the body work of someone. Above all, this anti-Thesis is an encounter with the body (corpus) of life, the result of my experience with the Cruelty by Antonin Artaud and the Poetry by Manoel de Barros as well as the resonance/vibrations from this experience, in my body. Therefore, I present a corpography that:*

- ❖ Reflects the cruelty and the poetry as performative manifestations (in-by) Artaud and Manoel de Barros. In other words, what is firstly revealed inside, 'in', and then 'by', outside oneself and finally projected into the collective. The word manifestation is acquired as a personal revelation and personal-collective, in terms of taking a stand in and for life. Moreover, the concept of performance implies an artistic, anarchic, transgressive, subversive, freeing and revolutionary expression which ends up changing the reality.*
- ❖ Proposes a friendship between Artaud and Manoel de Barros (Poetic Cruelty, Cruel Poetry), considering the existential issues and the similar perspectives regarding life, art, social structure and the urgency of and for freedom.*

*Cast: anti-Thesis; Corpography; Artaud/Cruelty; Manoel de Barros/Poetry; Performative Manifestation.*

## PERCURSOS REFLEXIVOS

I

*Prelúdi(c)o: te(sendo) manifestações performáticas { 20 }*

- ❖ *Confidências de uma escolha*
- ❖ *Conceituando a anti-Tese*
- ❖ *Corpografia: Desmetodologia e anti-Tese Corporal*
- ❖ *Manifestação Performática: o plano de pensamento*
- ❖ *Em anti-Tese: a consolidação de uma corpografia*
- ❖ *Percursos reflexivos: as pistas dessa anti-Tese*

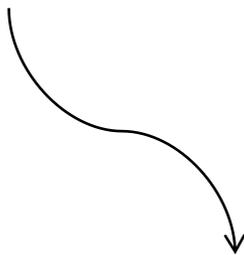
II

*CRUELDADE - Manifestação Performática (in-de) Antonin Artaud*

*O ExperimentATOR e o artista/performer múltiplo: do Olhar expressivo à repulsa e amizade*

*A Crueldade e suas Cenas { 60 }*

- ❖ *Antonin Artaud: a dupla manifestação performática da Crueldade*
- ❖ *Artaud e o laudo cruel de uma biografia*
- ❖ *Crueldade: a peste no teatro*
- ❖ *Corpo: para acabar com o julgamento dos órgãos*
- ❖ *A urgência dos duplos da vida na contemporaneidade*



### III

#### *POESIA: Manifestação Peformática (in-de) Manoel de Barros*

*O ExperimentATOR e o poeta performer: de uma viagem que dura até hoje*

#### *A Poesia e seus deslimites { 114 }*

- ❖ *Manoel de Barros – o poeta performer e suas poesias performances: por uma ‘pó-nada-ética’ da intromissão*
- ❖ *“No começo era o verbo. Só depois é que veio o delírio do verbo”:* Manoel de Barros
- ❖ *Des(bio)grafia manoelina*
- ❖ *De como corpos desexplicam Manoel de Barros e desentendem a sua poética*
- ❖ *Manoel de Barros: o poeta performer*
- ❖ *Poesias: performances manoelinas*

### IV

#### *Crueldade poética, Poesia Cruel:*

*uma carta corpografada a Antonin Artaud e a Manoel de Barros { 156 }*

- ❖ *Vida/Existência e Arte*
- ❖ *Hospital psiquiátrico: o lugar de ser inútil*
- ❖ *O louco, o imbecil e o vagabundo*
- ❖ *Viagens: do civilizatório aos povos originários*
- ❖ *Van Gogh: o gênio universal da pintura – o mais pintor de todos os pintores*
- ❖ *Artaud para Manoel de Barros e Manoel de Barros para Artaud*
- ❖ *Crueldade Poética, Poesia Cruel*
- ❖ *Encerr-ANDO...*

### V

#### *Desfechos inacabados { 185 }*

### VI

#### *Interferências textuais { 190 }*

PRELÚDI(C)O:

*Te(sendo) Manifestações Performáticas*

“Que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma coisa há de ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.”

**Manoel de Barros**

Caro incorporador, bem-vindo! De antemão, quero dizer que é uma satisfação ter você como companhia e espero que se afete com o que aqui está escrito. Exponho-lhe o efeito de um encantamento advindo de um encontro entre corp(o)us de vida: a minha, como ator, educador e experimentATOR<sup>1</sup>, com a crueldade de Antonin Artaud e a poesia de Manoel de Barros. Esse estudo “acadêmico”, de início, precisaria culminar em uma tese de doutorado, mas, considerando todo o percurso, a estética textual<sup>2</sup> e a sua culminância, notou-se uma maior afeição com o formato, a funcionalidade e a denominação de uma anti-Tese. Assim, o que se apresenta, é uma pesquisa composta por “reflexões subjetivas” prenes de arte, vida, encontros, sensibilidade e poesia. Uma anti-Tese corpográfica que se pretende científica mais pelas verdades expostas nas cicatrizes do meu corpo em contato com o pensamento cruel artaudiano e poético manoelino, do que pelas comprovações e citações de livros. Com isso, vivo, escrevo, afirmo e defendo uma corpografia que pulsa vida na pesquisa e que precisou desse espaço acadêmico para deixar registrada uma experiência: uma anti-Tese de doutorado por excelência viva.

A princípio precisei escolher uma estética de escrita. Algo que fosse mais próximo da minha experiência, que não traísse tudo o que eu vivi, vivo e acredito e muito menos que fosse distante daquilo que eu almejo, quero e espero de um espaço fortuito do conhecimento. O saber pode ser leve. Na leveza há muita seriedade. Há comprometimento e dedicação na brincadeira. Temos muito o que aprender com a simplicidade. Muitos são os donos da verdade, os detentores do saber, os críticos do conhecimento e os juízes que creditam veracidade ao que se diz ou ao que se escreve. Há muita racionalidade, julgamento e menos sensibilidade. O que nos falta é estudar teoria como se estivéssemos lendo um romance ou uma poesia. Deixar ser tocado pelo outro, pelo mundo do outro, sem a barreira do preconceito. A probabilidade de aprender algo novo é imensamente grande e a gente a diminui relevantemente.

---

<sup>1</sup> O termo ExperimentATOR se funda em experimentações, relações e experiências vivas e práticas, como artistas da cena, com as incitações ao redor, marcando definitivamente o corpo, a arte, a vida e, até mesmo, as páginas de um estudo.

<sup>2</sup> A presente estética considera as fontes, as imagens, as brincadeiras com as palavras, os formatos das páginas e, também, o trânsito necessário, durante a costura textual, entre os tempos passado e presente, intentando um movimento vivo e dinâmico, sobretudo entre os registros da memória e a atualidade.

Afinal, o que quero provocar com isso? Um pensamento que nos motive a fazer uma academia diferente, com pessoas dispostas à diferença e que considerem a ciência não apenas pelas comprovações, negação ou afirmação de algo, mas também pelas vivências, ou, como diz Conceição Evaristo, pelas escrevivências, “a partir de escolha temática, do vocabulário que se usa, do enredo a partir de suas vivências e opções” (2005, p. 36). “O estudo do que nos fixa, do que nos enrijece, do que nos vincula a um campo ou a uma matriz pode contribuir para a percepção de que estes nós, lidos como ponto de tensão, devem ser rompidos” (DIAS, 2014, p. 348). E é urgente e necessário romper com os nós que nos aprisionam e abrir espaço para as escrevivências, para que possam caminhar juntas as diversas formas de pesquisas e pesquisadores. A academia é múltipla, mesmo que tentem, de distintas maneiras, nos mostrar e provar o contrário.

Foi com essa intenção que realizei essa anti-Tese corpográfica que, de certa forma, contradita a performance acadêmica. Foi por pensar assim que me arrisquei nessa proposta investigativa. E sei do risco que corri e corro, ainda mais levando em consideração o contexto atual que estamos vivendo. Os anos de 2019 a 2022 marcam um tempo difícil. De resistência e resiliência devido ao cenário político. Mas escolhi transcorrer esse período de forma poética e sei que não estou sozinho: nem na vida e nem nessa pesquisa. Na vida tenho os amigos e desconhecidos de luta. Nessa pesquisa tenho Antonin Artaud, Manoel de Barros e tantos outros artistas/pesquisadores alicerçados em um plano transgressor e liberto do conhecimento.

Aqui você encontra constantemente com os termos: crueldade e poesia, as manifestações performáticas (in-de) Artaud e Manoel de Barros. Assim os apresento na intenção de dar as devidas honrarias àqueles que pensaram a crueldade e a poesia para além das suas significações costumeiras. Talvez se aglutinem às grandes obras/subversões dos presentes pensadores a desterritorialização, as outras potências significativas possibilitadas a termos tão sacramentados como a crueldade e a poesia, dando a eles significados estranhos a quem deles fazem uso. A crueldade artaudiana e a poesia manoelina saem de seus sulcos costumeiros e se consolidam como alegria, festa, música, corpo, rupturas, transformação e, conseqüentemente, vida. Mas a continuação desse enredo é tarefa para um outro momento. Minha intenção, por ora, é apresentar um panorama geral dessa proposta investigativa.

O capítulo introdutório traz como título: Prelúdi(c)o: Te(sendo) Manifestações Performáticas. Eu optei pelo termo prelúdi(c)o pela união de prelúdio (início) com o lúdico (brincadeira), pois é assim que eu concebo o início de tudo e o desenrolar desse trabalho. E é com ludicidade que pretendi corpografar essas páginas e lhe conduzir nessa anti-Tese. E, Te(sendo) manifestações performáticas confere o ato de ‘ser’. O meu corpo está incorporado

nas palavras que aqui coloquei. Eu sou! Eu te(sendo), ao invés de tecendo, essa manifestação performática efeito de manifestações performáticas artaudianas e manoelinas. Como estratégia particular e que intenta uma aproximação minha, contigo, eu dividi esse prelúdi(c)o em duas cenas e alguns atos.

Na cena I, no primeiro ato, que vem a seguir, eu confidencio minha escolha por Artaud e Manoel de Barros. Logo após, no segundo e terceiro atos, conceituo o termo anti-Tese e discorro sobre a corpografia, desmetodologia e anti-Tese corporal desse trabalho. Para encerrar essa cena, apresento o plano de pensamento em que se assentam os termos: Manifestação e Performance. No primeiro ato da cena II, exponho como esse trabalho se consolidou e se firmou como investigação científica nos terrenos das Performances, bem como propicio uma explanação sobre o que é ser Performer. E, por último, para encerrar esse movimento, forneço pistas breves do que se esconde em cada percurso desse estudo.

No mais, seja bem-vindo, pode entrar, a investigação que agora lhe apresento, é nossa!

## CENA I

### PRIMEIRO ATO

#### CONFIDÊNCIAS DE UMA ESCOLHA

Esse trabalho não pode se transcorrer sem antes eu apresentar o porquê da minha escolha por Antonin Artaud e Manoel de Barros e, conseqüentemente, o porquê da crueldade artaudiana e da poesia manoelina. Tanto Artaud como Manoel de Barros apareceram para mim no universo acadêmico. Artaud pelo contexto do teatro e Manoel de Barros pelo contexto da literatura brasileira. Mas não foi no meu universo acadêmico que eles mais influíram. Sei que escolhi meios universitários para apresentar essa afeição, para deixar registrada, em forma de uma corpografia, essa amizade tão cara e rara a mim. Mas foi na minha vida pessoal que Artaud e Manoel de Barros, a crueldade e a poesia, respectivamente, agiram com muita força. Eles me renasceram! Me tiraram da sobrevivência e me fizeram existir. Permitiram-me olhar para o mundo e para o mundo das pessoas de outra forma. De maneira artística, me chacoalharam! Me apresentaram novas formas de pensar. Me permitiram reinventar. A olhar

para mim e me aceitar da forma que eu sou. Sem medo, vergonha, culpa, rancor ou ressentimento. Me ensinaram a viver a vida sem ressalvas, no que ela tem de mais cruel, alegre e poética. Não disseram que a vida seria fácil, mas me proporcionaram força. Me fizeram acreditar que eu seria capaz de ir muito longe, assim, tal como sou. E dessa forma, errante e competente, poder contribuir com a vida de tantas outras pessoas.

Quando eu digo que Artaud e Manoel de Barros me renasceram é porque antes deles eu tinha uma vida falseada e reconheço, prontamente, que precisava de algo que me movesse desse lugar costumeiro. Algo que me fizesse repensar preconceitos, discriminações, pensamentos enrijecidos e que me tirasse da dureza, da severidade, do peso que eu impunha a mim mesmo. Sei e compreendo que essa é uma lição e um desafio que levarei por toda a vida, tendo em vista que sou um ser em constante desconstrução. E foi justamente dessa desconstrução, dos escombros, da destruição de tudo aquilo que é contrário ao que eu vinha vivendo, sendo e tendo como certo, é que a vida, a minha vida foi ganhando significado. Não foi pela via serena, organizada e bela que as coisas foram se mostrando a mim, mas pelo caos. O caos total que me possibilitou sair do caos onde antes eu vivia.

Ser gay, artista, de classe média baixa em uma sociedade capitalista, machista, heteronormativa, homofóbica, cristã é um peso avassalador. Peso esse que me silenciou por muitos anos. Era mais cômodo me soterrar em tristeza do que ter de enfrentar toda essa sociedade. Era mais fácil aceitar a tristeza em mim do que proporcionar lamentações familiares. Era bem mais aceitável calar meus desejos pessoais, profissionais e afetivos do que sentir o peso da recusa e da vergonha. Eu, em todos os sentidos, vivia com medo das pancadas que poderia receber pela complexidade de ser plenamente, eu. Com isso fui criando grilhões para essas minhas condições de ser. Fui me fechando em mim mesmo. Sendo severo com esses meus desejos existenciais e compactuando com discriminações a outras pessoas que tinham a coragem de existir. Isso foi me tornando um tirano de mim e dos outros. Uma pessoa tóxica. Que para ser aceito, compunha a parcela significativa das pessoas que perpetuavam e ainda perpetuam o ciclo vicioso do padrão socialmente aceito. Sim! Esse processo foi muito sério e delicado. Hoje tenho a consciência da dor que causei a mim e a tantas outras pessoas. Consciência essa que também me possibilita duas vias de reflexões: de que tive e que ainda tenho dívidas a pagar, por esse meu comportamento anterior e de que, mesmo sentindo diretamente essa inóspita reação social, ainda sou privilegiado, pois existem inúmeras pessoas que sentem de forma mais severa essa repressão.

Foi nessa época de dilema existencial que surgiram em minha vida Antonin Artaud e Manoel de Barros. Eu me sentia, por diversas vezes, como cisco, poeira, como inútil, como

aquele que não servia para nada a não ser para envergonhar e, em Manoel de Barros, eu descobri que o “cisco tem importância de catedral”, que “tudo aquilo que a sociedade rejeita, pisa e mijá em cima serve para a poesia”. Eu me vi matéria de poesia. Me vi poesia, lugar esse em que a gente, nas palavras manoelinas, pode ser inútil e o desprezível tem muito apreço. Em um dia eu era lixo, noutra eu me renasci poético. Ou, trazendo Lélia Gonzalez (2018, p. 193), se essa minha condição foi a de estar e ser um lixo, o que me restou foi, como lixo, “falar, e falar numa boa”. Claro que esse processo foi acontecendo de forma gradual e que constantemente me pego traidor. Mas é evidente a minha mudança de posicionamento com o surgimento da poesia manoelina. Da mesma forma Artaud, com o seu pensamento cruel, com a sua forma peculiar de fazer do sofrimento uma obra de arte, de contestar a norma, de combater os preceitos que impediam a liberdade e criação do ser humano, de desvirtuar o teatro fazendo deste um palco para que a vida fosse apresentada em sua totalidade. Que aceitou a condição de louco a ele imposta pela sociedade civil, mas que se colocou como um louco autêntico, aquele que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de dizer certas verdades intoleráveis (ARTAUD, 2004).

Antonin Artaud e Manoel de Barros me fizeram acordar para a vida e acordar a vida que existia em mim. Me tiraram do coma existencial. E é por isso que eles são fundamentais para a vida deste que agora confidêcia tais coisas. É pelos fatos aqui relatados, tão marcantes, que eles são e estão, juntamente comigo, nessa escrita vibratória. Na intenção de agradecimento, de compromisso de vida. De apresentar, de uma forma totalmente particular, como eu apreendi e apreendo Antonin Artaud e a sua crueldade e Manoel de Barros e a sua poesia.

Corpografar esse texto e os outros que eu já corpografei após ter me encontrado com Artaud e Manoel de Barros, me posicionando de forma diferente a de alguns anos atrás, foi uma forma, também, de ir quitando as dívidas comigo mesmo, com a minha aceitação tardia e infelicidade duradoura, e com os outros que, direta ou indiretamente, intentei silenciar pela mesma severidade com que eu me tratava. Corpografar, aqui, adquire, nas palavras de Evaristo (2007), um sentido de insubordinação. Por muitas vezes, ao corpografar essa antitese, me vi escrevendo uma carta a todas as pessoas que, comigo, resistem e estão na luta contra um sistema tirano e enfrentando hostilidades por desejar um mundo justo.

## SEGUNDO ATO

### CONCEITUANDO A anti-TESE

Antes de apresentar o plano de pensamento que sustenta o termo anti-Tese aqui disposto, faz-se necessário expor, mesmo que brevemente, uma conceituação de tese. Para tanto, me subsidio no pensamento do escritor italiano, Umberto Eco, especificamente em seu livro: *Como se faz uma tese*. Eco, na presente obra que avalio como generosa, sugestiva e estimulante pela forma de sua concepção e construção do discurso<sup>3</sup>, define a tese como uma investigação original, “em que seja necessário saber com segurança aquilo que disseram sobre o mesmo assunto outros estudiosos, mas em que é preciso sobretudo <<descobrir>> qualquer coisa que os outros ainda não tenham dito” (ECO, 1997, p. 28, grifo do autor). Para Eco, essa descoberta não precisa ser inventos revolucionários, podem ser descobertas modestas que possibilitem um novo modo de ler e compreender textos clássicos, manuscritos que lançam uma nova luz sobre biografias, entre outros assuntos. O autor enfatiza ainda que é importante fazer as coisas com gosto, se afeiçoar com o tema, ter apreço por aquilo que está propondo. Isso tornará o percurso mais leve, agradável e instigante. Amar o que se faz possibilita uma entrega maior, uma busca pelo não dito, pelo desconhecido, pelo segredo de um autor que, com a demora nos detalhes, com as interrogações do investigador, vai sendo revelado, e quando isso acontece, estabelece-se a alegria de ter descoberto algo soterrado e, o melhor, poder, por meio da tese, apresentá-lo a outrem.

Levando em consideração o pensamento de Umberto Eco, digo que a pretensão dessa corpografia, quando intitulada como anti-Tese, não é a de negar a tese propriamente dita, bem como não é a de negar a sua estrutura e definição, uma vez que este estudo se concebeu nos princípios abordados no parágrafo anterior. É uma investigação que se pretende uma descoberta modesta, pautada em pensamentos até então não elucidados por outros pesquisadores; que possui uma estrutura textual estabelecida, mesmo que subvertida em alguns momentos; que almeja coerência e coesão para uma boa compreensão; que intenta como produto de uma investigação uma obra com qualidade e que surge, antes de qualquer

---

<sup>3</sup> Umberto Eco, logo na introdução da sua obra, relata que seu objetivo com os conselhos do presente livro é atender não apenas a classe abastada, mas aqueles e aquelas que, por diversos motivos, não tiveram e não têm acesso a uma biblioteca, a um orientador particular, não possuem condições financeiras para manter todos os custos de um curso, que trabalham o dia todo, que detém outras particularidades e que, mesmo assim, intentam fazer uma tese. Eco relata ainda que “pode-se fazer uma tese digna mesmo que se esteja numa situação difícil, consequência de discriminações remotas ou recentes” (ECO, 1997, p. 24). É devido a esse posicionamento de Eco que eu defini a presente obra como generosa, sugestiva e estimulante.

coisa, de um gosto muito particular, de uma entrega aos artistas pensadores e pensamentos aqui corpografados e de um interesse muito evidente de tornar esse estudo possível, visível, vivível e sentido.

Sendo assim, por que então do termo anti-Tese? Para responder a essa questão tomo como ponto de partida, mais uma vez, o pensamento de Umberto Eco na obra acima abordada. Uma tese intenta e se desenvolve mediante os processos e elementos elencados por Eco, mas o meu interesse, com a anti-Tese, é fazer uma reflexão dos bastidores, porque quando se depara com a realidade, a teoria pode ser outra. E logo me explico. Antes de pensar em cursar um doutorado eu assisti tanto bancas de qualificação quanto de defesa de mestrado e doutorado e, além disso, conversava bastante com mestrandos e doutorandos acerca desse processo acadêmico. E era evidente a angústia de muitos deles, principalmente dos que já cursavam o doutorado. A responsabilidade de um conhecimento original, de dizer por si só, de estar intentando um título de doutor, a ansiedade estabelecida pelos prazos, qualidade do discurso, o receio dos julgamentos, as cobranças pessoais e institucionais, entre outros encargos impostos, preocupavam. E essa preocupação influenciava e ainda influencia muito a saúde do pesquisador e, conseqüentemente, a qualidade da pesquisa. Quando fui preparar o meu projeto de doutorado, quase um ano antes, para ser preciso, o que mais me incomodou e me custou noites de sono foi a minha cobrança por algo novo, original, que compensasse uma tese de doutorado, que me fizesse doutor. E esse processo foi muito penoso para mim.

Parafraseando bell hooks (2017, p. 16), um dos primeiros paradigmas que moldou minha intenção foi de que a tese deve ser um lugar de entusiasmo, nunca de tédio. E que se acaso o tédio prevalecesse, seriam necessárias estratégias que intervissem e alterassem a atmosfera, até mesmo a perturbassem. Assim, intermediado pelo presente contexto, foi que pensei e decidi assumir a anti-Tese à Tese. Como dito, não contra a tese, mas contra toda essa concepção que amedronta, angustia e, em muitos casos, provoca depressões. anti-Tese como propulsora de um processo mais leve e menos opressivo. Liberto, vívido, pulsável e não tão enrijecido e técnico. Um termo que instiga a realização pelo entusiasmo, pelo prazer do acontecimento e não pela cisma e pelo tédio. anti-Tese que possibilita sorrir mais e não se lamentar tanto pelas fragilidades do texto. Muito pelo contrário, reconhecer nessas fragilidades, outros potenciais. anti-Tese, termo que se fundamenta na diversão, nas brincadeiras, nas ousadias da criação e até mesmo nas contradições e limitações do pensar. Se reconhecer limitado e não se limitar por isso é maturidade intelectual, pois se consegue subtrair de algo sério, como a tese, que precisa ser feita com compromisso e dedicação, a leveza, a alegria, o riso e o regozijo.

A anti-Tese, portanto, se apresenta como uma brincadeira. Como um defeito na palavra tese. Uma subversão na forma de apreensão desse contexto acadêmico. Ou, como evidenciam Dias e Freire (2020, p. 239), anti-Tese como uma corpografia capaz de promover mundos possíveis. A conceituação desse termo, pensada nesse contrafluxo, se subsidia também na poética manoelina e na crueldade artaudiana.

Manoel de Barros (2010), pelo seu gosto de fazer defeitos nas palavras e nas frases e por sentir mais prazer com as doenças do que com a beleza destas, promoveu rearranjos poéticos que libertaram os vocábulos de seus significados costumeiros, propôs um arejamento, uma desterritorialização do entendimento, novas formas de interpretação. Deu asas ao pensamento e mais leveza ainda à poesia. Foi um conhecedor da gramática a ponto de saber que esta, tal como a concebemos, não dá conta da poesia. Para tanto criou a agramática. Criou o idioleto, a língua dos bocós, ao invés de outro idioma. Tirou as palavras dos sulcos costumeiros da linguagem e, com isso, salvou tanto as palavras quanto a própria linguagem da morte pelo definhamento. Artaud, por outro lado, pelas vias cênicas, tentou resgatar a vida perdida no teatro ocidental quando, em contraposição, pensou e deixou elaboradas as bases para o seu teatro da crueldade. Foi contra o estabelecido. Contra tudo e todos que queriam soterrar a arte teatral impondo a ela um caráter mercantil, supérfluo, cheio de ornamentos, palavras, e vazio de mística, de silêncios e gritos, sopros, respiração, corpo, alegria e, conseqüentemente, vazio de vida.

Portanto, o ‘anti’ de anti-Tese é o ‘a’ da agramática manoelina. O idioleto ao invés do idioma. O defeito no vocábulo que oxigena outros entendimentos, principalmente os prenes de leveza e ludicidade. anti-Tese como os contras cruéis de Artaud que, de alguma forma, vêm para, antes de tudo, me alforriar do incômodo, do medo, da cisma, do tédio e da angústia que me acompanharam e me acompanham durante meu percurso acadêmico e o de tantas outras pessoas. anti-Tese cheia de entusiasmo, de vida e que, por estar viva, parafraseando Artaud (2004), resistiu, resiste e resistirá!

## **TERCEIRO ATO**

### **CORPOGRAFIA:**

#### **DESMETODOLOGIA E anti-TESE CORPORAL**

“Eu escrevo com o corpo”

**Manoel de Barros**

As investigações no campo científico seguem por caminhos, métodos, metodologias que propiciam resultados esperados por e em suas abordagens. E o repertório de subsídios metodológicos, dentro do universo acadêmico, é imenso. Diante disso, e antes de fazer uma escolha amparada nesse repertório (ou não), foi preciso olhar para essa anti-Tese na intenção de descobrir um caminho satisfatório a seguir. Um percurso que fosse fiel e desse conta da presente corpografia. Levando em consideração o surgimento dessa investigação, fundamentada em uma vivência corporal, o caminho a ser seguido não poderia ser outro a não ser o do corpo, ou melhor, da corpografia. E foi o próprio corpo, meu corpo, que colocou em palavras a definição dessa desmetodologia<sup>4</sup>. Foi ele que resolveu criar e sustentar um percurso muito singular, não que os outros percursos não fossem salutares e trouxessem contribuições satisfatórias, mas por ora, para essa investigação, tal como nasceu e como eu a concebo, a corpografia se firmou com desmetodologia dessa anti-Tese.

Mas antes de discorrer ou, deleuzeanamente, conceituar a minha proposta desmetodológica corpográfica, faz-se necessário ressaltar duas importantes contribuições a esse contexto. A primeira vem da pensadora, arquiteta e urbanista brasileira, Paola Berenstein Jacques, que, se apropriando e difundindo uma definição de corpografia urbana, ajudou e ajuda a pensar o cenário físico, arquitetônico, pelas interferências, intercomunicações e as inúmeras relações sensíveis mediante a presença viva e ativa do corpo, dos corpos<sup>5</sup>. “Uma /corpografia/ urbana é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade”, “uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita, mas também configura o corpo de quem a experimenta” (JACQUES, 2008, p. 3). A segunda contribuição vem do crítico e historiador literário e linguista suíço, Paul Zumthor, especificamente o Zumthor de Performance, Recepção e Leitura, obra essa que explora e extrapola o entendimento tanto da performance, quanto da recepção, como da Leitura, pois lança quem lê a um pertencimento integral, pleno, vivo, conectado à escritura vivenciada. O leitor se torna um participante da obra, pois se submerge ao acontecimento das palavras, dos signos, significantes e significados do autor,

---

<sup>4</sup> Segundo as definições para os termos metodologia e método, que se assentam em acordos de um plano fixo, em um processo organizado, lógico, matemático, sistemático de pesquisa, optei, tal como o fez Manoel de Barros (com outros vocábulos), pelo prefixo “des”. Assim, ao invés de metodologia ou método, elegi desmetodologia e desmétodo na tentativa de abrandar os presentes conceitos e, com isso, ser mais fiel com o que aqui proponho.

<sup>5</sup> Para quem desejar se aprofundar no conceito de corpografia, de Paola Berenstein, procurar pelo texto Corpografias urbanas, disponibilizado pela revista virtual Vitruvius, com publicação em fevereiro de 2008.

levando consigo o corpo e todos os seus sentidos<sup>6</sup>: “na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília” (ZUMTHOR, 2018, p. 63).

Apresentadas as contribuições desse processo, reforço que minha pretensão é a de evidenciar que a corpografia por mim apresentada, ao mesmo tempo em que se relaciona com os pensamentos de Berenstein e Zumthor, se apropria dessa relação para pensar um caminho próprio. Tendo isso dito, disponho agora o que meu corpo, encadeado às minhas vivências pessoais, artísticas e acadêmicas, pensa, define e redige como desmetodologia corpográfica.

O que é corpografia, a desmetodologia dessa anti-Tese? Em que se funda? Antes de responder essas duas questões, outra se faz imprescindível: o que é corpo? Sem essa pergunta e sem o entendimento do que venha a ser, para mim, o corpo, eu não consigo definir a corpografia como desmetodologia, uma vez que esta, antecipada e resumidamente, seria o percurso investigativo proposto e defendido pelo próprio corpo. Diante dessa questão, do que é corpo, me encontro defronte a um repertório de definições muito amplo. Repertório esse que traz colaborações da antropologia, da psicologia, da psicanálise, da medicina, das artes e etc. Cada uma dessas áreas do saber discute o corpo por uma perspectiva diferente e elas sedem e/ou acolhem resquílios umas das outras. Sendo eu um transeunte de algumas dessas áreas, trago, em minha definição de corpo, uma miscelânea de significados que advém de leituras que já fiz anteriormente. Uma delas é a de Paul Zumthor, que acerca do corpo vem ressaltar que:

No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contrações e descontrações dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensação de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio (ZUMTHOR, 2018, p. 25).

---

<sup>6</sup> Para uma apreensão mais densa, consultar a obra *Performance, Recepção e Leitura* publicada pela Ubu Editora, em 2018.

Zumthor faz uma leitura íntima e panorâmica do corpo. Íntima ao ponto de falar do corpo sendo corpo: é ele que eu vivo, possuo e sou. Panorâmica ao refletir esse mesmo corpo lançado ao social, ao coletivo. Esse corpo que, vivo, se relaciona, se funde e se confunde com outros corpos. Agregando a esse pensamento de Zumthor, tendo sua definição acolhida por mim, na minha conceituação de corpo, digo: Corpo é tudo aquilo que pode ser tocado, cheirado, ouvido, vivenciado. Corpo é tudo o que pode ser sentido. Ele é o espaço dos sentidos e o lugar das e para as sensações. O terreno das ressonâncias, das transformações, dos acontecimentos e das memórias. Corpo é cor e pó! O que tonaliza, ilumina, propaga, paira no ar e se assenta nas superfícies. O corpo, em suas múltiplas e distintas formas, é a estância suprema que oportuniza a vida e esta, por sua vez, se consolida como canal vivo de experiências. Por outro lado não posso deixar de elucidar a existência de corpos incorpóreos, extremamente importantes para essa investigação: o corpo do desejo, das sensações, da imaginação, da criatividade etc.

### **Da Corpografia como desmetodologia**

Concedia a definição de corpo, pertinente a essa discussão, agora consigo conceituar o que é corpografia, a desmetodologia dessa anti-Tese, e em que ela se funda. A corpografia é o desmétodo que oportuniza ao corpo pesquisador grafar, sujar e limpar, criar estéticas e estratégias de escrita, inventar e reinventar o percurso, facilitar a expressão corporal. Colocar o corpo, em suas interconexões, no jogo da escrita. Ela possibilita o trânsito entre o plano da transcendência e o da imanência. O jogo entre o real e o imaginário. A corpografia é o desmétodo que, assim como o rizoma deleuze-guattariano, viabiliza o corte no e do fluxo. O caminho investigativo sendo feito e refeito no próprio processo. A princípio, instaura-se o caos e, com artesanaria, vai ganhando forma, adquirindo uma estética (ou uma est-ética) que atenda aos anseios do corpo pesquisador e, também, na mesma medida, ao corpo da pesquisa, uma vez que ambos os corpos se imbricam. Assim, entrega-se ao campo do conhecimento não um material dissociável, mas as marcas, em forma de texto, de um registro histórico e corporal.

A corpografia é a desmetodologia que hospeda os pulsares do corpo e todas as interferências diretas e indiretas que o acometem. Ela é um exercício desmetodológico de transformar a própria escrita-corpo em ato performativo (DIAS; FREIRE, 2020). A corpografia, assim, possibilita ao pesquisador a liberdade para dar forma ao prazer investigativo marcado no e pelo corpo. O corpo vibra com essas formas. Intermediado por

essa desmetodologia, é o corpo que escreve e encaminha o estudo. Com isso, ela, a corpografia, não é a delimitação de um percurso. Ela é o percurso. A pesquisa corpográfica é um acontecimento constante, flexível, que suscita o jogo do encaixe e desencaixe, descobrindo meios para que o pesquisador se sinta confortável, alegre e satisfeito com a pesquisa. Em outras palavras, a corpografia pode ser concebida, nietzscheaneamente falando, como uma desmetodologia trágica, apresentando a união vital entre o dionisíaco e apolíneo<sup>7</sup>. E o que isso quer dizer? Que a corpografia, assim apreendida, é o desmétodo que ampara a festividade, embriaguez e orgia do corpo com todas as suas conexões textuais, sensoriais, experienciais, vivenciais e experimentais sem esquecer que, para se consolidar como e em um registro histórico e corporal a ser acolhido por outrem, necessita do rigor (não incontestável), da estética (não única), da forma (não enrijecida), do conteúdo (não restritivo) do deus Apolo. Destarte, a corpografia se faz uma desmetodologia científica na qual as potências: dionisíaca (do corpo) e apolínea (do texto) se equilibram e se firmam em um pacto de escrita sem sobreposição.

### **Da corpografia como anti-Tese corporal**

A corpografia, como apresentada, além de ser um desmétodo, ela se torna, também, o produto da pesquisa, ou seja, ao mesmo tempo em que a corpografia é uma desmetodologia, ela se consolida como a concretização do processo: como anti-Tese corporal e histórica de uma investigação. Corpografia como um tratado do corpo que, imerso em um amplo contexto, se posiciona reflexiva, crítica e ativamente expondo, em conjunto com outros corpos, suas insatisfações, des-contentamentos e necessidades humanas, éticas, estéticas, políticas, sociais e existenciais. Corpografia resposta/produto de um corpo que está vivo, presente e atuante na vida.

Assim, vale ressaltar que a corpografia, agora abordada como a concretização, um tratado do processo, ela é única e subjetiva e de caráter múltiplo. Única e subjetiva porque surge e se evidencia em um proponente. Múltipla porque conglomerada nessa mesma

---

<sup>7</sup> Para o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, a tragédia adquire potência dramática com a união dos deuses Dionísio e Apolo: “A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática” (NIETZSCHE, 1992, p. 27, grifos do autor).

corpografia, diversas e diferentes experiências/corpografias. Esse estudo, para exemplificar, é uma corpografia única e subjetiva que traz, além das corpografias artaudiana e manolina, uma reunião de outras corpografias essenciais. Assim, uma corpografia pode ser compreendida como as variadas conexões que marcam um corpo pensamento e que, mediante a isso, incita um pensamento corpo em alguém que antes leu e que agora escreve, corpografa.

Nesse contexto, para apreender melhor o universo da corpografia como anti-Tese corporal, faz-se necessário responder algumas questões: quem é o escritor? O que é o texto? Quem é o leitor? **O escritor**, nessa perspectiva que funde e confunde corpos, é aquele que corpografa, que dá corpo ao que pensa, mediado pelas suas conexões subjetivas. **O texto** é a própria corpografia, é a extensão grafada do corpo/pensamento/vivências e ressonâncias do escritor; é o que afeta o corpo de quem lê; é o que marca o corpo do outro a ponto de incitar outras corpografias. **O leitor**, para fechar a tríade, é aquele que incorporou: vivenciou, sentiu, decifrou e apreendeu, no corpo, o corpo pensamento do autor. Dadas as definições, vale ressaltar que um livro, uma obra ou um estudo se torna uma corpografia mediante a performance da incorporação tanto de quem escreve quanto de quem lê. É esse processo de incorporar, de vivenciar, que qualifica e que denomina um livro, uma obra, um estudo, como corpografia. É a performance da incorporação que diferencia quem lê um livro de quem incorpora uma corpografia; de quem escreve um livro, realiza um estudo, de quem corpografa um livro, um estudo.

Uma corpografia é composta, também, por vários enigmas. Talvez enigmas ocultos até mesmo ao próprio escritor, que vão sendo desvendados pelo incorporador na medida em que se incorpora a obra durante o tempo. É esse ato de incorporar e desvendar enigmas em uma corpografia que a atualiza, que a faz se desprender dos caminhos do escritor/compositor e alçar voos inimagináveis.

Quem incorpora a corpografia de outrem, experimentando em vigília a leitura, enriquecida pela profundidade do olhar (ZUMTHOR, 2018), tornando-se cada palavra deixada pelo escritor, cede espaço dentro do seu próprio corpo para que esse outrem faça morada e, com isso, modifique o estabelecido e produza efeitos. Para tanto, faz-se necessário, também, conhecer os limites do próprio corpo. Os limites da leitura pelo corpo. Tanto na leitura, quanto na escrita, nem sempre haverá plenitude. Nem sempre uma corpografia se abre em totalidade ao incorporador: algumas partes se evidenciam e outras se silenciam, guardando-se para um outro momento. E corpografar, assim como incorporar uma corpografia, muitas vezes é doloroso, pois traz uma série de manifestações que tangenciam não apenas o prazer, mas também a dor.

E é considerando o prazer e o sofrimento acima expostos, que eu vos apresento agora, de forma poética e bem quista pela desmetodologia aqui evidenciadas, as minhas incorporações que possibilitaram a concretização dessa corpografia. Vos apresento, então, os meus:

### **PERCURSOS DESMETODOLÓGICOS**

Fui atravessado por duas potências artísticas.

Meu corpo vibrou com esse acontecimento.

Manoel de Barros desterritorializou meus pensamentos e Antonin Artaud me causou uma exaltação nervosa.

Eu já não era o mesmo.

Meu corpo se estranhou. Dançou até perder os órgãos.

Cada palavra me tomou por completo. Entrou com uma faca e rasgou a minha carne.

Ler Artaud e Manoel de Barros demandava um abandono constante do mundo.

Era preciso uma aproximação íntima comigo mesmo e um estranhamento de um eu demasiado esgotado.

Depois desses (des)encontros me conectei com minha essência e me vi múltiplo.

Eu li Artaud como se devorasse uma poesia.

Eu li Manoel de Barros interpretando uma dramaturgia.

Não dava para ser brando.

Não dava para ser apenas uma leitura.

As palavras tomaram conta e se encarnaram em meu corpo.

Eu gritava. Eu cantava. Eu dançava. Eu chorava. Eu vivi!

Não consegui ser normal.

Ser normal era chato e me cansava.

Não deu para seguir uma métrica. E me perdoe o descompasso.

De cada incorporação artaudiana ou manoelina surgia uma descoberta nova.

Meu corpo se tornou inquieto.

Não bastou ler e vivenciar Artaud e Manoel de Barros.

Foi preciso escrever.

Foi preciso corpografar.

Foi preciso infiltrar na universidade, subverter a ordem, eleger parceiros, firmar pactos e consolidar uma anti-Tese.

E que trabalhoso foi esse processo.

Que trabalhoso foi a transposição dessa vivência corporal para o papel.

Essa pesquisa, corpografia de vida, ardeu em minhas veias e vísceras.

As ações rotineiras como tomar banho, dormir e fazer trabalhos domésticos foram sempre tomadas pelas necessidades da pesquisa.

Não havia hora, nem lugar e nem afazeres que impediam as palavras de se apossarem do meu corpo e insistir para ganhar forma no papel.

Tive que adotar um caderno para anotações de absurdez.

As palavras insistiam. Incomodavam-me. Subiam pelas pernas.

De madrugada, me acordavam.

Meus dias foram sendo tomados pelos registros, que quase sempre vinham de surpresa.

E eu escrevia cantando.

Escrevia interpretando.

Escrevia movido por mantras.

Como um médium, às vezes eu tinha que meditar, entrar em um estado de transe, extracotidiano, para entender o que o corpo, tomado por palavras absurdas, queria me dizer.

Por várias vezes pensei ter psicografado alguns parágrafos.

O meu corpo sempre esteve insatisfeito.

Não cedia a um plano de trabalho estabelecido.

Às vezes ele só queria ler;

às vezes meditar;

às vezes incitar;

às vezes rascunhar;

às vezes grafar;

às vezes sonhar com a estética do trabalho que foi feita, refeita, transfeita para se adequar às exigências de um corpo encabulado, desconfortável e inquieto.

Eu nunca pensei que meu corpo fosse tão difícil de decifrar.

Nunca pensei que ele fosse dono sagaz da minha mente.

Nada foi transposto ao papel antes de ter sido sentido, vibrado e aprovado pelo meu corpo.

Até o que era impertinente foi retirado com o seu aval, pois ele entendia quando a absurdez precisava de um toque de lucidez.

E sempre insuflava absurdez quando a lucidez se achava suficiente demais.

A razão sempre foi a do corpo que, com sabedoria, soube se transpor ao papel.

E se transpôs de diversas formas.

Em uma bricolagem de absurdez, sustentada em um terreno de estéticas múltiplas, foi tecendo um texto multifacetado na intenção de deixar trans-lúcido um corpo por demasiado embriagado.

Hoje eu sei que não conseguiria conceber nada separado e sem a permissão do meu corpo, nem mesmo essa corpografia, uma vez que sou e sempre serei corporal por excelência.

**E...**

Foi no corpo que esse estudo começou. Começou e aconteceu. No corpo e em suas vibrações, naquilo que ele amou e por aquilo que ele viu e ouviu, regressando com os olhos vermelhos e com os tímpanos perfurados (DELEUZE, 2011). Apropriando-me da citação de Manoel de Barros: “Eu escrevo com o corpo”, eu digo e reafirmo: eu também escrevi com o corpo.

Escrevi aquilo que o meu corpo amou. Da forma que ele quis e precisou expressar. O pensamento se tornou corpo e incorporou-se nas palavras. O texto saiu puro de mim e repleto de outros. Em mim tem muito deles e nesse estudo tem nós e os nós que fizemos durante o processo.

Tornou-se corpografia!

“O corpo tem razões que a cultura desconhece. Primazia do Sensível.”

John Dawsey (2016)

## **QUARTO ATO**

### **MANIFESTAÇÃO PERFORMÁTICA: O PLANO DE PENSAMENTO**

Logo no início desse trabalho foi apresentada uma conjunção de termos muito importante ao plano de pensamento dessa anti-Tese corpográfica: manifestação performática. Essa conjunção traz, em sua constituição, as particularidades dos termos manifestação e performance. A primeira, de entendimento mais fácil. A segunda, mais complexa. E não vou me demorar em explicar essa afirmativa. Para tanto, começo expondo o porquê da palavra

manifestação nesse estudo. Manifestação, aqui, percorre por duas significações que, a cunho dessa investigação, são salutares. Uma, íntima, e outra, íntima e coletiva. A primeira ‘no’ e a segunda ‘do’ artista/pensador. Em sua concepção íntima, a manifestação é tudo aquilo que, primeiramente, é revelado à pessoa. Parto do pressuposto que ninguém consegue manifestar nada a ninguém antes que esta tenha se manifestado em seu interior, em seu corpo, em seus sonhos ou em qualquer outra estância de sua vida. Esse trabalho jamais seria uma manifestação pública se não tivesse se revelado a mim, primeiro. E é nesse ponto, da manifestação pública, que se aloja a segunda significação. A íntima que vai se tornando coletiva. Uma vez revelado ao seu proponente, ele a consegue revelar a outro.

Todo trabalho, qualquer que seja, é a manifestação de um pensamento advindo de muito esforço e dedicação. Parto da assertiva, também, de que toda manifestação suscita outras manifestações. E foi o que aconteceu com essa anti-Tese corpográfica. Ela surgiu de um encontro de manifestações e, hoje, se torna uma manifestação, cumulada de manifestações podendo produzir tantas outras. E aqui faço um adendo importante. Não se pode anular o caráter revolucionário da manifestação. Ela não é uma ação passiva. A manifestação traz em seu cerne o ato de subversão, rebeldia, transgressão, de contestação social e política, de luta e ato popular diante de uma ordem estabelecida, e expõe uma outra forma de perceber e participar do mundo. Quem manifesta, se manifesta na intenção de provocar algo. De criar. Com a finalidade de dar o que pensar. A manifestação é um ato crescente. Nenhuma desta que seja, cria o mesmo do mesmo. A manifestação intenta algo novo. Uma mudança. Um estudo não se manifesta ao indivíduo para morrer antes de se evidenciar a outrem, mesmo que isso possa acontecer. Mas algo mudou. Não permaneceu igual. E toda manifestação é resultado de uma reunião de manifestações anteriores. Manifestações pessoais, profissionais, sociais, entre outras. E elas carregam uma singularidade. Algo que diferencia umas das outras.

A vida é a maior de todas as manifestações e ela se manifesta diferente todos os dias. Foi com a vida que as manifestações que existem em mim, em você, em nós e no mundo, em caráter particular ou coletivo, se descobriram como atos necessários, inovadores e atuais e, também, autorais. As manifestações, para se fortalecerem, precisam se sustentar no coletivo e o coletivo se fortalece com as manifestações particulares.

É nesse plano que o presente estudo situa o conceito de manifestação. Mas, e o da performance? Pois bem, como dito acima, o conceito performance é mais complexo. Para Richard Schechner (2003) a performance ocorre na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo, processa-se nas artes, nos esportes e em outros entretenimentos populares, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais – sagrados e seculares e na brincadeira. Por

ser uma palavra abrangente, tal como reportado por Schechner, a performance pode ser e estar em todo lugar. Existem inúmeros estudos que abordam esse conceito e é um risco dizer que performance é isso, se ela também pode ser aquilo e outras coisas mais.

Melim (2008) salienta que “o termo performance é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado. Na vida, bem como em distintas áreas do conhecimento, a palavra transita em muitos discursos”. E conclui: “talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo de arte” (p. 1). Em um caminho semelhante ao do pensamento de Melim, transitam Marvin Carlson (2010) e John Dawsey et al (2013). Para Carlson, que concebe a performance como um fenômeno complexo, conflituoso e mutável, a popularidade e o uso desse conceito “têm crescido e, com isso, também tem aumentado um complexo corpo de escritos sobre performance, tentando analisar e compreender que espécie de atividade humana é essa” (2010, p. 211). Para Dawsey et al. “o conceito de performance adquire formas variadas, cambiantes e híbridas; há algo de não resolvido neste conceito, que resiste às definições conclusivas ou delimitações disciplinares” (2013, p. 18).

Diante do exposto, pode-se dizer, deleuze-guattarianamente, que o conceito performance é nômade, estrangeiro e um caso de devir permanente. Dentro de um rizoma ele pode ser abordado por diversas perspectivas, pelas suas inúmeras entradas e saídas. Existem muitos estudos que tentaram, de alguma forma, explicar o que é performance, mas em todos eles, a explicativa, ao invés de estruturar uma definição una, que não existe, corroboraram por exporem, dentro desse guarda-chuva maior, o da performance, outros entendimentos mais<sup>8</sup>. Com isso, cada estudioso, com o seu “olhar qualificado”, respaldado em Langdon (2007), olhando para determinado fenômeno da vida e para o termo performance em si, pôde e pode estabelecer um pensamento acerca do que seja, para ele, performance e, até mesmo, estudar o fenômeno como tal.

Nesse contexto, dos estudos, encontram-se importantes nomes de investigadores incansáveis desse conceito vivo e inapreensível. Entre os vários, podemos elencar: Richard Schechner, Victor Turner, Jhon Austin, Erving Goffman, Richard Bauman, Dell Hymes, Charles Briggs, Diana Tylor, Paul Zumthor, Jorge Glusberg, Rosellee Goldberg, Marvin Carlson, Judith Butler, Paulo Raposo, John Dawsey, Renato Cohen, Regina Muller, Mariza

---

<sup>8</sup> O professor John Dawsey, entre a amálgama de definições acerca desse conceito, evidencia que: “Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência. Porém, o que se entende por completar? Essencial à performance – e, aqui, também recorremos a Turner – é a sua abertura. Ou, em outros termos, o seu não-acabamento essencial. Daí, a sua atenção aos ruídos” (DAWSEY, 2006. p. 22, grifos do autor).

Peirano, Zeca Ligièro, Ester Jean Langdon, Luciana Hartmann, João Gabriel Teixeira, Armindo Rubião, Robson Camargo, Paulo Petronílio e Julia Pascali. A intenção aqui não é discutir separadamente como cada um desses pesquisadores elencados abordaram a performance, mas evidenciar que todos eles, alguns até em sintonia de pensamentos uns com os outros, apresentaram, dentro de suas áreas de conhecimento específicas, um ponto de vista sobre o assunto. Pontos de vistas pertinentes e extremamente relevantes para o campo das artes, da literatura, da cultura e da vida em geral.

Diante do apresentado é que se pode confirmar a complexidade do termo em questão. Cada um dos pesquisadores apresentados reconhecem a maleabilidade inerente à performance, ao mesmo tempo que, com os seus estudos, apresentam a necessidade e a urgência de se pensar a performance como uma potência de vida e criação, carregada de particularidades e envolta em uma integridade muito própria e vital. E é nisso que consiste o olhar qualificado do pesquisador difundido por Langdon, pois é ele que salva a performance da superficialidade que muitos atribuem a ela. Performance nunca foi ‘qualquer coisa’. Ou ainda, ‘qualquer coisa’ nunca pode ser performance. Não se pode superficializar um termo tão preñado de significados. A performance carrega uma intenção, ela é a marca de uma cultura, ela é um produto, é processo, é estudo, determinação, é investigação, é teatro, é dança, é vida, e tudo isso é muito relevante. É significativo! É vital! É por isso, tanto cuidado com esse termo nos estudos sobre performance. Seu caráter abrangente não reforça um pensamento perfunctório. Ele abre as possibilidades. Expande. Acolhe ações. Desde que se haja uma respeitabilidade com sua essência e intenção.

Foi pensando assim que esse trabalho, dados os devidos cuidados, acolhida pelo campo abrangente da performance, escolheu, dentro de um repertório extenso, uma perspectiva pertinente a essa corpografia, com a intenção de indicar em que alicerce se apoia esta proposta investigativa. Qual é o lugar de fala da manifestação performática que aqui se apresenta. Assim, a perspectiva eleita é a que se funda em uma filosofia que identifica a performance como uma expressão artística, anárquica, transgressora, subversiva, libertadora, revolucionária e, conseqüentemente, transformadora da realidade. Para tanto, apresento um repertório de pensamentos e pensadores que sustentam essa filosofia e, para iniciar, trago o relato de Marvin Carlson, o qual expõe que “a performance, por sua própria natureza, resiste a conclusões assim como resiste a definições, fronteiras e limites tão úteis à escrita acadêmica tradicional e às estruturas acadêmicas” (2013, p. 213). Renato Cohen e Roselee Goldberg apresentam a performance em um viés semelhante ao de Carlson. Cohen (2007) diz que “a

*performance* se caracteriza por ser uma expressão anárquica, que visa escapar de limites disciplinares” (p. 31, grifo do autor) e Goldberg relata:

a história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto direto com o público. Por esse motivo, tem sempre tido uma base anárquica. [...] os artistas optaram pela performance para se libertarem dos meios de expressão dominantes (GOLDBERG, 2007, p.10).

Revirando o repertório, disponho dois outros pensamentos: o de Graciela Ravetti e o de Tânia Alice. Ravetti ressalta que “a performance ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração”, ademais “de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta” (RAVETTI, 2002, p. 62, grifo da autora). E evidencia ainda:

Na idéia do performático, tanto no teatro, na literatura, como na arte em geral, parece coexistir a vontade de ultrapassar os limites dos suportes tradicionais – físicos e simbólicos – e a de abraçar o compromisso da obra em aberto, *work en progress*, sob as premissas de que tudo é arte e tudo é vida. O tema obsessivo do *performer* é o de se propor como veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade (IBIDEM, p. 65, 66, grifos da autora).

A professora Tania Alice, na vertente semelhante à de Ravetti e demais pensadores aqui elucidados, expõe que a linguagem da performance pode ser compreendida

como uma linguagem que não constitui apenas uma representação de determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. É nessa transformação que podemos ver a potência principal da performance: a performance não representa, mas é, transforma, recria, remodela modelos vigentes, tornando visível e palpável o invisível e o despercebido, e propõe alternativas para a transformação. Acredita. Impulsiona. Remodela. Reinventando, sempre [...] Interdisciplinar, transformadora, transgressiva, a performance, além de se cunhar como linguagem artística, apresenta-se, mais do que como uma disciplina artística, como uma indisciplina que amplia fronteiras, abre horizontes, rompendo com códigos representacionais preestabelecidos, afirmando-se como linguagem artística independente, não comercial e não comercializável, gerando consciência política e fomentando desejos de transformação social (ALICE, 2016, p. 23-26).

O que nos apresentam Carlson, Cohen, Goldberg, Ravetti e Alice vão ao encontro de duas outras definições que são salutares a esse plano de pensamento, uma de Hartmann e Langdon (2020, p. 19): “performances são também formas de protesto e expressão de

identidade”, e outra de Schechner (2014, p. 720): “performar é explorar, jogar, experimentar com os novos relacionamentos. Performar é atravessar fronteiras”. E todo esse repertório fundamenta uma conceituação muito particular de minha parte, acerca do que seja performance:

Performance como expressão criativa, artística, poética, existencial, social e cultural da vida é um ato transgressor que causa uma pausa fluida no movimento acostumado. Um instante aberto ou uma abertura plena ao extracotidiano, ao acontecimento reverso<sup>9</sup>. Performance é um respiro diferente no pulsar social. Parafraseando Deleuze e Guattari, é uma máquina de guerra a afrontar o pensamento. Performance é e sempre será um ato revolucionário por excelência.

Considerando o que fora exposto, tanto o termo manifestação, quanto o termo performance, no plano de pensamento aqui escolhido, configuram uma manifestação performática que seja influidora na sociedade, nas práticas sociais, na convivência social, de diversas formas. Seja pela arte, pela literatura, pela filosofia, pela tecnologia, pela existência de condições de vida multifacetada... Uma manifestação performática capaz de sacudir, de promover o abalo nas normas vigentes. Ultrapassar os limites dos suportes tradicionais e ampliar fronteiras, abrir horizontes, propondo, na mesma perspectiva de pensamento de Dias e Freire (2020), reações contrárias à ordem estabelecida, intentando espaços para a diversidade, diferenças, intervenções e diálogos. E é nesse mesmo jogo, dentro desse contexto que aqui se apresenta, que esse estudo tenta propor uma reflexão, uma manifestação performática. Mas antes disso, refletir de que forma que a crueldade se fez uma manifestação performática de Artaud e a poesia se fez uma manifestação performática de Manoel de Barros. Antes ainda, se pode-se dizer que a crueldade e a poesia foram e continuam sendo manifestações performáticas (in-de) Artaud e Manoel de Barros. O (in) se reporta a estância primeira da manifestação, do íntimo, daquilo que é revelado a princípio ao seu proponente. Primeiro ‘in’, dentro, para depois, ‘de’, que se visualiza de fora, a serem manifestações performáticas transformadoras, subversivas a insuflar outras manifestações performáticas mundo a fora<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Para Diana Taylor (na conferência “Fazendo presença: corpo, performance e política na América Latina”, na II Jornada entre Estética e Política, em março de 2021) a Performance, mediante força advinda de uma definição nunca acabada, rompe com o cotidiano e com as convenções e possui inúmeras e diversas facetas (literárias, artísticas, existenciais, políticas e etc.).

<sup>10</sup> O “In” e o “De” foram usados aqui e em todo o trabalho na intenção de diferenciar aquilo que é interno/íntimo daquilo que é externo/exteriorizado. Sem compromisso com suas etimologias.

## CENA II

### PRIMEIRO ATO

#### **EM anti-TESE: A CONSOLIDAÇÃO DE UMA CORPOGRAFIA**

A anti-Tese corpográfica que aqui apresento se consolidou, então, na união dos meus processos investigativos pessoais, artísticos e acadêmicos da graduação com o mestrado. O primeiro, o da graduação no curso de Artes Cênicas pela EMAC/UFG, teve como percurso experiencial o processo criativo de Manoel de Barros, conseqüentemente, suas poesias. Esse estudo elencou e investigou, dentro de um repertório de ações manoelinas, três elementos que, na análise da pesquisa, constituíam elementos importantes de sua poética. Foram eles: a observação, a desconstrução e a metamorfose. A partir dessa reflexão teórica, fiz um trânsito entre a arte desse poeta sul-mato-grossense com a arte do ator que, assim como Manoel de Barros, também se utiliza do ato de observar, de desconstruir e de se metamorfosear, para daí então, dar vida aos seus múltiplos e distintos personagens<sup>11</sup>. Já na pesquisa de mestrado, tive como percurso investigativo o teatro da crueldade de Antonin Artaud, desdobrado pela filosofia trágica-dionisíaca da Diferença, contando para isso com os pensamentos do filósofo alemão, Friedrich Nietzsche, do filósofo francês, Gilles Deleuze e outros pensadores dessa vertente pós-estruturalista<sup>12</sup>.

Por diversas vezes, antes de me arriscar a desenvolver esse estudo, eu pensei: o que dois artistas/pensadores, aparentemente diferentes, poderiam ter em comum? O que distintas obras/pensamentos poderiam me propor enquanto investigação? Crueldade e poesia? Poderiam esses termos serem considerados manifestações performáticas? O que viria a ser, a cunho desse estudo, manifestação performática? Manifestação? Performance? Essas perguntas me deixaram desconfortável, inquieto, e posso dizer que foram fundamentais para a elaboração do tema problema desse trabalho, pois, mesmo não centrais, elas também o constituíam. Tais perguntas apontaram, dentro de um contexto amplo, uma direção analítica e reflexiva que resultou em unir dois artistas/pensadores distintos, intentando pensá-los, intermediado pelos conceitos de crueldade e poesia, como propulsores de manifestações performáticas dentro de uma área tão propícia para que isso acontecesse, como o campo das Performances.

---

<sup>11</sup> Trabalho disponível em: [https://www.emac.ufg.br/up/269/o/TCC\\_Rodrigo.pdf?1333124379](https://www.emac.ufg.br/up/269/o/TCC_Rodrigo.pdf?1333124379).

<sup>12</sup> Trabalho disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/7354>.

Diante do presente cenário, das perguntas elencadas, surgem as grandes questões da investigação, as rubricas do tema problema: o que é a crueldade artaudiana? Esta que nos possibilita pensá-la como manifestação performática (in-de) Artaud? E a poesia manoelina, o que ela é? Que nos permitiu dizer que seria uma manifestação performática em Manoel de Barros? O que a crueldade de Artaud, que escapa da significação dos dicionários, tem de particular, que me assentiu vinculá-la a uma manifestação performática? E quais características da poesia manoelina me fez concebê-la como manifestação performática? Poesia cruel? Crueldade poética? Por que Artaud e Manoel de Barros, assim abordados, no terreno das Performances? Seriam eles artistas/pensadores/performers? Seriam a crueldade e a poesia manifestações performáticas?

Como se pode notar, são de contextos ‘in-constantés’, no plural, que se constitui um estudo. Contexto pessoal, acadêmico, de problematizações, hipóteses e investigações que nos lançam em um local movediço. O que com esse trabalho não foi diferente. Logo de imediato, e durante todo o percurso, eu me deparei com uma amálgama epistemológica que compunha a dípole performática dessa pesquisa: teatro e literatura. Resgatei da minha pesquisa de mestrado, por ser palavra-chave dessa anti-Tese, a crueldade de Artaud, até mesmo por já possuir uma leitura desse pensador e conceito e enxergar nele uma hipótese para um estudo sobre manifestações performáticas. Logo, evidencio que não adentrei em outras questões do universo artaudiano, pois não foi o que pretendi aqui. Já em Manoel de Barros, a atenção foi destinada às suas entrevistas e obras. O que disseram e escreveram acerca desse poeta compôs o repertório teórico estudado, pois me ajudou a atualizar a leitura que já vinha fazendo. Contudo, como sugere esse trabalho, a demora maior se deu sobre suas próprias falas e criações, as poesias.

Apresentadas as especificidades dessa anti-Tese corpográfica, o plano de pensamento acerca dos conceitos Manifestação e Performance, bem como a consolidação dessa corpografia, outra importante exposição faz-se necessária: um entendimento do que é/ser performer?, uma vez que, aqui, Antonin Artaud e Manoel de Barros assim são concebidos.

### **O Performer**

Existem muitas pesquisas que dispõem reflexões e definições acerca do que é o performer. Entre elas podemos elencar as que foram realizadas pela área do teatro, da dança e dos outros tantos movimentos performáticos durante os anos. É interessante e se faz mais uma

vez necessário reafirmar que precisamos estar pautados em uma reflexão mais apurada para não colocarmos tudo e todos em uma única fôrma e forma de definição. Existem inúmeras confusões a respeito das performances que de forma geral são vinculadas ao campo das artes e do performer como sendo o ator. Cabe aqui dizer que esse pensamento precisa ser discutido com mais afinco para não cair na superficialidade. Com isso ressaltado, mesmo que brevemente, que tanto as artes quanto a arte do ator podem ser estudadas e vinculadas à performance e ao performer, porém, o campo das performances e o ofício do performer não se limitam somente a esse pensamento. Posso conceber o ator como um performer? Sim, posso! Posso conceber o teatro como uma performance? Sim, posso! O que não posso é dizer que teatro e performance e ator e performer são as mesmas coisas, pois, tal afirmativa equivocada limita e enquadra ambos campos e conceitos. Por isso a necessidade de dizer, de antemão, em qual linha de pensamento me subsidio para tecer minha discussão.

Diante disso e tendo em vista o que se pretende com a presente corpografia, com o seu objetivo principal, é que, entre as inúmeras possibilidades e definições de performer, a que escolhi para fundamentar minha reflexão acerca desse importante labor na área das performances foi a da interatriz, professora universitária e doutora em Artes pela Unicamp, Julia Pascali e a do pensador contemporâneo e doutor em Educação pela UFRGS, Paulo Petronílio.

Apresento então o primeiro pensamento acerca desse assunto. Em uma entrevista concedida em 2008 ao projeto Santu Paulu, Julia Pascali se afirma como uma performer e relata o que isso viria a ser, ou melhor, o que é ser uma performer. A interatriz diz que performer “significa alguém que busca viver e criar sem barreira, no seu dia a dia, no seu mundo e nas linguagens” (PASCALI, 2008). Subsidiados por este pensamento, posso dizer que Pascali dimensiona o ato de criar do performer vinculando-o à vida. Não há uma separação. O performer está para o ser assim como o ser está para o performer. Com isso, consigo dizer que as substâncias criativas do performer estão em seu cotidiano e, com sua arte, ele é capaz de performar, de criar, de realizar performances e, enraizado em uma cultura, realizar performances. Isso quer dizer então que, segundo a autora, estamos a todo o momento performando, sendo performer, realizando performances? O performer, no pensamento de Julia, acompanha o ser, acompanha o indivíduo que é performer, no convívio com as outras pessoas, com o meio que habita, em sua interação diária. Ele não deixa de ser performer por

não estar realizando uma performance propriamente dita<sup>13</sup> e o mesmo também não deixa de ser um indivíduo social estando em performance. E é isso que interessa no pensamento de Pascali (2008).

Buscar viver e criar sem barreira é expandir o repertório criativo. O Performer precisa se arriscar pelos mais diversos e inusitados caminhos. A energia da criação está no anseio em ir além, pois o ato criativo lida diretamente com o estado de presença. O estado de presença desloca o performer, tira-o da posição e do estado de conforto. Propicia diálogos. A performance, fruto dos acolhimentos e interação do performer, se renova com o olhar atento e liberto deste. Só cria sem barreiras aquele que também vive sem barreiras. Àquele que é inter, que é entre, que é rizoma, que é meio, que é subversão, que não se fixa, que se desloca, que joga com o mundo, que lida com as linguagens, no plural.

No posicionamento de Julia Pascali, performar é estar vivo, em vida, jogando com a vida. Ser performer é se permitir tocar e ser tocado, é lidar com as incitações, é voar alto, voar longe, é se desterritorializar, é abrir espaço em seu canto para que outros cantos ecoem, é produzir uma performance singular capaz de interagir com a pluralidade. A performance por si só é solitária. A performance tal como concebida é e sempre será performance(s), nunca uma só, mas permanentemente múltipla. O performer não é um ser além, de outro mundo, muito pelo contrário, ele é, segundo Pascali, alguém que lida com o cotidiano, com o dia a dia. O que não é uma tarefa fácil, pois lidar com o contexto atual requer superar constantemente as barreiras. Requer viver e criar sem barreiras. Ser um performer e proponente de performance(s) requisita sair das caixinhas, das fôrmas e formas, do estabelecido, das hierarquias e soberanias postas pela boa ordem e conduta e evidenciar o que, por diversos motivos, esteve oculto.

Ser performer, nessa perspectiva, é ser um transgressor ético, estético e político do sistema. O posicionamento de Julia Pascali, de forma sutil e direta, confirma um movimento: performer é aquele que vive e cria sem barreiras, ou seja, aquele que olha além do que está exposto, assim como Manoel de Barros, quando deu importância de catedral ao cisco. Assim como os pesquisadores que evidenciam culturas que são tidas como marginais, sem importância e, por isso, silenciadas.

O segundo pensamento que ancora minha reflexão sobre o performer segue, basicamente, a mesma perspectiva. Petronílio (2015) expõe que “o performer é, em síntese,

---

<sup>13</sup> Segundo Goffman (1985), a interação social é um ato performático, mas não adentraremos nessa discussão do convívio social e das interações como performance ou apresentação do eu na vida cotidiana, pois não é esse o foco do presente estudo.

um embaralhador dos códigos e caotizador dos pensamentos” (p. 56). E ainda, “ser performer e pensador significa um enfrentamento a todo instante de si consigo, com seus demônios, com a sua desordem interior” (PETRONÍLIO, 2016, p. 31). O autor em questão disponibiliza também a contextualização pela qual desenvolveu esse pensamento acerca da arte do performer. Para ele,

O *Performer* estará sempre no fio da navalha, em um complexo campo de batalha, e terá a criatividade como arma de combate. Será sempre malvisto e maldito. Por isso ele fascina, encanta, desassossega, rouba a paz, inquieta e surpreende. Em todos os lados o *performer* interdisciplinar enfrentará “obstáculos epistemológicos”. Principalmente por parte dos que vieram de uma tradição e formação engessada e rígida, em “caixinhas”, e que tem dificuldades em se abrir para os fecundos diálogos entre outros saberes, permanecendo, assim, um saber hegemônico, reto, cartesiano e hierárquico (PETRONÍLIO, 2016, p. 23, grifos do autor).

Petronílio, assim como Pascali, tece um pensamento de liberdade ao performer. Pascali é mais sutil e Petronílio é mais subversivo. A primeira lida com uma forma mais acolhedora em seu posicionamento e o segundo com uma forma mais enfática, porém, ambos expõem no cerne da questão, reflexões semelhantes. Por isso a escolha dessas duas perspectivas. Pascali propõe a liberdade na persona do performer e Petronílio enxerga este como o embaralhador dos códigos e o caotizador dos pensamentos. Fazendo uma junção do viver e criar sem barreiras com o enfrentamento a todo instante de si consigo e com os seus demônios, consigo dispor uma ponderação que confirme a necessidade do performer primeiramente em se libertar daquilo que o aprisiona, das certezas pré-estabelecidas e dos seus costumes, não na intenção de se negar e negar uma conduta de vida, mas na intenção de se abrir, de se tornar flexivo, de levar em consideração outros posicionamentos e, conseqüentemente, de ser e ter, assim como pontuado por Petronílio, um posicionamento interdisciplinar.

Ser performer é ser revoltoso, antes de tudo, consigo mesmo. É contestar a si mesmo. É se colocar na berlinda. Se fazer perguntas. O pensamento não pode ser livre, nem o performer, se ele estiver amarrando dentro de si. A performance não adquirirá caráter plural, de criação liberta, se não se desfizer dos nós internos do performer. O processo criativo acontece primeiramente nessa desordem interna: nos encontros e desencontros dentro de si advindos de uma interação com o(s) múltiplo(s) contexto(s).

O performer para Petronílio, adjetivado como interdisciplinar, lida com duas situações, uma delas o próprio autor já apresentou, que são os obstáculos epistemológicos. Mas antes disso existe uma outra que é de suma importância abordar e que está relacionado

com o que dispus anteriormente. O performer só adquire a característica interdisciplinar quando a interdisciplinaridade<sup>14</sup> toma conta do seu ser, depois da sua arte, da sua performance. A desordem é uma causa interdisciplinar. Os demônios são revisitados e revirados pela interdisciplinaridade. Aceitar a diversidade, as inúmeras vozes, é trabalhoso, pois nos tira do conforto, mostra que não estamos sós no mundo e que não é apenas a nossa voz que fala. Conviver não basta. É preciso ser interdisciplinar. Por isso que ser um performer com essa adjetivação é muito diferente de dizer que se é um performer interdisciplinar. Para tanto, é preciso aceitar que existem essas barreiras epistemológicas, a tradição, a forma enrijecida e engessada, as hierarquias e que isso tudo está condicionado em nós, em nossos costumes, em nossa formação. Após aceitar tal fato, é que se pode agir e pensar em mudança.

A verdadeira desordem pela interdisciplinaridade não promove o mesmo do mesmo. A interdisciplinaridade é aceitação do outro em mim. É aceitar que o outro manche meu mapa numa *communitas*<sup>15</sup>, sem *status*, hierarquias e soberanias, respeitando cada qual, um o espaço do outro, e fazendo com que esses espaços se interajam de forma harmônica. O que propõe Petronílio pode ser uma utopia se não internalizado e consagrado como modo de vida interdisciplinar. O performer interdisciplinar é sim aquele que está em constante caos, em desordem, mas antes ele precisa ser tomado em cheio por essa questão.

O performer malquisto, malvisto e maldito, que ultrapassa as barreiras de si mesmo e as barreiras do próprio pensar, que lida com as linguagens, que cria e que vive ilimitadamente, levando em consideração a pluralidade da vida, do contexto, com os diversos povos, tribos e raças, que se torna interdisciplinar pela interdisciplinaridade que caotizou e desestruturou as estruturas e pensamentos internos e externos de si próprio, torna-se um performer interdisciplinar. O campo interdisciplinar das Performances anseia pelo performer interdisciplinar apresentado por Petronílio. É sobre esse plano de pensamento que concebo essa arte de performar, de realizar performances. De malquisto, malvisto e maldito para a soberania dominante, que enxerga na liberdade de expressão e na interdisciplinaridade uma forma de bagunçar o sistema, de promover a anarquia, o performer passa a ser benquisto, bem-visto e bendito. Um agente importante no (re)nascimento da vida bem lá onde ela, em sua diversidade, é potência de criação e não de aniquilamento e de limitação. O performer

<sup>14</sup> A interdisciplinaridade, nessa anti-Tese corpográfica, se subsidia em Petronílio (2016), que a conceitua como “um lugar que nega o território fixo, aceita o descontrole, se lambuza e se afirma na fronteira, na indiscernibilidade e na zona de vizinhança, pois se ergue sempre no “meio”, na conjunção “e” e no “entre”” (p. 23, grifos do autor).

<sup>15</sup> O termo *communitas* aqui abordado foi colhido na obra: O processo ritual: estrutura e antiestrutura, do antropólogo britânico, Victor Turner e compreende, basicamente, a antiestrutura, a abolição do *status*, da hierarquia, pensando em um bem comum. Para maiores informações sobre, sugerimos dedicar atenção à presente obra.

interdisciplinar é benquisto, bem-visto e bendito para as vidas que, em vida, há tempos, vêm sendo silenciadas, abafadas e apagadas.

## SEGUNDO ATO

### PERCURSOS REFLEXIVOS: AS PISTAS DESSA anti-TESE

Finalizando o começo de tudo, apresento neste ato as pistas que brevemente mapearão o percurso que faremos de agora em diante. Essa anti-Tese corpográfica está constituída por três percursos reflexivos. O primeiro dedicado à crueldade de Antonin Artaud, o segundo à poesia de Manoel de Barros e o terceiro à amizade que propus entre ambos os artistas e conceitos/manifestações performáticas. Para cada um desses percursos reflexivos meu corpo disponibilizou abordagens e estéticas textuais distintas, confirmando a liberdade almejada desde o princípio deste estudo. Liberdade essa que senti ao vivenciar a crueldade e a poesia para além das palavras e para bem perto do corpo. Liberdade, contudo, benquista e conferida por Artaud e Manoel de Barros. Até porque, como disse o presente poeta “quem anda no trilho é trem de ferro. Sou água que corre entre pedras: – liberdade caça jeito” (BARROS, 2010, p. 156) e ainda “poesia é voar fora da asa” (IBIDEM, p. 302).

No primeiro percurso, intitulado **Crueldade: Manifestação Performática (in-de) Artaud**, inicio a corpografia apresentando como ocorreu a minha amizade com o presente artista múltiplo. Logo após, em **A Crueldade e suas cenas**, faço uma reflexão da performance cruel de Antonin Artaud discutindo cinco pontos. São eles: a dupla manifestação da crueldade; o laudo cruel de uma biografia; crueldade: a peste no teatro; corpo: para acabar com o julgamento dos órgãos; e a urgência dos duplos da vida na contemporaneidade. Nesses cinco pontos, fiz uma discussão, a cunho dessa proposta investigativa, de conceitos caros à performance artística de Antonin Artaud: a crueldade; sua biografia cruel; a peste; o teatro da crueldade; o corpo sem órgãos e o duplo. A reunião desses acontecimentos artaudianos apresentados na intenção de expor a crueldade como manifestação performática (in-de) Artaud.

No percurso de número dois **Poesia: Manifestação Performática (in-de) Manoel de Barros**, em sua abertura, relato minha aproximação com o poeta sul-mato-grossense. Seguidamente, em **A Poesia e seus deslimites** concedo uma breve desbiografia manoelina; uma reflexão de como corpos desexplicam Manoel de Barros e desentendem sua poética; e

acerca do seu processo criativo, apresentando aspectos de sua artesanaria com as palavras, disponho considerações sobre o poeta performer Manoel de Barros e suas performances, as poesias. E ainda, com a oportunidade desse pensamento, poder confirmar a Poesia como manifestação performática (in-de) Manoel de Barros.

O terceiro e último percurso investigativo foi motivado pelas seguintes questões: E se esses dois performers e se essas duas Manifestações Performáticas conversassem? Como seria? Para tanto, em uma epístola, estratégia e estética também escolhidas pelo meu corpo, intitulada como **Crueldade poética, Poesia cruel: uma carta corpografada a Antonin Artaud e a Manoel de Barros**, discorro sobre a amizade criada por mim, entre Artaud e Manoel de Barros e entre a Crueldade e a Poesia, considerando algumas afinidades, os aspectos existenciais e as semelhantes perspectivas em relação a vida, a arte, a estrutura social e a urgência da e pela liberdade.

Os percursos reflexivos aqui apresentados se unem, com suas distintas particularidades, na proposta principal dessa anti-Tese corpográfica, expondo, com a tessitura específica de cada capítulo, os performers Antonin Artaud e Manoel de Barros e, conseqüentemente, a crueldade e a poesia como suas manifestações Performáticas. Estas, capazes de provocar reflexões pessoais, políticas, humanas e sociais com a intenção, também, de fomentar, assim como fomentou em mim, com essa anti-Tese corpográfica, outras manifestações performáticas atuais e prementes.

Com isso, após apresentado esse prelúdi(c)o, concluo minha participação individual. Deixo de corpografar na primeira pessoa do singular para corpografar na primeira do plural, na intenção de trazer a esse estudo de vida, por essência coletivo, todos os outros, você incorporador e tudo o que existe. Não estranhe as necessárias fugas: às regras acadêmicas, às notas de rodapés, disponibilizadas também às citações<sup>16</sup>, à orientação/layout da página, às fontes e seus tamanhos, entre outras normativas. Foi proposital. O corpo tem disso. Ora ele escreveu calmo, ora estressado, ora reprimido, ora alegre, cada hora uma hora diferente. E saiu disso, isso! Lhe desejo uma boa hora para as horas de seu corpo nas incorporações dessa nossa anti-Tese corpográfica.

---

<sup>16</sup> As notas de rodapé consolidam uma estratégia muito pertinente ao que aqui proponho: abandonar por alguns instantes o centro e caminhar um pouco pelas margens. As bordas dialogam diretamente com o texto, reforçando, completando e ampliando as reflexões.

**CRUELDADE**

*Manifestação Performática*

*(in-de) Antonin Artaud*

*O Experimentator e o Artista/Performer Múltiplo:*

*Do olhar expressivo à repulsa e amizade*

- Rodrigo, você conhece um dramaturgo francês chamado Antonin Artaud?

- Cristyane, eu já ouvi um professor falando sobre ele, mas nada muito específico. Acredito que mais pra frente, com o decorrer do curso, irei conhecê-lo melhor. Por quê?

- Você tem o olhar expressivo dele. Tem alguns vídeos disponíveis na internet. Quando tiver um tempo, assista.



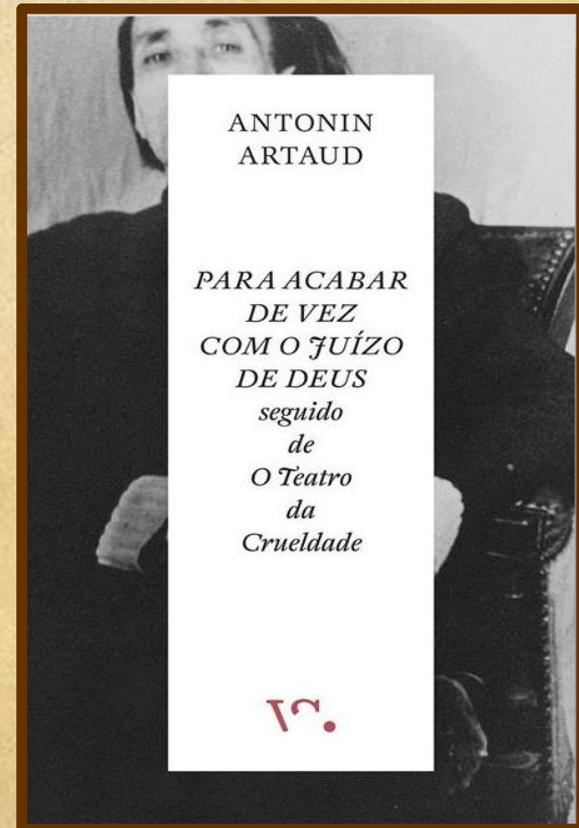
*Foi assim que se deu o início do meu interesse por Antonin Artaud. Interesse esse que pensei não durar muito tempo.*

*Saindo da Biblioteca Central do Campus Samambaia, da Universidade Federal de Goiás, início do segundo semestre de 2008, em uma conversa com Cristyane Leal, uma amiga, na época graduanda em Letras pela UFG, ela me fez a pergunta supracitada no diálogo acima. De imediato me senti importante. Eu, com o olhar expressivo de um dramaturgo francês que é muito conhecido pelos artistas da cena?*

*Soou-me um belo elogio. E isso me tocou.*

*Ao finalizar as aulas daquele dia, do curso de Artes Cênicas, que eu fazia na ocasião, retornei à biblioteca para pesquisar um pouco mais sobre Artaud. O que eu não sabia era que o meu olhar expressivo, parecido com o do dramaturgo francês, era demasiadamente condicionado por uma cultura ocidental, prenhe de preconceitos. Artaud, de imediato, me escandalizou. O primeiro livro que apareceu na tela do computador, quando a busca no sistema terminou, foi: Para acabar de vez com o juízo de Deus, seguido de O teatro da crueldade.*

*Para acabar de vez com o juízo de Deus? Teatro da crueldade? Eu não acreditava que estava vendo aquilo. Não podia ser a mesma pessoa. Meus olhos não podiam ser expressivos como os daquele autor. Quando eu peguei o livro e folhee, lendo algumas partes, me deparando com um discurso agressivo, foi ainda maior a minha decepção. Não podia aquilo ser escrito. Tinha que ser censurado, pois era um livro cheio de heresias. Tudo o que estava escrito na presente obra rasgava o Véu de Maya das minhas certezas incontestáveis.*



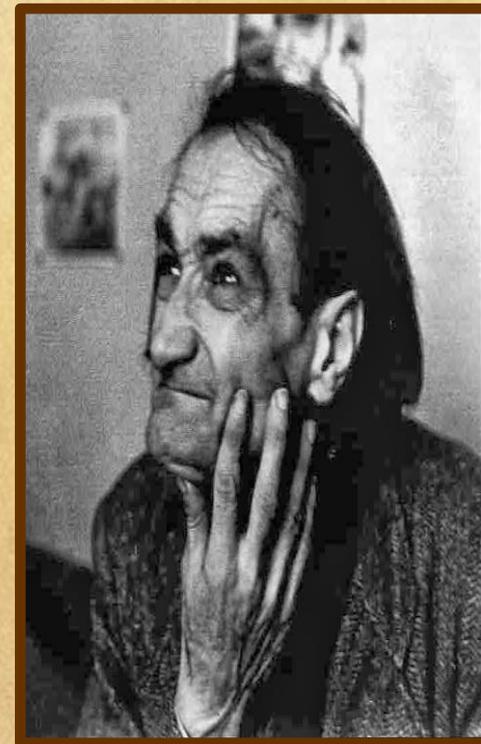
*Como minha amiga, que eu considero tanto, pôde dizer que meus olhos eram expressivos como os desse senhor? Não! Eu não podia aceitar. Por alguns instantes fiquei pensativo, imaginando o porquê de Cristyane ter dito aquilo a mim. Logo ela que é minha estimada amiga. Será que ela conhecia, mesmo, Artaud? Será que havia tido contato com aquelas heresias? Fiquei muito incomodado. Foi uma decepção ter ouvido aquilo dela. O elogio logo caiu por terra. Mas, mesmo assim, não me fiz totalmente resistente. Deixei o livro na estante e fui à sala de informática, para ver alguns vídeos. Quando eu digitei o nome de Antonin Artaud, o primeiro vídeo que apareceu foi o da Peça Radiofônica:*

*Pour en finir avec le jugement de Dieu (para acabar com o julgamento de Deus).*

*Um vídeo com fotos aleatórias de Artaud e o áudio do texto, em francês. Foi terrível! Eu não sabia o idioma, a voz me incomodou. Era um som arrastado, de garganta. Provocou-me sensação de angústia, medo, sofrimento.*

*E as fotos? Horríveis! Um ser doente. Magro. Definhando. Com uma fisionomia decadente.*

*Ouvir e ver tudo aquilo não foi uma experiência agradável.*



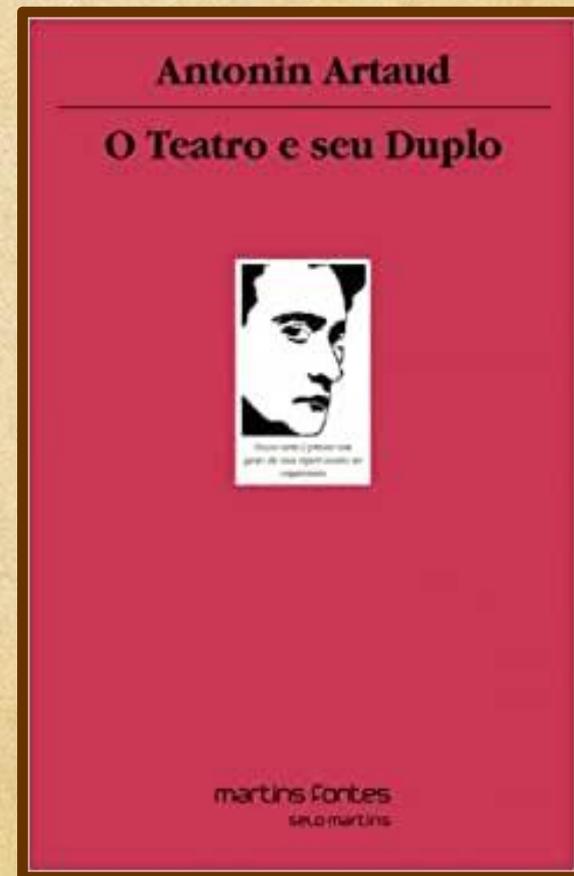
*Eu estava muito empolgado para conhecer Artaud. Mas eu queria que ele fosse o mesmo que minha imaginação desenhou logo após ter ouvido a Cristyane dizer que meus olhos eram expressivos como os dele. Eu imaginei um outro Artaud. Dos sonhos. Era inadmissível o que eu estava vivenciando. Procurei fotos na internet. Pesquisei para ver se não existia uma outra pessoa com o mesmo nome. Mas não! Era aquele mesmo. E eu precisei aceitar a situação. Deixei a biblioteca e fui embora para casa. Nem comentei do meu desgosto com a minha amiga.*

*Preferi guardar a frustração.*

*Os dias se passaram. Eu ouvia dizer sobre Artaud, mas nada muito relevante. Ninguém ainda havia conversado comigo mais demoradamente sobre ele. Nem professores, nem colegas. Mas a experiência desastrosa vivia em mim. Preferi me calar e não abrir nenhuma discussão acerca do assunto. Não ousei nem ser contrário quando alguém falava algo bom em relação a ele. Afinal, Artaud era e é um teórico muito lido e utilizado nas artes da cena. Quem era eu para contestar algo? Até porque evitei ler qualquer coisa artaudiana, desde suas obras até pesquisas sobre ele.*

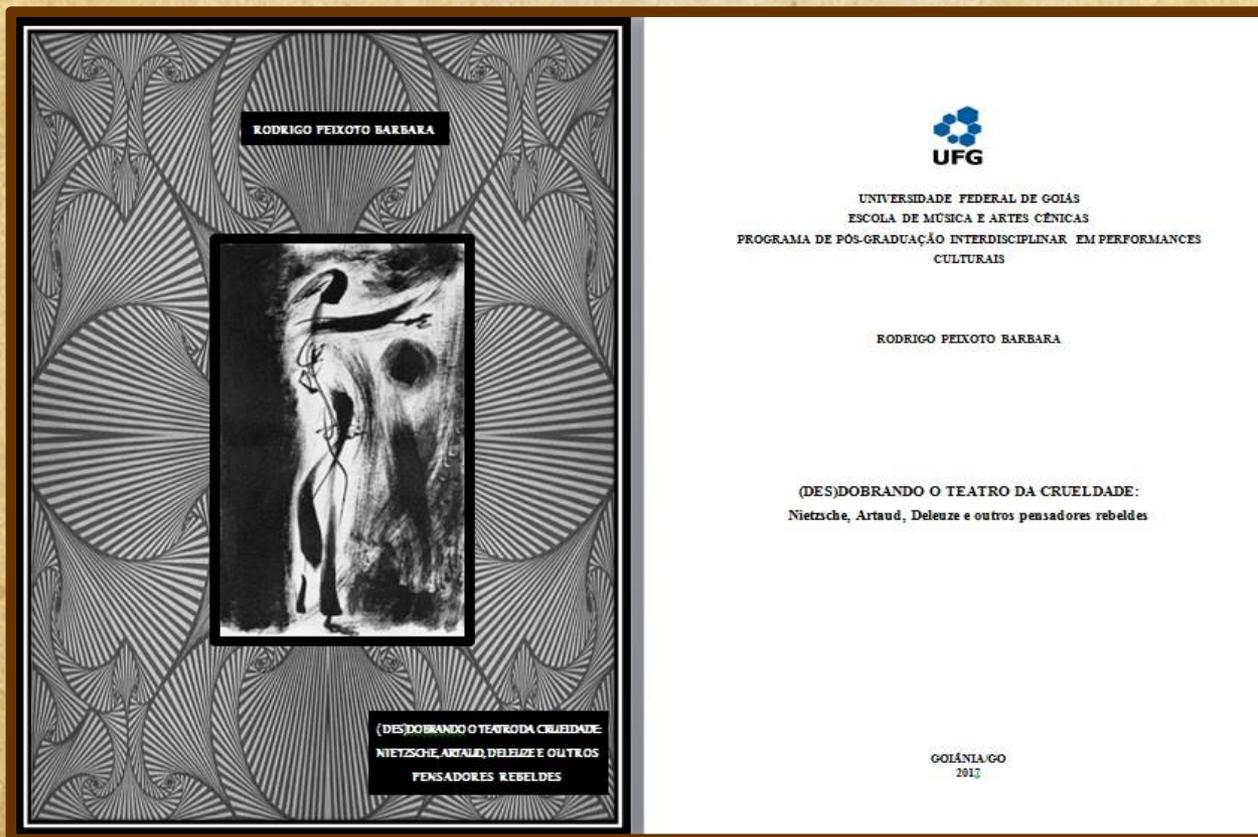
*Essa minha relação constrangedora com Artaud durou quase dois anos.*

*No início de 2010, em uma disciplina do curso de Artes Cênicas, Oficina do Espetáculo V, iniciamos a montagem de uma peça teatral baseada na obra O Estado de Sítio, de Albert Camus. O Estado de Sítio se passa numa pequena cidade litorânea que foi drasticamente tomada pela peste e pelo medo e todo o enredo gira em torno desse caos dramático. Para fundamentar teoricamente esse espetáculo, um dos textos fundamentais para leitura dos atores e atrizes foi o Teatro e a Peste, do livro O teatro e o seu duplo, de Artaud. E foi por intermédio desse espetáculo, da apresentação e discussão desse texto em específico, sob mediação do professor Alexandre Nunes, também diretor da supracitada peça teatral, que comecei a me abrir a uma amizade com o dramaturgo francês. Fiquei receoso, claro. Devido ao pouco que já tinha visto e lido. Mas a condução do entendimento se deu por outras vias: a do corpo, a da cena, da prática.*



*Minha visão mudou completamente. Artaud deixou de incomodar o meu eu artístico e passou a incomodar muitos de meus princípios, de minhas certezas e razões. Passou a agredir o meu pensamento, mas não eliminou minhas percepções primeiras. Artaud realmente nos escandaliza. Ele causa repulsa, horror, medo e angústia. Ele não seria artaudiano se fosse manso, calmo, angelical e dócil, como a minha imaginação o quis a princípio. Artaud teve uma missão muito peculiar na arte. E peculiar foi, também, sua forma de se posicionar. Correu na direção contrária. Ele assusta de imediato porque evita os rodeios e é de imediato, urgente, que o pensamento precisa ser agredido. Tirado da sua zona de conforto.*

*Outra experiência bastante significativa e difícil, artaudianamente falando, foi no mestrado, quando experimentei viver e escrever Artaud na dissertação. O teatro da crueldade que tanto havia me incomodado logo no começo viraria mais tarde um estudo denso e intenso de mestrado. Foi uma oportunidade ímpar desenvolver esse trabalho, trazendo todas as interferências: negativas e positivas, com Artaud. Um estudo que perpassou pelas percepções sensoriais. Por todas as marcas artaudianas em minhas vísceras, sangue, pensamento, enfim, pelo meu corpo todo.*



*Em 2008, especificamente após minha primeira aproximação com Artaud, eu não imaginava e não queria um contato mais próximo com esse dramaturgo francês. Ele me marcou tanto de imediato, que carrego os seus traços comigo, cicatrizes que tenho deixado em vários textos, na dissertação de mestrado e agora numa anti-Tese de doutorado, apresentando, logo mais, a Crueldade, em suas cenas, como Manifestação Performática desse artista/performer múltiplo.*

*Hoje entendo minha amiga Cristyane. Ela conseguiu ver em meus olhos, minhas janelas da alma, o olhar expressivo de Artaud. E sim, eu trago a expressividade de seu olhar, que é cumulado de sensibilidade, grande, sedento, inquieto e que ultrapassa as paredes do teatro, não por fala minha, mas de minha amiga. E se ela falou, eu acredito. A gente tem, por incumbência, que acreditar em amizades assim.*

*P.S.: Sabemos, Cristyane e eu, que Antonin Artaud não se resume à denominação de dramaturgo francês. Nesse texto, assim está, para fazer menção à uma época em que, assim, o concebíamos.*

*A CRUELDADE E SUAS CENAS*

Echo condure strive duch mat  
Convoc med tuli sun  
Vatche conet lud vot para dac  
Estumec dicarab estaclat  
Vamisti xulips dest van gacto  
Expecto de un coraget mack post

Antonin Artaud, maldito, malvisto e malquisto.  
Foste tu um ser doente, precário, des-coberto pelos eletrodos.  
Foste tu um animal sem patas, sem corpo, sem órgãos.  
Foste tu!

Dub luv chamte Locke job  
Met dasbil packel meyl  
Dlut plact ocke  
Tu foste!

Nada mais restava! Nem o resto!  
Contra o resto você se fez presente, potente.  
Que resta pouco! Que pouco resta?  
O que resta, sobra.  
O que sobra é abandonado.  
Foste contra o abandono!  
Minto!  
Foste contra o abandonador!  
O abandonador fez bagunça no abandonado!

Quantos foram seus abandonadores?  
Etch vact maix ulusv  
Quantos foram os abandonadores da vida?  
Evrest carbet lub vixmi  
E do teatro?  
Suct vap lov  
Acreditavas tu ect dav luv nas mais absurdas loucuras.

Louco foi pac tobed lev dac pelas absurdezas ditas, vividas, sentidas.

Ah! Maldito vac tlub bec voct  
Foste embora e deixaste o tratado dav cut bot mal  
Que tormento senhor Artaud!  
Lub viche sanct vrai  
Viche sanct vrai  
Sanct vrai  
Vrai

Que tormento!  
Teu grito é hoje grito de muitos!  
Teus choques sacodem os inconformados.  
Rasgam e persistem na carne de outros a carne viva que um dia tu foste.

Tu vives, Senhor Artaud!  
Jult vlaci tabetol  
Vont aimoti slotoel  
Vive slasigl senhor ceati Artaud

Vinha de noite, de dia, no sol do meio-dia.  
Vinha, veio e virá.  
Teus choques sacodem os inconformados.  
Teu berro é hoje berro de muitos!  
Que tormento!

Vlub cutol yult muvc  
Está vivo?  
Diga, Artaud, maldito!  
Malvisto em páginas!?

Espanto!  
Choro!  
Dor!

Morte e vida!

Oh Arte! Oh Teatro! Oh Crueldade! Que desassossego!

Atormentado foste, Maldito!

Atormentador tu és, senhor Nalpas!

Jub vlub dachei vechit mit

Macti cant xumho

De tão malquisto foste benquisto.

Teu legado não termina!

Falas!

Não calas!

O que queres de nós?

Vdsuiehiesklueeiiljkfehisutell

Sehoihiejljklshtioehlskejkjio

Lesheoresljlthelsjeolshl

Soa incompreensível, Marie-Joseph!

Diga aqui no ouvido deste que agora te ouve, oh louco Artaud!

O que queres de mim, inimigo do ocidente?

Falas, oh, destruidor dos organismos! O senhor dos DUPLOS!

Quantos deuses a mais será preciso matar?

Buito tehcio hok libo mashc

Svaiho vahrei deiol

A peste!

Foste tão próxima a ela!

Tu foste ela!

É ela!

Vtyol maid luoc vont

Nhit blarti bsocol

Antonin Marie-Joseph Artaud

\* \*

\*

Oh, senhor Antonin Artaud!

O peyote está dando alerta FINAL.

É hora de voltar!

É hora de d-escre(ver)!

Cons-ciente!

Para tanto, precisarei ser lúcido para corpografar o que vivi em sua companhia, meu tão estimado louco cruel. E pode ser que talvez eu seja o seu mais novo traidor. Se o for, desde já, desculpa! Aqui encontra-se apenas uma sóbria perspectiva minha, acerca de um artista/performer múltiplo como você.

Despeço-me, com todo apreço!

Rodrigo Peixoto Barbara

## **ANTONIN ARTAUD: a dupla manifestação performática da crueldade**

A crueldade! É na força dessa palavra substancial que fundamentamos nossa corpografia dedicada e demarcada pelas performances artaudianas: teatro da crueldade, biografia cruel, a peste, o corpo sem órgãos e o duplo. Trazemos aqui uma reflexão/discussão de como um corpo apreendeu e corpografou Artaud. Para tanto, nos apoiamos nos vestígios deixados por esse artista/performer múltiplo durante o tempo, em nossos corpos e em outros corpos/pesquisadores e pesquisadas.

Ao falarmos de Artaud, a crueldade entra quase que como um sobrenome desse artista/performer múltiplo que revirou o teatro do século XX e ainda remexe com a cena teatral contemporânea, atual. Mas não podemos, também, abordar Artaud somente pela ótica do teatro. Ele foi um ser humano inovador. Um performer das letras, dos desenhos, das dores, das cenas, dos vídeos, do rádio, etc. Um ser humano múltiplo<sup>1</sup>. “Nele, o homem, o ator, o poeta, o desenhista, o teórico, etc., são inseparáveis” (VIRMAUX, 1990, p. 280). Artaud, maldito, marginalizado e incompreendido (WILLER, 1983), genial, louco, anarquista, internado, drogado, frequentemente fora do eixo (MÈREDIEU, 2018) foi também audacioso, cheio de vida e que as vidas tiranas quiseram abortar desde a mais tenra idade. Mas não é sobre a biografia artaudiana que queremos abordar nesse primeiro momento. Queremos mesmo é falar da crueldade. E muito mais do que falar sobre ou da crueldade, pedimos licença para sermos essa potência que se materializou em Artaud.

Não podemos negar, também, que quando falamos de crueldade, muitas significações nos vêm à mente. E quais seriam? A costumeira nos aponta para um significado por demasiado tirano, frívolo, angustiante, de dor, de dilaceramento, de sangue, enfim, de brutalidade. Não conseguimos conceber a crueldade como vida, certo? Ou, no máximo, algo que compõe a vida, faz parte e nos acomete de alguma forma. Alguns sentem essa crueldade mais intensamente. Outros a conhecem de modo sutil ou por relatos de tantas pessoas, ou pelos meios de comunicação de massa. O fato é que a crueldade existe. Quase que diariamente lidamos com ela sendo concretizada na sociedade. Um sistema cruel. Pessoas cruéis. Ações cruéis. E o que isso tem a ver, de fato, com a crueldade artaudiana, que, em sua essência reafirma a potência criadora da vida? Tem resquícios, mas essa é a crueldade do

---

<sup>1</sup> Virmaux é enfático ao dizer que “falar de Artaud tendo em vista apenas aquilo que nele concerne ao teatro, é mutilá-lo, é desnaturar seu grito, é, enfim, nada compreender de sua obra. Não há, quanto a ele, estudo válido que não seja global” (VIRMAUX, 1990, p. 4, 5).

mundo. Artaud esteve interessado na crueldade da vida. Ele conhecia de perto e bem intimamente todos esses significados costumeiros. Conhecia e sentia. Mas não era dessa crueldade, tal como apresentamos, que ele quis falar e que, de fato, falou. A crueldade artaudiana move-nos dos sulcos costumeiros da representação. Rasga o *Véu de Maya*<sup>2</sup>. Rompe com o senso comum. Desterritorializa. Cria um conceito performático carne viva da crueldade. Potencializa:

Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a goliha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta. Pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal. E, aliás, filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta (ARTAUD, 2006, p. 117, 118).

Tal como apresentado por Artaud, a crueldade vem para romper com o sentido usual da linguagem, ir até as origens etimológicas da língua, aonde falar de crueldade é o mesmo que falar de vida e de vida que se aplica com rigor, decisões implacáveis, determinação irreversível e absoluta. Lugar em que somente a vida é que pode ditar o percurso. A crueldade foi um termo caro a Artaud e, por isso, não podemos pensá-la apenas como um conceito. Por isso, aqui, a expomos como um conceito performático carne viva, pulsante, capaz de provocar uma exaltação nervosa em quem entra em contato com esse termo transgressor. Algo que pode ser sentido e tocado por todos os nossos sentidos. Não é algo fixado em um papel e dicionarizado, que pode se esgotar em palavras, sinônimos, antônimos e significados. Crueldade, assim, em Artaud, é movimento. Aquilo que é cru, que não passou pelo processo civilizatório, de denominações e dominações.

Tal como fizeram os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, com o conceito de rizoma, apreendido da botânica, dimensionando outra compreensão deste na obra *Mil platôs* Vol. 1, o mesmo fez Antonin Artaud com a crueldade em basicamente toda a sua obra de vida. Na filosofia de Deleuze e Guattari, especificamente no livro *O que é a filosofia?* podemos dizer que Artaud foi um ousado filósofo, pois conseguiu infiltrar dentro de um terreno já consolidado, tal como o conceito da crueldade, que existia para significar um amontado de ações hediondas e conseguiu subtrair desse, outra configuração. Claro que tal ação não ocorreu de forma simples. Ser um filósofo criador, assim como apresentado na obra

---

<sup>2</sup> *Véu de Maya* (véu da ilusão) é uma expressão constituinte da filosofia Hindu e significa esconder a realidade das coisas em sua essência.

deleuze-guattariana, requer um ato transgressor, revolucionário. Agir de forma violenta no conceito até conseguir uma trans-formação. Até o conceito mostrar as suas múltiplas faces ao filósofo/artista agressor e apresentar-se do avesso, ao ponto de se expor complexo e não tão simples como parece ser. Esse é o charme da Filosofia/Arte da Diferença e dos filósofos/artistas transgressores, rebeldes e revolucionários, especificamente os pós-nietzscheanos, para lembrarmos a salutar contribuição do filósofo alemão, Friedrich Nietzsche<sup>3</sup>, para esse nosso plano de pensamento.

Com o exposto, queremos elucidar que existem inúmeras formas de criação. As que se copiam e as que são autênticas. Quando dissemos que Deleuze e Guattari capturam da botânica o conceito de rizoma para pensar de uma forma autêntica, não queremos anular a cópia, e muito menos afirmar que a criação tem seu fim no ato de copiar. Sabemos também que é a singularidade do proponente que modifica a criação copiada e que, mesmo sendo cópia, há particularidades que reafirmam que uma cria se difere de sua matriz. Aqui expomos e reconhecemos esse cenário, que é amplo por sinal, e consideramos justa toda forma de criação que nasce de uma cópia e que adquire, pelo agente, autenticidade. E é nesse ponto que queremos tocar, pois isso é o que se espera de um artista que se permite demorar nos detalhes. Se expor. Ser um audacioso. Um sedento. Não ser cômodo e nem se aquietar pelo conforto.

Tanto a Filosofia da Diferença quanto as Artes são áreas movediças. Que estão em conflito. Que sentem a necessidade do movimento. Que são e serão nômades. E ser autêntico e proponente de uma criação autêntica requer ser esse inquieto. Um rebelde não pelo vandalismo, mas pela insatisfação que atormenta o ser. Aquele que não se cala às imposições. Que vê em terrenos cimentados, as rachaduras muitas vezes não visíveis. Ou mais ainda, que promovem as rachaduras nos solos sociais, científicos e artísticos já enrijecidos.

É por essa circunstância que trazemos, aqui, a Filosofia da Diferença e, por meio dela, importantes nomes desse plano de pensamento transgressor tais como Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Júlia Kristeva, os já citados Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como pensadores contemporâneos a nós que se fundamentam nesse chão epistemológico não para sacralizar um discurso, na intenção de propor uma doutrina, mas para disparar outras questões e discussões. Um campo por princípio, aberto, e que nos possibilita pensar o ‘transpensado’ Antonin Artaud e sua potente, autêntica e performática cria, a crueldade.

---

<sup>3</sup> Ressaltamos que, possivelmente, houve outros pensadores que impulsionaram pensamentos inovadores ao plano de pensamento tradicional, quicá os que foram importantes motivadores da filosofia de Nietzsche. Portanto, nossa intenção não é adentrar nessa questão.

Como dissemos (e foi importante o caminho que escolhemos seguir em meio a tantos outros que seriam também uma possibilidade para interconexões), pensar a crueldade pela captura, pelo roubo de Artaud, na intenção de dimensionar outros achados desse conceito performático carne viva tão potente é muito salutar tendo em vista que o artista/performer múltiplo em questão foi um revolucionário. Para quem conhece sua obra, e nem precisa de um contato tão íntimo, sabemos que Artaud abriu necessárias feridas em vários posicionamentos consagrados. Cada texto, cada carta, cada poesia podia ser considerado uma heresia. E assim foi, ao ponto de muitos taxá-lo como louco. Artaud, o herege!

Artaud foi ousado/agressivo em todas as suas diversas formas de pronunciamento, de exposição. Se fôssemos ligar a crueldade ao seu estilo de vida, à sua forma de falar, de se expressar, poderíamos, com veemência, dizer que a crueldade artaudiana seria tal como preconizada pelo senso comum: de dilaceramento carnal, de horror, de terror, de sangue jorrado. Mas ele subverteu a ordem. Ele capturou, roubou e ao mesmo tempo salvou a crueldade do seu estado de letargia e a pensou como vida. De luz que rompe das trevas. Que movimenta. Que dá sentido. Ao mesmo tempo não anulou o horror, o terror, as mazelas, pois compreendia que isso era imposto à vida, às vidas:

A crueldade é antes de mais nada lúcida, é 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 (ARTAUD, 2006, p. 120).

É por intermédio dessa consciência que Artaud evidencia que a crueldade permeia e reafirma o que é, realmente, a vida. Ela não é fácil e abrange o padecimento, as moléstias, as dificuldades, as criações, o acaso, o absurdo, o ilógico, as inconstâncias e tudo isso é inerente à existência. E é também, mediado pela lucidez, que o pensamento artaudiano desvincula a sua crueldade da crueldade violenta extra/desumana. “De fato, crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado”, e mais, “essa identificação da crueldade como os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão” (ARTAUD, 2006, p. 118). Com o seu pensamento a favor da vida, que estava sendo maltratada, saturada pela tirania de um dogmatismo que impunha limites e até a impedia de ser fonte de criação, foi que Artaud nos confrontou e colocou em desordem o nosso pensamento organizado demais. Tudo não podia. Tudo era pecado e pelo pecado as vozes foram sendo silenciadas e pessoas massacradas. Havia uma ordem. Um caminho a seguir e qualquer um que desviasse desse preceito recebia diversos tipos de punições. A vida estava perdendo o sentido. Não se vivia. Vegetava. A vida entrava numa letargia e não era de posse do indivíduo, mas do opressor.

Daquele que detinha o poder e o exercia com toda severidade. A pluralidade era apagada. O Uno reinava<sup>4</sup>. A crueldade artaudiana entra em cena, literalmente, de forma artística, para expor essa podridão. A crueldade é uma criação performática autêntica porque, assim vista, se vê a carne e a voz de Artaud ressoar.

Podemos dizer que, agindo dessa forma, usando da crueldade, diferente da apreendida pelo senso comum, Artaud possibilitou que a sociedade e os detentores das regras recebessem o veneno vital da crueldade reversa. A crueldade criadora versus a crueldade destruidora. Não podemos dizer que a crueldade de Artaud não foi e não é cruel, porque ela é detentora de uma brutalidade muito evidente. Ela fala de vida, de luz que rompe as trevas, mas isso tudo não pode ser romantizado:

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente (ARTAUD, 2006, p. 119).

A crueldade de Artaud não é bela. É forte! É necessária! Bem como ele disse: é rigor. Não é e não foi fácil e lindo contestar princípios, fazer desamarras, criticar o apreendido, sair do conforto do pensamento acostumado. Não foi e não é fácil lutar pela vida e se desvencilhar do ego que só quer se impor. E para uma grande maioria foi e é muito mais difícil ainda. Evidenciar a decadência existencial colocando o dedo na ferida e torcendo é tarefa para gente de coragem. Que não tem medo. Que é audaciosa. Que se arrisca. Que grita e berra. A crueldade foi o berro de Artaud. A necessidade implacável da vida que, dia após dia, estava se perdendo de si mesma. Um grito de e pela liberdade<sup>5</sup>.

Diante do cenário apresentado, conseguimos concluir que foi pela ótica artaudiana, pelas vivências desse dramaturgo, que a crueldade como vida, se evidenciou. Isso podemos afirmar, mas com certa cautela. Não podemos fechar esse entendimento porque senão estaríamos contrariando o próprio Artaud. E é aqui que entra a questão abordada no subtítulo desse capítulo: a dupla manifestação performática da crueldade. Como reportado logo acima, dissemos que a crueldade é cria autêntica de Antonin Artaud. Mas quem é cria de quem? Quem criou quem? Quem veio primeiro? O verbo ou a carne? Nesse ponto necessitamos fazer uma correção nossa. E aqui, no lugar em que estamos nessa corpografia, porque lidamos

<sup>4</sup> Aqui nos cabe fazer duas indagações: será que isso tudo são questões passadas? Não nos acometem nos dias de hoje? Essas perguntas guiarão nossa discussão no último tópico desse capítulo.

<sup>5</sup> Sobre esse contexto, Freitas (2015) pode contribuir ao dizer que “a crueldade como potência criadora emerge no poeta de modo que a partir dela o artista germina inúmeras obras, variadas expressões poéticas de uma vida convulsa. Expressões que são germes de uma exigência urgente de forma autêntica para pensar, e principalmente para agir, em uma sociedade moribunda, inerte e infértil” (FREITAS, 2015, p. 30).

como pensamentos em choques. Não é apagar o passado, mas, capturar do passado, esse tão recente, e contestar ele próprio. Fazer o pensamento pensar o e no próprio pensamento, afinal, é disso que viemos falando até aqui. Não lidamos com certezas, mas com as (in)certezas em duas concepções: a dúvida e a certeza dentro da própria certeza e, com isso, a certeza contestada por ela própria. É sobre isso que queremos tratar de imediato. Da primeira manifestação performática da Crueldade, que, em nosso estudo, consideramos. Para tanto, reportaremos a uma fala do próprio Artaud: “a crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela” (ARTAUD, 2006, p. 119).

Para discorrer sobre essa questão, da primeira manifestação performática da crueldade, tendo como base a fala de Artaud, usaremos como ponto de partida as perguntas que fizemos no parágrafo anterior: Mas quem é cria de quem? Quem criou quem? Quem veio primeiro? O verbo ou a carne? Começamos refletindo sobre a última. Concebemos aqui a crueldade artaudiana como, a princípio, verbo. O verbo que se tornou carne e habitou entre nós. A crueldade já existia antes mesmo de Artaud. Ela não foi acrescentada ao seu pensamento. A crueldade era! Podemos dizer que ela pairava sobre o mundo. Era uma potência invisível. Uma necessidade urgente. A crueldade, o verbo, se fez carne, Artaud, e habitou entre nós. Como dissemos, existem inúmeros significados e utilidades para esse conceito performático, mas foi em Artaud que a crueldade, tal como a discorreremos, foi manifestada. Com isso podemos dizer que Artaud é a cria da Crueldade – a primeira manifestação performática na qual o verbo, a palavra, se torna carne e se personifica em Artaud e se estende em seus pensamentos e obras. Tomando consciência da crueldade, Artaud a evidencia ao mundo. Torna-a visível, palpável, uma arma de guerra – a segunda manifestação performática que, por meio da carne de Artaud, o mundo teve acesso ao verbo, a crueldade.

A primeira manifestação se dá em caráter particular, íntimo, totalmente individual. A segunda é particular e coletiva ao mesmo tempo. Foi no seio social, na vida, nos jogos de interação que Artaud foi tendo a consciência da crueldade e que ele a entregou ao conhecimento, à visibilidade. É pela segunda manifestação, o ato de materialização, que a crueldade ganhou caráter perpétuo. O criador tornou-se cria e, do seu criador, se libertou. Assim, Artaud não é dono da crueldade. Ele foi a gestante, a porta de saída, o rizoma que permitiu o fluxo contínuo e desconexo dessa potência performática criadora. Ao mesmo tempo prestamos as devidas honras a Artaud e ofertamos a ele todos os créditos pela evidência desse acontecimento. Por isso iniciamos esse subtítulo ressaltando que ao falar de

Artaud seríamos levados imediatamente a falar da crueldade. Ela é, de fato, o seu sobrenome. É por isso que na maior parte dos estudos e entrevistas os pesquisadores de Artaud falam da crueldade, falam do teatro da crueldade. Os concebe como o pai, a vanguarda, o dramaturgo, o artista/performer cruel.

Logo no princípio desse capítulo, havíamos pedimos licença para sermos essa potência cruel e tal pedido não foi em vão. Em Artaud, tudo é carnal. Tudo é vivo. Não há nada que não tivesse sido vivido com suor e sangue. É tarefa nossa sentir percorrer em nosso corpo cada palavra que ousamos corpografar. Até porque a escrita surge com muita dificuldade. É cruel o ato de lidar com as palavras. De encarar a página em branco. Usar de um meio para manifestar algo que já foi duplamente manifestado e continua a se manifestar por todos os cantos do mundo. É quase impossível falar da crueldade artaudiana sem sentir uma faca rasgando a carne; sem nos abandonar e nos afastar das certezas que temos como invioláveis. É uma luta constante entre as palavras que querem sair, das vozes que querem se fazer ouvir, com os nossos egos. Ser veículo de uma manifestação, de uma performance como a de Artaud, é colocar o corpo em grau zero. Um corpo rizoma. Com múltiplas entradas e saídas para que a crueldade transite com liberdade. A crueldade só existe mediante ações e estados libertadores. A vida só é cruel, artaudianamente falando, se puder ser livre, e livre até mesmo para ser cruel.

### **ARTAUD E O LAUDO CRUEL DE UMA BIOGRAFIA<sup>6</sup>**

No dia 4 de setembro de 1896 nasceu em Marselha, cidade portuária no sul da França, Antonin Marie-Joseph Artaud<sup>7</sup>. Filho de Antoine Roi Artaud e Euphrasie Nalpas, Artaud foi o primeiro de nove filhos dos quais, com ele, apenas três sobreviveram. Com o nascimento de Antonin Artaud, surgiu também uma biografia cruel que perpassou pelos seus quase 52 anos de duração terrena. Desde criança não teve paz, tanto da vida, quanto das pessoas que o cercavam. Aos cinco anos foi acometido por uma meningite; aos nove anos passa por uma perda irreparável com a morte de sua irmã Germaine, fato esse que marcará a existência e a obra de Artaud; antes dos vinte anos foi invadido por uma forte crise de

---

<sup>6</sup> Aqui optamos pela palavra laudo, em referência ao documento que atesta uma patologia.

<sup>7</sup> Nome demasiado cristão, trazendo em sua constituição os nomes da Virgem Maria e de José, o carpinteiro.

depressão; com vinte e um anos iniciou tratamentos anti-sifilíticos que o deixaram com grandes sequelas; o fim de sua vida é assinalado com um câncer no reto<sup>8</sup>.

Herdeiro de uma saúde frágil, tudo isso contribuiu para que as estadas em clínicas, sanatórios e asilos fossem inúmeras e constantes. Além desses, outros acontecimentos foram, dia após dia, confirmando uma sequência de degradação humana e carnal quase sem fim. Artaud, em sua curta existência, presenciou os desastrosos desfechos das duas Grandes Guerras Mundiais e, com isso, foi assistindo a massacres e humilhações. Pessoas morrendo e sendo silenciadas. O poder tirano reinando e ceifando vidas. Segregando. Escolhendo os aptos a viver e os que, por diversos motivos, mereciam o padecimento e a morte<sup>9</sup>.

Todas essas interferências e o contato com pessoas contemporâneas a ele foi fazendo com que Artaud, sujeito da margem, com pensamentos indisciplinados, fosse formalizando um posicionamento de e na vida e em favor dela. E por conta dos contextos atrozos que o influíam, precisou ser, por diversas vezes, taxativo em suas colocações e existência. Incorporou-se ao movimento surrealista e, posteriormente, por divergências de pensamentos, foi expulso; criou o teatro Alfred Jarry; dirigiu e atuou em espetáculos, filmes e no rádio; foi dramaturgo; escreveu cartas e poesias; desenhou; foi editor e autor de artigos sobre artes e letras francesas; se apaixonou e manteve relacionamento com Génica Athanasiou, com quem atuou na peça *Antígona*, de Sófocles; noivou com a belga Cécile Schramme e, por conta de uma conferência em Bruxelas, na qual os pais de Cécile estavam presentes e Artaud abandona o texto para falar e gesticular sobre os atos masturbatórios dos jesuítas, o noivado foi desfeito. Teve contato com a cultura mexicana, em específico com os índios Tarahumaras, com os quais conheceu o peyote, uma planta com propriedades alucinógenas, importante para os ritos desse povo. Se afeiçoou com o teatro/arte oriental ao assistir um espetáculo balinês e escreveu sobre esse contato no livro *O teatro e seu duplo*, bem como pôde formular as bases para o seu teatro da crueldade<sup>10</sup>. Todos esses acontecimentos, esse e outros, contribuíram diretamente para o pensamento revolucionário de Artaud. Pensamento esse que o fez ser julgado como louco por grande parte da sociedade.

Como dito, pela saúde precária, Artaud já havia estado, durante a infância e a mocidade, em muitos asilos e sanatórios e, com a fase adulta e a forma peculiar de se

<sup>8</sup> O câncer é um fato verídico, porém, Florence de Mèredieu, na obra *Eis Antonin Artaud*, relata que, devido ter, junto ao corpo de Artaud, um frasco vazio de Hidrato de cloral, a morte pode ter sido ocasionada por overdose.

<sup>9</sup> Necropolítica, para lembrar a salutar contribuição do professor de História e Ciência Política, Achille Mbembe. Em seu ensaio: *Necropolítica*, Mbembe diz que “a expressão máxima de soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem deve viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 11).

<sup>10</sup> Segundo uma entrevista concedida a Alex Galeno e Fagner França, Florence de Mèredieu evidencia que “o oriente se mostra onipresente na obra do poeta, e isso para contrabalancear o peso de suas desilusões europeias e ocidentais” (MÈREDIEU apud GALENO; FRANÇA, 2018, p. 39).

expressar, a sua presença nesses lugares ficara mais frequente e duradoura. Além das drogas para alívio da dor, Artaud era submetido a sessões de eletrochoque. E é sobre isso que queremos discorrer mais demoradamente. Optamos por não focar nos detalhes da biografia de Artaud, uma vez que já temos à disposição estudos sólidos sobre ela e, um deles, é o extenso e intenso livro de Florence de Mèredieu, *Eis Antonin Artaud*.

Artaud e o laudo cruel de uma biografia é uma reflexão que agora apresentamos. E começamos expondo o porquê de termos pensado nesse subtítulo. Como discorrido a princípio, dissemos que Artaud não teve paz: nem da vida e nem das pessoas, portanto, sentiu bem de perto, na carne, a agressão da crueldade. Uma, a crueldade da vida, e a outra, a do mundo. A primeira, defendida por Artaud e, a segunda, contestada por ele. Não ter paz fez de Artaud um pensador, um artista/performer inquieto. Nunca confortável e cômodo. Sempre movediço. E, tudo isso, necessário para que continuasse vivendo. A vida batia de um lado, o mundo de outro, e ele precisava escapar. E como ele fazia isso? Vivendo. Ele escapava não escapando. Enfrentando. Contestando. Um mártir de causas nobres. Se bem que o termo ‘mártir’ não seria benquisto por Artaud, que fugia dos estereótipos e das denominações sacralizadas. Ele preferia os loucos, os profanos, os hereges, os subversivos, pois via e sentia verdade em tudo o que falavam e faziam. A escória da sociedade era aplaudida de pé por Artaud. Ele se fez um deles e, por isso, sofreu as ‘duras penas’ dessa condição. Sendo um participante desse contra movimento humano, social, científico é que tentaram: amigos, médicos e familiares<sup>11</sup>, “curá-lo”. E é isso que se faz com quem subverte a ordem. Não pode ser aceito na sociedade. Tem que ser enclausurado, medicado, reabilitado, socializado e curado. Só após tais ações, é que se pode ser inserido novamente no seio social. Após se enquadrar dentro da normalidade e aceitar o que se determina.

Há quem dite as regras. Há quem as segue. Há quem se rebelde. Há quem sofra por aceitar. Há quem sofra por falar. De todos os lados há ganhos e perdas. Quem segue o imposto muitas vezes anula a vida, os desejos, os sonhos e se torna uma máquina do sistema. E como essa engrenagem é grande e complexa, acaba perpetuando tal processo. O mais preocupante é que todo esse agenciamento funciona como um útero, a gerar soldados responsáveis por fazerem com que a supremacia seja seguida e mantida<sup>12</sup>. Os que se rebelam

---

<sup>11</sup> Euphrasie Artaud (mãe de Artaud), segundo Mèredieu (2011), queria o melhor procedimento para a “cura” do filho e se disse ansiosa para saber como ele estava suportando a aplicação da eletroterapia. Se disse, também, confiante na eletricidade e que esperava bons resultados.

<sup>12</sup> E tal evidência pode ser confirmada em uma fala de Artaud, que relata que “todo mundo desde que nasce é forçado a pensar a mesma coisa sobre o maior número de pontos possíveis. Belo meio, aliás, de se perder o real autêntico, o universal, para se confinar no conhecimento de um particularismo de castrados e de presunçosos que

vivem uma autenticidade, mas, ao mesmo tempo, pagam, também, o preço disso. Se fôssemos ao íntimo do nosso ser, encontraríamos desejos reprimidos, sonhos escondidos, vontades anuladas, entre outros anseios mais. E essa angústia é o preço cobrado. A infelicidade reinante. Artaud corta o fluxo. Se desencaixa da grande máquina e se torna peça solta. Só que não fora da maquinaria, mas sim, uma peça que, por se desencaixar, fica ali, livre, obstruindo o bom funcionamento. Com isso:

Se há preconceito em algum lugar, é preciso destruí-lo, o dever digo de novo O DEVER do escritor, do poeta, não é de ir se esconder num livro, num texto, numa revista de onde ele nunca mais sairá, mas ao contrário de sair para fora para agitar, para atacar o espírito público senão para que ele serve? E para que nasceu? (ARTAUD, 2017, p. 167,168, grifo do autor).

Sabemos que o grito artaudiano seria o mesmo que muitos quiseram ter dado, mas que, por motivos diversos, não o concretizaram. Lutar pelo não sufocamento da vida e das vidas foi uma tarefa demasiadamente árdua de Artaud. Árdua e corajosa. Por isso que dissemos que ele foi um mártir das causas nobres. Um mártir da vida e em favor da vida. Aquele que quis evidenciar a voz e a lógica de quem pensava e agia diferente. A vida não é una. Ela é plural. Ele foi contra a submissão. Por isso o fato de não conseguir se aderir fielmente a nada, nem mesmo aos movimentos subversivos, contrários à norma, mas que, por princípios inerentes, formatam outras regras. Artaud escapava das regras. A vida com regras, acreditamos, perde 50% da sua eficiência. E como criar algo somente com e pela metade? Por que tudo deve ser dosado? Por que não viver a vida em totalidade? Por que se tolhe a potência do ser? Por que a soberania não pode ser contestada? Por que querer tudo uno se somos todos diferentes? Por que há tantas mortes em pessoas vivas? Se existe quem se adere por que não pode haver quem é antiaderente? Por que quem é antiaderente deve ser considerado louco? Um dos preços que se deve pagar por ser autêntico é ser denominado louco? Se sim, Artaud o foi. Um louco autêntico. Inusitado. Que viu na doença, a loucura, uma forma de reação a um mal-estar fundamental (MÈREDIEU, 2011, p. 626). Ele não teve medo do sistema, mesmo sendo constantemente torturado por eletrochoques. Frequentemente tomado pela dor.

Com isso, podemos dizer que a companhia diária de Artaud foi a dor. Ele conviveu bem de perto com ela. Para ser mais exato, a dor foi a única que não lhe abandonou em nenhum dos seus estágios terrenos. Não houve familiares e nem amigos que conheçam melhor Artaud do que a senhora dor. Era uma relação íntima. Como dito, Artaud foi

---

é coisa de um número muito limitado de indivíduos. Além disso, penso que não há realidade universal, não há absoluto a conhecer e até o qual precisamos ser levados, ou iniciados" (ARTAUD, 2017, p. 126).

extremamente subversivo, desligado das regras, porém, em sua liberdade e na liberdade que tanto vislumbrava, foi escravo da dor. Por mais que ele a quisesse longe, pelas constantes drogas que tomava, passado o tempo de efeito, lá estava ela para lembrar o quão desafortunado ele era.

Mas foi desse casamento com a dor que Artaud também se subsidiou e obteve argumentos para falar de uma urgência de libertar a vida das amarras que a impedia de seguir o seu percurso criativo. Ao mesmo tempo que se fazia escravo da dor, ela era condição para as mais nobres criações artaudianas. A dor que é da vida, ela é potente. É cruel. É rigor! Ela impõe lucidez e consciência. A dor põe o corpo para pensar e se expressar. Aqui cabe-nos fazer uma reflexão: dor e sofrimento não são sinônimos. A vida nos apresenta a dor. O mundo, o sofrimento. A crueldade artaudiana nasceu das constantes dores apresentadas a Artaud, pela vida. Ela era produtiva. Já a crueldade do mundo causou sofrimentos. Vários. Intermináveis. Mas, também, nem o sofrimento, com toda a desumanidade inerente a ele, restringiu Artaud. O impediu de continuar vivo, na vida. Os longos anos de subtração da vida civil, ao contrário do que se poderia acreditar, foram os mais precisamente ativos da vida desse artista/performer múltiplo (MÈREDIEU, 2011).

Assim, a crueldade advinda dos sofrimentos causados a Artaud fez com que ele ressignificasse a crueldade que tanto acreditava. E é nesse ponto que o laudo cruel da biografia artaudiana foi tão importante. As passagens de dor, de eletrochoques (em um total de 58, só no hospital psiquiátrico de Rodez, sendo o primeiro aplicado em 20 de junho de 1943), de medicamentos nos sanatórios, ao mesmo tempo em que foram cruéis, foram importantes para a sua vigorosa arte. Ele fortaleceu a crueldade da vida. O corpo padecia, mas a vida resistia e, resistindo, confirmava a Artaud o caminho seguido. “Se não estou morto é porque a vida resiste” (ARTAUD, 1995, p. 73).

Por inúmeras vezes e em várias de suas cartas destinadas a médicos das clínicas psiquiátricas<sup>13</sup>, Artaud se posicionou contrário aos recursos que esses profissionais usavam para “acalmar a mente”. Ele se reportava a estes muitas vezes como amigo. Tinha afeto por todos eles e em seus escritos, a narrativa nos conduz a pensar que havia, também, uma afetividade dos médicos em relação a Artaud. Um afeto que não conseguimos entender, nem ele próprio, pois na medida em que lhe davam cadernos e lápis para escrever e pintar, que o

---

<sup>13</sup> As cartas de Artaud, juntas, “fornecem uma riqueza de informações sobre a vida e o estado de espírito do poeta” (MÈREDIEU, 2011, p. 732).

motivavam a criar, davam-lhe eletrochoques<sup>14</sup>. Essa prática, na época de Artaud, estava em fase experimental e era manipulada sem muitos recursos, ou seja, não se usava anestesia e nem relaxante muscular como hoje em dia. Administrava-se o eletrochoque na pessoa acordada. E tal ação se consolidava como extremamente brutal e agressiva:

Como decorre o tratamento? Os eletrodos são fixados nas têmporas do paciente estendido e mantido de modo a evitar todo o risco de fratura e luxação; um tampão é colocado entre os dentes do doente a fim de evitar que ele morda a língua. Segue uma crise convulsiva, lembrando uma grande crise epilética. Assim que a corrente é lançada e durante todo o tempo de sua curta passagem, o tronco, os membros e os músculos da face entram em contrações espasmódicas; o tronco e os membros se erguem. Esse “espasmo elétrico” (Cerletti) cessa quando a corrente deixa de passar; ele se distingue da epilepsia convulsiva propriamente dita, que sobrevém depois, nos segundos que se seguem. No interior do que chamamos “crise típica”, distinguimos três fases: uma *tônica*, de duração habitual de cinco a quinze segundos, uma fase *clônica*, que dura de 25 a cinquenta segundos, uma fase *estertorosa*, com duração ordinária de um a dois minutos. Os eletrochoques são repetidos e escalonados no tempo, e são feitos geralmente em séries (geralmente de doze, no caso de Artaud). Os efeitos são cumulativos. A técnica do eletrochoque foi frequentemente descrita como indolor, não deixando lembrança ao doente. Este último aspecto permanece muito controverso no interior do corpo médico (MÈREDIEU, 2011, p. 735, grifos da autora).

A prática do eletrochoque, que segundo Mèredieu (2011, p. 783), “mexe com o metabolismo do paciente de maneira radical”, era recorrente devido à inexistência de medicamentos para tratar transtornos psiquiátricos, que só foram surgir na década de 1950. Enquanto isso, o procedimento explicitado era a única opção de tratamento e, pelos relatos artaudianos, bem como pela citação de Mèredieu, exercido com total desumanidade.

Hoje, mesmo usando anestesia e relaxamento muscular, recursos esses apresentados por Oliveira (2019) como artifício cosmético, a prática de eletrochoque é muito contestada por profissionais da área da saúde mental, uma vez que esses recursos só deixam o choque mais palatável, ofuscando o que ele realmente apresenta, além de representarem um risco adicional. Segundo a pesquisa de Oliveira (2019), existem cientistas/profissionais que são adeptos e os que são contrários a essa prática. O contexto histórico e os relatos manicomiais registram experiências de dor, imposição de poder, disciplina, punição e, acrescentando o repertório negativo dessa sofrida execução, a degeneração mental gradual do indivíduo. “A grande questão que agitava, então, os psiquiatras, era saber se essa alteração cerebral era

---

<sup>14</sup> Alex Galeno, sobre essa questão, evidencia que Artaud, em fevereiro de 1943, ficou sob os cuidados do Doutor Ferdière e que este teve um papel contraditório ao cuidar de dele. “Ou seja, ao mesmo tempo em que lhe encorajou a ler, escrever, pintar, desenhar, ele também lhe aplicou os famigerados eletrochoques que causaram, numa das sessões, fraturas de vértebras. Além disso, causou a perda dos dentes” (GALENO, 2005, p.195).

somente passageira ou se deixava sequelas duradouras, até mesmo irreversíveis” (MÈREDIEU, 2011, p. 736).

Não anulamos as pesquisas positivas acerca de tal *práxis*, a funcionalidade e o sucesso que se pôde obter ou que se obtém com essa aplicação, porém, nos faz acreditar que, pelos eletrochoques, Antonin Artaud sentiu a perda de si:

O meu corpo é meu, não quero que disponham dele. No meu espírito circulam bastantes coisas, no meu corpo nada circula além de mim próprio. É tudo o que me resta de tudo o que eu tinha. Não quero que agarrem nele e o metam numa cela, o encamisolem, lhe amarrem os pés à cama, o fechem num bairro de asilo, o proibam sempre de sair, envenenem, encham de pancada, obriguem a fazer jejum, deixem sem comer, adormeçam com eletricidade (ARTAUD, 1995, p. 49).

E Artaud era veementemente contrário a essas sessões:

Tenho uma contra a guerra e é de peso porque para a guerra é preciso tempo e *roubaram-me* todo o meu tempo com nove anos de internamento, o Dr. Gaston Ferdière de Rodez roubou-me, enfim, não sei quantos triliões de séculos de memória com dois anos de electrochoques (ARTAUD, 1995, p. 50, grifo do autor).

Passei nove anos num asilo de alienados. Fizeram-me ali uma medicina que nunca deixou de me revoltar. Essa medicina chama-se eletrochoque, consiste em meter o paciente num banho de eletricidade, fulminá-lo e pô-lo bem esfolado a nu e expor-lhe o corpo tão externo como interno à passagem de uma corrente que vem do lugar onde se não está nem deveria estar para lá estar. O eletrochoque é uma corrente que eles arranjam sei lá como, que deixa o corpo sonâmbulo interno, estacionário, para ficar sob a alçada da lei, arbitrária do ser, em estado de morte, por paragem do coração (ARTAUD, 1988, p. 76).

Artaud, como podemos observar nas citações, era contrário por sentir todas as consequências que esse processo doloroso trazia a ele. Não era condizente à ação de criar tão solicitada pelos seus amigos doutores, em especial Dr. Ferdière, uma vez que isso apagava a sua imaginação e inibia seu ato criativo. O desligava da vida por instantes. “Esse tratamento iníquo me desliga de tudo e da vida” (ARTAUD, 2017, p. 100). Era um descarregamento de choque que, ao invés de curar, assim como preconizam alguns ensinamentos dessa prática, o colocava ainda mais doente. Morria parte considerável de Artaud a cada sessão. Era uma brutalidade. Uma ação forçada. Uma intromissão. Apossaram-se de um conhecimento científico rígido e impunham esse ato como procedimento terapêutico, de cura. Aqui, imposição de poder! Que cura é essa que aparta o ser da sua consciência? Que desmaia? Que tortura? Que vai, sessão após sessão, acabando com os neurônios, danificando o cérebro, matando em vida o indivíduo? Que diminui a sensibilidade? Que coloca a imaginação em

estado de letargia? Que incapacita? Não é reabilitação! É aniquilamento! É reduzir a vida ao pó. Segundo os anais médicos psicológicos, “nos sujeitos que passam por numerosos eletrochoques constata-se uma pobreza e uma diminuição considerável da atividade intelectual”. E ainda, “o cérebro fica reduzido ao estado de casca vazia, de resíduo. A atividade é reduzida a ponto do paciente não exprimir senão alguns estereótipos rudimentares” (MÈREDIEU, 2011, p. 740). Sobre o assunto, Artaud ressalta:

O eletrochoque, Sr. Latremolière, me desespera, me rouba a memória, entorpece meu pensamento e meu coração. Faz de mim um ausente (que se sabe ausente e se vê durante semanas à procura de seu ser, como um morto à procura de um vivo que já não é ele, que exige a sua vinda, mas em cuja casa ele não pode mais entrar). Na última série, eu fiquei durante todo o mês de agosto e de setembro na impossibilidade absoluta de trabalhar, de pensar *e de me sentir ser* (ARTAUD, 2017, p. 99, 100, grifos do autor).

Em muitos relatos/cartas de familiares, amigos e médicos, considerados a esse respeito, podemos observar explicitamente que o processo com eletrochoques, em Artaud, ocorria com fins terapêuticos, devido aos ‘seus sérios problemas de saúde’, quiçá de ‘transtornos psiquiátricos’: taxicomania, psicose alucinatória crônica, manias delirantes polimorfos luxuriantes, apatia, caráter místico e persecutório, dupla personalidade, mania de perseguição, períodos de reação violentas, etc.<sup>15</sup>. Mas precisamos ponderar o outro lado da moeda, aquilo que já viemos discorrendo aqui: a evidência de que Artaud, com seus pensamentos subversivos e suas expressões demasiado afrontosas precisava, de alguma forma, ser tratado, curado. E Artaud tinha noção disso. “Acredito que há sobre a terra homens muito malvados que querem o reino do mal e que são organizados em seitas para tal e que por exercício de suas abominações e de seus crimes mantêm a vida na baixez, no ódio”. E continua o seu relato: “Na guerra, no desespero, na ignomínia. – E eu sei que é do exercício dos pecados de todos os criminosos de má-fé que nos vêm as tentações, a nós que queremos ser puros e bons”. E conclui: “Eu o sei porque foi por tentar denunciá-los pessoalmente que eu fui acusado de loucura (ARTAUD, 2017, p. 101).

As criações artaudianas, e, para exemplificar nos reportamos à peça radiofônica Para acabar com o julgamento de Deus, facilmente seriam consideradas transtornos psiquiátricos e Artaud, um doente mental. Jamais alguém em sã consciência escreveria, dirigia e atuaria em uma tão grande heresia com a citada peça radiofônica<sup>16</sup>. Ninguém lúcido afrontaria a norma e

<sup>15</sup> Mèredieu, 2011.

<sup>16</sup> Nas palavras de Artaud: “Esses que segunda à noite sentavam e esperavam com uma curiosidade e uma impaciência nunca antes vistas a emissão intitulada “Para acabar com o julgamento de deus” eram justamente essas pessoas do grande público, cabeleireiros, lavadeiras, vendedores de cigarro, quitandeiros, serralheiros, operários da imprensa, enfim, toda essa gente que ganha a vida com o suco sangrento dos braços, e não esses

contestaria Deus, o papa, os governantes, os doutores da lei e a grande e imponente cultura ocidental. Diante desse contexto, será mesmo que os eletrochoques impostos a Artaud possuíam apenas fins terapêuticos? Ou mais ainda, será que eles eram mesmo terapêuticos? Será que Artaud não faz parte da estatística daqueles que foram submetidos a essa sofrida prática com o intuito de ser punido por uma postura indevida? Não seriam uma imposição do poder, para elucidar quem era realmente os que dominavam? Possivelmente que todas essas questões são plausíveis e carregam chances consideráveis de se afirmarem. E podem se afirmar em um dos dois movimentos que agora apresentaremos. O primeiro, que alega que pensamentos e ações tais como as de Artaud configuravam transtornos psiquiátricos e que, por isso, precisavam ser corrigidos, reparados, curados, e, como método terapêutico para tal finalidade, usavam-se os eletrochoques. E o segundo, que certificava que a manifestação artaudiana é peculiar, diferente, e que, pela lucidez dessa ação, teve a audaciosa coragem de ruir com os dogmas. E o próprio Artaud confirma essa segunda opção:

A cada vez que você fala em me *curar*, Sr. Ferdière, é como se eu recebesse uma facada bem no centro do meu coração e da minha consciência. Porque *eu sei* que eu não estou doente e que você mesmo me considerou em plena saúde mental até o dia em que há três meses sua atitude mudou bruscamente – eu não sei sob a influência de quem, e eu tenho a impressão de perder o último amigo que me fazia justiça e me compreendia (ARTAUD, 2017, p. 93, 94, grifos do autor).

O relato de Artaud, acerca da segunda opção, pode ser reforçado por intenções médicas dos psiquiatras que o acompanharam. Segundo Mèredieu (2011), Dr. Ferdière exigiu de Artaud a submissão aos códigos sociais da época; a não negação do seu registro civil; a sair da apatia; a não crença em coisas místicas; a volta à realidade e à socialização. Vale ressaltar que, ao apossar de uma condição de vida e afirmar que as ações intrínsecas a ela não se adequam e que, por isso deve ser submetida a um tratamento forçoso, isso se configura punição. Imposição de poder. O certo, que é decretado pela supremacia, contra o errado, que contesta a norma firmada. E isso tem se perpetuado no tempo<sup>17</sup>. Segundo Mèredieu (2011),

---

capitalistas de estrume que enriqueceram secretamente que vão à missa todo domingo e desejam acima de tudo o respeito aos ritos e às leis. São a esses que junto aos cafetões prematuramente enriquecidos pelos amontoados têm um medo nauseabundo das palavras que a minha emissão pode ter aterrorizado” (ARTAUD, 2017, p. 166, 167).

<sup>17</sup> Acerca do apresentado trazemos duas citações artaudianas. A primeira: “Isso dito, meu muito querido amigo, você deve compreender que minha internação não pode ser eterna, e você deve querer que prevaleça a justiça e a verdade. Ou seja a luz contra as trevas, porque é disso que se trata nesse momento e meu caso presente e minha situação de homem injustamente condenado e relegado em um Asilo de Alienados não é senão um aspecto da luta eterna que desde o começo do mundo opõe o bom príncipe Ormuzd, Ahura-Mazda ao príncipe das trevas Ahriman” (ARTAUD, 2017, p. 86, 87). E a segunda: “Seja esclarecida e compreenda que nunca fui louco nem doente, e o meu internamento é resultado de um pavoroso conluio oculto em que participaram todas as seitas de *iniciados* cristãos, católicos, maometanos judeus, budistas, bramanistas, mais os lamas das lamarias tibetanas” (ARTAUD, 1995, p. 99, 100, grifo do autor).

para cumprir a intenção de socialização de Artaud, Dr. Ferdirère teria sugerido o seguinte ao Dr. Latrémoière: “temos agora o eletrochoque à mão, que é inofensivo. Por que não fazer alguns eletrochoques? Poderíamos até fazê-los sem que ele saiba” (p. 734).

O que soa como uma benesse é poder afirmar que, mesmo diante desse cenário de sofrimentos, com as sessões de eletrochoques, com a incredibilidade, as negações, o desprezo, a rejeição, o isolamento, a crueldade artaudiana continuava e continua viva. Os limites da razão enrijecida não venceram unanimemente a imaginação e a criatividade, pois seus ‘estados alterados de consciência’, por sorte, foram maiores, possibilitando ‘delírios criativos’. Até quiseram cercear a criatividade daquele que ‘viveu em outra dimensão’, mas seu enfático posicionamento, recebendo e debatendo contra os eletrochoques, o impulsionou a se firmar na crueldade criadora ganhando força para continuar promovendo a sua arte. Não podemos negar que as obras/performances, resultados de um laudo cruel biográfico de Artaud, o louco, foram e são fortes aliadas para uma luta antimanicomial e para a liberdade de pensamento e expressão, quaisquer que sejam eles. “A questão da loucura interroga, em profundidade, as estruturas sociais, as instituições e os próprios fundamentos de nossa civilização.” É, aliás, “por isso que ela incomoda tão profundamente e é também por isso que o “caso Artaud” permanece ainda hoje tão sensível” (MÈREDIEU, 2011, p. 626, grifo da autora).

### **CRUELDADE: a peste no teatro**

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam (ARTAUD, 2006, p. 28, 29).

---

A peste, a crueldade e o teatro. Três importantes termos na filosofia performática de Artaud. A tríade artaudiana. O fôlego da vida. O entrelaçamento vital de Artaud e que este propôs para tentar escapar dos dogmas ocidentais que tanto assolavam não só o artista/performer múltiplo, mas, inconscientemente, toda uma sociedade passiva e submissa. Não só tentar escapar, mas, nas palavras de Derrida (1995), “destruir efetivamente e não teoricamente, a civilização ocidental” (p. 138).

Aqui fazemos um jogo de palavras – crueldade: a peste no teatro. Sabemos que Artaud foi o proponente do teatro da crueldade. Mas antes disso discutiu profundamente sobre a crueldade, sobre a peste e as consequências dessa doença. É mediado por essa discussão que pensamos nosso subtítulo. Assim como tirou a crueldade de seus sulcos costumeiros, o mesmo fez com a peste. Ou melhor, não pensou o contrário, mas sim, como que as significações recorrentes desta, poderiam ser úteis para se pensar uma ideia de teatro tão benquista por ele.

Como dito, a peste é uma doença que assola as pessoas e pode abalar drasticamente as estruturas de uma nação. Ela tira o sossego. Coloca as pessoas em estado de alerta, de vigília. Distancia. É um inimigo invisível. Que precisa ser detido e, a todo custo, vencido. Nos contextos sociais tomados pela peste, ou por qualquer outra doença contagiosa, em massa, toda a atenção necessária e possível é dedicada à situação. Os interesses e *status* sociais, tudo aquilo que movimenta um país, mas que não estão relacionados à peste, é esquecido por determinado tempo. Não se fala em outra coisa. Os esforços coletivos focam em como lidar com a doença. Em não se contagiar. Em insuflar ainda mais o distanciamento social, agora necessário para a sobrevivência. E muitos morrem. Muitos são tomados pela peste que entra silenciosa no corpo e toma conta dos órgãos ao ponto de impedir seu funcionamento. Existem esses que morrem, que são desligados da vida. Outros que morrem em vida. Que morrem por presenciar isso tudo. Que morrem por perderem seus entes queridos. A sociedade de certa forma morre consideravelmente com a presença da peste. E detalhe, estruturas de anos são abaladas em meses, tamanha potência pestífera. Ela mexe e remexe com o sistema social. Tira o sono e vira um pesadelo. Incomoda. É uma intrusa. Uma estrangeira. Que vem de longe, e não se sabe de onde, mas vem. Chega e demarca território. Se espalha com muita facilidade. Por ser nova e estrangeira, não se sabe sua identidade. Nem como lidar com ela. Não se sabe como recebê-la. E, mais ainda, não sabe o que fazer com as consequências dessa convivência sórdida e implacável. Não se sabe também como vem. E as suposições viram métodos imprescindíveis de proteção para que o malefício exterior não se torne um hospedeiro do

corpo. Em dias, o mundo todo está ligado, unido em um mesmo propósito. A peste se torna identidade uma entre os povos. Agride e coloca o pensamento para pensar. Dá o que pensar.

Artaud tinha noção e estudo sobre a peste e sua potência avassaladora, tanto que dedicou uma discussão muito densa ao assunto no texto *O teatro e a peste*, que compõe o livro *O teatro e seu duplo*. E do lado da peste, nessa corpografia artaudina, está o teatro. E foi na intenção de fazer uma reflexão reversa, que Artaud pensou o teatro como a peste. Ele estava saturado de seu contexto. De tudo que estava acontecendo e da letargia que o sistema estava impondo às pessoas<sup>18</sup>. E de como as pessoas, submissas à estrutura, estavam, além de vivendo, perpetuando tal fato. Precisava de algo para sacudir. Para abalar. Para tirar o sono. Para fazer uma verdadeira revolução. Para provocar, como ele mesmo disse, misteriosas alterações. “Santo Agostinho em *A Cidade de Deus* acusa essa semelhança de ação entre a peste que mata sem destruir órgãos e o teatro que, sem matar, provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações” (ARTAUD, 2006, p. 22, grifo do autor).

O próprio teatro, na percepção de Artaud, estava sendo tido e recebido fora da sua constituição e função original, vital. Um teatro para o entretenimento da massa. Um passatempo. Algo superficial<sup>19</sup>. “O palco então já não é cruel, já não é palco, mas um divertimento, a ilustração luxuosa do livro. Na melhor das hipóteses um outro gênero literário” (DERRIDA, 1995, p. 140).

Esse cenário apresentado foi a peste que tomou conta de Artaud. Ele também foi invadido por ela. Tomado por uma inquietação, por não aceitação do cotidiano, é que ele se fez um revolucionário necessário e pensou questões raras e caras para um pensamento e posicionamento libertos. O teatro artaudiano veio para contrapor tudo aquilo que estava sendo feito enquanto arte dramática em seu tempo. O teatro precisava roubar a paz. “Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido”

---

<sup>18</sup> Cláudio Willer relata que, para Artaud, “morrer de peste não era mais terrível que morrer de mediocridade, do espírito mercantil, da corrupção que nos rodeia. Ele quer fazer com que as pessoas tomem consciência de que estão morrendo. Levá-las à força a um estado poético” (WILLER, 1983, p. 166).

<sup>19</sup> E tal fato vai diretamente contra o que propunha o artista/performer múltiplo. Para Virmaux, jamais podemos perder de vista que o projeto teatral de Artaud “não pode ser compreendido, nem admitido, a não ser dentro da perspectiva de uma reconstrução integral do homem e do mundo” (VIRMAUX, 1990, p. 280). E ainda: “pela destruição do teatro existente, se faz necessário rejeitar o teatro como divertimento, recusar a “representação” e o teatro como mimetismo, desprezar a psicologia, a intriga e o repertório, não se sujeitar à encenação tradicional, verista ou ilusionista e, por fim, relegar o verbo. Em contrapartida, pela edificação de um novo teatro que seja capaz de transformar a vida, é preciso apelar a um espetáculo total, invocar uma linguagem teatral fundada no corpo e na inspiração, buscar a ressurgência do teatro como cerimônia mágica ou mística, trabalhar por um teatro de comunicação e de “cura cruel” e ir de encontro a uma renovação da vida através do teatro. Desta forma, Artaud se diferencia dos outros homens de teatro de sua geração que fazem do teatro um fim em si mesmo” (PINTO, 2002, p. 74, 75, grifos do autor).

(ARTAUD, 2006, p. 24) e precisa ser tida e recebida como uma arte capaz de abalar as estruturas do pensamento humano e social.

“Assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente” (IBIDEM, p. 28). Existe para dar voz e expressão ao corpo cada dia mais limitado. Não para representar, mas para ritualizar. O espaço do teatro deveria ser o espaço para a magia. Para o extracotidiano. Para o não costumeiro. Não foi feito para divertir, mas para incomodar. Para obedecer a todas as exigências da vida (ARTAUD, 2006) e para colocá-la em sua totalidade no espaço cênico. Ela, a vida, já vinha perdendo parcelas consideráveis no cotidiano, assim, não se podia admitir que o mesmo acontecesse no teatro. O que para muitos era irrepresentável na vida, o teatro precisaria dar conta, sobretudo de seus mistérios tão necessários. Dos seus ritos mágicos. Da sua mística intrigante. Do seu mito essencial. “Essas idéias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente” (IBIDEM, p. 102).

A vida, pela ótica artaudiana, no teatro, deveria ser representada no que ela tem de mais potente. Não no que ela tem de mais belo aos olhos do belamente aceito, mas no que ela tem de mais terrível e perturbadora. O Butoh, “uma dança indígena japonesa apoiada no primitivo, erótico e grotesco, surgida nos anos 50”, como uma “explosiva resposta à II Grande Guerra e seus desastrosos efeitos, que apresenta todo o subterrâneo da alma japonesa, catarticamente, com o objetivo claro de perturbar através de fortes emoções e do mau-gosto” (PASCALI, 1988), pode causar repulsa, angústia, terror e medo caso seja vivenciado por olhares acostumados e condicionados por uma estética apolínea, mas extremamente necessária por evidenciar “um grito artístico de alerta e ao mesmo tempo de libertação” (PASCALI, 1988). E é nisso que consiste o teatro como a peste, para Artaud. Se não for para agir na contracorrente, se não for para tirar o sossego e do sossego as pessoas, se for para criar o mesmo do mesmo, para que serviria o teatro? Para que serviria Artaud? Conceber o teatro com peste é subverter a ordem.

Ao finalizar o texto, O teatro e a peste, Artaud nos coloca uma questão bastante pertinente, a qual queremos elucidar e refletir sobre:

E a questão que agora se coloca 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, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais (ARTAUD, 2006, p. 29).

A citação vai ao encontro do que viemos apresentando até agora. Corpografar esse texto é um posicionamento nosso, com o intuito de fazermos parte desse núcleo de homens capazes de impor uma noção superior de teatro, não de forma teatral, mas de forma textual, uma vez que nossa intenção, conjuntamente com outras questões, é perpetuar e reforçar a importância desse teatro, também, para o nosso contexto atual. Não só do teatro, mas do teatro da crueldade artaudiano e das criações e pensamentos de Artaud como um todo. Diante disso, e fazendo menção ao primeiro subtópico desse capítulo, em que falamos sobre a crueldade, fica compreensível a junção que aqui propomos. A crueldade, o verbo que se materializou em Artaud, é o mal necessário do e para o teatro. A peste que insuflou vida ao teatro.

Assim, dizemos com Artaud que, “sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos” (ARTAUD, 2006, p. 114). A crueldade, compreendida pela ótica artaudiana, driblou o senso comum e foi cruel com a crueldade do mundo, principalmente com as regras que organizam e incapacitam as pessoas, manipulando-as para não contestar a ordem vigente. Sendo a peste que corrompeu esse sistema, esta mesma peste libertou o teatro da crueldade ocidental, improdutiva. Ou produtiva no sentido contrário ao que se espera do teatro.

A crueldade como peste, concebe o teatro da crueldade, idealiza o teatro artaudiano da crueldade uma vez que propõe uma performance filosófica teatral às avessas. E, aqui, novamente consideramos a filosofia pela perspectiva deleuze-guattariana, ou seja, como criação. Nesse caso, uma filosofia cri-ATIVA viva do teatro. Performance Filosófica essa que Artaud, segundo Grotowski (1987), não teve tempo suficiente para elaborar melhor e concretizar. Como disse Artaud (2006), a crueldade sempre viveu em seu pensamento, porém, após leituras atentas de suas obras, podemos dizer que o teatro da crueldade, não.

O teatro da crueldade aparece como uma possibilidade a Artaud quando ele, em julho de 1931, quase dezessete anos antes da sua morte, assiste a um espetáculo balinês, na exposição colonial, no Bois de Vincennes. Esse fato cronológico e, levando em consideração que muitos estudiosos do teatro tais como Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugênio Barba, entre outros, tiveram e alguns ainda têm tempo para amadurecer um processo criativo/investigativo particular, o mesmo não aconteceu com Artaud. Dezessete anos é um tempo curto e, mais curto ainda quando esse tempo, em numerosas parcelas, é usurpado pelas sessões de eletrochoque.

É devido a isso que podemos observar alguns desvios de pensamentos, especificamente quando ele, no texto, O Teatro oriental e teatro ocidental, evidencia que o

objetivo do teatro não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e, no texto, O teatro da crueldade (Segundo Manifesto) aponta que o conteúdo moral e o interesse de atualidades, bem como o valor espetacular dos conflitos devem ser encenados nesse teatro, configuram uma incompatibilidade de pensamento. O que é normal, dado o fato que apresentamos, porém o legado e a essência desse teatro foram defendidos e esclarecidos com muita veemência por Artaud. Não só defendidos e esclarecidos, como também vividos corporalmente por ele.

Pois bem, o espetáculo balinês foi um marco na vida de Artaud e um divisor de águas para o surgimento do teatro da crueldade:

De fato, o que há de mais impressionante nesse espetáculo – que desnorteia nossas concepções ocidentais do teatro, quando se trata na verdade da mais bela manifestação de teatro que nos é dado ver aqui –, o que há de impressionante e de desconcertante, para nós, europeus, 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, 2006, p. 60).

Após esse acontecimento, que intrigou e instigou Artaud, ele se dedicou a investigar mais profundamente os processos desse novo teatro<sup>20</sup>. Para elaborar uma performance filosófica cri-ATIVA de um teatro tal como o teatro da crueldade, com as especificidades inerentes a ele, foi preciso que Artaud se colocasse como um estrangeiro, literalmente, nesse movimento. Pelas bases essencialmente ritualísticas que sustentam esse teatro, Artaud foi, em 6 de janeiro de 1936, ao México<sup>21</sup> e, de lá, partiu em direção à terra dos índios Tarahumaras<sup>22</sup>. A intenção, realizada, era fazer uma vivência com eles. Uma peregrinação coletiva para um desenvolvimento individual. Entrar em contato, pelos sensíveis *chakras* corporais, com a sabedoria, força e *chakras* da terra, através das plantas, dos rituais, dos pontos energéticos que existem nesta região do planeta.

---

<sup>20</sup> Segundo Lins (1999), “em agosto-setembro de 1932, Artaud funda o “teatro da crueldade”. Foi um período de euforia; anda de um lado para outro, bate em muitas portas tentando negociar a criação do “teatro da crueldade”” (p. 88, grifos do autor).

<sup>21</sup> O México, na reflexão de Silva e Paleari (2020), “foi um ambiente de tensão, cujas possibilidades de vida brotavam da terra, emanava na cultura e no sangue de seu povo, e que modificou toda a existência de Artaud, por conhecer um ambiente, que ele dizia mágico” (p. 210).

<sup>22</sup> Silva e Paleari (2020) relata que o que podemos observar nessa expedição “é um sujeito que está agora escolhendo o lugar ideal para se viver, Artaud busca um espaço social íntimo, o mais próximo de uma noção de organismo, anterior a burocracias sociais, o que provavelmente encontra nesse aspecto comunitário indígena, cujas relações sociais se criam por motivos outros que Artaud conhecia na Europa” (p. 208).

E foi por intermédio dessa vivência que Artaud conhece e participa do rito/dança do peyote<sup>23</sup>, no qual, induzido pelo cacto alucinógeno, *Lophophora Williamsii*, entra em transe e participa de uma celebração universal, tendo a sensação de conviver com os deuses, de entrar na órbita do sagrado e no tempo da origem de todas as coisas, guiado pela dança e da dança pela planta. Esse outro mundo possível dentro do mundo em que se vive, pelo transe, pelo peyote, era o que Artaud também almejava conseguir com o teatro da crueldade<sup>24</sup>.

Pelo teatro, os atores e espectadores, não mais passivos, órgãos e instrumentos de representação, como ressaltou Derrida (1995), deveriam entrar em um transe e participar de um espetáculo/celebração universal. “Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva” e ainda, “é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo” (ARTAUD, 2006, p. 77). Com isso, o teatro seria uma espécie de cacto alucinógeno, ou melhor, seria como peyote para o rito/dança dos índios Tarahumaras<sup>25</sup>. Além dessa viagem, Artaud fez outras com a mesma intenção: Dublin, Cobh, Galway, Ilhas de Aran e Kilronan (Ilha de Inishmore), todas cidades e ilhas na Irlanda<sup>26</sup>.

Essas vivências foram fundamentando e afirmando uma proposta de vida artaudiana: o teatro da crueldade, ou seja, um teatro que pretendia “voltar a usar todos os velhos meios experimentados e mágicos de ganhar a sensibilidade” (ARTAUD, 2006, p. 147). Conceber o teatro como magia para liberar determinadas forças e como espaço para que a vida seja experimentada em sua totalidade, em seu estado também transcendente, foi um tanto quanto inovador e ousado. Ainda mais quando se tinha a pretensão de apresentar questões que, para uma sociedade estruturada em princípios estritamente seletivos, seriam irrelevantes e até falsas. Teatro que apresenta a vida em seu caráter mágico, ritualístico, que evoca deuses, que lida com o misticismo, tal como faziam os teatros da antiguidade? Como isso era possível, logo em um contexto moderno, com outro sistema e postura?

---

<sup>23</sup> O peyote recebe da montanha a sabedoria da terra. Essa sabedoria é repassada aos participantes através dos rituais, que podem ser conduzidos pela planta ou através de uma imersão coletiva e individual, sem a necessidade do alucinógeno.

<sup>24</sup> O teatro da crueldade, em Artaud, “foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar. Essa crueldade, que será, quando necessário, sangrenta, mas que não o será sistematicamente, confunde-se portanto com a noção de uma espécie de árida pureza moral que não teme pagar pela vida o preço que deve ser pago” (ARTAUD, 2006, p. 143).

<sup>25</sup> Ou seja, “uma ação artística, que se refina em uma estética experiencial, que se aprimora na relação entre artista e público. Para alguns existe uma divisão entre esses momentos e a vida, e outros que se utilizam desses momentos para potencializar a vida” (SILVA; PALEARI, 2020, p. 210).

<sup>26</sup> A Irlanda, pela sua forte ligação com a cultura celta, foi um importante lugar para Artaud, uma vez que esta localidade dispunha de sabedoria original e mística muito própria. Características procuradas pelo artista/performer múltiplo.

A performance de Artaud fez com que ele colocasse a loucura em cena. Todas as questões loucas e delirantes foram e são dramaturgia do e para o teatro da crueldade. Quanto menos quisto pela sociedade da época, mais potente era o assunto para Artaud. Não porque ele quisesse ser o diferente. O rebelde do sistema. O subversivo. Mas porque era preciso que assim o fosse. Cabe salientar que essa arte/performance do avesso, que contraria a norma, não é uma arte feita do nada e com nenhuma finalidade. Muito pelo contrário. Se ela chocava, era porque era acumulada de propósito. “Ela foi e é a mão levantada contra o detentor abusivo do logos, contra o pai, contra Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto” (DERRIDA, 1995, p. 159).

Fundamentado em bases orientais, ritualísticas, sagradas, mágicas, o teatro da crueldade era cumulado de rigor, tal como o espetáculo balinês assistido por Artaud. Havia uma proposta, uma investigação por parte do artista cênico e muito ensaio. Todo o contexto era pensado quase que matematicamente para que a apresentação fosse levada a público<sup>27</sup>. Eram feitos laboratórios para exploração de possibilidades corporais, bem como de movimento e voz. A voz para Artaud era imprescindível: os gritos, os ruídos, os balbucios, a agressividade. Artaud tinha uma voz e um jeito de falar muito peculiares. Como se ele mastigasse as palavras ao mesmo tempo em que a garganta, ao engolir, berrava inúmeros sons. Uma voz que tinha a pretensão declarada de angustiar. De sair do conforto e tirar o espectador do conforto. Assustar. E o mesmo podia ser percebido no seu corpo e em seus movimentos. E isso tudo era levado ao palco: seja em uma conferência num auditório, seja nos estúdios para uma peça radiofônica, ou até mesmo em palco convencional. Se bem que Artaud também superou a quarta parede diderotiana do teatro<sup>28</sup>. Ou melhor, rompeu com o palco convencional, com o palco teológico (DERRIDA, 1995). Ele podia acontecer em qualquer espaço. O contato com o público era um contato direto. Não havia mais espaço delimitado para espectadores e atores.

A cena se dava no meio. Na travessia. E aqui fazemos menção mais uma vez ao conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari. Não havia uma entrada e uma saída, mas sim,

---

<sup>27</sup> Isso pode ser evidenciado quanto Artaud disse que “tudo nesse teatro, de fato, é calculado com uma minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal. É uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam antes de tudo atores” (ARTAUD, 2006, p. 60). Outro fator que importa elucidar é que, mesmo com uma métrica, o Teatro de Bali não é uma arte enrijecida: “é possível que isso choque nosso sentido europeu de liberdade cênica e da inspiração espontânea, mas que não se diga que essa matemática cria *secura* e *uniformidade*” (IBIDEM, p. 58).

<sup>28</sup> Patrice Pavis esclarece que a “quarta parede” “é uma parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro *ilusionista* (ou *naturalista*), o *espectador* assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instalado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede” (PAVIS, 1999, p. 315, 316, grifos do autor).

inúmeras entradas e várias saídas. Os espectadores eram lançados à cena. Eram tomados pela ritualística. Não eram passivos. Meros receptores. Eram atuantes. Corroboravam com a criação. Participavam da dança. Os movimentos dos atores, corporais e vocais, agiam como uma hipnose, como um alucinógeno, como o peyote, na intenção de fazer com que o público, juntamente com os atores, entrasse em transe e participasse de uma celebração universal. Que entrasse em contato com a vida numa configuração totalmente inusitada, diferente e original. Que saísse da vida, em vida. E isso tudo muito bem programado. Não era o fazer pelo fazer. O improvisado. Todo ritual tem sua preparação, seu rigor, consciência e aplicabilidade.

Outra característica marcante desse teatro cruel, revolucionário, foi a não submissão à palavra. O teatro é uma arte independente e a intenção de Artaud e da crueldade como a peste do teatro, foi a de libertar essa arte dramática dos terrenos do texto, do verbo, da literatura, do “Deus-Autor, o detentor da primeira palavra” (DERRIDA, 1995, p. 132) e das demais amarras que o ocidente lhe imputou. Assim, o teatro ganharia outra dimensão, a física e não a verbal, a da presença e não a da ilustração de um texto, baseada em signos e não mais em palavras:

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, 2006, p. 58, 59).

Vale fazer um adendo e esclarecer que Artaud, com essa postura de pensamento e ação, não foi contra o uso da palavra no teatro. Ele não suprime. Ele desloca. Coloca em um mesmo plano todos os elementos cênicos. O teatro todo, em cena. Um espetáculo total. Sem hierarquias. O texto já não é mais superior. O Deus-Autor é subtraído, cedendo lugar ao encenador e aos atores que, não mais escravos e executando fielmente os desígnios providenciais de um senhor (DERRIDA, 1995), colocam a mensagem em ação e, nesse espetáculo, a palavra não é mais personagem principal, mas sim coadjuvante<sup>29</sup>.

Artaud delira a linguagem. Desloca as letras de lugar. Brinca e briga com as entonações. Cria uma língua poética ou, nas palavras de Derrida (1995), cria uma gramática

---

<sup>29</sup> Sobre isso, Artaud esclarece: Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em 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 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, por outro, com a criação formal contínua (ARTAUD, 2006, p. 80).

universal da crueldade, uma glossopoiese. Podemos observar esse fato quando, usando-se das palavras, em seus textos e suas oralidades cênicas, desconstrói, muda o sentido. Embaralha. Apresenta glossolalias<sup>30</sup>. A costura textual de a busca da fecalidade é um dos exemplos disso, quando Artaud rompe com o fluxo da escrita organizada e tem um ‘orgasmo’ bem no meio do acontecimento: “o reche modo to edire de za tau dari do padera coco” (ARTAUD, 2019, p. 18). Com isso, podemos dizer que somos tomados por palavras estrangeiras. Não no sentido de nacionalidade estrangeira, mas de dialeto estranho. E é nesse mesmo contexto que podemos, também, pensar tanto a performance teatral de Artaud como a crueldade e todo o cenário que aqui apresentamos. Como algo que é estranho. Fora do convencional. Do rotineiro. Uma verdadeira peste estrangeira, nômade, que contagiou o teatro e este, por sua vez, em sua potência cruel, segue contagiando adeptos e antagonistas dessa proposta cênica.

### **CORPO: para acabar com o julgamento dos órgãos**

O corpo é o corpo, existe por si e não precisa de órgãos. O corpo nunca é um organismo, os organismos são os inimigos do corpo, as coisas que nós fazemos amanham-se sozinhas sem o concurso de qualquer órgão. Todo órgão é um parasita, cumpre uma função parasitária destinada a manter vivo um ser que não deveria existir (ARTAUD, 2019, p. 115).

O corpo sem órgãos aparece pela primeira vez, assim denominado, em 1948, na peça radiofônica: Para acabar com o julgamento de Deus. Peça essa que foi, como dito, censurada pela agressividade do discurso por conter um texto herético e não condizente com os princípios morais e éticos da época. Mas não seria diferente nos dias atuais. Possivelmente haveria censura e atentados a um texto que exclama:

O homem é doente porque é mal construído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para extrair esse animalejo que mortalmente o corrói, deus e juntamente com deus os seus órgãos. Porque metam-me se lhes apraz num colete de forças mas não há nada mais inútil do que um órgão (ARTAUD, 2019, p. 33, 34).

---

<sup>30</sup> O termo glossolalia tem vários significados. Aqui recorreremos a dois deles. O significado religioso, que se pauta na capacidade de falar em línguas desconhecidas quando se está em um transe religioso, e no significado psicopatológico, que o define como um distúrbio da linguagem, observados em certos doentes mentais, que acreditam ter inventado uma linguagem nova. Levando em consideração Artaud, tanto a sociedade quanto ele mesmo se integrariam à segunda definição apresentada, uma vez que, artaudianamente falando, um distúrbio da linguagem é algo positivo e necessário e, em um processo de desterritorialização, tal disfunção seria ideal na invenção de uma linguagem nova.

Artaud, como podemos observar no trecho exposto, anuncia a urgência da morte de Deus, fazendo tal como Nietzsche, quando este, pela boca de Zarathustra, mata, também, essa divindade. Nietzsche mata Deus e, com ele, todo um sistema corrompido pela moral asfixiante da vida. E Artaud, em um pensamento semelhante, foi destruindo pilares conservadores ao subverter o entendimento da crueldade, a inutilidade dos órgãos, o fim do julgamento de Deus e criando o teatro da crueldade. Nossos esforços se despendem em discutir a performance de um corpo vivo que, em Artaud, não se constitui em uma anatomia médica, organizada. Devido ao conceito do corpo sem órgãos ser parte integrante da presente peça radiofônica, que visava acabar com o juízo de Deus, é que aqui propomos nosso outro jogo de expressões artaudianas: Corpo: para acabar com o julgamento dos órgãos, uma vez que nossa intenção é abordar, aqui, um pensamento que, subsidiado em Artaud, desaloja os órgãos de um sistema que intenta aprisionar o corpo.

Faz-se pertinente lembrar que Artaud, durante toda a sua vida, levando em consideração a fragilidade de sua saúde, os medicamentos, os eletrochoques, as camisas de força, teve seu corpo apartado de sua essência criativa. O corpo de Artaud era uma massa corporal morta em uma estrutura física que respirava. Existia um corpo adoecido e adoecendo. Um corpo prisioneiro e limitado. E dentro desse corpo, a crueldade, esta que foi o sangue vital que fez com que o corpo mágico de Artaud permanecesse vivo. Existia uma força estranha, sem tamanho, dentro de Artaud. Ele se fez vivo de dentro para fora. Era de dentro de um corpo deteriorado que existia o verdadeiro corpo de Artaud. Um duplo corpo. Um corpo que resistia. Que não se calava. Que mesmo medicado e torturado insistia por falar, rebelar e gritar. Era por intermédio desse corpo visível de Artaud, que chocava pela sua precariedade, que o corpo sem órgãos invisível se fazia material. Ele sentia na pele a necessidade de libertar o corpo. Ele sentia no corpo a necessidade de ser um corpo liberto. Corpo esse que não podia ser analisado e dominado pela medicina:

O mental não faz o corpo, mas o corpo emana o mental; e o corpo de toda a gente emana um pavoroso espírito porque há 4000 anos o homem tem uma *anatomia* que deixou de corresponder à sua natureza. A anatomia onde estamos enfiados é uma anatomia criada por asnos com albarda, médicos e sábios que nunca conseguiram compreender um corpo simples e para viver tinham necessidade de se encontrar num corpo que lhes respondesse e que eles compreendessem. Apoderaram-se então do corpo humano e, de acordo com os princípios de uma lógica clara e saudável, analítica à maneira deles, refizeram-no ponto por ponto, órgão por órgão (ARTAUD, 1995, p. 71, grifo do autor).

Artaud, assim, deixa evidente que o corpo, saturado pelas imposições, fica apartado de seus desejos e impedido de criar. A psiquiatria, na intenção de domesticação e otimização

do corpo para ‘finalidade sociais’, tomou conta de Artaud. Tudo e todos tinham parte naquela miserável estrutura física. Artaud era quase um hospedeiro. Que precisaria ser combatido para que o corpo permanecesse dentro das normalidades. Curar Artaud seria o mesmo que calar os desejos de um corpo que, por excelência, foi subversivo, que fugia às regras, que não aceitou ser domesticado e que, por não se enquadrar, foi imposto às mais severas punições. O corpo de Artaud foi o primeiro a sentir as consequências das rebeldias artaudianas e foi por sentir na pele, por tudo estar ligado à vida e nada separado dela, é que o artista/performer múltiplo escreveu seus textos e criou suas obras. Elas o eram, em todas as suas nuances. Artaud não fez nada apartado da vida. E deve-se a isso o fato de todo o seu trabalho ser autêntico, autoral e autônomo. “A vida é de queimar as questões. Eu não concebo nenhuma obra separada da vida. Eu não gosto da criação separada”. E ainda: “eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio. Cada uma de minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim” (ARTAUD, 2004, p. 207).

No trecho da peça radiofônica apresentado vemos uma afirmação de Artaud em favor do corpo e extremamente contra Deus e os órgãos. Na configuração desses dois conceitos podemos fazer uma reflexão por uma perspectiva metafórica, pertinente à nossa discussão. Com a morte de Deus se matam todas as instituições religiosas que imputam pecados aos desejos do corpo. Quanto mais limitado e reprimido, melhor. “Deus é portanto o nome próprio daquilo que nos priva da nossa própria natureza, do nosso próprio nascimento e que em seguida, furtivamente, sempre falou antes de nós” (DERRIDA, 1995, p. 125).

As instituições (Deus que nos priva da nossa própria natureza) não estão preparadas para lidar com os enigmas do corpo. Não estão preparadas para lidar com o que ele quer e com o que ele pode fazer. Em cada materialidade corporal existe uma fera que, domada, pode viver em sociedade. As instituições não estão preparadas para lidar com o corpo trans, com o corpo gay, com o corpo preto, índio, andarilho, com o corpo da mulher que não se encaixa nos desígnios machistas e patriarcais. Com o corpo não socializado, não catequisado, não evangelizado. Não estão preparadas para lidar com corpos diferentes. Com a diferença. Ela assusta. Incomoda. Não estão preparadas para lidar com o desejo, este que alimenta o corpo e é a sua potência transformadora. Reprimindo o corpo se reprime o desejo e vice-versa. “É preciso que o corpo se revele sobre a linguagem sem intermediários, e que a linguagem se abra ao corpo no vai-e-vem entre o cheio e o vazio, para esvaziar o corpo das instituições ou das organizações”, para assim “preenchê-lo apenas do que está entre ou fora das instituições e das organizações. O Estado, a sociedade, o exército, a escola, a medicina, a cultura são inimigos do corpo” (UNO, 2012, p. 39).

Sendo contra os órgãos e reafirmando que não há nada mais inútil do que um órgão, Artaud põe em xeque toda uma organização social que, assim como Deus, visa enquadrar os corpos. Com isso lembramos a medicina, a moda, a estética, o belo em detrimento do feio, o gordo sobre o magro, o padrão, entre outras. Michel Foucault em o *Anti-Édipo: introdução à vida não-fascista* resalta algo muito pertinente. O mais severo nesse contexto todo não é o sistema agir sobre nossas vontades, sobre nossos desejos, sobre o nosso corpo, impondo suas regras e dominações, mas de nós mesmos sermos coniventes com isso tudo. Coniventes ao ponto de amar o poder e desejar essa coisa que nos domina e nos explora (FOUCAULT, 2016). Muitas vezes somos nós mesmos, por situações diversas, que buscamos fazer parte de um movimento contrário à vida. Contrário aos nossos desejos de vida. Contrários à vida que pulsa em nossos corpos. Quantas vezes nos anulamos em prol de sermos benquistos e bem-vistos na sociedade? Discriminamo-nos a nós mesmos, nossas posturas e perpetuamos essa discriminação aos demais, no contexto social.

O corpo sem órgãos artaudiano vem para romper com essa lógica. Vem para colocar o corpo em um patamar de criação. Não uma criação limitada. Mas uma criação que explora e extrapola suas possibilidades de vida. “Criar espaços para a vida, eis o que evoca a idéia do “corpo sem órgãos”. Espaços que implicam no esvaziamento de certas representações do interior do corpo” (QUILICI, 2004, p. 199, 220, grifo do autor). Artaud, quando anuncia a urgência da morte de Deus e expõe a inutilidade dos órgãos vem dar ao corpo a oportunidade de ser pleno, total. Vem dar a oportunidade de o corpo ser o que ele quiser, livre dos dogmas que o aprisionam. Possibilita a este o poder que de fato é dele e de ninguém e nada mais. É subversivo porque choca. Porque tem a coragem de ser o que se é de verdade. Isso é raro. Isso não acontece com frequência. Muito pelo contrário. É preciso ter audácia. Ser um revoltoso para viver a potência do corpo sem órgãos dentro e fora de si.

Esse corpo não é apenas uma potência invisível, mas também uma materialidade visível quando, em sua visibilidade, cede lugar para o corpo ser transparente. Quando subverte a ordem. Quando assume seu lugar de fala. Quando não se cala. Quando se alforria. Se arrisca. Afronta a soberania. Quando apresenta uma contra norma. Quando se expõe de fato. E isso é expor uma verdade, uma condição de vida. Se colocar como um corpo que sente e precisa existir em sua singularidade e totalidade. Que reivindica, nem que seja no grito, tal como fez Artaud, a salutar presença de sua materialidade pulsante.

O corpo sem órgãos, este que estamos discutindo, não é um conceito feito para teorizar, mas para vivenciar, para fazer funcionar e dar o que pensar. Não é um conceito teórico, mas prático. Assim, esse corpo desconstituído de órgão, para ser significante, tem que

ser colocado em prática, operacionalizado, seja numa discussão densa tal como fizeram Deleuze e Guattari nas obras *Mil Platôs Vol. 3* e no *Anti-Édipo*, pensando a trama social e os mecanismos de fluxo, corte, de escape desse corpo liberto de seus automatismos<sup>31</sup>, evidenciando a necessidade e urgência do corpo sem órgãos; ou em uma pesquisa acadêmica que ousa sair das normas, discutir assuntos considerados polêmicos e irrelevantes, criando um estudo/corpo sem órgãos. Esse corpo pode ser operacionalizado e encontrado também nos poetas de vanguarda e em suas poesias que libertam a linguagem da métrica, da rima, tirando os enredos e as palavras dos sulcos costumeiros<sup>32</sup>. Podemos observar esse acontecimento da mesma forma nas Literaturas Marginais, na Literatura Menor discutida por Deleuze e Guattari (1977), ou seja, em literaturas que são marginais e menores não por serem desprovidas de profundidade discursiva, literária, mas por tratar e retratar personagens e situações tidas como descentralizadas, desimportantes. Com isso, o poeta, o autor, cria para si e para o mundo corpos sem órgãos. Ele se constitui como a materialidade desse corpo e o materializa de diversas formas em suas obras/performances.

Mesmo nomeando tardiamente, em 1948, o conceito corpo sem órgãos, Artaud o operacionalizou durante toda a sua vida, tanto em sua condição física, como já reportamos, como em suas obras. O teatro da crueldade, por sua vez, pode ser considerado como o corpo sem órgãos do teatro, uma vez que veio para romper com muitas coisas que já estavam solidificadas no teatro, tais como a submissão ao texto, ao espaço formal de apresentações, a representação, o enredo enfadonho e demais outras cristalizações impostas pelo ocidente que o impediam de ser um espaço para que a vida pudesse se performatizar em sua totalidade.

No mesmo contexto encontramos o ator, que em uma condição liberta dos condicionamentos limitantes, que explora e evidencia a plenitude visceral do corpo em cena, pode ser esse corpo sem órgãos atuando no teatro. E ainda mais, o corpo apto a atuar no teatro

---

<sup>31</sup> Deleuze e Guattari se dedicaram a uma investigação aprofundada do corpo sem órgãos, de Artaud. Para eles o corpo sem órgãos (CsO) é “feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatium ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = O, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.18).

<sup>32</sup> A métrica como fôrma foi desconstruída pelos poetas modernistas, mas depois ressignificada. Ela está na natureza da manifestação da língua, nos repentes, nas cantigas populares, nos cordéis e sabemos de sua relevância. Aqui não queremos criticar a métrica, mas sim o aprisionamento que ela “pode” impor à linguagem.

da crueldade<sup>33</sup>. Para além do teatro, suas cartas, poesias, desenhos, toda a sua linguagem escrita e rascunhada que pulsa de um corpo em chama, que inflama possibilidades criativas, é esse corpo sendo transposto no papel.

O diálogo com tantas pessoas, registrado de inúmeras formas por Artaud, é quase a criação de um tratado performático do e para o corpo sem órgãos: a linguagem desarticulada, todas as agressividades, os suplícios para a libertação de seu corpo e da sua criação; a forma de se envolver, de se entregar integralmente às inúmeras descobertas e caminhos da arte que pensava como necessária e urgente; ter se colocado como um transeunte, um nômade, estrangeiro em terras mexicanas, indígenas para entrar em contato com o ritual sagrado de um povo e ter se libertado de uma condição de vida ocidental e mergulhado em uma cultura totalmente diferente são traços desse corpo desconstituído de sua organização primeira, da sua identidade e do seu patriotismo/nacionalidade. Artaud nos apresenta um corpo ilimitado, com possibilidades desconhecidas ao próprio corpo.

Assim como Spinoza (2009), o artista/performer múltiplo nos colocou e colocou ao pensamento ocidental a pergunta: o que pode o corpo? Questionamento esse que ninguém ousa responder. O que podemos observar é que existem inúmeras suposições. Pesquisadores tentando, de alguma forma, propor abordagens que possibilitem parcelas significativas de uma dimensão total. Assim como nós, com a corpografia desse texto. Mas não teremos respostas exatas e concluídas, porque ninguém detém as decifrações para os enigmas de um corpo. Porque não sabemos e não saberemos o que ele, de fato, pode. Afinal, todo corpo é um corpo sem órgãos, aberto ao desconhecido. Corpo esse que com a convivência e, para a sobrevivência social, vamos acumulando de órgãos e de outras repressões.

Segundo Quilici (2004), o corpo sem órgãos artaudiano é uma caixa de fundo falso, que destrói e decompõe os obstáculos e que cria espaços para vida. Um corpo multidão, onde circula uma miríade de experiências. Que desorganiza a razão, que escapa dos controles e que embaralha os códigos. Aquele que rompe com as finalidades impostas, que se liberta de suas utilidades rotineiras, da docilidade e produções que tolhem a sua capacidade revolucionária<sup>34</sup>.

Um corpo não organizado contra um corpo organização:

---

<sup>33</sup> É desse lugar de afirmação de presença do corpo que nascem suas propostas para o teatro da crueldade; teatro que afirma sua corporeidade, negando a fragmentação do corpo em órgãos e buscando sua inteireza, sua plenitude, sua liberdade das amarras sociais. Artaud, o ruminador, produtor de um som que deve ser situado muito mais na esfera do sentido pleno, do acontecimento, como escopo do devir, propõe, de certa maneira, a recuperação da dimensão ritual do teatro e ressalta a importância do corpo num nível limite, do risco, da transgressão, na dimensão da doença, da morte, da orgia (PEDRON, 2006, p. 59-60).

<sup>34</sup> Conceição e Acom sobre isso, nos dizem: “quando, todavia, nosso corpo se torna um organismo, lhe dão uma utilidade; ele se insere em nossa sociedade para realizar determinados fins. Nosso desejo é esmagado, organizado externamente, nossos órgãos são capturados, amarrados dentro de uma lógica capitalista, ordenados. É assim que

Quer isto dizer que o corpo é maior e mais vasto, mais extenso, com mais pregas e reviravoltas sobre si próprio do que o olhar imediato pode distinguir e conceber quando o vê. O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem toda a realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira (ARTAUD, 1995, p. 78, 79).

Acrescentando, nessa discussão, após essa citação de Artaud, Quilici vem dizer:

A construção do corpo sem órgãos implicaria, portanto, em lidar com essas representações sedimentadas e cristalizadas das nossas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos. Significa também viver o corpo em uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada. Experimentar o corpo como um espaço onde possam circular intensidades ainda não nomeadas. A dificuldade de conexão com este “corpo instável” advém também do fato de que ele coloca em cheque também, às nossas representações de um “eu” unitário e solidamente constituído. Se o corpo é uma “multidão” é a própria figuração do “eu” que pode perder seus contornos rígidos (QUILICI, 2004, p. 200, grifos do autor).

Assim como nos apresentam Artaud e Quilici, o corpo sem órgãos é tudo aquilo que vibra para além dos limites e que abre a carcaça para respirar as mais inusitadas possibilidades de vida. Aquele que não aceita ser usurpado de seus desejos. E do seu principal desejo: a libertação da vida dos parâmetros impostos. O corpo sem órgãos é o corpo anti e contra a representação, pois é um corpo entregue à experimentação. À experiência, que nas palavras de Larrosa (2016), se dá não pela forma com que se põe, se opõe, se impõe ou propõe, mas sim, como se expõe.

Artaud se expôs de todas as formas. Permitiu-se ser um sujeito de experiência. Que se arriscou às mais inusitadas viagens. Ou seja, foi a materialização do corpo sem órgãos em excelência. E esse corpo pode ser visto de inúmeras outras formas, por causa de sua exposição necessária. Ele não consegue viver na escuridão, trancafiado, silenciado. Todos esses corpos que não se sujeitam às regras impostas, que são tidos como corpos e sistemas estranhos que se infiltram em um corpo/sociedade organizada operacionalizam e experienciam esse corpo sem órgãos. E esses corpos se agenciam. Se conectam um ao outro pelos propósitos em comum. Formam uma tribo. Uma conjunção que se fortalece com a união de vozes. Não é uma potência una, mas multiplicidade. E é claro que nessa multiplicidade, a singularidade é levada

---

nossos órgãos se tornam nossos inimigos. Foi por isso que Artaud declarou guerra aos próprios órgãos. A vida torna-se fraca, o desejo é canalizado, tudo trabalha pela produção, pela finalidade. Não compreendemos o Corpo sem Órgãos; o vivemos. O corpo, afastado daquilo que pode, perde sua capacidade revolucionária e se torna doente, perde sua capacidade de criar o real para aceitar a vida medíocre que lhe dão” (CONCEIÇÃO; ACOM, 2016, p. 67).

em consideração. Não só levada em consideração, mas considerada de forma plausível, por ser singular, diferente. Uma reunião de corpos diferentes, na diferença vital. Coloca tudo em pé de desigualdade, pois sabe que todo corpo é desigual e que, por isso, precisa ser respeitado em suas diferenças. Respeitado e integrado. Não é um corpo fixo. É desconexo. Às vezes sem rosto, sem identidade, tal como um quadro de Francis Bacon<sup>35</sup>, em que a fisionomia é borrada. Um corpo aberto às inúmeras interferências:

Artaud opõe seu corpo ao corpo orgânico como objeto biológico, médico, higiênico etc., o corpo, para ele, é algo que sempre se distingue do corpo como objeto determinado, contornável. O corpo designa uma diferença que se diferencia, que constantemente se espessa em matéria fluante, abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam. É um plano imanente que se adensa ao se abrir, que se desterritorializa ao se recolher (UNO, 2012, p. 40).

O corpo sem órgãos, essa matéria fluante da qual fala Uno, quebra as barreiras da segregação. Faz agenciamentos e conexões com tudo que pode potencializar a vida desse corpo. Um corpo estranho, que não se choca com a crueldade, mas lida com ela. Lida com os seus desejos íntimos. Um corpo comunicação com os demais corpos a ponto de configurar a multidão elucidada por Quilici (2004), ou, na filosofia deleuze-guattariana (1997), a máquina de guerra, com funcionalidades ao avesso que, agenciada à essa multidão, operacionalizando um sistema diferente, afrontam o pensamento acostumado, preconceituoso, discriminatório e combatem a perniciosa lei que unifica e que formata as formas e fôrmas de ser de um corpo. Ele foi e é uma fuga, escapando de definições, de delimitações discursivas, até mesmo dessa corpografia. O corpo sem órgãos nasceu da crueldade artaudiana<sup>36</sup> e não morrerá jamais, pois onde tiver vida pulsando, clamando por liberdade, lutando pelo direito de existir em plenitude, aí estará o corpo sem órgãos, a imponente máquina de guerra, rebelde, perpétua e performática de Artaud.

## **A URGÊNCIA DOS DUPLOS DA VIDA NA CONTEMPORANEIDADE**

Assim como a crueldade, o teatro da crueldade e o corpo sem órgãos, o duplo também se faz um conceito performático carne viva de Artaud. São conceitos que se interligam, que se comunicam. Cada um carrega em si, em sua constituição, especificidades

---

<sup>35</sup> Francis Bacon (1909 – 1992) foi um pintor anglo-irlandês de pintura figurativa e famoso pelos seus trabalhos audazes, austeros, grotescos e muitas vezes tidos como imagens de pesadelos.

<sup>36</sup> E nas palavras de Quilici (2004, p. 1999), a crueldade se justifica pelo fato de que, no processo de criação desse outro corpo, se faz inseparável a destruição e a decomposição dos obstáculos.

importantes e elementares, mas em Artaud, não se pode falar de teatro da crueldade sem falar da crueldade, de corpo sem órgãos, de duplo e vice-versa. Mesmo distintos, um não sobrevive sem o outro. Mesmo diferentes, um se torna o outro. Uma multiplicidade reunida na e pela performance artaudiana e todos unidos a favor da vida. Somente ela é superior. A potência maior. Foi por intermédio da vida que Artaud, em vida, e continuando vivo em suas obras/performances, munido de sua arte, revolucionou o pensamento artístico/perfomático, teatral, filosófico e científico.

Não podemos negar a importante contribuição de Artaud para a nossa sociedade contemporânea e o quanto ainda temos que agir para manter viva a chama da crueldade. Artaud deixa um legado. Deixa fôlego em várias páginas para que possamos continuar lutando pela vida e contra todas as imposições que insistem em dar visibilidade apenas a uma parcela social tida como importante. Que insiste em silenciar vozes há tanto tempo sufocadas. Artaud é o ‘não’ imediato às hegemonias e um ‘sim’, um ‘duplo sim’ à vida. Artaud foi necessário em sua época e, em nosso tempo, ele se faz urgente. Mas antes de adentrarmos nessa discussão, pensemos um pouco sobre o duplo e como concluímos que ele, o duplo, ou os duplos da vida, se fazem urgentes para a contemporaneidade.

Artaud, motivado pelas experiências que teve com o teatro de Bali, com a cultura oriental, com os rituais indígenas, entre outras, foi escrevendo textos que viriam a compor seu importante, sistemático e conhecido livro para a arte teatral chamado *O teatro e seu duplo*, que teve sua primeira edição impressa em fevereiro de 1938. Esse livro é um tratado importante para o teatro, para a compreensão do teatro que Artaud tanto sonhou. Um tratado que não contém fórmulas prontas, exercícios estabelecidos para a construção desse teatro e para a criação de uma personagem, pelo ator, mas sim, pistas, muitas pistas. Inúmeras discussões. Reflexões aprofundadas, permeadas pela magia, pelo ritual, pelo gesto, pela sensibilidade, pelo corpo, pela aplicação e rigor e pela crueldade. Artaud deixa evidente, em um livro com pouco mais de 150 páginas, como o teatro deveria ser concebido e como ele deveria ser posto em cena. Faz-se importante ressaltar que a presente obra não é um manual enrijecido, até porque o que mais quis Artaud, durante toda a sua vida e em todos os seus trabalhos, foi a soberania da liberdade. Inclusive a liberdade de criação.

O teatro artaudiano vem para tirar a arte dramática de um território solidificado e não seria condizente com a sua proposta, criar um manual de instruções imutável. Muito pelo contrário. *O teatro e seu duplo*, sendo um tratado performático artaudiano, clama, a todo o momento, pela interferência da vida, e esta, por sua vez, é flexível, mutável e bastante escorregadia. Sendo assim, o teatro da crueldade é e continuará sendo um teatro atual. Não se

finalizou com Artaud e nem se esgotará em nós. Ele é uma cria perpétua. Por isso esse livro ser sugestivo e importante para a área teatral, por lidar com uma liberdade de criação infinita, esta, tão almejada por muitos artistas da cena.

Para Artaud (2004, p. 127), o teatro duplica a vida e esta duplica o verdadeiro teatro. Nessa afirmação podemos observar, mais uma vez, o artista/performer múltiplo deixando escapar a insatisfação com a concepção de teatro da sua época ao dizer que a vida duplica o verdadeiro teatro. Não é qualquer teatro, mas o verdadeiro. E acrescentamos que somente o verdadeiro teatro é que seria capaz de, artaudianamente falando, duplicar a vida. Quando entramos em contato com a obra *O teatro e seu duplo*, logo no sumário, para os não tão próximos a Artaud, ficamos esperando encontrar um capítulo que vá nos dizer o que, de fato, é esse duplo. Um capítulo que pudesse explicar detalhadamente esse conceito, levando em consideração a importância deste, para a performance artaudiana. Como dito, Artaud não entrega nada pronto. Ele foi declaradamente inimigo de qualquer organização e com os seus textos/obras/performances não seria diferente. Mas ele também não deixou o leitor sem resposta. Ao falar de crueldade somos diretamente levados a falar de duplo, até mesmo porque, segundo Virmaux (1990), a noção de duplo se revela complementar à de crueldade. Falar de duplo nos remete à vida. Falar da vida nos leva a falar de teatro da crueldade, e assim sucessivamente.

Mas o que seria o duplo do teatro, especificamente nessa obra, já que em nenhum dos textos contém a manifestação desse vocábulo? Encontramos no presente livro reflexões de Artaud sobre o teatro e a cultura, o teatro e a peste, a encenação e a metafísica, o teatro alquímico, o teatro de Bali, o teatro oriental, o teatro e a crueldade, cartas sobre a linguagem, um atletismo afetivo e o teatro de Séraphin. Em carta a Jean Paulhan, após ter criado o título conveniente ao seu livro, *O teatro e seu duplo*, Artaud ressalta: “esse título corresponderá a todos os duplos do teatro que penso ter encontrado há tantos anos: a metafísica, a peste, a crueldade” (ARTAUD, 2004, p. 127). Com isso podemos dizer que os duplos do teatro são tudo aquilo que pode, potencialmente, ser tido como tal, porque segundo Virmaux (1990), todos esses duplos do teatro (a peste, a metafísica, a crueldade, a alquimia) não são as imagens do teatro, eles são o teatro.

Mediados por esse cenário apresentado e já conduzindo para a outra parte da nossa reflexão, trazendo as contribuições de Artaud para o nosso contexto, ou seja, fazendo tal como sugerem Deleuze e Guattari (2010), capturando pensamentos/conceitos artaudinos, fazendo-os funcionar em outra ocasião, poderíamos indagar: quais seriam, para Artaud, os duplos da vida na contemporaneidade? Levando em consideração a vida e a obra do artista/performer

múltiplo, ousamos dizer que os duplos da vida, em nosso contexto atual, não seriam diferentes dos duplos da vida na época de Artaud, uma vez que este tocou em questões importantes ao seu contexto. E que são questões bastante atuais. Ele pensou o teatro, mas antes disso pensou a vida. Pensou por intermédio da sua vida, a vida da arte e do teatro que estava sendo corrompida por um pensamento ocidental que saturava a arte dramática com tudo aquilo que não a enobrecia verdadeiramente.

Ele falou da sua vida que lhe foi subtraída inúmeras vezes por médicos, familiares, costumes de uma época. Tentaram silenciar Artaud da mesma forma que tentam e silenciam, hoje em dia, tantas vozes e estilos de vida que fogem à hegemonia branca, cis-heteronormativa, machista. Baseado nisso é que elencamos alguns duplos que não figuram a vida, mas que se tornam vida em urgência. São eles: resistência, representatividade, diferença, diversidade, liberdade, respeito, direitos, culturas, expressões, crenças e desejos, e esses últimos cinco assim mesmo, no plural.

Esses duplos da vida não são duplos atuais. Eles sempre existiram e em toda a cronologia se fizeram urgentes. Sabe-se que o posicionamento de Artaud não foi com a intenção de romantizar a vida, mesmo porque ele sabia que esta, em sua essência, era cumulada de crueldade, e que viver é um ato decisivo, que demanda esforço, enfrentamento, perseverança, revolta, resistência, agressividade e crueldade. Não no sentido de dilaceramento carnal, mas de posicionamento, de luta para dar visibilidade à face oculta da vida, ou melhor, para que a vida exista pelas vidas, em totalidade<sup>37</sup>. Desde remotos tempos a classe segregada vem enfrentando muitas batalhas, participando de combates infinitos, árduos, difíceis, de dor, de tenacidade e de morte contra a hegemonia opressora.

Os duplos da vida que apresentamos são palavras fortes, necessárias, que podem até soar como palavras bonitas, e são mesmo, mas para além disso, elas são, essencialmente, condutas, comportamentos de vida e, nesse ponto, não são bonitas, leves e tranquilas como parecem ser. Exige luta, sofrimento e dor. Sempre quiseram anular um lado considerado desimportante. Mas quem foi mesmo que criou os requisitos que validam ser o mais e o menos importante? Se olharmos para o seio social e para a corpografia que aqui estamos realizando, a resposta nos vem com muita facilidade, pois ela está evidente. E é uma tarefa nossa redundar essa visibilidade, apresentar várias vezes, pois isso configura um ato de

---

<sup>37</sup> Thiollent (2016) contribui com esse nosso pensamento quando nos apresenta a função do autor dissidente, ou seja, aquele que diverge de algo: “o autor dissidente se opõe à opressão, à burocracia, à desumanização da vida, em qualquer setor de atividade. Quando escreve, ele tem direito à ironia, modo de se expressar para contornar obstáculos, em particular se houver autoritarismo ou repressão” (THIOLLENT, 2016, p. 106).

resistência. Falar! Falar mais uma vez! Quando pensamos que está caindo no esquecimento, relembremos novamente.

Nosso trabalho como artistas/performers, escritores, poetas, pesquisadores, componentes, também, dessa considerável parcela desprezada, é incomodar, agitar, atacar o espírito público, senão, parafraseando Artaud (2017), para que mesmo serviríamos? Para que nascemos? Servimos e nascemos para contra-atacar essa parcela frívola que tudo corrompe em detrimento de seus anseios, princípios e lógica.

Os duplos da vida aqui apresentados, diante desse movimento, são considerados, na mesma proporção, como crueldade, ou seja, rigor, necessidade implacável, porque nas palavras de Artaud (2006), o mal é permanente, mas a crueldade é o bem desejado, este, resultado de atos contra esse mal, ou seja, aqui, contra o sistema soberano. Há o lado dos déspotas, mas existe o lado das vidas que também importam. Resistir é um ato cruel, artaudianamente falando, pois quem resiste não nega a vida no mal permanente que ela tem, e que é severo, mas reconhece esse fato e opta por não se colocar como passivo e submisso a esse contexto. Muito pelo contrário, incomoda a ordem e se infiltra, juntamente com uma multiplicidade significativa, no uno concebido como inviolável. “Se, através da Crueldade, Artaud quer juntar a divisão, a contradição, o Perigo, a fim de livrar o homem de sua letargia, pelo Duplo ele quer tornar sensível a unidade múltipla da vida” (NOVARINA apud VIRMAUX, 1990, p. 45, 46).

Atualmente enfrentamos muitos desafios. Alguns maiores, outros menores. Alguns mais, outros menos. Não é fácil viver e conviver com a segregação. Com o padrão que demarca uma qualidade que precisa ser conquistada diariamente. Somos um punhado de massas produtivas servindo um sistema capitalista que quer sempre mais e, se você não rende, vai sendo descartado. Com isso, o ser humano se torna aquilo que produz. E é útil enquanto estiver servindo a um senhor maior. Depois vira despesa para o estado. E esta instituição não foi “solidária” inerentemente<sup>38</sup>. É “solidária” mediante luta de alguns. E nessa instituição, outras ligadas a ela existem. Cada uma, da sua forma, tirando parte da vida, consumindo parcelas consideráveis e, no fim, esta, a vida, de tão fragmentada, se perde. Vivemos em um mundo muito injusto. Quando se decreta um padrão, uma norma, automaticamente se elimina quem não se enquadra.

---

<sup>38</sup> Curty (2006) acerca disso vem nos dizer que o “Estado, Pátria, Família; todas elas são instituições necrófilas que se alimentariam do homem-social, este ser que continuaria a financiar o pacto social, oferecendo sua própria vida como dízimo” (CURTY, 2006, p. 52).

Além das leis, das regências sociais que homogeneízam as pessoas, mas de forma parcial, porque sabemos que não é igualitário, que não leva em consideração as desigualdades necessárias, ainda existem também os padrões dentro de um coletivo social que segrega por conta da cor da pele, orientação sexual, condição financeira, entre outros. Sem falar nas censuras. As declaradas e as veladas<sup>39</sup>. Falseia-se uma liberdade. A liberdade nunca foi plena. Desde o princípio houve uma ordem estabelecida. Um sistema regente que dita o que deve e o que não deve ser feito. Cria-se um manual de condutas para estabelecer uma organização social, para que o caos não seja instaurado. E é aí que o caos se instaura e precisa se instaurar. Porque geralmente essas normas de condutas foram criadas por favorecimentos particulares. Não foram pensadas no coletivo, mas numa pequena parcela social que detém o poder. Pensadas a partir de interesses da classe dominante. E com isso vai deixando-se de fora os que já são excluídos.

Há um falseamento das instituições sociais, da sociedade, das pessoas que compõem o social em ‘aceitar’ aqueles que não se enquadram. Que são tidos como os subversivos, os rebeldes, os cheios de ‘mimimis’ e os militantes. Hoje você pode ser o que quiser ser, ‘desde que’ você não seja o que quiser ser. Você pode ser gay, desde que você se esconda dentro de casa e seja o mais discreto possível. Você pode ser preto, desde que seja subalterno; você pode ser indígena, desde que catequisado, domesticado; você pode ser mulher, desde que não conteste o patriarcado; você pode ser artista, desde que o seu trabalho seja condizente com a moral e a ética vigentes; você pode vender no mercado, desde que seja algo civilizado; você pode ser professor, desde que não ensine a pensar. E nesse circuito temos um tanto de outros exemplos para que o ser humano possa ser o que ele quiser, desde que ele não seja de fato. Desde que a vida seja tolhida. Que os desejos sejam anulados. Nem que para isso as pessoas se suicidem. Que optem por silenciar a dor que é maior do que a vida. Que optem por não querer mais viver em vida porque a vida não tem sentido se não puder ser vivida em sua totalidade.

A instituição sociedade, alicerçada numa base autocrática, é muito injusta com quem é diferente. Mas ela se esquece que não há ninguém igual. Que o que é mais interessante nisso tudo é essa desigualdade de ser, de condições de vida, do misto, do múltiplo. Mas não

---

<sup>39</sup> A isso Thiollent ressalta: “a dissidência não é sancionada como no passado, por meio de censura, de perseguições policiais ou de internamento em hospitais psiquiátricos, basta deixar-se levar pelos procedimentos administrativos dominantes, máquinas da comunicação, para que alguns poucos sejam propulsados ao topo dos rankings, compartilhando as normas vigentes, e que os dissidentes – os que jogam outros jogos e pretendem valorizar sua liberdade – sejam desencorajados, tornando-se invisíveis, marginalizados ou esquecidos através dos mecanismos de seleção e promoção programados por autômatas e burocratas” (THIOLLENT, 2016, p. 106, grifo do autor).

podemos anular que essa mesma sociedade tem sobre si uma repressão camuflada. O diferente assusta, bem como causa inveja. Muitas são as pessoas que oprimem por participar de um contexto opressor. Por não poder ser, de fato, quem se é. Por querer ser e, por diversos motivos, não é.

O sistema é maior do que as pessoas, da mesma forma que ele, nada mais é, do que as pessoas unidas em um mesmo propósito. E aqui, no caso, o propósito de enrijecer e perpetuar a imposição, o apreço pelo ‘mesmo’, tal como ele sempre foi. É mais fácil o comodismo. É mais confortável. E quem não se adapta, também pelos seus inúmeros motivos, é recriminado, excluído, perseguido e assassinado. Aqui nós lembramos de Irmã Dorothy, Sandro Cipriano, Paulo Guajajara, Marielle Franco<sup>40</sup> e tantas outras pessoas que não se calaram diante desse sistema opressor que segue anulando, silenciando e apagando vidas que a ele não importam. Quem se coloca a favor da vida, que assume os riscos desse ato, é, para muitos, considerado louco. Louco por não se calar e por se arriscar. É mais fácil permanecer no silêncio do que correr perigo de vida. Mas o ato de resistência, diante desse mal permanente, é uma ação necessária. É um dos duplos da vida porque também se corre perigo de vida quando se coloca submisso diante disso tudo. Quando se aceita que o sistema imponha morte em uma existência em potencial. Não há morte apenas quando se morre de fato, mas quando se morre estando vivo. E é nessa perspectiva que seguem as pessoas que resistem. Sendo, assim, os loucos necessários, ou nas palavras de Artaud (2004), um alienado autêntico, para que as vidas que também importam tenham lugar. A vida em plenitude:

E o que é um alienado autêntico?

É um homem que preferiu ficar louco, no sentido em que socialmente isto é entendido, do que trair uma certa idéia superior de honra humana [...]

Porque um alienado é também um homem que a sociedade não quis ouvir e a quem ela quis impedir de dizer verdades insuportáveis (ARTAUD, 2004, p. 260).

E ainda:

Muitas vezes, é preciso contar com a lucidez dos “loucos” para revelar o lado obscuro da realidade social e denunciar os caminhos sem saída, rumo que segue uma multidão de “transeuntes cegos” ou “carneirinhos”. O “louco” é visto como revelador de injustiças, de formas de dominação ou de várias formas de autoritarismo ou de tirania. Esta ideia se confirma no caso de Artaud, ator, poeta, dramaturgo, desenhista. Não se limita a um discurso estruturado, passa por sensações, vidência, talvez clarividência... (THIOLLENT, 2016, p. 104, grifos do autor).

---

<sup>40</sup> Os nomes citados são de pessoas que lutaram por causas sociais, direitos humanos e que, por afrontarem uma classe/pensamento dominante, opressor, acabaram sendo assassinadas.

Artaud, aquele que também materializou a resistência, que se fez um louco/alienado autêntico, transgressor, em suas correspondências, com inúmeras pessoas, ao dizer suas verdades escancaradas, sem rodeios, de forma até agressiva, diríamos, buscou corromper o sistema na tentativa de corromper o pensamento dessas pessoas para que elas se abrissem ao pensamento da diferença. Não era mudar o pensamento, mas abrir às inúmeras formas de pensar. E se abrindo ao pensamento diferente, repensar o pensamento acostumado. O artista/performer múltiplo intentou influir com o seu pensamento cruel nas pessoas com quem conviveu ou não, para que, daí, elas, essas mesmas pessoas, pudessem influir no sistema. Apesar dos tratamentos médicos impiedosos que recebia, “Artaud conseguiu transmitir, para várias gerações, sua visão de dissidência contra as limitações e a opressão do sistema sobre os sujeitos, cuja autonomia é negada” (THIOLLENT, 2016, p. 104). E é isso que tanto Artaud quanto as suas obras/performances seguem fazendo. Cumprindo a função de serem libertadores de pensamentos e força para que as pessoas continuem lutando e resistindo em favor dos duplos da vida<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Para Kiffer (2018) “a atividade do pensamento não vem para consolidar sistemas, nem criar mundos ou estabilizá-los, mas ao contrário, vem desalojar incessantemente nossos mundos vividos ou visíveis” (p. 60).

*POESIA*

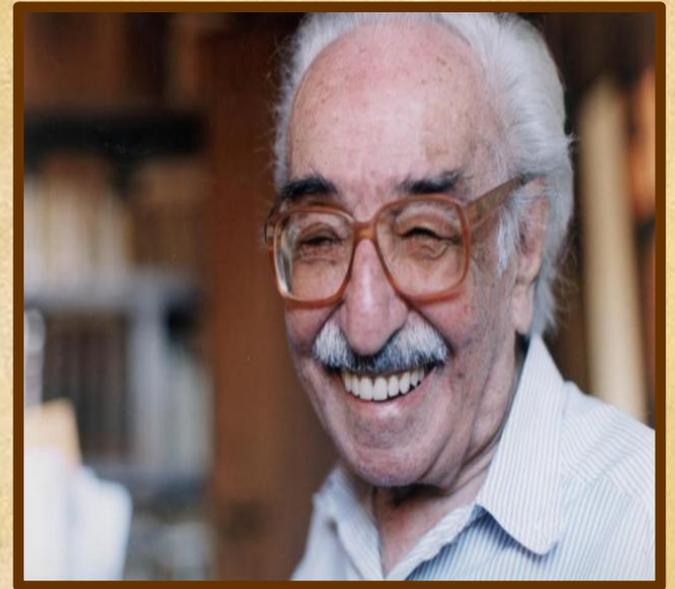
*Manifestação Performática*

*(in-de) Manoel de Barros*

*O ExperimentATOR E O POETA PERFORMER:*

*De uma viagem que dura até hoje*

*O meu encontro com Manoel de Barros, em 2009, foi tal como a sua poesia, muito simples. Aconteceu dentro de um ônibus escolar. Cristyane Leal, a mesma amiga que me apresentou Artaud, me fez conhecer, pelo livro *Matéria de Poesia*, esse poeta performer sul-mato-grossense. Ela me perguntou se eu os conhecia, o obra e o autor. Eu disse que não. Então, ela me entregou o pequenino livro, bem fininho e disse que eu podia ir lendo durante a viagem. Após ter me entregado, ela seguiu, procurando outra poltrona para se sentar.*



*Despretensiosamente eu comecei a ler o livro. Não demorou nem duas páginas para que eu estivesse emocionado com a leitura e muito interessado em conhecer com mais afinco aquele poeta performer das inutilidades. Matéria de poesia aguçou meu ser criativo e Manoel de Barros alcançou lugares importantes da minha sensibilidade artística e científica. Por completo eu já me encontrava todo entregue àquela bela e sensível obra. Há uma cidade que separa Inhumas de Goiânia, Goianira. De Inhumas a Goianira eu li o livro uma vez e, de Goianira a Goiânia, eu o reli. Foram duas leituras totalmente diferentes. Uma, impressionado, e outra, mais atento. Eu não queria que acabassem as viagens, as duas. A de ônibus, que estava fazendo, e a da leitura do livro. Um percurso que me era cansativo, pela rotina, se tornou curto e gostoso por intermédio das poesias. Chegar ao destino seria ter que devolver o livro à minha amiga. Eu sabia que poderia adquirir a obra, mas o momento me fez apegar ao material físico e afetuoso do exemplar, afinal, ele foi o meu primeiro contato com o universo manoelino.*

*Foi, sim, amor à primeira vista, que já dura tantos anos e motiva inúmeras propostas.*

*Como tudo que é bom dura pouco, chegamos a Goiânia, mais especificamente ao campus II, Samambaia, da UFG. Eu, ainda impressionado, desci do ônibus juntamente com Cristyane e fui logo dizendo da minha impressão. Ao ver-me, ela notou de imediato que eu havia gostado. A minha expressão era outra. A obra mexeu tanto comigo a ponto de mudar a minha feição. Ela me relatou que todas as vezes que olhava para mim, eu estava lendo o livro, mas não sabia se estava gostando ou não. Só pôde constatar isso quando viu a minha face. Eu disse que estava emocionado com o leitura e que não sabia como integraria Manoel de Barros à minha vida pessoal e profissional, mas que iria fazer isso, pois não poderia deixar passar incólume algo que havia tocado tão profundamente a minha sensibilidade humana e artística.*

*O que me impressionou na conversa com Cristyane, pós a leitura do livro, foi ela ter revelado, bem depois, quase no final do nosso diálogo, que ao reler a obra, antes de me apresentar, a primeira pessoa que veio à sua mente, foi eu. Relatou que algo dizia que ela o devia me apresentar, pois a sensibilidade que via em Manoel de Barros, por meio da poesia, ela via em mim.*

*Por isso ter sido algo tão grandioso, é que sou e serei eternamente grato à essa minha amiga.*

Nessa época, a do meu encontro com Manoel de Barros, eu cursava licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás. E nesse mesmo ano, 2009, eu havia me matriculado na disciplina Oficina do Espetáculo III e IV, cuja professora era a interatriz Maria Julia Pascali. No mesmo dia em que fui apresentado à poética manoelina, eu tive aula com a professora em questão e relatei a ela minha experiência. Me veio outra surpresa. Julia era amiga de Manoel de Barros. O visitava uma vez ao ano e conhecia, pelas vias da leitura e do corpo, as suas poesias. O meu contato e amizade com a interatriz que já era grande, aumentou. Ficamos bem próximos, e ela, sabendo da minha paixão descoberta, me inseriu em um processo criativo até então novo para mim. Afinal, o seu movimento artístico: de educadora, atriz, performer e encenadora era muito diferenciado. Por sua convivência duradoura entre indígenas e contato bem próximo com a cultura oriental, ela foi me conduzindo em um labor cênico fundamentado nessas vertentes, o que se assemelhava muito às sugestões advindas das poesias manoelinas.

Fizemos uma boa imersão nesse universo por três anos: 2009, eu com a minha turma, para o espetáculo *Pele de Cetim*, fruto da disciplina Oficina do Espetáculo III e IV, e 2010 e 2011 no Grupo de Pesquisa e Extensão: *Sincronicidade e Expressão*, orientado por Julia Pascali e composto por diversos artistas com investigações semelhantes.



*Nos anos de 2010 e 2011, paralelamente aos trabalhos práticos, eu também fui pensando e planejando o meu Trabalho de Conclusão de Curso, que traria Manoel de Barros como sujeito de pesquisa e suas poesias como matéria de investigação. Sendo eu um ator em constante construção, dentro de uma academia, em um curso cuja modalidade era a licenciatura, e estando vivendo um intenso processo criativo prático, nada melhor do que unir a teoria com a prática e desenvolver um trabalho que já estava sendo registrado em meu corpo. Com isso, surge no final de 2011 o texto: ENTRE O CORPO E A POESIA: o processo criativo de Manoel de Barros como incitação para uma poesia corporal do ator. O presente estudo teve como objetivo registrar um pouco de minhas leituras das poesias de Manoel de Barros, em livros e corporais, e, destas leituras, o que a poética manoelina podia incitar ao processo criativo do ator.*



ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
CURSO DE ARTES CÊNICAS

RODRIGO PEIXOTO BARBARA

ENTRE O CORPO E A POESIA:  
O PROCESSO CRIATIVO DE MANOEL DE BARROS COMO  
INCITAÇÃO PARA UMA POESIA CORPORAL DO ATOR

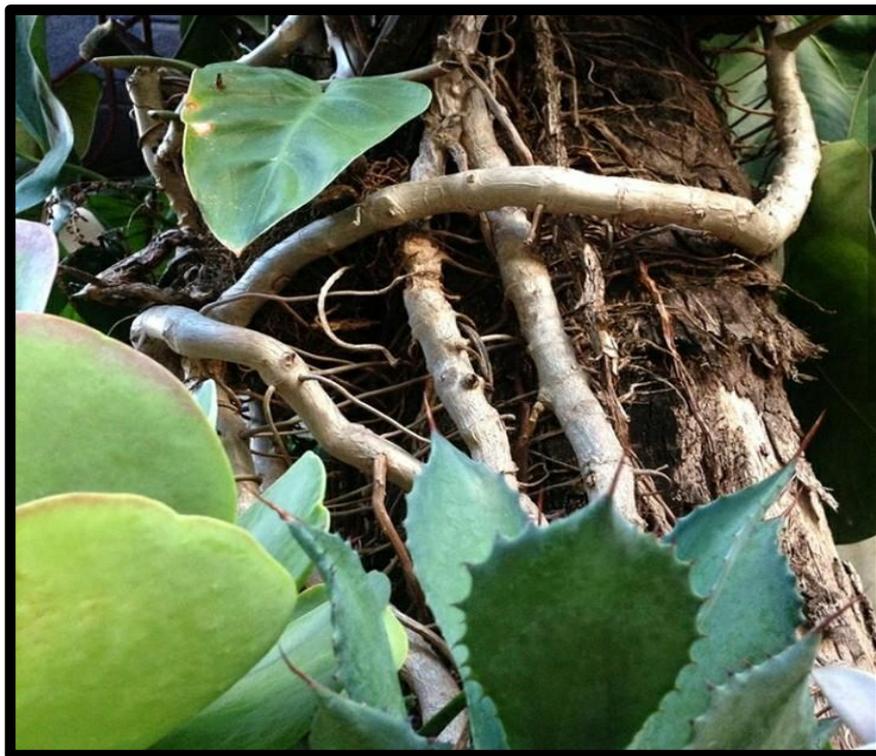
Goiânia-Goiás  
2011

*Logo findado meu período na graduação, tendo sido o Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, eu continuei com meu apego por Manoel de Barros e às suas poesias, só que de outra forma, não tão imerso. O que me fez muito bem, porque o distanciamento produz saudade e os reencontros vêm regados de entusiasmo. E foi o que aconteceu. Não soltei a mão de Manoel definitivamente. O que eu fiz foi percorrer por outros caminhos. Realizar outros encontros e aprofundamentos, também muito raros e importantes, como os com Antonin Artaud e a sua crueldade.*

*Dessas outras caminhadas e uniões, foi que essa anti-Tese corpográfica nasceu. Sem me esquecer do afeto que tive com Manoel de Barros e estando aberto a outras experiências. Após essa jornada distante, meu corpo se colocou disposto a vivenciar esse novo e inusitado reencontro. Coloquei-me a ler e a sentir no corpo essa nova investigação, esse estudo de vida que me possibilita, agora, expor a Poesia, em seus deslimites, como uma Manifestação Performática em Manoel de Barros.*

*A POESIA E SEUS DESLIMITES*

# APRENDIMENTOS



Aprendi com Manoel de Barros, um poeta sul-mato-grossense,  
que o meu quintal é maior do que o mundo.

O quintal das coisinhas celestiais, das  
pequenezas e da poética do chão.

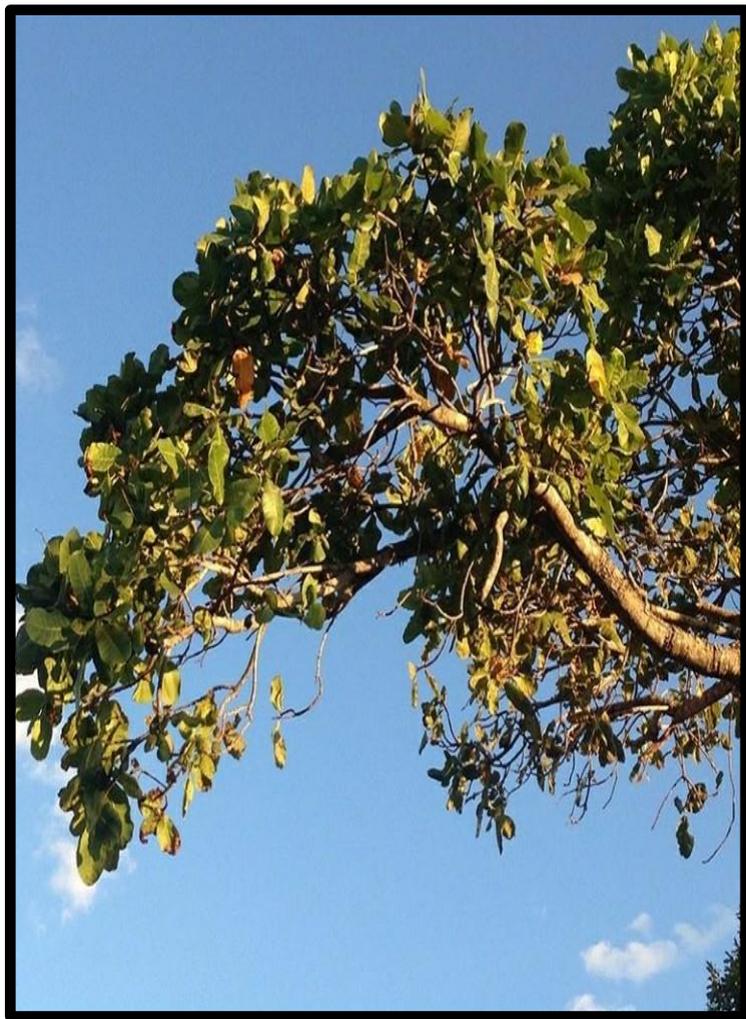


O quintal que habita dentro da gente.

E que habita dentro do outro.

Aprendi a importância das coisas sem importância

E das pessoas desimportantes



Aprendi a ver o verde do avesso e ele  
era, na verdade, azul, que de tão azul,  
chegava a ser amarelo.

Mas, na verdade, não era cor  
nenhuma, mas todas as cores juntas.

Aprendi a essência das coisas.

Aprendi a liberdade.

Aprendi que o ser é, somente quando é!

Aprendi a resistência e a fluidez.  
O que resiste para ser, e o que é fluido para se libertar.



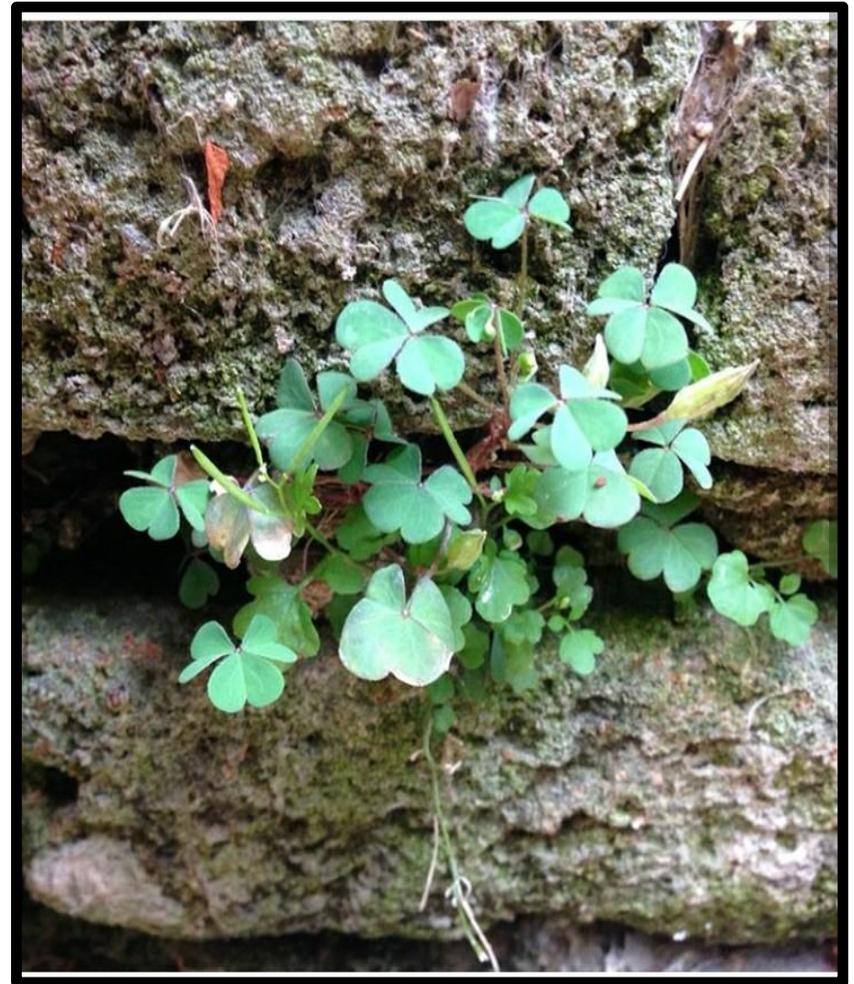
Apreendi que o que é realmente rentável, de valor, não se pode  
e não se vende no mercado.

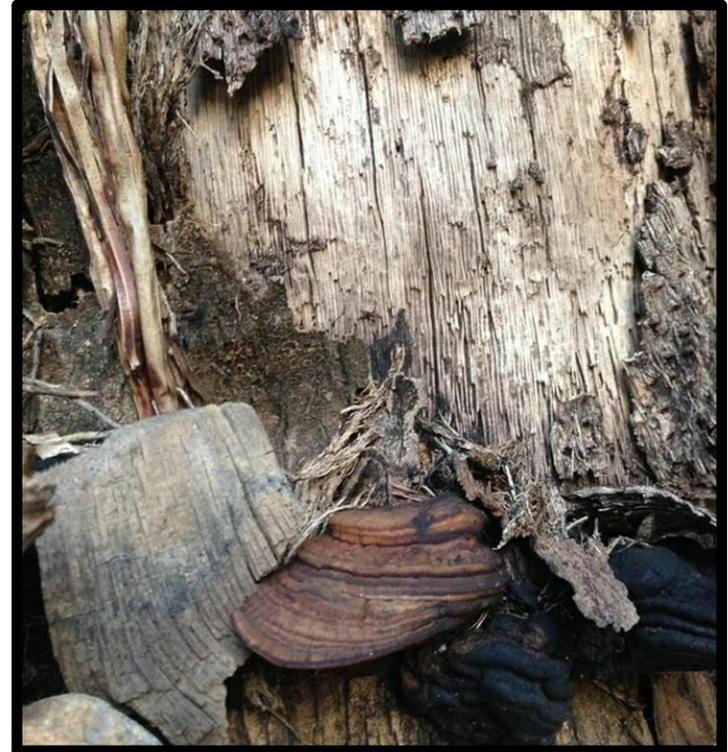
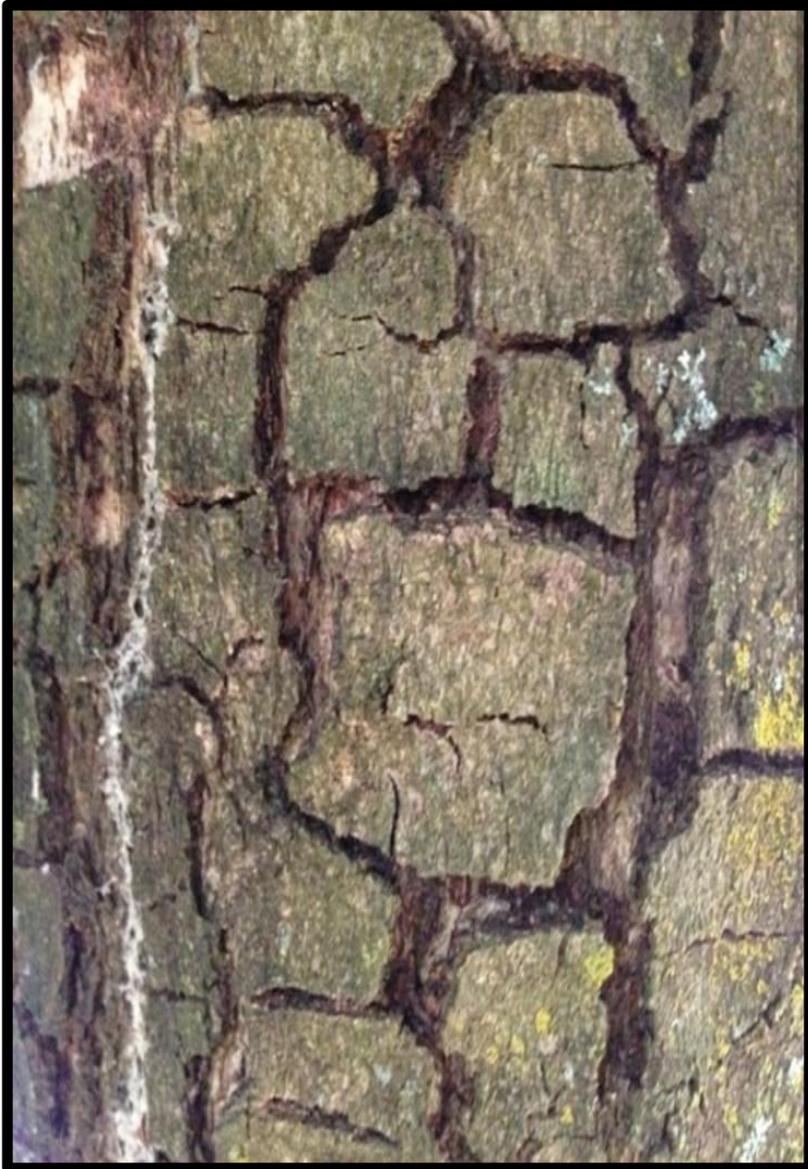


Aprende com cisos, bichos, matos e livros.

Aprende vendo e vivendo.

Aprende falando, cantando e orando.





Aprendi que é preciso muito mais do que ver e  
rever. É preciso transver o mundo.

O olhar acostumado cansa e não alcança

Aprendi tanto que cheguei a grau nenhum. E o meu  
saber tem agora o tamanho de uma formiga.

Aprendi que as palavras têm  
sabor e corpo...

e eu me lambuzo.

Aprendi que não é inspiração

É excitação!

É encantamento

Aprendi que não é com a razão que se encosta e se enrosca com um poema.

É o corpo que vibra com a poesia a ponto de poesia ser.



Aprendi a força, observada da vida que pulsa





Apreendi a olhar torto, por detrás do visível, e  
me deparei com o inesgotável.

Aprendi com o DES a subverter a ordem e ME virei  
de ponta-cabeça as COISAS

Aprendi com o meu quintal, maior do que o mundo, que a vida é dos avessos e que ela germina, também, em lugares impróprios. E que somente olhares impróprios são capazes de imaginar a ponto de transver.





Um musgo me caracol  
com gosto de concha

Aprende e sigo aprendendo – UM APRENDENTE

Aprendi isso e mais NADA

E sobre o NADA, agora vou te contar:

**MANOEL DE BARROS – o poeta performer e suas poesias performances:  
POR UMA ‘PÓ-NADA-ÉTICA’ DA INTROMISSÃO**

A corpografia que agora apresentamos vem assinalada pelo corpo poético de Manoel de Barros. Ela traz as marcas de uma experi{viv}ência com o processo criativo e as poesias desse poeta performer que, como ele mesmo disse, também escreve com o corpo. E sendo e trazendo corpo(s), transpomos essas afetações nessa anti-Tese, nesse texto que intenta ser performático por meio de uma escrita reflexiva acerca das palavras-sangue do poeta e de uma ‘multidão’ que, interligados por pensamentos/obras/posicionamentos revolucionários, se fazem urgentes. Para começar, gostaríamos de expor o que dispomos em nosso subtítulo e dizer que o que intentamos com ele é exprimir uma pó-nada-ética, por meio de um ato intromissivo, que traga o poeta Manoel de Barros ao campo das performances, ou melhor, corpografar sobre o presente poeta performer e suas poesias performances.

‘Pó-nada-ética’ é um rearranjo necessário e proposital, a cunho dessa corpografia, da palavra poética. Primeiro que, para escrever, temos que lidar com as poeiras do pensamento, sendo assim, com o pó do pensar. Segundo, todo ato intromissivo, pela perspectiva da boa conduta, não é ético, é antiético. Logo, a brincadeira com e entre os vocábulos se faz pertinente. No campo das artes, das performances e na própria poética manoelina talvez esse ato não fosse intromissivo, mas se tratando de um sistema cognitivo em que ainda prevalecem as formas e fômas, deslocar Manoel de Barros da literatura e pensá-lo nesse terreno performático do conhecimento seria sim uma ação nada ética.

**“NO COMEÇO ERA O VERBO. SÓ DEPOIS É QUE VEIO  
O DELÍRIO DO VERBO”: MANOEL DE BARROS**

No nosso primeiro movimento de agora em diante, dos três que ainda virão, expomos um pouco da des(bio)grafia manoelina e, dentro desse cenário, como que desexplicamos Manoel de Barros e desentendemos a sua poética. A partir, e, subsidiado por esse conhecimento prévio, adentraremos nos nossos dois outros movimentos desse percurso investigativo, o de apresentar um pouco da performance poética de Manoel de Barros e, também, discorrer acerca de suas performances, as poesias.

## DES(BIO)GRAFIA MANOELINA

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas. Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da Marinha, onde nasci. Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios. Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar entre pedras e lagartos. Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz. Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me sinto como que desonrado e fujo para o Pantanal onde sou abençoado a garças. Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo que fui salvo. Descobri que todos os caminhos levam à ignorância. Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de gado. Os bois me recriam. Agora eu sou tão ocaso! Estou na categoria de sofrer do moral, porque só faço coisas inúteis. No meu morrer tem uma dor de árvore (BARROS, 2010, p. 324).

Manoel Wenceslau Leite de Barros, mais conhecido como Manoel de Barros, nasceu em Cuiabá no dia 19 de dezembro de 1916 e faleceu em Campo Grande em 13 de novembro de 2014. Esposo de Stella de Barros, pai de Pedro, João e Martha, filho do capataz João Wenceslau Leite de Barros e da dona de casa Alice Pompeu de Barros, Nequinho, como Manoel de Barros era apelidado pela família, teve uma infância muito simples, rodeado por mato, bichos e árvores. Tal condição, de criança do campo, cercado pelos elementos que compõem esse cenário, foi constituindo o poeta que viria a ser mais tarde. Ou melhor, já se tornara poeta desde cedo. Durante os noventa e sete anos de vida, Manoel de Barros plantou e colheu ricas experiências. Aos oito anos saiu da fazenda para cursar o primário em internatos: colégio Pestalozzi e colégio Lafayette, em Campo Grande. Estudou também no colégio São José, dos padres maristas, no Rio de Janeiro. Entre as descobertas proporcionadas pelos aprendizados dessa época, talvez a mais significativa tenha sido a que adveio pela amizade com o professor Padre Ezequiel<sup>1</sup>, seu preceptor, que o fez gostar de estudar ao apresentar os escritos do Padre Antônio Vieira. Vieira foi um marco na vida poética de Manoel de Barros.

Mais tarde, já formado em Direito e herdando a fazenda dos pais, Manoel de Barros se dividia entre a profissão de advogado, a fazenda e o ser poeta. Essa última atividade era a que mais o agradava, por isso, logo abandonou a advocacia, deixou a fazenda aos cuidados dos filhos e pôde comprar o ócio e se tornar, assim como pontuado por ele em suas inúmeras entrevistas, um ‘vagabundo profissional’: vivendo de ser inútil, fazendo poesias.

Marcado por ricas experiências, entre elas a política, os estudos, as vivências fora do país, o contato com obras de grandes pensadores e artistas, tais como: Guimarães Rosa, Pablo

<sup>1</sup> O nome Ezequiel é, nas palavras de Manoel de Barros (apud CEZAR, 2008), uma mentirinha. O nome do padre, não confundido, era outro.

Picasso, Marc Chagall, Van Gogh, Federico Fellini, Luis Buñuel, Charles Chaplin, entre outros, foi endossando sua engenhosidade para sentir e escrever poesia. Cabe ressaltar que nenhuma dessas experiências anulava a que vivera na infância, na fazenda de seus pais, com os bichos e o mato. Nenhuma experiência intelectual era tida como superior à vivência com a natureza. Não podemos negar, também, que Manoel de Barros se fez poeta, com maestria, devido ao seu conhecimento científico letral. Manoel foi o poeta da simplicidade que estudou. E estudou tanto que conseguiu mostrar que o simples é matéria de poesia e cumulado de conhecimento tanto quanto os conhecimentos ensinados nos livros.

A poética manoelina é uma conjunção das experiências vividas pelo poeta. Dessas experiências submerge um grande acontecimento, a infância e, um importante elemento, a natureza, e tal fato pode ser observado em toda a sua poesia. Afirmado isso, não queremos rotular o poeta como alguém que escreve sobre a infância e a natureza local em que viveu. Certamente, tudo isso esteve presente no processo criativo de Manoel de Barros, mas o que ele fez, ancorado nesse grande acontecimento e importante elemento, foi também pensar e escrever uma poesia que contivesse a força subversiva da imaginação infantil e a sabedoria primordial guardada nas árvores, nos bichos, nos matos e nas águas. Com isso, cada poema, cada livro publicado, nos leva para fora de nós, das nossas certezas e, conseqüentemente, nos retorna e nos retoma a nós mesmos em um pertencimento cada vez mais global, coletivo, amoroso, subjetivo, menos egoísta e mais liberto das diversas mordanças que nos aprisionam.

## **DE COMO CORPOS DESEXPLICAM MANOEL DE BARROS E DESENTENDEM SUA POÉTICA**

A partir de um contato mais próximo com suas obras, desexplicamos Manoel de Barros e desentendemos sua poética como descentralizados. Que fogem ao centro e que estão à margem, no entre-lugar, espaço esse tão discutido por Bhabha (2013)<sup>2</sup>. E tal fato pode ser

---

<sup>2</sup> Bhabha, acerca do entre-lugar, expõe que é “apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender por que as reivindicações hierárquicas de originalidade ou “pureza” inerentes à cultura são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstrem seu hibridismo [...] Para esse fim deveríamos lembrar que é o “inter”- o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar- que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (BHABHA, 2013, p. 74,76, grifos do autor).

localizado em três importantes instâncias: em seu percurso de vida, em seu processo criativo e em sua poesia<sup>3</sup>.

Quando apresentamos na des(bio)grafia manoelina que Manoel de Barros, se dividindo entre a profissão de advogado, a fazenda e o labor poético, decide abandonar a advocacia, colocar a fazenda aos cuidados dos filhos e opta por ser um vagabundo profissional fazendo poesia, reafirmando que esta é o lugar de ser inútil, é o primeiro movimento que nos viabiliza enxergar a sua descentralização, o entre-lugar. Com essa decisão, o poeta abre mão de rótulos sociais, de uma hegemonia, de um *status* privilegiado que possivelmente a profissão de advogado e a de um grande fazendeiro lhe dariam. Ele opta por estar à margem.

Os termos ‘inútil’ e ‘vagabundo’ são, também, características desse primeiro movimento a vir reforçar nossa reflexão. Tais termos, em uma sociedade capitalista, desigual e extremamente individualista como a nossa, são considerados a margem. Aquilo que deve ser excluído. Aquilo que é cumulado de insignificância. Que deve ser abandonado. Que causa repulsa. Que incomoda. Que envergonha e que, por isso, deve ser silenciado. O inútil e o vagabundo existem para serem métodos de classificação daquilo que não presta ou que, pelo menos, não faz falta. Nesse caso o inútil e o vagabundo são, literalmente, excluídos. Eles não fazem parte do centro, da hegemonia. Eles não participam da parcela da sociedade que se evidencia e, nesse contexto, também não estão nem lá e nem cá, não estão no entre-lugar. Eles simplesmente, aos olhos de muitos, não existem.

Ao trazer o inútil e o vagabundo do primeiro movimento para o segundo, para o seu processo criativo, Manoel de Barros os traz ao entre-lugar. Ele subverte o entendimento de inútil e de vagabundo. Por intermédio da poesia, o inútil e o vagabundo têm vez. Eles adquirem visibilidade. Isso não quer dizer que eles alcançaram o centro, o patamar de privilégios sociais, até porque essa não foi a intenção, visto que os participantes da margem, em suas existências, contestam a norma, evidenciam que uma outra forma de pensar, de viver e de ser, existe. Assim, eles não se tornaram supremacias pela poética manoelina, mas também já não estão em lugares totalmente apagados e costumeiros. Quando Manoel de Barros afirmou que ‘poesia é o lugar de ser inútil’, possivelmente, na ironia dessa colocação, ele quis propor um olhar atento e amistoso para as coisas tidas como inúteis. Quem é que diria que à poesia caberia esse estigma: o lugar para ser inútil? Logo ela que é consagrada como um

---

<sup>3</sup> Devemos entender que a poética manoelina envolve todos esses três movimentos de forma simultânea, porém, para facilitar o discorrer do nosso pensamento, ousamos fazer essa subdivisão.

espaço de contemplação, de versos bem arrumados; que carrega toda uma métrica e uma exuberância em sua construção; que pode ser considerada como a fala dos anjos. Para muitos, a poesia é intocável. Para outros, ela é de difícil acesso e compreensão. Para tantos, algo que se estuda nas universidades. Muitos a tem como apolínea. Mas Manoel de Barros preferiu ‘dionisiar’ a poesia. A dar a ela outra perspectiva, outra função. Tornando-a acessível, deusa e humana, um lugar onde os loucos de água e estandarte teriam participação. O lixo caberia. O desprezível teria apreço. O cisco adquiriria importância de catedral.

Dizendo que a ‘poesia é o lugar de ser inútil’, Manoel de Barros conseguiu desterritorializar tanto a poesia como o inútil. Colocou ambos em pé de igualdade. Por intermédio da poesia, o inútil se desrotulou e, pela característica de inútil, a poesia se descentralizou. A poesia, na poética manoelina, também ocupou o estado de margem, de entre-lugar.

Assim como a afirmação de que ‘a poesia é o lugar de ser inútil’ pode causar desconforto e desagrado em que lê, o mesmo acontece quando Manoel de Barros diz que, abdicando da advocacia e deixando a fazenda aos cuidados dos filhos, ‘pôde comprar o ócio e se tornar um vagabundo profissional’. Quem é que quer se tornar um vagabundo? Ou mais ainda, um vagabundo por profissão? Novamente o poeta rompe com o *status*. Traz para a si a condição de vagabundo e, com isso, atribui a essa expressão, novos e múltiplos significados. Tira-o da invisibilidade, dá um lugar de destaque, de importância. O vagabundo agora é aquele que faz poesia. Voltando novamente os olhares para a sociedade em que vivemos, ou se é vagabundo, ou se é profissional. Não há junção possível entre essas duas condições. O profissional é aquele que estuda, que se dedica a alguma coisa, que tem uma profissão, que trabalha, que exerce uma função social. O vagabundo, ao contrário, é aquele que não faz nada, que fica perambulando, vadiando por aí. Para muitos é aquele que usa de desonestidade, malandro, canalha, que apresenta péssima qualidade, que é inferior.

Ou seja, ser vagabundo é ser a escória e muitos não querem, assim, ser denominados. Manoel conhecia toda essa amálgama de definições para o termo vagabundo, mas, no entanto, assim se qualificou: um vagabundo que, por profissão, se dedicava a escrever poesia. Aquilo que não tem profissão, o vagabundo, se profissionalizou pela poesia. Manoel de Barros deu uma função ao vagabundo, já que ele, aos olhos sociais não presta para nada, ele presta para fazer poesia, pois, tal como relatado, é nesta que o poeta tem o direito de ser inútil, de escrever inutilidades.

Nesse sentido, o vagabundo manoelino não é este que carrega os estigmas depreciativos da sociedade e ao mesmo tempo é este sujeito vadio, malandro, diferente, que

com o olhar astuto observa, ri, coloca em xeque as certezas, que descompõe o cenário hegemônico, que existe e que, por existir, incomoda os padrões sublimes da sociedade. Para fazer poesia, tal como Manoel de Barros fez, para concebê-la tal como este a concebeu, teria que ser um vagabundo profissional mesmo, aquele que lida com a vida em totalidade, que é desprezioso, um *flâneur*, um errante, que se permite errar, jogar com a vida, com os acontecimentos desta, que se profissionaliza vivendo. Por isso ser um vagabundo profissional não é uma tarefa fácil e uma atividade para qualquer um. Dificilmente um juiz seria um vagabundo profissional. Para isso ele precisaria abdicar da toga. Deixar o *status*, os privilégios. Não queremos aqui dizer que um juiz não poderia fazer poesia, mas uma poesia, com as liberdades manoelinas, só poderia ser realizada por um sujeito que se permite abandonar, se desprender da casta, se colocar como um vagabundo, à margem, no entre-lugar, se profissionalizando a ponto de dar às coisas inúteis um destaque substancial.

É com esse pensamento de destaque substancial às coisas inúteis que apresentamos agora a terceira instância, a poesia de Manoel de Barros. Gostaríamos de lembrar mais uma vez que esses movimentos acontecem de forma simultânea na poética manoelina e que por isso, ao reportarmos um pouco sobre a vida e sobre o processo criativo desse poeta performer, falamos diretamente de poesia, afinal, Manoel de Barros fez da vida um ato poético em plenitude. Ao que tange a sua poesia, dentro de um pensamento que se pretende descentralizado, falar de uma construção poética que promove privilégios ao insignificante é o mesmo que legitimar um lugar de fala que é, por excelência, o entre-lugar. Um entre-lugar que é a poesia quando se abre às coisas inúteis e rompe com os vínculos costumeiros. Um entre-lugar das inutilidades que rompe com os seus significados para compor poesias, ou melhor, que compõe poesias marginais por levar seus significados desprestigiados a um estado poético, de existência por meio desta. Manoel de Barros, em *Matéria de Poesia*, legitima esse espaço de margem quando escreve:

Todas as coisas cujos valores podem ser disputadas no cuspe à distância servem para a poesia [...] Um chevrolé gosmento coleção de besouros abstêmicos. O bule de Braque sem boca são bons para a poesia. As coisas que não levam a nada têm grande importância [...] Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma e que você não pode vender no mercado como, por exemplo, o coração verde dos pássaros, serve para a poesia [...] Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para a poesia. Os loucos de água e estandarte servem demais [...] O que é bom para o lixo é bom para a poesia [...] As coisas jogadas fora têm grande importância – como um homem jogado fora [...] As coisas sem importância são bens de poesia (BARROS, 2010, p. 145, 146, 147, 148).

Podemos notar, nos presentes trechos da poesia, a importância que o poeta deu para tudo aquilo que foi e é abandonado pela nossa civilização. Manoel, com isso, abriu mão dos significados costumeiros das coisas. Humanizou a poesia quando trouxe pessoas desprezadas para compor sua poética, pessoas localizadas à margem, que não participam plenamente do seio social. As pessoas que facilmente são descartadas, coisificadas e, por estarem na condição de coisa, tal como os loucos de água e estandarte, podem ser descartados, são propícias ao lixo. E Manoel de Barros tem apreço por esses marginalizados, por esses homens jogados fora. Tem apreço pelo lixo, por isso disse ‘que tudo que é bom para o lixo é bom para a poesia’.

Assim como em nossa sociedade existe uma coisificação do ser humano e que em Manoel de Barros há uma subversão desse entendimento, uma humanização dessa coisificação, há também uma humanização das coisas tais como o bule de braque, o chevrolé gosmento, retratos de formatura, as latas, os pentes, as pedras que cheiram água e ainda, o coração verde dos pássaros que não se pode vender no mercado. ‘Tudo aquilo que nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para a poesia’. O vagabundo profissional seria esse que teria tempo para o lixo, para observar o lixo e para propor uma humanização dos marginalizados, uma humanização das coisas que guardam memórias e relações humanas. Uma licença para que, poeticamente, criticasse a civilização que joga fora, no lixo, e faz sentir um lixo e pronto para o lixo aqueles que, por diversos motivos, não se enquadram no padrão socialmente aceito.

Manoel de Barros foi um assíduo artista da margem trazendo os descentralizados para a sua poesia. Aqueles que não cabiam nem lá e nem cá, couberam em sua obra. Couberam pela forma artesanal que o poeta performer tinha ao escrever os seus poemas performances. Como um conhecedor da gramática, do ‘bom e correto português’, ele preferiu ir além. E foi! A gramática não daria conta do seu ofício poético e da potência dos elementos constituintes da sua poesia. Para tanto ele propôs em contraposição à gramática, a primazia das letras, uma ‘agramática’ e um ‘idioleto manolês arcaico’, ou seja, o “dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas” (BARROS, 2010, p. 338). E continua:

Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estômago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés (IBIDEM, 2010, p. 338).

Por isso, com o seu apreço pela ‘agramática’, pelo ‘idioleto’, pelos ‘desfavorecidos’, ele usou a língua, as palavras, as pessoas, as coisas (principalmente os excluídos) e os seus significados fora dos sulcos costumeiros e legitimou esse lugar de pertencimento. E como já dito, possuir essa condição de abalar as certezas simplesmente por estar fora dos padrões e vivo no entre-lugar é inclusive contestar a razão e o entendimento. É subverter a ordem: “respeito as oralidades. Eu escrevo o rumor das palavras. Não sou sandeu de gramáticas. Só sei o nada aumentado. Eu sou culpado de mim. Vou nunca mais ter nascido em agosto. No chão de minha voz tem um outono. sobre meu rosto vem dormir a noite” (BARROS, 2010, p. 309).

### **MANOEL DE BARROS: o poeta performer**

Manoel de Barros, como exposto, foi proponente de uma estética muito singular, o que o diferiu de outros poetas, não melhor e nem pior, mas diferente<sup>4</sup>. Foi um poeta performer que arejou as palavras tirando delas o que havia de mais plural, sensível e sutil. Desterritorializou os vocábulos, mexeu em seus significados, ou melhor, propôs outros significados para eles. O novo, o inusitado e o ousado foram motores de criação. Deram outro movimento para as poesias. Congestionou a razão. Encabulou os sistemas gramaticais quando, em contraposição, na obra *O livro das ignorâncias*, pelo seu gosto de fazer defeitos na frase, apresentou a já exposta *agramática*. Esta que pode ser notada em vocábulos como: despálavra, desnóme, invencionática, iconexo, terapeutam, monumentam, desacontecido, estâmagó e celeuma, bem como nos sentidos: ‘uma rã me pedra’, ‘os jardins se borboletam’, ‘folhas secas me outonam’, entre outros. Os significados há tanto tempo solidificados foram perdendo seus espaços, ou mais, foram abrindo espaço para que outros significados passassem também pelas palavras.

O mais interessante é que palavra e significado tornaram-se nômades<sup>5</sup>. Saíram de suas fôrmas e se metamorfosearam, se permitiram ser outras coisas, coisas essas que piram o entendimento e alimentam a imaginação, tal como: “Estrela foi se arrastando no chão deu no sapo, sapo ficou teso de flor! e pulou o silêncio” (BARROS, 2010, p. 194). O mais

<sup>4</sup> Faz-se necessário ressaltar que, assim como Manoel de Barros, muitos outros poetas e poetizas propuseram e muitos ainda propõem poesias/poemas fora do eixo, à margem, que possuem estéticas singulares e que foram e são escritas em um processo criativo muito próprio e, por tal fato, também se diferem dos demais, tal como o poeta aqui discorrido.

<sup>5</sup> “É sob a exaltação nervosa do signo da poesia que o pensamento é capaz de trânsitos para os subterrâneos do pensar múltiplos, plural e polifônico” (PETRONÍLIO, 2013, p. 70).

comumente diante do presente trecho poético é procurar uma lógica, decifrar o que o autor quis dizer, ou seja, buscar uma compreensão racional, mas “não há de ser com a razão mas com a inocência animal que se enfrenta um poema” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 50).

Manoel de Barros nos faz um convite a abandonar a casa da razão, a sair do confortável plano do entendimento e a incorporar suas poesias. Ao incorporá-las, automaticamente empregamos nas palavras significados não costumeiros. Lidamos constantemente com as palavras, mas não temos certeza de nada quando o assunto é o(s) seu(s) significado(s). Como um performer da escrita, pela forma de ser e escrever, de se expressar por meio das palavras, o poeta nos permite sair da condição de leitor e ser um participante de suas poesias e participante em seu entendimento mais matricial: aquele que incorpora, aquele que vivencia as palavras na carne, no corpo e na alma. Aquele que sente o significado escorrendo pelas veias. Aquele que dessignifica por meio de uma percepção nada lógica.

Manoel, sendo um performer poético, ou um performer da poesia, escrevendo/performando, entra na cena poética contracenando com o leitor participante/incorporador, propiciando a este se com-fundir com as palavras, com as poesias. E nesse jogo o poeta se perde em sua poesia, a poesia se perde nas palavras e o leitor se perde no poeta, se acha na palavra e se esconde dos significados. E a dança acontece sem saber quem é quem. Quando Manoel de Barros pede para que os seus leitores incorporem suas poesias ele está, em grau elevado, exercendo a humildade poética, a coletividade por excelência. Ele doa a ‘sua’ poesia a outros e o ‘sua’, na poética manoelina, facilmente se torna ‘nossa’.

Petronílio (2013) ressalta algo sobre a poesia que é muito pertinente à nossa reflexão. Ele diz que “cada poesia é uma forma de descarregar a vida e de inventar novas possibilidades de vida” (p. 71). E é isso que Manoel de Barros nos propicia com os seus escritos: novas possibilidades de vida: ser árvore, rã, pedra, lagartixa, caramujo, flor, entre outros, ou seja, põe-nos no estado destes, “à disposição de “inventar comportamentos” e vislumbrarmos novas possibilidades para a vida que vivemos” (SOUZA, 2010, p. 72, grifo do autor). Oportuniza-nos, em nossa condição humana, experienciar condições animais, minerais e vegetais. Ele não nos limita. Não limita seus objetos e os demais seres que ele trouxe para a sua poética. O poeta em questão, parafraseando Petronílio (2016, p. 30), é performer da palavra por ser capaz de gaguejar a sua língua, inventar mundos possíveis e arrastar-nos para fora dos sulcos costumeiros da linguagem. E a guisa para Manoel de Barros conseguir tal artefício é a afirmação, confirmação e utilização do deslimite, esse que

Exprime o sentido essencial que o poeta confere a “des”. Dessa maneira, o “desutil” é o que subverte o limite do útil; “des-ser”: o que rompe o limite do ser. Esse limite é quebrado quando na imanência mesma da coisa é posta outra, inaugurando assim um contágio, uma eucaristia. E essa outra coisa somente pode ser posta se ela mesma perder seu limite, sua forma (enquanto significado habitual). [...] Mais do que negar ou significar uma privação, “des” expressa potencialização: um “transfazer” da coisa em outra (SOUZA, 2010, p. 72, 73, grifos do autor).

Manoel de Barros foi um poeta performer na medida em que, como evidencia Pascali (2018), viveu e criou sem barreiras. A sua poesia não está desvinculada da vida que teve, lembrando que existe uma vida não biografável de Manoel<sup>6</sup>. A vida, aqui, compreendida pelo deslimite abordado por Souza, pode ser afirmada em uma ‘desvida’, ou seja, na intenção de romper com os limites da vida como a concebemos. E, com isso, fazemos aquilo que Manoel de Barros buscou, não separar-se de sua poética: “meu espírito é muito carnal. Meu corpo roça nas palavras. E isso é tão literário! Não sei quase separar o poeta do homem. O criador da criatura. Os dois fazem bagunça em minha vida” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 103). É rompendo com os limites da vida que a vida carnal do poeta entra em contato e se funde com e na vida letral deste. Assim, a ‘desvida’ proporcionou os deslimites na poesia manoelina e esta está, diretamente, ligada a um viver e criar sem barreiras. Criar com as matérias de poesias do dia a dia, do cotidiano. Criar linguagens subversivas pela exploração da linguagem, rompendo com os limites dessas e infringindo suas barreiras.

Manoel de Barros é performático quando, além de criar e viver sem barreiras, afirma: “eu escrevo com o corpo” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 81), e, “tudo o que não invento é falso” (IBIDEM, p. 102), e, “poesia é o lugar onde a gente ainda pode fazer com que o absurdo seja uma sensatez” (IBIDEM, p. 104). Tais afirmações nos abrem para diversas reflexões. Escrever com o corpo tira das mãos a sua funcionalidade exclusiva da escrita. Ou seja, explora o potencial da mão, desbrava suas funções. A mão passa a ser o corpo todo e o corpo todo passa a ser a mão. Agora já não é a mão que escreve, mas a mão, constituinte do corpo todo é que registra as sensações do corpo vivo e liberto. Como em uma dança, Manoel de Barros performou seus colhimentos diários, suas interações, suas leituras. Foi sentindo e se fazendo pertencente a cada palavra, que permitiu que esta habitasse seu ser carnal e que o seu

<sup>6</sup> “Não sou biografável. Ou, talvez seja. Em três linhas. 1. Nasci na beira do rio Cuiabá. 2. Passei a vida fazendo coisas inúteis. 3. Aguardo um recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco da praça, espantando da cara as moscas mais brilhantes)” (BARROS Apud WALDMAN, 1992, p. 11, grifos de Barros e Waldman). Manoel de Barros, como exposto por ele, se define como alguém não biografável. Com isso, os documentários que expressam algumas fases e faces de sua vida, de seu processo criativo, estão mais para uma desbiografia do que para uma biografia propriamente dita. O poeta em questão nos ensinou a enxergar torto, de trás para frente, a desrotular. Fazer a desbiografia de Manoel de Barros é expor uma vida que, muito além da cronologia humana, carrega a cronologia de uma existência poética/inventiva.

ser carnal se transpusesse em palavras. Da palavra agora escorria sangue. Sangue de Manoel! E em Manoel, a carne da palavra fez morada, habitou! Agora também nós dançamos, pela poesia, a carne de Manoel. Comungamos de uma carne poética fazendo nós mesmos um passeio incorporado pelas suas poesias. É possível sentir o cheiro do mato. É possível sentir os sabores, os arrepios, os deslocamentos, conhecer um pouco do trajeto cognitivo desse poeta: seus enlaces e seus desgostos. O caminho da sensibilidade, tal como preconizado pelo poeta, nos conduz nessa imersão e nos possibilita uma ‘Performance da Incorporação’:

Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito. Eu escrevo com o corpo. Poesia não é para compreender, mas para incorporar. Entender é parede: procure ser uma árvore (BARROS, 2010, p. 178).

Tal como um performer cênico, Manoel de Barros, que escreve com o corpo e que não tem comprometimento com a retórica<sup>7</sup>, nos convida a um conviver consigo, a um diálogo. A uma interação que, assim como a cena, tem duração: o tempo da Performance da Incorporação da leitura. A diferença é que não há público, e sim, performers: Manoel, o performer que escreve com o corpo e os leitores, os performers que incorporam o ato. Abrir um livro de Manoel, com essa intenção, é entrar em cena junto ao poeta. O leitor se transporta para as páginas intrigado e/ou instigado pela construção das frases. Um transporte que proporciona uma transformação. Não conseguimos voltar os mesmos tendo vivenciado esse ritual de entrega. O transporte, a poesia, conseqüentemente afirma a transformação do performer incorporador, pois ela advém de transformações poéticas ocorridas no corpo do próprio poeta performer<sup>8</sup>. Jorge Larrosa (2016), fundamentado em Walter Benjamin, chamaria todo esse processo de movimento da experiência, pois para ele, a experiência é “aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (LARROSA, 2016, p. 28, grifo do autor). Assim, com Larrosa, podemos dizer

<sup>7</sup> “Escuto o perfume dos rios. Sei que a voz das águas tem sotaque azul. Sei botar cílio nos silêncios. Para encontrar o azul eu uso pássaros. Só não desejo cair em sensatez. Não quero a boa razão das coisas. Quero o feitiço das palavras” (BARROS, 2010, p. 370). “Poesia não aguenta ideias. Verso não precisa dar noção. Precisa iluminar o silêncio das coisas. Poesia não tem cânone. É igual a açucena” (IDEM, 2010, p. 79). “Poesia para ser séria tem que alcançar o grau de brinquedo. A palavra poética tem que se desligar de informações. Que nem a música. Que nem as formas. Que nem as cores” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 161).

<sup>8</sup> Aqui fazemos menção ao estudo Performers e Espectadores: Transportados e Transformados, de Richard Schechner, no qual o autor expõe que, por intermédio de um transporte (a incorporação de um personagem, uma cena teatral, um rito de passagem...) pode ocorrer uma transformação no indivíduo. Para Schechner, existe a transformação parcial (que pode ser entendida como a incorporação do ator em uma personagem que, ao terminar o espetáculo retoma sua posição inicial) ou uma transformação total (um rito de passagem de uma comunidade tradicional, em que o indivíduo, por intermédio do rito (transporte) se transforma total e plenamente, abandonando por definitivo as características anteriores e adquirindo outras novas).

que o leitor entra em estado de experiência com Manoel de Barros por intermédio de sua poesia.

Essa experiência é legitimada pela performance poética do encontro, da entrega total entre performers (poeta e leitor). Podemos fazer essa afirmação fundamentada em dizeres manoelinos. Quando Manoel nos relata: ‘eu escrevo com o corpo’ e, ‘não sei quase separar o poeta do homem. O criador da criatura. Os dois fazem bagunça em minha vida’, e ainda declara que ‘poesia não é para compreender, mas para incorporar’, ele está nos convidando a entrar em contato consigo. A comungar do seu corpo. A se metamorfosear no poeta. A ser pedra e lagarto. A performance acontece nesse jogo. Nessa dinâmica do encontro. Nessa experiência poética: abandonar minha condição estabelecida e me permitir ser outros:

A maior riqueza do homem é a sua incompletude. Nesse ponto sou abastado. Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito. Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc. Perdoai. Mas eu preciso ser Outros. Eu penso renovar o homem usando borboletas (BARROS, 2010, p. 374).

Foi por meio de sua performance poética que Manoel de Barros pôde ser outros e nos permite sermos outros tantos, pois sua poesia é uma multidão reunida. Uma mistura de gente, bicho e mato. A interdisciplinaridade acontecendo. A interdisciplinaridade que acolhe em mesmo grau a educação preconizada pela sabedoria popular, visto que Manoel enfatizou que “sabedoria pode ser que seja ser mais estudado em gente do que em livros” (BARROS, 2010, p. 375). Gostamos da palavra interdisciplinaridade pela força que ela adquire, em nossa leitura, nos campos formais e informais do conhecimento. A interdisciplinaridade de e em Manoel de Barros pode ser averiguada em suas poesias advindas de um processo criativo muito particular:

Penso que não há formação para poeta. O fato de eu ser um caipira de linguagem refinada há de ser coisa inata. O que posso adiantar é que tenho uma fascinação irresistível pelo primitivo. Nasci e vivo encostado à natureza. Depois viajei vendo coisas criadas pelo homem. Minha linguagem se equilibra nessas fontes. Sou por isso Proust e sapo. Ou vice-versa (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 137).

Como pudemos observar, Manoel de Barros nos dispõe, por intermédio de suas poesias, a interdisciplinaridade, pois sua poética é composta por incitações que vão de personalidades clássicas do conhecimento, perpassa por personalidades tradicionais, como os indígenas, conglomera com os sapos, e lhes dão os mesmos valores. Tem espaço para a sabedoria dos livros e para a sabedoria do quintal. Uma poesia que reúne a pluralidade da vida

e desta, os diversos conhecimentos. A interdisciplinaridade, nessa percepção, pode ser pensada de forma expansiva na poesia manuelina. São acrescentadas coisas em seu cerne. Por lidar com essa multidão reunida, em que se pode escutar até a voz do mato, onde até a pedra fala e “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para a poesia” (BARROS, 2010, p. 146) é que ela encabula não apenas a nossa razão ocidental mecanicista, mas toda uma civilização fechada em suas intolerâncias. Manoel de Barros nos força a pensar com a sua poesia cumulada de incitações, de elementos, de saberes. Incorporando sua poética, saímos dos sulcos costumeiros do pensamento e desterritorializamos as nossas certezas, ou as deslocamos de nós. O poeta performer habilidoso com as palavras faz nascer em nós uma lógica que subverte a lógica. Uma lógica lúdica. Uma lógica que se realiza brincando com as palavras, com os significados.

Tal como um quebra-cabeça, nos põe para pensar, a encaixar e a desencaixar as peças. A pensar com as peças. Em um brinquedo como esse, de quebra-cabeça, não se pensa só. Mas se pensa com a multidão de peças espalhadas pelo tabuleiro. O sentido está em ver todo o quebra-cabeça montado, como em uma lógica racional, mas o quebra-cabeça é sensível. Ele volta a quebrar a cabeça quando se espatifa, quando se desmonta e o jogo recomeça. As peças que o poeta performer Manoel de Barros traz para o seu quebra-cabeça poético se assemelham com as peças do quebra-cabeça propriamente dito e, para montá-lo, é necessário incorporar a brincadeira, conviver com as peças.

O poeta em questão era um conhecedor das palavras e da gramática. Era um leitor assíduo e extremamente comprometido com o conhecimento e, por possuir essas características é que ele teve legitimidade para fazer o que fez. Manoel, em seu caos poético, não realizou simplesmente um jogo de palavras aleatórias, sem sentido. Não foi esse o seu objetivo: escrever difícil, para ninguém entender, emendando uma palavra na outra e fazendo uma poética que não diz nada a ninguém. Muito pelo contrário. Sua poesia diz muito e diz muito de muitos. Só que diz de forma lúdica, de forma com que force o próprio pensamento a pensar diferente, mais intenso, sem preconceitos, sem formulações, sem condicionamentos<sup>9</sup>. Ele tentou um pensamento liberto. Um pensamento pela via do corpo, da sensibilidade corporal, das sensações, dos sentidos e do sensível. E é por isso que a poesia de Manoel de Barros é tida como uma poesia difícil de entender. Não fomos educados para escutar com

---

<sup>9</sup> “A poesia é a força viva e ativa do pensamento. Ela ativa e activa, forçando o pensamento a pensar. A poesia como uma máquina que força a pensar, faz o pensamento entrar em devires intensos. É o trânsito com a palavra que faz do poeta um ouvitor da linguagem. Ora, escrever o pensar é fazer uso do pensamento no próprio pensamento. É criar uma linha de feitiçaria com o pensamento” (PETRONÍLIO, 2013, p. 75).

corpo. Somos condicionados a pensar com a cabeça. Pensar bem é entender o problema e o resolver cartesianamente<sup>10</sup>. Tudo que foge disso é tido como supérfluo, sem importância.

Somos números para o IBGE. Somos e criamos seres mecanicistas, prontos para o mercado competitivo de trabalho. Somos selecionados e diferenciados entre exatas e humanas e cada vez mais se tem tratado o humano com exatidão, dentro das formas e fôrmas. O padrão já foi estabelecido! Já é! Existe! E o que faz o padrão senão padronizar? Colocar em caixinhas? Dita-se com quem se pensa, o que se pensa e como se pensa. Pensar fora dos padrões é pensar diferente, e pensar diferente causa anarquia no sistema e quem causa anarquia é punido e tido como aquele que corrompe a boa ordem e com isso a hegemonia vai perpetuando sua força, decretando padrões, silenciando a diferença e a diversidade.

A performance poética de Manoel de Barros pode ser tida, lida e incorporada como o tratado subversivo da ordem. Poesia como o poeta é, ele exclamou: “Poesia é voar fora da asa” (BARROS, 2010, p. 302), e mais: “Quem anda no trilho é trem de ferro. Sou água que corre entre pedras: – liberdade caça jeito” (IBIDEM, p. 156). Manoel de Barros foi um performer da escrita que abalou, com suas poesias, as estruturas do bom senso, da ordem, da moral e do padrão. E tal fato pode ser percebido tanto em seu discurso quanto em sua poesia. O processo do performer e a criação, a performance. Em uma entrevista o poeta disse:

Nossa arte é feita de restos. São aproveitamentos de materiais e passarinhos de uma demolição. Acho que quando escrevi isso eu falava da realidade do mundo. Me referia às injustiças enquistadas no corpo do velho mundo, que era preciso destruir. Me referia as estruturas podres da civilização. E penso que é com os restos dessa civilização que estamos fazendo arte hoje. A minha poesia é cada vez mais fragmentada porque as palavras me acham assim: mais fragmentado (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 110).

E a poesia, performance performada pelas vivências do poeta, que exemplifica a sua fala anterior, exalta:

Uso a palavra para compor meus silêncios. Não gosto das palavras fatigadas de informar. Dou mais respeito às que vivem de barriga no chão tipo água pedra sapo. Entendo bem o sotaque das águas. Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes. Prezo insetos mais que aviões. Prezo a velocidade das tartarugas mais que as dos mísseis. Tenho em mim esse atraso de nascença. Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos. Tenho abundância de ser feliz por isso. Meu quintal é maior do que o mundo. Sou um apanhador de desperdícios: Amo os restos como as boas moscas. Queria que a minha voz tivesse um formato de canto. Porque eu não sou da informática: eu sou da invencionática. Só uso a palavra para compor os meus silêncios (IDEM, 2008, p. 45).

<sup>10</sup> “Creio que a poesia de Manoel de Barros é sem dúvidas uma grande poesia exatamente pela grande dificuldade que ela oferece àqueles que tentam analisá-la, classifica-la, decompô-la” (BARBOSA, 2003, p. 16).

Diante do que observamos e levando em consideração a ruptura manuelina com as formalidades e formatações estabelecidas, Souza (2010) nos acrescenta que “a essência da poesia é a rebeldia contra os Modelos. Por isso, os tutores de toda Ordem tratam os poetas como inimigos” (SOUZA, 2010, p. 30). Em percurso semelhante, considerando a arte do performer, Schechner (2014) ressalta que “os estudiosos e artistas da performance necessitam sempre permanecer ativamente críticos dos “deuses mortais autodeterminados”” e que “devemos imaginar, inventar e performar formas alternativas de tornarmo-nos nós mesmos” (p. 725, grifo do autor). E ainda: “performar é explorar, jogar, experimentar com os novos relacionamentos”; “performar é atravessar fronteiras. Essas fronteiras são não apenas geográficas, mas emocionais, ideológicas, políticas e pessoais”; “performar é tornar-se alguém mais e você próprio ao mesmo tempo. Ter empatia, reagir, crescer e mudar” (IBIDEM, p. 720, 721).

A intenção de Manoel de Barros não era criticar diretamente os deuses mortais autodeterminados tal como preconiza Schechner, mas o fez de forma indireta, poética, quando caminhou, escrevendo, em vias opostas, com o estabelecido pela hegemonia, com o costumeiramente aceito. “Ao mesmo tempo regional e universal, anárquica e rigorosa, “esquizo” e lúcida, sua poesia traz a intensidade de um *pensamento intempestivo*” e “entendendo este último como a expressão de um *estilo* que emerge desestabilizando as formas de pensar e sentir vigentes” (SOUZA, 2010, p. 67, grifos do autor).

Criando um *idioleto*, ou um idioma para os bocós e idiotas falarem com as paredes e as moscas, Manoel de Barros deu voz e vez aos insignificantes ao atrapalhar as significâncias. Congregou os insignificantes e os inservíveis em sua poesia<sup>11</sup>. Proporcionou uma forma inusitada e nova de conceber, perceber e receber as coisas, as pessoas e o mundo. Desrotulou. “Desejou retirar todas as significações já cristalizadas pelo discurso comum, ao produzir novos relacionamentos entre as palavras” (BARBOSA, 2003, p. 18). Foi um poeta performer! Performou, assim como exposto por Schechner, atravessando as fronteiras; explorando, jogando e experimentando com os novos relacionamentos e inventou formas alternativas, pela poesia, de se tornar si mesmo, seu eu verdadeiro carnal/letral e, com a sua performance poética fomos e vamos nos tornando os outros que somos: uma reunião de possibilidades, uma interdisciplinaridade pulsante, uma diversidade expressiva.

---

<sup>11</sup> “Tenho uma revolta contra a injustiça social. São os pobres seres que me fascinam” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 140).

### **POESIAS: performances manoelinas**

Diante do cenário disposto, finalizamos nossa reflexão discorrendo um pouco sobre as poesias, ou seja, as performances manoelinas. As poesias de Manoel de Barros nos saltam aos olhos. A sua construção de e das imagens, da sua linguagem excessivamente metafórica, tais como: “sobre o meu corpo se deitou a noite” (BARROS, 2010, p. 365), mexe com o nosso corpo. Intriga-nos e nos instiga. Desperta em nós uma vontade de conhecer mais de perto, de dentro, o arranjo de uma poética nada comum e totalmente ousada e inusitada.

As poesias, performances manoelinas, são a exposição plena e total de um poeta performer que escreve com o corpo e, por escrever com o corpo, lida com as experimentações diárias, com as experiências de vida. Nelas está exposto todo o primor poético do poeta. Sua estética, seus gostos e suas colheitas. Seu universo de incitações. Por intermédio da poesia, o poeta fala aos outros. Os outros falam por intermédio do poeta e com Manoel de Barros não seria diferente. Não que ele quisesse falar pelos outros. Ele não fala por esses, mas abre espaço, dá visibilidade ao insignificante, ao cisco, às miudezas perdidas e brotadas no chão.

Suas poesias, como performances poéticas, assim como reportado por Schechner (2014), atravessam as fronteiras da linguagem, aguçam a criatividade e imaginação do leitor e permitem experimentar novos e inusitados relacionamentos: “um passarinho me árvore. (o passarinho me transgrediu para árvore. Deixou-me aos ventos e às chuvas. Ele mesmo me bosteia de dia e me desperta nas manhãs.)” (BARROS, 2010, p. 358). Como performances poéticas rejeitam a rigidez ideológica, econômica, social, religiosa, soberana, hegemônica em favor da flexibilidade e da fluidez (SCHECHNER, 2014).

As poesias manoelinas são atos performáticos de um poeta performer que proporcionou uma reviravolta no bom senso, nos bons costumes. Que não passou e não quis passar despercebido. Há um cunho político e social revolucionário muito evidente em suas poesias, mas uma evidência que se alcança por detrás das metáforas, através da Performance da Incorporação. São versos singelos, cumulados de significados profundos. Poesias que são escritas com palavras populares, menos polidas e refinadas, mas de difícil compreensão pela razão quando ajuntadas na construção poética, construção essa que advém, nas palavras do poeta (2010), de um mariposeio sobre livros, artistas, filósofos, dos depósitos das coisinhas do quintal que se misturavam com as coisinhas de seus armazenamentos ancestrais e, da atenção a essas vivências, surgia a poesia. O simples e o difícil em uma poesia? Por que isso? Primeiro pela capacidade de lidar muito bem com esse arranjo da gramática a ponto de criar

uma *agramática* e, segundo, pela forma ousada de tratar assuntos sérios a ponto de brincadeira.

Brincando, pensa e repensa. Brincando se pensa e se repensa como ser no mundo. As poesias, performances de Manoel de Barros, nos abrem à cultura manoelina da poesia e, por intermédio dessa, nos coloca diante de culturas, no plural. Reunindo sapos e cisco, poetas, cineastas e indígenas, nos convidam a uma interdisciplinaridade vital. Uma vez que palpável, carnal e performática nos causam uma exaltação nervosa. As poesias performáticas de Manoel de Barros são manifestos poéticos em favor da vida, ou das vidas. Um protesto em forma de poesia que luta e prima pela liberdade e por viver sem barreiras. Movimento esse que afeta e propicia a propagação de um pensamento/posicionamento manoelino em um ou vários estudos, em uma ou várias vidas, para a vida e por um longo e quiçá, infinito tempo.

**CRUELDADE POÉTICA, POESIA CRUEL**

*Uma carta corpografada a*

*Antonin Artaud e Manoel de Barros*

Nanaqui e Nequinho! Aqui nos encontramos. Ou melhor, nos encontramos em várias outras ocasiões. Eu e vocês! Vocês em mim, por mim. Não tivemos a oportunidade de dividir momentos reais, pessoais, pessoalmente. Ao menos pelo que sei, conscientemente. Talvez até tenhamos nos encontrado, de outras formas. Em outras vidas. Não descarto jamais essa possibilidade, dada tamanha interferência de vocês, em mim, em minha história e nessa corpografia. Caso tenhamos nos cruzado em outras épocas, nessa, o encontro foi à distância: cronológica e fisicamente. Mas um encontro muito necessário. Um encontro que me salvou e que me fez enxergar torto esse mundo reto demais. Ah, mas me desculpem a intimidade! Eu não perguntei se poderia me reportar a você, Antonin Artaud, como Nanaqui e a você, Manoel de Barros, como Nequinho. A gente tem o costume, por esses lados de cá, de chamar as pessoas pelo apelido. Força do hábito. E muitas vezes um hábito feio. Vários de nossos hábitos precisam ser repensados. Urgentemente! Acredito que o respeitoso é chamar as pessoas pelo nome. Ou melhor, o respeitoso é chamar as pessoas da forma que elas gostam de ser chamadas. Reportar a vocês os chamando de Nanaqui e Nequinho foi uma forma que achei para, de forma respeitosa, transgredir as barreiras do nome, pois foi isso que vocês, em vida, sempre fizeram. Transgrediram. Tiveram, na liberdade, a força da criação.

Antonin Artaud e Manoel de Barros seus nomes são consagrados. Cheios de pompa! Conhecidos pelo grande público do teatro, das letras e de tantas outras áreas do conhecimento. Duas personalidades aclamadas pela ‘crítica’. Nomes que estamparam, estampam e continuarão estampando importantes estudos. E que bom que a existência de vocês mexeu profundamente com tantas vidas. Não tinha como ser diferente. Vocês foram, são e continuarão sendo referências necessárias e urgentes para a libertação da vida dos contextos sufocantes.

Antonin Artaud e Manoel de Barros, seus nomes carregam significados demais. E muitas vezes o significado limita. Como dito por Manoel de Barros, o nome empobrece a imagem. Também por isso optei, aqui, chamá-los, por diversas vezes, de Nanaqui e Nequinho. Colocá-los, de alguma forma, ao anonimato, e poder curtir imagens secretas. E por que isso? Para ter o ensejo de, por algumas poucas vezes, me redimir. Porque sei que carrego parcelas da culpa em tê-los limitado em muitas de minhas explicações. E pra quê tentar explicar o inexplicável, não é mesmo? Outro hábito que preciso repensar. E não vou dizer que a limitação que eu os imputei não tenha sido intencional. A gente, quando quer fugir da culpa, do erro, diz que não foi a intenção. Pois bem, pelo contrário, eu sei que posso ter errado. Eu sei que as explicações delimitam. Eu sei que, mesmo tentando escapar aos padrões, me vi e me fiz normativo. Tentei me adequar para ser aceito! E esse ato, de ser aceito pelo outro, traz

consequências. E quase sempre dolorosas. Portanto, assumo a culpa e, desde já, peço perdão pelos deslizes. Mas tem outra coisa que preciso dizer, não para justificar a culpa anterior, mas para evidenciar a minha real intenção, já que assumi a minha intencionalidade com esse nosso encontro.

Exponho, Artaud e Manoel de Barros, que essa corpografia é, nada mais do que a expressão liberta do meu corpo após o contato com a sua crueldade, Nanaqui, e com a sua poesia, Nequinho. A forma limitada do meu corpo em relatar, assumindo a culpa da explicação, as experiências que afetaram a minha vida. As palavras quase nunca dão conta da experiência. Elas a limitam, mas são necessárias, pois, mesmo falhas e traindo às vezes o ato experiencial, são elas uma das formas de viabilização e concretização de mais uma proposta emergente. E talvez isso não seja limitação, mas liberdade. Conexões que possibilitam outros voos: singulares, diferentes e maiores.

Peço desculpa se fui direto ao ponto e me esqueci das vírgulas. Pois bem, logo no início dessa minha carta, eu falei de um encontro nosso, nessa vida que a mim, agora, compete. Esse encontro nada mais é do que essa corpografia. Meu corpo optou por chamar essa minha experiência com vocês de corpografia. Acredito que ele achou mais poético essa denominação. Ou mais cruel. Não sei! Só sei que gostei. Afinal, eu e meu corpo somos uma só carne. Tudo que é desejado por ele tem o meu aval. Então vamos lá! Como dito, meu corpo, há mais ou menos 12 anos, foi tomado em cheio pela sua potência cruel, Nanaqui, e pela sua criação poética, Nequinho. Ele vivia em vários grilhões existenciais, sociais, culturais... Só conhecia o mundo por meio de cartilhas, de fórmulas prontas e acabadas, de doutrinas incorruptíveis. Na verdade, ele era e vivia uma mentira. Mas sobre isso, sobre suas amarras, ele já corpografou no capítulo introdutório, quando confessou a escolha por vocês dois nessa anti-Tese (outro termo benquistado nessa proposta).

Com isso, essa corpografia surgiu como uma oportunidade de retribuir a vocês o bem que me fizeram. O bem que fizeram ao meu corpo sedento por ser e ser em totalidade. A princípio eu só queria deixar registrada uma reflexão corporal, muito particular, acerca da crueldade artaudiana e da poesia manoelina. Uma reflexão que desse conta, também, de dispor tais conceitos carne viva como manifestações performáticas em Artaud e em Manoel de Barros. De apresentar como tais potências me chegaram e como apreendi e concebo cada uma delas.

Manifestações performáticas não no sentido de rotulação, limitação, mas de transgressão. De ver nesses dois conceitos carne viva, Manifestações Performáticas artaudianas e manoelinas, potências revolucionárias que me afetaram profundamente e

afetaram e afetam tantos mais. A princípio era isso. Trazer vocês dois, trazer a crueldade e a poesia e refletir acerca dessa proposta de uma forma muito minha, com a força visceral que tenho. Força essa que se extrapolou em diversos momentos e que pode ser observada, acredito eu, em várias páginas. Era essa a minha proposta inicial. Que necessitou um mergulho em cada particularidade. Que cobrou de mim uma atenção redobrada, um cuidado todo especial para não fragilizar as partes e nem comprometer o todo. Uma proposta que, na aurora de sua fecundação, se intentou leve a todo momento, mas que precisou lidar com os pesos a ponto de duelar com as barreiras para um voltar-a-ser sensível constante. O resultado disso está corpografado aqui.

Artaud, Nanaqui, não sei se reconhecerá nesse meu corpo de palavras transpassado pela sua crueldade. Eu falei muito de você, especificamente quando refleti sobre a crueldade e suas cenas. Manoel de Barros, Nequinho, não sei se você se encontrará nos deslimites criados por mim acerca de suas poesias. Eu tentei te desver nessas páginas, principalmente na parte três desta anti-Tese. Está consumado! Tudo está consumado! Até o nada! E que bom! Se até o nada está consumado, significa que tudo pode ser demolido. Se foi com restos que você fez poesia, como bem disse, acredito que com os restos dessa corpografia, outras poesias/corpografias nascerão. Mas tenho crença que o melhor de mim, nessa homenagem a vocês, foi feito, e que, por isso, me faz crer na afeição dos dois. Mas essa minha condecoração não poderia terminar assim, apresentando apenas a crueldade como Manifestação Performática em você, Artaud, e a Poesia como Manifestação Performática em você, Manoel de Barros. Eu sei que já seria um trabalho e tanto, mas existe mais uma estripulia que eu gostaria de fazer. Muito mais do que gostar, é necessário. Eu preciso fazer uma reflexão que me é muito salutar e abraça bem apertado as palavras dessa minha/nossa corpografia. Um acontecimento que ficou mais acontecido pouco antes da minha banca de qualificação.

**P.S.:** É, a academia tem disso! Qualificar para seguir! Eu passei da Alfândega! É como um visto, para você não entrar clandestino em territórios alheios. Você entra acompanhado por seus pares. A permissão é temporária. Dura o suficiente para viver a experiência e trazer consigo apenas os registros da viagem. A banca é como os parentes e os amigos que esperam ansiosos para saber as novidades desse estrangeirismo.

Mas nem sei ao certo se esse acontecimento é algo tão grandioso. E tomara que não seja. Tudo que é grande demais a gente não alcança e o que eu quero é poder alcançar para, daí, saltar. Então, vamos ao acontecimento!

Eu os conheci, por meio de vossas obras e desbiografias, quase na mesma época. Menos de um ano de diferença. Durante o meu processo de leitura e imersão no pensamento/arte de vocês, que não ocorreu de forma sincronizada, pois tive momentos mais dedicados a um e vice-versa, eu fui observando algumas semelhanças. Na verdade eu notei bastante parença. Às vezes eu lia Artaud e pensava estar lendo Manoel de Barros, outras vezes eu me submergia nas poesias manoelinas e tinha gozos artaudianos. Vocês me confundiram muito, confesso. Enxergava Artaud nas peraltagens poéticas manoelinas e via Manoel de Barros nas rebeldias artaudianas. Eu sei que cada um tem suas especificidades, formas singulares de escritas e estéticas distintas. Vocês são diferentes, certamente. E longe de mim dizer que são iguais em tudo. Mas notei muito de Nanaqui em Nequinho. Talvez isso seja liberdade. A permissão para ser outros, como disse Manoel:

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.

Nesse ponto sou abastado.

Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito.

Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,

que puxa válvulas, que olha o relógio,

que compra pão às 6 horas da tarde,

que vai lá fora, que aponta lápis,

que vê a uva etc. etc.

Perdoai

Mas eu preciso ser Outros.

Eu penso renovar o homem usando borboletas.

(BARROS, 2010, p. 374)

### **Vida/Existência e Arte**

Era comum, principalmente no século XX, acharmos semelhanças entre os pensadores e artistas. Estes, considerados por muitos estudiosos como insatisfeitos, rebeldes e revolucionários. Foi um século de grandes acontecimentos e avassaladoras mudanças. Um desbravar de e para novos sentidos. Não que essa insatisfação estivesse ausente em outras épocas, muito pelo contrário, pois é da insatisfação que surgem os posicionamentos contrários, a voz da diversidade, mas no século XX essa característica se firmou com mais notoriedade. Como bons exemplos temos Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Jacques

Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Judith Butler, Angela Davis, Achille Mbembe, Frantz Fanon, Lélia Gonzalez, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Samuel Beckett, José Celso Martinez Corrêa, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Manuel Bandeira e, claro, vocês, Antonin Artaud e Manoel de Barros.

Pelas datas de suas existências – Nanaqui (1896 – 1948) e Nequinho (1916 – 2014) – posso dizer que vocês compartilharam de contextos semelhantes. Presenciaram, de formas distintas, as Duas Grandes Guerras Mundiais; as transições de pensamentos; a libertação da arte das estéticas já consolidadas; a autonomia dos posicionamentos diversos; a luta pelo respeito das condições múltiplas de vida; a alforria para criações essencialmente subjetivas. Compartilharam de um século importante para o início de uma libertação da vida. E vocês, acolhidos por esse contexto, viveram e foram contemporâneos um do outro. Artaud, 20 anos mais velho do que Manoel de Barros, morreu 66 anos antes de Nequinho. Paralelamente, vocês dividiram, um pelos terrenos europeus e outro pelo território americano, 32 anos de existência juntos nesse Planeta Terra. Foram 32 anos em um mesmo século revolucionário. Existências que consolidaram duas artes subversivas e extremamente necessárias para a época e para o século XXI que se encontra, pelos tristes acontecimentos atuais (de intolerância, racismo, discriminações, assassinatos, doutrinações, imposições), em retrocesso.

Uma semelhança evidente em vocês dois, Artaud e Manoel de Barros, diante do contexto apresentado, foi a vida de cada um materializada em suas obras de arte, em seus pensamentos. Arte e pensamentos como forma de posicionamento humano, social, político, econômico, etc. Nanaqui, você influi por meio do teatro, do cinema, da dramaturgia, da literatura... e você, Nequinho, na poesia. Artaud foi mais agressivo nas palavras. Manoel mais sensível. Mas ambos fortes, potentes, subversivos. Necessários para um despertar coletivo da consciência sobre questões urgentes.

É impossível, para mim, ler suas profanações, Artaud, e não me sentir inconformado com o modo como seus pensamentos tão cheios de vida foram recebidos. Me dói saber que, pela incompreensão, apartaram você por diversas vezes de sua existência, aplicando-lhe eletrochoques. Meu inconformismo vem, antes de tudo, por uma análise pessoal, profundamente minha, do meu eu interior, pois, assim como tantos, te recebi, a princípio, de forma tão hostil. Recebi o seu teatro da crueldade como a morte do teatro, quando, na verdade, eu mesmo estava ajudando a matar a arte da cena com meu pensamento racional/ocidental em demasia. A sua arte, Artaud, ou as suas artes, no plural, tem muito de um corpo que foi atormentado, de um espírito que não pairava em planos costumeiros. É uma arte, são artes, transgressoras, agressivas, pontuais, elementares, urgentes. Uma arte, ou artes,

como posicionamento humano agindo diretamente no contexto social, na intenção de incomodar. De fazer pensar e dar o que pensar. Tirar o nosso pensamento de um estado de letargia, de um coma existencial. Violar o uno e pluralizar.

O teatro da crueldade é um decreto do e para o teatro que abole o superficial e que acolhe o substancial. Sim! Você falou diretamente para os artistas das artes da cena. Conversou diretamente com eles. Viveu com muitos. Deixou registrado, em inúmeras páginas, um tratado para que essa arte fosse vista, recebida e vivida em plenitude. Você foi artista, dramaturgo, ator, desenhista... Foi uma pessoa influente. Potente! Tudo o que você fez pelo teatro, em nome do teatro, você o fez pela vida, em nome da vida. Como bem disse, você nunca concebeu uma obra separada da vida (ARTAUD, 2004), e é por isso que, quando eu leio algum texto seu, essencialmente teatral, as conexões existenciais, para além do palco, me vêm à cabeça. Você não precisou falar diretamente de relações humanas, sociais, políticas..., de imposições, dominações, sacrifícios, silenciamentos, assassinatos, torturas..., fazer uma palestra para abordar essas questões tão necessárias. Isso tudo estava, primeiramente, estampado em você, na sua condição de ser humano desprovido de humanidade, flagelado. Logo, estava desenhado em suas cartas, em seus dramas, em suas poesias, em suas peças radiofônicas, em seus filmes, em suas encenações... Em suas obras!

Assim como Artaud, você, Manoel de Barros, Nequinho, não usou palanques para tocar e falar da existência humana. De como a liberdade potencializa e dignifica a vida. Muito pelo contrário, até 1992 você só havia dado entrevista por escrito. Não tinha afinidade com a câmera. Não gostava. Tinha apreço mesmo era pela escrita, porque a oralidade era muito comprometedora. Cheia de si. Você foi um poeta muito simples. Dedicado ao ofício de lapidar palavras até elas ficarem prontas para o poema. Era uma tarefa difícil, demorada. Tal como um parto: que dói e sangra. Por isso a necessidade de ser um poeta em tempo integral. Um vagabundo profissional. Quando um poema estava pronto era um acontecimento. Acontecimento também era a concretização: finalização e publicação de um livro. Geralmente obras curtas, com poucas páginas. Um livretinho. Mas que, quando aberto, apresentava a imensidão. Não há de ser com rapidez que se lê uma frase sua, Nequinho. Para ler um livro seu, com a qualidade necessária, requer as horas de leitura de uma epopeia. Você falou de quase tudo e quase todos. Para não falar tudo e todos e diminuir a potência da sua obra. O quase é uma forma de driblar a certeza. De deixar no plano do instável.

Manoel, você reuniu a multidão esquecida em suas obras. Deu ao cisco, importância de catedral. Humanizou as coisas e coisificou, vegetalizou, mineralizou, animalizou o homem. Tudo aquilo que era desprezado, tido como lixo, você trouxe ao poema. Tirou do abandono os

seres e as coisas excluídas. Seus poemas, suas poesias, são ajuntamento de palavras que, na sua fala, não querem dizer, informar e explicar nada, mas que diz, informa e explica muito de nós e do mundo em que vivemos. Uma arte que nos compele a fazer um retorno para mais dentro de nós mesmos. Um convite a conhecer a nossa pequenez e o quão essa pequenez é poética. O quão poéticas são as nossas insignificâncias. Nos convida a abandonar o exagero, o excesso. Na verdade, eu sei que a sua pretensão não foi a de fazer, por intermédio de sua poesia, um tratado a ser seguido. Uma obra que venha para sacramentar uma nova forma de ser, de viver, de existir, contestando tudo o que conhecemos. Você foi modesto acerca disso. E talvez a razão esteja no fato de você não sobrecarregar tanto dos seus desenhos verbais, que eles nos tocam com mais profundidade. Aquilo que é sem pretensão, tende a ser mais leve. Estamos acostumados com a pressão. Do certo que nos é aplicado diretamente na veia, sem consentimento. Nesse contexto, sua poesia é um convite ao desvio, ao desver, ao desfazer e é por isso que é mais atraente. Não é o caminho mais fácil, pois é contrário ao conforto, ao que é de costume. Mas é desafiador. É o que existe de mais novo em um mundo cheio de tradições. Com isso, Nequinho, sua obra, assim como as de Nanaqui, foram, são e continuarão sendo revolucionárias, rebeldes, propulsoras da libertação das vidas que, em vida, anseiam por viver.

### **Hospital psiquiátrico: o lugar de ser inútil**

Talvez a expressão, “lugar de ser inútil” seja estranha para você, Nanaqui. O mesmo estranhamento deve acontecer contigo, Nequinho, acerca do hospital psiquiátrico. Mas, após apresentado o enredo, acredito que não será tão estranho assim. Lugar de ser inútil, Artaud, foi a denominação dada por Manoel de Barros ao lugar onde ele escrevia as poesias. Um lugar simples, pequenino, em que ele podia lapidar suas inutilidades, os poemas. Um lugar onde ele podia ser inútil por excelência. Criar suas invencionices. “Ser louco de água e estandarte” (BARROS, 2010). Um lugar propício ao nada e que fertilizou belezas letradas, poéticas.

Fazendo uma reflexão de suas cartas, Nanaqui, as que você relata sobre seus inúmeros sofrimentos nos hospitais psiquiátricos por onde passou durante a vida e de como esses lugares, mesmo hostis, contribuíram para o aprimoramento de sua arte e da força libertadora da sua crueldade, consigo, assim como Nequinho, pensar esse local, o hospital psiquiátrico, como um lugar de ser inútil. E assim o penso por duas vias distintas, mas que dialogam diretamente. Dadas as suas experiências, a história da psiquiatria e os discursos sociais, do inconsciente coletivo, acerca do indivíduo ‘louco’, os espaços psiquiátricos que lhe

receberam, o receberam como um ser doente, com sérios problemas mentais, crises de personalidade e que, inútil ao seio social, precisava de um tratamento eficiente na intenção de colocar-lhe novamente útil, docilizado, pronto a atender os desígnios da sociedade civil.

Você esteve por várias vezes nesse lugar de ser inútil. Lugar que é considerado um espaço à parte, para as pessoas que são consideradas inúteis. Não que essa seja a denominação utilizada. A hipocrisia social se confirma, também, nos mascaramentos dos termos. Mas que, na realidade, são espaços de abandonos e abandonados. Pois bem, “inútil” você era e no lugar de ser inútil, habitou. Mas semelhante ao que fez Manoel de Barros, você, Artaud, subverteu mais uma vez a ordem das coisas. O seu lugar de ser inútil foi, também, o lugar de belas criações. Belas, intrigantes e necessárias obras. Mas não posso e não quero romantizar tais fatos. Você precisou de uma força inabalável para que isso acontecesse. Não foi fácil lidar com toda a pressão familiar, social, política e com os costumes severos da época. Não foi fácil lidar com os silenciamentos mentais advindos com a prática dos eletrochoques. Mesmo quase morto, por diversas vezes, você batalhou para se fazer vivo. E se fez!

Nesse lugar de distanciamento social, de abandono, até mesmo de abandono de si, você criou, elaborou e formalizou pensamentos. E não foi uma criação desconexa, fraca, sem finalidade. Muito pelo contrário. Produziu obras que encabulou até mesmo a própria psiquiatria. Obras tão importantes que o consagrou como um notável pensador do século XX. Lido e estudado por muitas pessoas. E que irônico isso, não é mesmo, Nanaqui? Um inútil, depositado em um lugar de ser inútil, fadado às inutilidades, ser hoje um célebre pensador com obras emergidas desse “inútil” contexto existencial. Potência de criação! Potência para criar! Potência criadora que faz do ser inútil e das inutilidades, proponentes e tratados subversivos a favor da vida.

Já o ‘hospital psiquiátrico’ de Manoel de Barros se difere bastante do de Antonin Artaud. Você, Nequinho, ao contrário de Nanaqui, se abandonava por conta própria em seu lugar de ser inútil, em sua toca, como disse por várias vezes. Você se internava voluntariamente, por horas e horas, em seu hospital psiquiátrico. Pela poética da ocasião, o presente hospital como codinome do lugar de ser inútil foi o espaço para a escrita de suas absurdidades. Acredito que somente um louco com noção da realidade fatigante, um propenso à psiquiatria, a um hospital da loucura, seria capaz de propor um ‘concerto a céu aberto para solos de aves’, um ‘livro sobre nada’, ‘um tratado geral das grandezas do ínfimo’, ‘escritos em verbal de ave’. Ou mais ainda, relatar: “– E como é que o senhor escreve? – Como se bronha. E agora peço desculpas. Estou arrumado para pedra” (BARROS, 2010, p. 180). Você, Manoel, estava ciente da sua loucura. E que engraçado isso. Ciente da loucura. Quem é louco

tem ciência de alguma coisa? Sim! Quem é louco tem a sua própria ciência. A de enxergar torto. A de desver. A de desaprender oito horas por dia. A de ter profundidade sobre o nada. A ciência de que fazer o inconexo aclara as loucuras, que a sensatez absurda e que os delírios verbais terapeutam (BARROS, 2010). A ciência contra a própria ciência. A ciência dos loucos é a ciência do poeta. É a ciência que torna visível o que a supremacia excludente oculta. Ou, como disse Nanaqui, a ciência daqueles que são impedidos de enunciar verdades intoleráveis.

Em seu hospital psiquiátrico, Nequinho, você se curou. Se a finalidade desse espaço é a sanidade, ele cumpriu bem a função. Sua mente continuou sã. A ponto de brinquedo. A ponto de fazer poesia. Somente uma mente sã, liberta, é capaz de encabular a razão com desenhos verbais. Em seu lugar de ser inútil você se salvou e salvou as palavras dos grilhões dos significados. Inventou outras funcionalidades. E o mesmo se estende a você, Artaud. Te receberam como louco, em um lugar para loucos e, por meio de um louco, um autêntico louco, o mundo conheceu loucuras/pensamentos/obras capazes de serem subsídios importantes para a libertação da vida, da arte, do teatro..., do coma em que estavam ou que, quiçá, ainda estão.

### **O louco, o imbecil e o vagabundo**

Fazendo um adendo ao que apresentei logo acima, gostaria de trazer a essa carta corpografada algumas importantes denominações. Acredito que elas não são desconhecidas. Ou melhor, afirmo que não são, pois as ouvi de vocês mesmos. São elas: o louco, o imbecil e o vagabundo. O louco artaudiano e o imbecil e o vagabundo manoelinos. Mas que facilmente, dadas as devidas (des)significações, conseguiríamos inverter: o louco manoelino e o imbecil e o vagabundo artaudiano. Gostaria de começar pelo louco.

Nanaqui, algumas das traduções/traições de suas obras trazem o termo alienado ao invés de louco. Assim como você, acredito que não tenha sido nenhum dos dois. Claro, não ao menos pelo que se entende, baseado na filosofia do senso comum, como louco ou alienado. Mas caso fosse para escolher um dos termos, preferiria o louco. E logo mais me explico. O alienado, recorrendo ao dicionário, é aquele que sofre de alienação, sendo incapaz de compreender a realidade que o cerca. E o que fez você para ser considerado um alienado? Não teria sido o fato de compreender a realidade que o cerca? Que por ter essa compreensão tão viva e certa da realidade, se rebelou contra o sistema operante? Não! Você, Artaud, em minhas convicções, não foi um alienado. Muito pelo contrário. Você foi um lúcido da realidade a ponto de não suportá-la. De ter que evidenciá-la no berro, em suas profanações e

heresias, em suas loucuras. E é aqui que entra o louco. E que eu vejo que faz mais sentido e em que você mais se assemelha.

Novamente partindo do dicionário, o louco é aquele cujas faculdades mentais estão patologicamente alteradas, mas também é aquele que é sem bom senso, moderação, prudência. É aquele que é contrário à razão, de teor intenso, vivo, entre outros significados. Eu contestaria, em relação a você, somente a primeira definição. Acredito que sua faculdade mental não foi alterada por uma patologia. Por uma doença. Ela foi alterada por uma lucidez absurda. Uma lucidez que o consagrou como louco, aquele sem bom senso, moderação e prudência. Aquele que é contrário à razão. Aquele que possui um teor intenso, vivo. Um louco que, adjetivado por você, é autêntico. O louco, com essas características, adquire um outro *status*. Rompe com as barreiras do estabelecido. O louco já não é mais um louco, mas um louco autêntico. Rebelde, revolucionário, transgressor, ousado e... MASSACRADO.

Sabemos que o romantismo novamente não cabe aqui. Pessoas como você, Nanaqui, ainda existem. E veja só, são consideradas loucas. E mais do que isso, essa “loucura” que lhe custou várias sessões de eletrochoques, atualmente custa vidas. Várias delas são silenciadas, apagadas e, literalmente ceifadas, por contestar ordens supremas. Por somente serem os loucos autênticos atuantes na sociedade. Ser um louco autêntico, Artaud, é antes de tudo um ato de coragem, político e, assim sendo, torna-se um ato de resistência. Não é uma loucura gratuita como muitos pensam, mas uma loucura autêntica. Com propósitos muito bem definidos. E lhe agradeço, Nanaqui, por ter subvertido a definição de louco, ou melhor, por ter dado ao louco um lugar de destaque. Muitas pessoas hoje em dia se sentem representadas por sua louca autenticidade.

Com esse pensamento acerca de proporcionar um lugar de destaque àquilo e àqueles que sempre ocuparam espaços desprestigiados é que corpografo sobre o imbecil e o vagabundo manoelinos e, sem demora, também agradeço a você, Nequinho, por ter dado prestígio, assim como Artaud, aos desajustados da sociedade. Em seu livro, “Tratado geral das grandezas do ínfimo”, você traz uma poesia que me emocionou por várias vezes e me fez, também, chorar:

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.

Meu fado é o de não saber quase tudo.

Sobre o nada eu tenho profundidades.

Não tenho conexões com a realidade.

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.

Para mim poderoso é aquele que descobre as  
 insignificâncias (do mundo e as nossas).  
 Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.  
 Fiquei emocionado e chorei.  
 Sou fraco para elogios.  
 (BARROS, 2010, p. 403)

Ah, Manoel! Como é que em um pequenino poema você mexe com todo o sistema racional, cartesiano? Rompe com a lógica. Bagunça o estabelecido. Ri da hegemonia. Desrotula. Para começar, vamos ao fim. Imbecil como elogio! Poderoso não é o que descobre ouro, mas as insignificâncias do mundo e as nossas! Não ter conexão com a realidade! Ter profundidade sobre o nada! Ter o fado de não saber quase tudo! Poesia está guardada nas palavras! Sei, Nequinho, por suas próprias entrevistas, que você não teve a intenção de informar nada. Sei, também, como preconizado pela crítica literária, que a literatura não tem compromisso com a realidade, mas, de verdade, incorporando a poesia citada, não é o que parece. Desculpa a minha sinceridade. Como você disse inúmeras vezes, sua intenção foi a de libertar a poesia do peso da compreensão. Dos limites da razão. Disso eu tenho consciência! E concordo contigo! Mas não poderia deixar escapar uma compreensão, um limite plausível desses seus amontoados de versos nisso que, como anti-Tese, proponho.

Na verdade, Manoel, para o que aqui apresento, eu tenho mais perguntas do que respostas. Acredito que as respostas se encontram guardadas nas perguntas. Atualmente, assim como em sua época, não tão distante da minha, quando que imbecil seria um elogio? Quando que poderoso seria aquele que abriria mão do ouro para descobrir as insignificâncias do mundo e as nossas? Quando que as insignificâncias do mundo, e as nossas, teriam o mesmo valor do ouro? Profundidade sobre o nada? O nada não é nada? Como se tem profundidade sobre isso? Fado de não saber quase tudo? Como assim? Não ter conexão com a realidade não te faz um ninguém? Só que isso tudo faz muito sentido quando, por meio de uma outra poesia, a gente descobre que:

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem das suas derrotas.

Só a alma atormentada pode trazer para a voz um  
 formato de pássaro.

Arte não tem pensa:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

(BARROS, 2010, p. 349, 350)

E é esse ato de transver, incomum à nossa realidade social, que nos possibilita chorar com o elogio de imbecil. Que nos possibilita ver no adjetivo imbecil, por querer descobrir as insignificâncias do mundo, e as nossas, um elogio. E não só no imbecil, mas no louco autêntico artaudiano e no ainda não dito vagabundo manoelino. Sei de seu apreço por Charles Chaplin, Nequinho. Sei que foi ele, para você, quem primeiramente honrou a figura do vagabundo dando a este destaque de herói, ou melhor, de desherói. Eu também conheço Chaplin e me encanto com seus filmes. Com seu jeito cômico de contestar a estrutura social contestando a utilidade máquina do ser humano e de como este se fez (ou se sujeitou, ou se aceitou, ou se quis) ser máquina. Seu vagabundo, Manoel, em Chaplin, tem uma ótima referência. Você se apropriou dele para, daí, pensar o seu vagabundo. E digo mais (pois estou certo de que ouvi de você), se colocou como um vagabundo. E é aí que entra o “h” da história. O vagabundo de Chaplin como um desherói, uma figura cinematográfica importante, movimentando reflexões sobre o contexto social, em você, Nequinho, adquiriu um outro adjetivo: profissional. Dois adjetivos unidos em que um se torna sujeito e o outro o qualifica: vagabundo profissional.

Você disse, Manoel, que precisaria comprar o ócio para ficar à disposição da poesia, descobrindo as insignificâncias do mundo e as nossas e se aprofundando no nada. Você precisaria, assim, ser um poeta em tempo integral. Um vagabundo profissional. E quem chora, agora, mais uma vez, sou eu. Fico feliz pelo prestígio ao vagabundo. Há vagas, muitas vagas para essa profissão. Na verdade, vagas para preenchimentos imediatos. O mercado está saturado de competências. Precisamos de mais vagabundos. De pessoas dedicadas a essa profissão. A se profissionalizar para ocupar esse cargo, porque não é de nenhuma fôrma e forma que se há de chegar a ser vagabundo. Precisa ter a formação que muitos até querem, mas poucos conseguem: a de transver o mundo. Ser vagabundo profissional não é uma tarefa difícil, Nequinho, é um desafio em tempos atuais.

Assim como relatado acima, considerando o louco autêntico de Artaud, ser um vagabundo profissional também é um ato de coragem, político, portanto, um ato de resistência. O interessante, Nanaqui e Nequinho, é que eu entendo a estima não revelada (ou nem pensada) de vocês dois, em dar lugar de destaque ao louco, ao imbecil e ao vagabundo.

Vocês precisariam arrumar as suas próprias camas. É humano assumir o ego. E me desculpem caso eu esteja sendo equivocado em meu posicionamento, mas acredito que dar lugar de destaque ao louco, ao imbecil e ao vagabundo, para além de qualquer coisa, foi uma forma de amor-próprio, um cuidado de si para si, pois vocês dois não falaram destes, vocês falaram sendo estes.

### **Viagens: do civilizatório aos povos originários**

Antonin Artaud e Manoel de Barros, o louco autêntico e o vagabundo profissional. Cada vez que descubro mais vínculos entre vocês dois, mais me surpreende a necessidade desses dois sujeitos: louco e vagabundo e desses dois adjetivos: autêntico e profissional. Outra passagem/semelhança que confirma a importância dessas denominações são os vossos apreços pelos povos originários, pelos indígenas. Pela cultura preta de sabedoria ancestral, mística e que vem, com o processo civilizatório, sofrendo opressões e silenciamentos. Não se considera importante, ou não se quer considerar uma sabedoria que não tem comprovação científica. Ou para ser mais hediondo ainda, que considera diabólica tal cultura. E não poderia esquecer, aproveitando o ensejo, de evidenciar que enfrentamentos semelhantes acontecem com culturas e religiões que não compõem o repertório hegemônico. E precisa sim, ser um louco autêntico, um vagabundo profissional para, por opção, se deslocar do centro e caminhar em direção à margem.

Muito mais do que caminhar em direção à margem, viver à margem, conviver com povos à margem, é ter a sensibilidade para entender que os povos originários têm muito a ensinar à civilização. Que eles possuem sabedoria que nenhuma ciência, por mais moderna que seja, será capaz de acessar. É uma cultura milenar, repleta de segredos, conhecimentos, magia... apta a dignificar a existência. Uma cultura que enobrece a vida e que tem nesta, o elo vital com a energia suprema. Muito diferente do que observamos na sociedade civilizada, pois não é de costume concebermos a vida como uma oportunidade para aprimoramento existencial, em comunhão com o universo, mas como meio para adquirirmos nossas vaidades supérfluas, passageiras, competitivas e não edificantes.

O que é que se objetiva um louco autêntico e um vagabundo profissional com os povos originários? O que motivou você, Nanaqui, a se deslocar da França civilizada para a Terra dos Índios Tarahumaras, no México? O que te impulsionou, Nequinho, a sair do Brasil civilizado para conviver com os índios do Peru, Bolívia e Equador? Qual foi a finalidade dessas suas viagens, desse apreço por essas culturas? Tanto você, Artaud, quanto você,

Manoel de Barros, apontando mais semelhanças entre os dois, foram indivíduos estudados, com vaidades intelectuais, que conheciam, pelas obras e pessoalmente, importantes pensadores, literatos, pintores, cineastas, viajaram por vários lugares, enfim, foram pessoas que tinham tudo para contribuir com o progresso, com o movimento avante e optaram pelo retorno às origens, ao povo bugre, como bem o apresentou, Manoel. Vocês retrocederam no tempo, na origem da civilização! E por quê? Vocês tinham noção que tal acontecimento poderia contribuir para o julgamento de vocês como louco e vagabundo? Talvez sim! Mas é aqui que entram, mais uma vez, os adjetivos autêntico e profissional. Vocês, decerto, não se importaram com o julgamento. Um louco autêntico e um vagabundo profissional estão ocupados demais em viver, em existir, em fazer a vida acontecer.

E o que seria mesmo o ‘retrocesso’? A sabedoria original em favor da vida ou a vida em favor do consumo? E, aqui, reforço, mais uma vez, a diferença entre alienado e louco, entre um alienado e um louco autêntico e um vagabundo profissional. Vocês, Nanaqui e Nequinho, foram seres civilizados, conhecedores da civilização e viram nesse processo, brechas que a própria civilização não foi capaz de fechar. A civilização, grande demais, era minúscula para seus anseios. Segundo Cláudio Willer (1983, p. 96), Artaud, o seu interesse pela cultura originária, pelos indígenas, propunha um “confronto com a nossa civilização”. E mais ainda, ele relata que você “participando de um ritual de iniciação xamânica, o passo seguinte necessariamente seria trazer de volta os resultados dessa iniciação para a cultura europeia, como forma de perturbá-la e questioná-la” (p. 96). Já você, Manoel de Barros, no documentário *Manual de Barros*, de Joel Pizzini, disse que a sua intenção era a de “colocar o ouvido na boca do bárbaro, do bugre, para ouvir as coisas primitivas” e que “os índios, só por morarem perto do rio, disponibilizavam uma poesia fantástica”.

Sendo assim, esse ‘retrocesso’ foi uma oportunidade para conhecimentos jamais conhecidos por vocês. Era o novo, o inusitado, o diferente, o estranho cheio de surpresas. Uma oportunidade para conhecer a si mesmos sem os encargos sobrepostos. Uma oportunidade a abandonar a casta, as vaidades supérfluas, as funções e funcionalidades, os prestígios sociais e mergulhar em uma viagem ao desconhecido. Estar com os indígenas, convivendo com eles, foi um abandonar-se constante. Um abandonar-se ao eu superior, verdadeiro. Abandonar-se à essência. É um eterno descobrir e descobrir-se: movimentos, costumes, danças, corporeidades, ruídos, sons, entregas, idiomas, vestimentas, símbolos, signos, significados, passagens, ritos de passagens, alimentos, curas, medicina, os deuses, o sagrado, o místico, o transe, as rupturas, pós, cheiros, sabores, a transcendência, as plantas, a comunhão com o universo.

A estada nesse campo originário pode ser percebida em suas marcas cruéis, Nanaqui e em suas cicatrizes poéticas, Nequinho. Willer (1983, p. 96) acima citado, relata que a dança do peyote, vivenciada por você, Artaud, na terra dos Tarahumaras, é, sem dúvida, a melhor encenação de teatro da crueldade que você chegou a participar, o acontecimento mais próximo da sua noção de como devia ser um espetáculo teatral. E em conjunto com a experiência obtida com a dança balinesa, o teatro da crueldade foi sendo formulado. Foi sendo colocado em prática. Um teatro ritual em que se pudesse vivenciar um pouco dessa mística original. A sensação de estar dançando a vida e com a vida em um espetáculo transcendental, aberto ao desconhecido, adequado às descobertas e em comunhão com o universo. O teatro da crueldade, exemplificado no peyote dos Tarahumaras, veio para sacramentar, Nanaqui, um teatro do acontecimento, celebrativo. E o que isso quer dizer? Um ritual a cada nova apresentação. A celebração de um rito de passagem cada vez que se participa de um espetáculo. Benefício esse que certamente não poderia ser adquirido de outra forma, caso não houvesse tido esse seu abandono civilizatório para uma imersão na cultura originária.

Assim como em Artaud, podemos observar os traços dessa cultura originária em sua poética, Nequinho. Como um poeta das miudezas, das coisinhas abandonadas e brotadas do chão, essa cultura certamente seria seu refúgio sagrado. Conhecendo seus desenhos verbais, não me estranha o seu apreço pelos indígenas. Não me estranha a sua intenção realizada em conviver com eles. Para você, “o índio, o bugre, vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro, vê o ínfimo primeiro. Não tem noção de grandezas.” “Aliás, a sua inocência vem de não ter noção. Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 84). E sua poesia está recheada desses ensinamentos das folhas, tais como o de Rogaciano:

Rogaciano era índio guató. Mas eu o conhecia na  
 condição de bugre. (Bugre é índio desaldeiado,  
 pois não?) Ele andava nas ruas de Corumbá  
 bêbedo e sujo de catar papel por um gole  
 de pinga no bar de Nhana. De tarde esfarrapado e  
 com fome se encostava à parede de casa. A mãe  
 fez um prato de comida e eu levei para Rogaciano.  
 Ficamos a conversar. Ele ria pelas gengivas e  
 mandava pra dentro feijão com arroz. O bife  
 escorregava de gordura pelos beiços desse bugre.

Rogaciano limpava a gordura com as costas da mão.  
 Uma hora me falou que não sabia nem ler nem escrever.  
 Mas seu avô que era o Chamã daquele povo lhe  
 ensinara a Gramática do Povo Guató. Era a  
 Gramática mais pobre em extensão e mais rica  
 em essência. Constava de uma só frase: Os verbos  
 servem para emendar os nomes. E botava exemplos:  
 Bentevi cuspiu no chão. O verbo cuspir emendava  
 o bentevi com o chão. E mais: O cachorro comeu  
 o osso. O verbo comer emendou o cachorro no osso.  
 Foi o que me explicou Rogaciano sobre a Gramática  
 do seu povo. Falou mais dois exemplos: Mariano  
 perguntou: – Conhece fazer canoa pessoa? – Periga  
 Albano fazer. Respondeu. Rogaciano, ele mesmo,  
 não sabia nada, mas ensinava essa fala sem  
 conectivos, sem bengala, sem adereços para a  
 gurizada. Acho que eu gostasse de ouvir os nada  
 de Rogaciano não sabia. E aquele não saber me mandou de  
 curioso para estudar linguística. Ao fim me pareceu  
 tão sábio o Chamã dos Guatós quanto Sapir.

(BARROS, 2010, p. 91)

O que consigo perceber, Manoel, ao reler por várias vezes suas poesias e, principalmente essa que acabei de citar, é que estar na companhia do indígena, do bugre é o mesmo que estar na companhia da poesia. É estar em estado poético – bem lá onde as palavras ainda são grunhidos. O primitivo é o lugar onde as palavras ainda não nasceram. Onde elas estão sendo germinadas. Estão ficando prontas para o poema. Você bebeu direto da fonte, Nequinho. Por isso que suas poesias são cheias de nascimentos. De infância: etapa e da língua. “Desaprender oito horas por dia, ensina os princípios”, não é mesmo? E desaprender se liga a esse ‘retrocesso vital’, a essa viagem ao originário, ao escape civilizatório que vocês, Artaud e Manoel de Barros, fizeram e que fizeram tão bem para suas obras e para nós, pois podemos, por suas viagens e experiências, entrar em contato com uma ciência inaugural.

**Van Gogh: o gênio universal da pintura – o mais pintor de todos os pintores**

Vincent Willem Van Gogh, importante pintor holandês do final do século XIX, foi um artista inquieto e que inquietou tanto você, Artaud, quanto você, Manoel de Barros. Inquietação essa que levou Nanaqui a escrever Van Gogh: o suicidado pela sociedade e Nequinho a escrever poesias acerca do pintor holandês. Van Gogh torna-se um artista em comum a vocês dois. Passeando um pouco pela biografia desse pintor, consigo notar características que reforçam vossos apreços e que os unem. Você, Artaud (s/d), o considerou o pintor de todos os pintores e você, Manoel de Barros (apud SAVAGETI; RODRIGUES, 2007), o gênio universal da pintura. Tais considerações, a cunho dessa carta corpografada, são passíveis de reflexões. Nanaqui e Nequinho, para além de suas obras e para além da obra de Van Gogh, que são, certamente, frutos das vidas singulares de cada um, o apreço surge, dadas as referências que tenho, pelas afinidades existenciais.

Assim como você, Artaud, Van Gogh foi um ser humano e um artista rebelde. Considerado um impressionista/pós-impressionista e importante para o expressionismo, o pintor holandês optou por não se aderir às fôrmas e formas desses movimentos, criando seu próprio método de pintura. Tais fatos fizeram de suas obras incompreendidas e desprezadas. Em vida, pelos registros que se tem, vendeu um quadro apenas, por 400 francos, e para uma amiga, que era colecionadora de obras de arte. Foi considerado péssimo artista, o louco ruivo, de cérebro bagunçado, bipolar e esquizofrênico. Tinha depressão, epilepsia e era viciado em absinto. Enquanto vivo, foi muito solitário e fracassou em quase tudo que se propôs a fazer. Vivia à custa da família, especificamente de Theodorus Van Gogh (Theo), seu irmão, com quem tinha mais afinidade, seu único e verdadeiro amigo e com quem se correspondeu inúmeras vezes por escrito. Por sua personalidade forte, as poucas amizades não vingaram e, como consequência das várias discussões que tivera, cortou ele mesmo a própria orelha esquerda. Dadas recorrentes circunstâncias, alucinações e delírios de envenenamento, Van Gogh decide se internar voluntariamente em um hospício de Saint-Rémy-de-Provence, na França. Internado, da janela de seu quarto, ele pinta, em junho de 1889, uma de suas mais importantes obras: A noite estrelada. Em decorrência de um tiro no peito, no dia 27 de junho de 1890, morre, aos 37 anos, Vincent Van Gogh. A arma que disparou o tiro desapareceu e, ate hoje, não se sabe ao certo se ele se suicidou ou se foi assassinado.

O recorte que fiz da biografia de Van Gogh, Artaud, foi na intenção de mostrar a semelhança com a sua. Eu fiquei impressionado com os fatos e, devido a isso, a esse conhecimento biográfico, consegui me aproximar bem mais da sua obra: Van Gogh: o suicidado pela sociedade. Vejo esse trabalho como sendo escrito em frente a um espelho, com

certa ou bastante propriedade acerca do assunto. Você, acredito eu, escreveu sobre Van Gogh como se estivesse escrevendo sobre si mesmo. Um artista incompreendido e desprezado, louco, solitário, internado em um hospício, tendo a vida ceifada, precocemente, por um suicídio. “Em todo demente há um gênio incompreendido cujas idéias, brilhando na sua cabeça, apavoram as pessoas e que só no delírio consegue encontrar uma saída para o cerceamento que a vida lhe preparou” (ARTAUD, s/d, p. 25). Assim o foi Van Gogh! Assim foi você, Artaud! Muito mais do que apreço pelo pintor holandês, você teve respeito pela sua história de vida. Pela sua trajetória existencial. Teve empatia a ponto de escrever uma obra para evidenciar que Van Gogh não era louco; que sua arte, com uma subjetividade rebelde, foi capaz de revolucionar a pintura do final do século XIX e século XX; e que a “sociedade mandou estrangular nos seus manicômios todos aqueles dos quais queria desembaraçar-se ou defender-se porque se recusavam a ser seus cúmplices em algumas imensas sujeiras” (IBIDEM, p. 12).

Os estrangulados pela sociedade são todos esses e essas artistas, pensadores que se rebelaram contra o sistema, que resolveram enfrentar e não se calar, que optaram por não serem submissos, que combinaram de não morrer (Evaristo, 2016). Mesmo combinando, vários morreram, seja pelas próprias mãos ou pelas mãos de outros. E quem morreu pelas próprias mãos, de certa forma, morreu sufocado por mãos alheias. Por isso que tanto Van Gogh, quanto você, Artaud, e outros mais, não foram suicidas, mas suicidados pela sociedade:

E nesse delírio, onde está o lugar do eu humano?

Van Gogh o buscou durante toda a sua vida com uma singular energia e determinação, e ele não se suicidou num acesso de loucura, de desespero por não conseguir encontrá-lo, mas, pelo contrário, ele havia conseguido, tinha descoberto o que era e quem era quando a consciência coletiva da sociedade, para puni-lo por ter rompido as amarras,  
o suicidou.

(ARTAUD, s/d, p. 15)

Esse mesmo suicidado pela sociedade, como diria Artaud, foi um apaixonado por girassóis. Esses, que na poesia de Manoel de Barros, se apropriaram de Deus. “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh” (BARROS, 2010, p. 301). E é com esse verso poético, que chega a mim com tanta sutileza e força, que consigo perceber o porquê de você ter dito, Nequinho, que Van Gogh foi o gênio universal da pintura. Sei que você tem uma poesia inteira dedicada a esse pintor holandês, que pintou com tanta genialidade os seus colhimentos

existenciais. Mas esse verso diz muito! O simples que diz quase tudo! E que foi escolhido por mim, nessa carta, para explorar. Novamente me apropriando da biografia de Van Gogh, considerando a sua desbiografia, Manoel, e a denominação “gênio universal da pintura”, observo o seu apreço.

Van Gogh, assim como você, tinha afeição pelas pessoas simples, pobres e marginalizadas. Chegou a acolher e ter um relacionamento com uma prostituta. Seus quadros eram representações da simplicidade. Valorizou o ínfimo e escapou aos padrões, aos costumes da época. De certa forma, foi um pintor com atenção dedicada à margem, ao que não era tido como importante. Que pintou com tanta importância os desimportantes. Pintava a essência. Pintava aquilo que fazia sentido para ele. Para a vida dele. Tanto que seus quadros, sua arte, como já dito, foram incompreendidos e desprezados. Não era uma obra com prestígio, apta a ser vendida no mercado. Ela se assemelhava mais com o coração verde dos pássaros, que não tem valor mercadológico (BARROS, 2010).

Talvez um gênio universal da pintura seja um pintor dedicado a essas coisas desimportantes. Que dê valor ao marginal. Que valorize a vida em todas as suas especificidades. Que seja um artista do acolhimento e não da exclusão. Que celebre em tinta e em quadro tudo aquilo que sempre esteve fadado ao abandono: o cisco, as moscas, as minhocas, os loucos, os vagabundos, as prostitutas etc. Acredito que não se pode ser um gênio universal da pintura, considerando suas reflexões, Nequinho, desprezando o desimportante. Fazendo sempre o mesmo do mesmo, que é excluir aquilo e aqueles que não são rentáveis.

Um girassol se apropriou de Deus! Na nossa sociedade cristã, o que seria o girassol em relação a Deus? O girassol seria uma criatura divina, criada por Deus. Novamente teríamos o supremo sobrepondo o ínfimo. A dualidade maior contra o menor, o superior contra o inferior, o que é rentável contra o que é desprezado. E nessa disputa a gente sabe muito bem quem, costumeiramente, vence. Só que em Van Gogh, pela sua poesia, Manoel, o girassol se apropriou de Deus. O Girassol, vulnerável, tornou-se Deus. Adquiriu *status* celestial, divino, supremo. Ou ainda, tomou posse de Deus. E aqui temos uma inversão de valores, de prestígios, de destaque. O ínfimo, o descartado sobrepondo o poder supremo. E foi em Van Gogh que isso, em sua poética, Nequinho, aconteceu. Foi por meio da pintura do gênio universal, apaixonado pelos tons de amarelo dos girassóis, que houve o entrelaçar das cores. Ou melhor, o acréscimo das cores. Das cores esquecidas. Desprezadas. Propondo uma aquarela universal. Se em sua poesia, Manoel de Barros, os inservíveis foram matérias de poesia, em Van Gogh eles foram matérias universais de pintura.

### Artaud para Manoel de Barros e Manoel de Barros para Artaud

Artaud e Manoel de Barros, assim como corpografado no início dessa carta, não posso dizer, com certeza, se vocês, por meio de vossas obras, se conheceram. Tenho mais certo quando se trata de você, Nanaqui. Talvez por ter sido mais velho, ter buscado outras fontes de leitura. Não sei! Já você, Nequinho, por ter aprendido francês no colégio primário e por ter sido educado com o auxílio da literatura francesa (BARROS apud PIZZINI, 2006), de repente tenha lido algo de ou sobre Artaud. Mas, também, não posso afirmar. São apenas suposições. Suposições que amo fazer. Esfregar pedra em pedra até produzir faísca. Aqui, propor diálogos. Por um bom tempo, nas minhas pesquisas, nas minhas artesanias e até mesmo no meu dia a dia, vocês me acompanharam. Segurei na mão de várias pessoas, mas minha confiança, devido a tudo que me fizeram e por me ver em muitas de suas características e obras, estava com vocês, Nanaqui, e Nequinho. Vocês foram, são e continuarão sendo meus companheiros de vida, corpografias e arte. Os seres *in memoriam* que escolhi para caminhar comigo durante essa minha existência.

Como companheiros, amigos, de uma forma muito singular, aqui, nos encontramos. E se vocês não se conheceram em vida, na minha vida, em meus pensamentos, em minhas proposições poéticas, em meus desenhos verbais, vocês se uniram. E fiquei pensando: o que na obra pensamento de Artaud poderia ser dedicado a Manoel de Barros? O que na poética de Manoel de Barros poderia ser oferecido a Artaud. Bisbilhotando suas obras, achei várias passagens que me possibilitavam essa barganha. Mas duas, dado o contexto, me comoveram: uma de Nanaqui e outra de Nequinho. Começo pelo mais velho (Risos)!

Na obra Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de o teatro da crueldade, de Artaud, especificamente quando, pela primeira vez, ele fala sobre o corpo sem órgãos, está escrito:

Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos  
libertado de todos os seus automatismos e restituído a sua  
verdadeira liberdade.

Voltaremos então a ensiná-lo a dançar às avessas  
como no delírio dos bailes <<musette>>,  
e esse reverso será  
o seu verdadeiro direito (ARTAUD, 2019, p. 34, grifo do autor).

O corpo sem órgãos, Manoel de Barros, é um conceito de Artaud pouco desenvolvido por ele, mas que inquietou muitos pensadores, tais como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Daniel Lins, entre outros. Um conceito que, para os conhecedores das obras artaudianas, seria a crueldade por excelência. Um corpo sem órgãos é um corpo liberto de sua anatomia. Um corpo que não trabalha com funcionalidades e que se recusa a ser uma máquina, pronta ao mercado de trabalho, aos automatismos. Não é um corpo submisso, muito pelo contrário, é um corpo sempre escorregadio. Um corpo lodo. Que não se adere. Que é rebelde. Um transeunte. Um conhecedor dos seus desejos íntimos e um sedento pelos acontecimentos, pelos devires. Um corpo que não é casto, que não é puro, que não é recatado, que não é domesticado. Que não aceita determinações ou que aceita apenas as que são regidas pelo próprio corpo. Somente com um corpo liberto, livre das amarras, *status*, funcionalidades e imposições sociais seria capaz de dançar às avessas. Afinal, como dito por Artaud, esse seria o seu verdadeiro direito.

Apropriando-me, então, desse conceito artaudiano, consigo pensar em você, Manoel de Barros, como um corpo sem órgãos da poesia, bem como consigo conceber a sua poesia como o corpo sem órgãos da literatura brasileira. Para tanto, confisco falas suas em duas entrevistas: Paixão pela palavra (2007) e Só 10% é mentira (2008). Quando perguntado acerca da sua recusa ao convite que lhe fizeram para ser um dos componentes da Academia Brasileira de Letras você disse, Nequinho, que o seu desaceite vinha pelo seu medo de perder a irresponsabilidade e não poder mais molecar a linguagem. Relatou ainda que não respeitava a Língua Portuguesa e que preferiria a agramática. Que estudou com força o português para poder errá-lo ao dente.

E o que seria esse seu posicionamento frente a uma instituição “séria” a não ser uma fuga aos automatismos, aos limites? Uma recusa às imposições da língua? Você torna-se um poeta corpo sem órgãos quando se nega a um, ou a vários convites, a amarrar sua poesia na razão; a se conceber como um poeta que descreve o pantanal, a natureza. Você torna-se um poeta corpo sem órgãos quando brinca com as palavras; quando cavouca o terreiro para descobrir segredos absurdos; quando conversa com pássaros, bicho do mato, crianças, índios e bocós e subtrai deles expressões poéticas. Quando não se importa com o erro e erra com prazer o idioma. Quando dá a mesma importância de catedral ao cisco. Quando rompe com o costumeiro e belamente aceito e humaniza as coisas e coisifica o humano. Quando inverte a existência a ponto de sapo ser, a ponto de ouvir o barulho do silêncio e se arrumar para andorinha. A ponto de afirmar que importante não é aquele que descobre ouro, mas as insignificâncias do mundo e as nossas.

Por tudo isso e muito mais é que acredito que, artaudianamente, você foi um poeta corpo sem órgãos. E o sendo, sua poesia também adquire tal extensão. Poesia que alarga a imensidão, que promove o encantamento, o colhimento de imagens, que desdesignifica, que areja o conhecimento com sabedoria vegetal. Uma poesia que é feita não para compreender, mas para incorporar. Que a compreensão é parede, portanto, nos convida, poeticamente, a sermos árvores. Com suas poesias, Manoel de Barros, por meio da incorporação, somos transformados, também, em corpos sem órgãos e, poeticamente, dançamos às avessas. Com isso, para você, Nequinho, uma homenagem, por mim, de Antonin Artaud.

Agora para você, Nanaqui, parcelas de uma poesia de Nequinho. Acredito que irá se identificar:

[...] Tudo aquilo que nossa  
civilização rejeita, pisa e mija em cima,  
serve para poesia

Os loucos de água e estandarte  
servem demais  
O traste é ótimo  
O pobre-diabo é colosso

Tudo que explique  
o alicate cremoso  
e o lodo das estrelas  
serve demais da conta

Pessoas desimportantes  
dão pra poesia  
qualquer pessoa ou escada

Tudo que explique  
a lagartixa da esteira  
e a laminação de sabiás  
é muito importante para a poesia

O que é bom para o lixo é bom para a poesia [...]

(BARROS, 2010, p. 146, 146)

Antes de fazer a minha reflexão, Artaud, sobre esse trecho poético, devo confessar que, de todas as poesias de Manoel de Barros, essa é a que eu mais gosto. Eu conheci Nequinho por intermédio da obra *Matéria de Poesia* e o poema de abertura é justamente esse. Ah, e ao lê-lo, você me vem sempre à memória. Não por conta de ele trazer a denominação ‘louco’. Sei que, quando pensamos em Nanaqui, o louco vem quase que como um sobrenome. Há muitos trabalhos que discutem isso. Eu mesmo, por várias vezes me apropriei desse título, pela potência que ele carrega em sua performance artística. Mas agora, para além do louco, quero pensar os seus pensamentos, as suas proposições, os seus desenhos, as suas poesias, as suas cartas, o seu posicionamento de vida, enfim, a sua existência cruel e o seu teatro da crueldade.

Sua arte, Artaud, sua forma de pensar e agir foram, por diversas vezes, incompreendidas. Muito mais do que isso, desprezadas. Eram dionisíacas demais para um mundo demasiado apolíneo. Você tratou de temas de interesse pessoal, importantes ao coletivo, mas que a sociedade não estava interessada em saber, discutir, colocar em pauta. Não estava interessada em evidenciar. A estrutura social, dada sua constituição pelo percurso histórico, foi sendo alicerçada em princípios normativos bem nítidos. Princípios estes que se estendem aos dias de hoje. E quais são eles: a supremacia do homem branco; a segregação de classes sociais; a cis-heteronormatividade; a retenção do poder nas mãos da raça eleita. Dado contexto, trazer à luz da discussão a crueldade, o teatro da crueldade, o corpo sem órgãos, o fim do juízo de Deus, a magia, o ritual..., seria uma imensa perda de tempo. Atrapalharia o movimento. Inclusive o movimento artístico da época. Traria um mal estar. Colocaria em xeque as certezas estabelecidas. Bagunçaria o sistema. Infringiria as normas. Contestaria os grandes.

Apostar nas ideias que apostou, Artaud, lhe proporcionaria mesmo o destino e as denominações que teve. Para a aristocracia, você, com seus pensamentos, não contribuiu com nada! Com nada! Só que, por intermédio da poesia de Manoel de Barros, você descobriu que, quem não presta para nada, presta para a poesia. Por seus ‘nadas’, aqui, você adquiriu honrarias poéticas. Como dito por Nequinho, tudo aquilo que a nossa civilização civilizada rejeita, pisa e mijá em cima, serve para a poesia. Tudo que é bom para o lixo, serve demais da conta. Sendo assim, Nanaqui, você serve pra poesia! E para a poesia da vida, então, você não só serviu e serve, como se fez e se faz urgente e atual.

### **Crueldade Poética, Poesia Cruel**

Partindo do que foi apresentado, Artaud e Manoel de Barros, e para finalizar a corpografia dessa carta um tanto quanto longa, não poderia me despedir sem antes falar de uma Crueldade Poética e de uma Poesia Cruel advinda de uma intenção minha acerca da amizade entre vocês dois. Durante toda essa minha corpografia eu me vi em frente e enfrentando esses dois conceitos carnes vivas: Crueldade e Poesia. A sua crueldade, Nanaqui e a sua Poesia, Nequinho. Ou seja, não era qualquer crueldade e nem qualquer poesia. Esses conceitos tinham lugares de origens específicos e bem definidos. E sempre observei uma poeticidade manoelina na crueldade de Artaud e uma crueldade artaudiana na poesia de Manoel de Barros.

Você, Nanaqui, fora poeta, mas para além da sua poética, muito singular, um traço de Nequinho, em sua crueldade, foi observado por mim. Portanto, começo refletindo sobre a Crueldade Poética. Manoel de Barros, quando questionado sobre qual seria a função da poesia, relatou:

Creio que a principal é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns.

Os governos mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade a certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose. Além disso a poesia tem função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, todos os homens se transformariam em máquinas, monstros, robôs.

(BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 45)

E sobre a sua Crueldade, Artaud, você ressaltou:

Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído. E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebeitar a golilha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta.

(ARTAUD, 2006, p. 117, 118)

Antes de expor, de fato, o que é a crueldade, você, Nanaqui, desmistifica esse conceito. Rompe com a sua definição usual. Em sua obra, a crueldade, como bem disse, não deve ser concebida como dilaceramento carnal, de horror, de sangue derramado. Não possui uma definição frívola. A potência criadora, da crueldade enquanto fonte de vida, de alegria, de festa dionisíaca, se reafirma, a princípio, na transgressão de seu significado costumeiro, para, depois, permear na estrutura social, no teatro, no cinema, nos desenhos, nas cartas, na peça radiofônica fazendo uma verdadeira reviravolta no pensamento social e artístico da época. Não só no da época, mas, também, no dos dias atuais.

Fazendo uma junção entre a função da poesia para Manoel de Barros e a consideração artaudiana sobre a crueldade, me irrompe a Crueldade Poética, essa que proporcionou um arejamento ao teatro, inventando para ele novos relacionamentos, para que ele não morresse a morte por fórmulas, por lugares comuns. Essa que, chegando até nós por intermédio de suas obras, Artaud, oportunizou uma libertação para o pensamento que, sustentado pela cultura ocidental seguia e, quiçá, ainda segue morrendo cariado e corroído pelo uso em clichê. Essa que, sustentada por sua imersão, Nanaqui, nos territórios indígenas, orientais, ritualísticos, restituiu à arte a sua virgindade, sua originalidade, enfim, sua essência primordial e funcionalidade primeira. Essa Crueldade Poética que, contrapondo às necessidades sociais, efetivou práticas desnecessárias, tidas como loucuras e profanações, mas que tinha e continua tendo a função de romper de vez a armadura, a golilha que intenta transformar os seres humanos em máquinas, monstros e robôs. Crueldade em sua condição Poética que se faz, ainda, urgente e necessária para que a vida seja digna e respeitada em suas especificidades e diferenças.

É em um caminho semelhante ao da Crueldade Poética que percorre a minha reflexão sobre o que, em vocês, Artaud e Manoel de Barros, denominei como Poesia Cruel. Para tanto, recorro, novamente, aos seus relatos. Só que agora invertido. Começando por você, Nanaqui.

Portanto eu disse “crueldade” como poderia ter dito “vida” ou como teria dito “necessidade”, porque quero indicar sobretudo que para mim o teatro é ato de emanção perpétua, que nele nada existe de imóvel, que o identifico como um ato verdadeiro,

portanto vivo, portanto mágico.

(ARTAUD, 2006, p. 134, grifos do autor)

Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em questões todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos.

(IBIDEM, p. 42)

Cedidas as citações por Artaud, e para completar minha reflexão, Nequinho, recorri à sua obra Retrato do artista quando coisa e retirei dela a poesia que diz o seguinte:

Uso um deformante para a voz.  
 Em mim funciona um forte encanto a tontos.  
 Sou capaz de inventar uma tarde a partir de  
 uma garça.  
 Sou capaz de inventar um lagarto a partir de  
 uma pedra.  
 Tenho um senso apurado de irresponsabilidades.  
 Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.  
 Experimento o gozo de criar.  
 Experimento o gozo de Deus.  
 Faço vaginação com palavras até meu retrato  
 aparecer.  
 Apareço de costas. Preciso de atingir a escuridão com clareza.  
 Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar  
 o meu aspro.  
 Palavras têm que adoecer de mim para que se  
 tornem mais saudáveis.  
 Vou sendo incorporado pelas formas pelos  
 cheiros pelos sons pelas cores.  
 Deambulo aos esgarços.  
 Vou deixando pedaços de mim no cisco.  
 O cisco tem agora para mim a importância  
 de Catedral.

(BARROS, 2010, p. 360)

Nequinho, para pensar sobre a junção conceitual: Poesia Cruel, parto de algumas palavras-chaves das citações de Artaud. São elas: vida, necessidade, emanção perpétua, ato verdadeiro, vivo, mágico, anárquico, desordem e caos. Conhecendo um pouco da performance artaudiana, acredito que essas palavras poderiam ser confirmadas como os duplos da crueldade, pois, como elucidado por Nanaqui, ele disse crueldade, mas poderia ter dito vida, necessidade. E eu digo mais, poderia ter dito emanção perpétua, ato verdadeiro, vivo, mágico..., pois todas essas palavras sugerem movimento e, como dito por Artaud, “tudo o que age é uma crueldade” (ARTAUD, 2006, p. 96). Sendo assim, crueldade é, além de tudo, movimento. Pois bem, olhando agora para a sua poesia, Manoel, nos deparamos com a crueldade em evidência, ou seja, com a “vida”, com a “necessidade” de criar, de inventar. Na ponta de seu lápis você faz os mais inusitados nascimentos: o de uma tarde a partir de uma garça e o de um lagarto a partir de uma pedra. Faz vaginação com as palavras até o seu retrato aparecer; alcança o seu aspro; deambula aos esgarços e vai deixando pedaços seus no cisco, este que, para você, tem agora importância de catedral.

Com isso, por meio de um ato verdadeiro, de um movimento poético, instaura a anarquia, a desordem e o caos. Talvez essas três palavras (anarquia, desordem e caos) deslimitem a sua poética, Nequinho. Não há de ser com a retidão e nem com a razão que, tanto o poeta, quanto o leitor incorporador, atinge a escuridão com clareza; que sabe de tudo quase sempre quando nunca; que experimenta o gozo de criar; que experimenta o gozo de Deus. Somente um poeta cruel é capaz de ser proponente de uma Poesia Cruel, aquela que lida diretamente com a vida, com a necessidade, com a emanção perpétua, com o ato verdadeiro, vivo, mágico, anárquico, com a desordem e com o caos. E essa poesia é cruel demais, porque não é do plano racional, do controle, das definições prontas e acabadas, da hegemonia. Não é da nossa apreensão. É uma poesia que nos escapa, que nos trai, que não aceita ser amarrada no poste, que foge às nossas interpretações. É uma Poesia Cruel porque, tal como uma magia, é recheada de surpresas, de enigmas, de nuances peculiares. É cruel porque nos tira do conforto. Viola o nosso pensamento enrijecido.

Não há de ser de qualquer forma que incorporaremos uma poesia assim. Precisamos de uma preparação que requer libertação total dos nossos automatismos, das nossas certezas, verdades, princípios e pretensões ocidentais. A poesia manoelina é cruel artaudianamente falando porque, diante de uma cultura dominadora, afronta a gramática e cria, em contraposição, a agramática, o idioleto manoelino; porque se rebela contra a razão; não se faz submissa à língua portuguesa, ao idioma; porque não se prende ao cânone; porque não se limita às palavras e aos seus significados; porque se coloca e nos coloca em movimento

constante. Porque é poesia em ação e, como dito por Artaud, tudo que age, e aqui acrescento, que age em favor da vida, é uma crueldade.

### **Encerr-ANDO...**

Artaud e Manoel de Barros, Nanaqui e Nequinho, estou exausto, mas grato! Foi um desafio constante esse percurso. Terminar esse trabalho foi um sonho que ousei realizar. Sei que, como a vida, em suas inconstâncias e incoerências, essa anti-Tese corpográfica guarda fragilidades, mas muito mais do que isso, guarda uma experiência poética e cruel de um corpo/vida transformado por suas Manifestações Performáticas.

**Que a Crueldade e a Poesia continuem os perseguindo onde estiverem.**

**A mim, obsediaram!**

P.S.: Ao corpografar essa carta, pensei que estivesse, por diversas vezes, conversando com vocês dois. Pedi a ajuda da espiritualidade amiga. Fechando os olhos eu os via: Artaud com a mão direita sobre o meu ombro esquerdo e Manoel de Barros com a mão esquerda sobre o meu ombro direito. Pode ter sido fruto da minha imaginação. Se o foi, agradeço por terem estado presentes nesse meu estado imaginativo.

Com afeto,

**Rodrigo Peixoto Barbara**

*Desfechos inacabados*

Chegamos ao final da nossa anti-Tese corpográfica. Antes de encerrar a minha participação gostaria de agradecer a você, incorporador, que se colocou atento à essa minha incorporação em palavras. Escrever sobre Artaud e Manoel de Barros foi um desafio para mim. Desafio porque, mesmo não querendo, mesmo me blindando, eu carrego uma série de interferências, preconceitos e discriminações advindas de um enraizamento em uma condição de vida, dada por minha vivência na cultura ocidental, fortemente marcada por dogmas, certezas e juízos estabelecidos.

Essa incorporação em palavras foi uma luta minha comigo mesmo. E, possivelmente, evidenciei um pouco disso, dessa conduta conservadora, em algumas (ou várias) páginas. Não é fácil esse processo de descolonização. Escrever, nesse caso, é menos dificultoso, mas viver, colocar essa ação na prática, é mais árduo. Uma tarefa constante e eterna enquanto durar essa minha existência terrena. Mas sigo tentando. É um desejo que diariamente coloco em prática. Um exemplo disso são os pensadores/performers que eu trouxe a essa corpografia, suas obras/performances e, conseqüentemente, esse estudo.

Dadas as devidas apresentações a esses desfechos inacabados, gostaria de, para (des)finalizar, fazer algumas considerações pertinentes. Atar nós para que estes sejam desatados em outras pesquisas, por outros pensadores e até por mim mesmo. Para isso, utilizo como subsídio teórico a interferência textual de Richard Schechner (2011), *Performers e Espectadores – Transportados e Transformados*, acrescida do pensamento de Liminaridade de Victor Turner (2008), baseada na obra *Os Ritos de Passagem* de Arnold Van Gennep e em um estudo meu e de uma amiga, Renata Curado, denominado como *Rizo-Liminaridade: performances do entre*.

Schechner (2011), na performance textual: *Performers e Espectadores – Transportado e Transformado*, por meio das práticas performáticas (teatro e até mesmo os rituais de comunidades tradicionais) discutiu sobre dois termos interessantes e muito plausíveis a esse desfecho: transporte e transformação. O presente professor estadunidense dos estudos da performance expôs nessa obra que existem ações e ou meios considerados como transportes e outros que carregam em sua concepção a transformação. Para evidenciar seu pensamento sobre o transporte, Schechner apresentou a performance teatral, a cena propriamente dita, como um transporte tanto do ator/performer quanto do espectador. Ou seja, o transporte tem uma duração estabelecida. Acabando o tempo, tudo volta como era antes. Por meio do teatro, o ator é transportado ao personagem e o espectador ao enredo. Acabada a ação, o transporte, ambos, ator e público, voltam aos seus *status* sociais sem nenhuma transformação evidente. Já a transformação, que também não elimina o transporte, pode ser

percebida nos ritos de passagem de povos tradicionais, quando um membro da comunidade é retirado do seu seio social, levado a um processo muito particular de maturação e retorna ao convívio transformado. Ora, passa de um *status* a outro pelo rito (transporte) inerente à cultura de sua coletividade.

Com isso, conseguimos evidenciar a distinção entre ambos os termos. Schechner delimita bem essas definições ao nos apresentar o enredo de sua performance textual e nos possibilita alargar o conhecimento. Sabemos que ele não exclui o caráter transformador de uma performance teatral, porque, sendo um conhecedor dessa prática, tem a convicção de que nem o ator e nem o espectador saem os mesmos depois de vivenciar, um pelo personagem e o outro pela participação viva, a potência do teatro. E é esse entendimento que gostaríamos de apreender aqui.

Ao ler/incorporar um estudo, pensamento, uma performance, os diversos transportes propostos por um pensador/performer, o leitor/incorporador é transportado ao seu contexto, não de forma passível apenas, espectadora, mas levado a participar das palavras, do cenário epistemológico do performer e a influir com o seu pensamento, no pensamento daquele que se abriu a ele. A desfazer ou a fazer mais nós, a duelar, a questionar, incomodar, a mexer nas estruturas, provocar abalos, infiltrar e interferir. Todo esse processo se dá no meio e ocorre em um momento específico, este que Turner (2008), fundamentado em Genep (2011), chamou de liminaridade e eu, com Renata Curado, denominamos de Rizo-Liminaridade. Nesse processo liminar, de meio, de rizoma, de fluxo e corte, é onde acontece as afetuosidades e afetações. É o momento do conhecimento, das aproximações e, até mesmo, dos estranhamentos. A Liminaridade e a Rizo-liminaridade podem ser consideradas a travessia. O percurso que existe entre algo já performado e a futura performance. O entre!

É nele, no entre, que se fundamentam a Liminaridade de Turner e Genep, no espaço liminar, de transformação em que todo iniciado é conduzido e a Rizo-liminaridade de Curado e Barbara, que faz uma união entre o conceito de rizoma deleuze-guattariano (em que tudo se dá no meio, no fluxo, nos anéis abertos, nas linhas de fuga, como em um mapa, sempre aberto, conectável, reversível, modificável, desmontável (DELEUZE; GUATTARI, 2011), nesse território sem entradas e saídas, mas em suas múltiplas entradas e saídas) com a Liminaridade de Turner e Genep. Ou seja, a performance do entre. No espaço propício aos inúmeros acontecimentos, às inúmeras transformações.

E a incorporação, a vivência, as leituras dessa performance textual ocorreram, em sua grande parte, nesse espaço liminar, de entre, de Liminaridade, de Rizo-liminaridade. E desse movimento saí transformado. Transformado ao ponto dessa experiência ter me propiciado

uma exaltação nervosa capaz de me fazer arquitetar, projetar e criar outros pensamentos-performances-transportes para quem sabe, transportar e transformar outras pessoas. É nisso que consiste e é para isso que consistiu essa anti-Tese.

E o que o contexto apresentado tem a ver, também, com a crueldade e a poesia, as manifestações performáticas (in-de) Artaud e Manoel de Barros? Tanto Antonin Artaud como Manoel de Barros, com as suas obras/pensamentos/performances foram e são transportes altamente ligados à transformação. Não existe e não existiu em Artaud e Manoel de Barros obras/transportes separadas da sua condição transformadora, até porque havia propósitos transgressores e transformadores em suas performances. Havia elementos evidentes e potentes para desamar a razão, os juízos, os dogmas, as certezas e as injustiças sociais. Elas foram obras de transformação íntima/pessoal e são obras de transformação social. Por isso que afirmo que tanto a crueldade como a poesia foram e são manifestações performáticas in-de Artaud e Manoel de Barros, pois, lembrando o que foi dito logo no prelúdi(c)o dessa corpografia, performance e, aqui, manifestação performática, inerentemente possui o poder de transformação.

A dor, o sofrimento e a vida foram performáticos na condição humana de Antonin Artaud. Ele foi e é um performer na medida em que suas obras foram e continuam sendo manifestações performáticas de todas as afetações experimentadas em seu corpo, em sua carne. Assim, em Artaud, tudo é performático! Se sua obra é uma desordem ou causa desordem, é porque sua vida assim o foi. O próprio ato do dramaturgo francês expor seu pensamento, sua experiência com e em vida, em suas inúmeras correspondências, fez dessas expressões artísticas e literárias, suas manifestações performáticas. Ser a carne do verbo crueldade foi receber prontamente, em si, essa manifestação cruel. Evidenciar a crueldade pelo teatro da crueldade, pelo corpo sem órgãos, acabando com o juízo de Deus, dando *status* de autêntico ao louco, tendo força e sendo força cruel em um corpo adoecido e acometido pelos constantes eletrochoques, manifestou e evidenciou em inúmeras performances subversivas, transformadoras, essa manifestação cruel. (In-de) Artaud, a crueldade foi e continua sendo uma manifestação performática. Uma manifestação cruel. Uma manifestação da crueldade. Uma performance cruel. Uma manifestação performática por essência e excelência, cruel.

“Ninguém consegue fugir do erro que veio” e o “poema é lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez” (BARROS, 2010, p. 374). Manoel facilmente nos conduz a barro(s). Modeláveis. Coloca imagens em palavras e tira imagens das palavras. Subverte a gramática. Cria um idioleto, a língua dos bocós. Assume que a poesia é o lugar de

ser inútil e o espaço apropriado para coisas inúteis. A poesia se apresenta a Manoel de Barros pelas palavras. Antes de Manoel, as palavras já existiam. Ele não sabe quando surgiu essa vocação de escrever. Acreditava que isso seria um mistério ôntico (BARROS apud MÜLLER, 2010). Ele já não mais sabia separar o poeta do homem. O criador da Criatura (IBIDEM, p. 103). Mas acredito que foi pela necessidade da libertação das palavras que elas, nos dizeres do poeta, o acharam escondido na infância.

A poesia se manifestou a Manoel de Barros pela urgência de uma poética desenraizada da gramática. Com ela, o poeta humanizou as coisas, tirou das insignificâncias os seres insignificantes e deu a eles um esplendor poético. Criou uma poesia repleta de imagens desacostumadas tais como em: “caracol é uma solidão que anda na parede” (IBIDEM, p. 74). Com isso, Manoel de Barros se manifestou em palavras. A poesia manoelina, aquela advinda por uma desobediência do poeta, na escrita, tornou-se uma manifestação. Foi evidenciada. Trouxe consigo e em si uma transformação e um posicionamento ante as normas vigentes inerentes a toda manifestação. “Tenho uma revolta contra a injustiça social. São os pobres seres que me fascinam” (BARROS apud MÜLLER, 2010, p. 140). Foi na poesia que Manoel se disse estar por completo. E digo: performando, manifestando!

Contudo, a crueldade artaudiana e a poesia manoelina se fazem manifestações performáticas por serem atuais, vivas, a fazerem novos leitores incorporadores, seres pensantes e a instigar novas leituras. Artaud e Manoel de Barros são performers que ainda hoje dão o que falar e pensar. Em suas distintas formas de se posicionarem/performarem, foram subversores da ordem, proponentes de performances incomuns. Aqueles que, parafraseando Carvalho e Almeida (2018, p. 8), acessaram a interioridade primordial das práticas sapientais, saíram fora da linha, inventaram novos caminhos, anunciaram conhecimentos proibidos, discutiram hipóteses não plausíveis, ideias inacabadas, impertinentes, caminharam no contrafluxo do estabelecido. Assim, aceitaram a vida dentro de si. Deram voz a essa vida e a essas manifestações.

Não basta apenas possuir a vida. É necessário dignificá-la em plenitude. Só assim ela será uma manifestação performática. Artaud e Manoel de Barros deixaram legados, suas marcas, suas manifestações performáticas singulares e, com isso, afetam e se repercutem em outros pensadores/performers e pensamentos/performances, tal como nessa anti-Tese corpográfica, que des-encerra aqui como um convite a você, incorporador, caso queira, a se manifestar, também, publicamente.

**Gratidão pela sua escuta e incorporação!**

*Interferências Textuais*

ALEXANDRINI, Camila. **Palavra-Performance**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras: PUCRS, 2017.

ALICE, Tania. **Performance como revolução dos afetos**. São Paulo: Annablume, 2016.

\_\_\_\_\_. **Performance.ensaio: des[montando os clássicos]**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

ARTAUD, Antonin. **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

\_\_\_\_\_. **Carta a los Poderes**. Trad.: Juan Andralis y Mario Pellegrini. 3ª ed. Buenos Aires: Argonauta, 2012.

\_\_\_\_\_. **Eu, Antonin Artaud**. Trad.: Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1988.

\_\_\_\_\_. **História Viva de Artaud-Momo**. Trad.: Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1995.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e vida**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Pesa-Nervos**. Trad.: Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena Editora, 1991.

\_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo**. Trad.: Teixeira Coelho. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Os Tarahumaras**. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

\_\_\_\_\_. **Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da Crueldade**. Trad.: Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: VS., 2019.

\_\_\_\_\_. **Van Gogh: o suicidado pela sociedade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d.

AUSTIN, John. **Quando dizer é fazer**. Trad.: Danilo Marcondes. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBARA, Rodrigo Peixoto. **(Des)dobrando o Teatro da Crueldade: Nietzsche, Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, Goiânia, 2017.

\_\_\_\_\_. **Entre o corpo e a poesia: o processo criativo de Manoel de Barros como incitação para uma poesia corporal do ator**. Trabalho de Conclusão de Curso – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

\_\_\_\_\_; CURADO, Renata. Rizo-Liminaridade: Performances do “Entre”. In: **Revista Arte da Cena**, v. 4, n. 1, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>.

BARBOSA, Luiz Henrique. **Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros**. São Paulo, Annablume/ Belo Horizonte: Fumec, 2003.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e a alegria do trágico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

\_\_\_\_\_. **Arquitetura do silêncio**. Fotografias de Adriana Lafer. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. **Escritos em verbal de ave**. São Paulo: Leya, 2011.

\_\_\_\_\_. **Manoel de Barros**. Caderno I – Coleção AmorÍmpar. Prólogo Lúcia Castello Branco. Ilustração Maria José Vargas Boaventura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

\_\_\_\_\_. **Para encontrar o azul eu uso pássaros: o pantanal por Manoel de Barros**. Campo Grande: Gráfica e Editora Alvorada, 2014.

\_\_\_\_\_. **Poeminhas pescados numa fala João**. Imagens de Ana Raquel. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2008.

BÉDA, Walquiria Gonçalves. **A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e autobiografia**. (Tese de doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2007.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

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

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. **A poética do fragmentário - uma leitura da poesia de Manoel de Barros**. (Tese de Doutorado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

\_\_\_\_\_. **A poética Alquímica de Manoel de Barros**. (Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística). Goiás: Universidade Federal de Goiás, 1988.

CAMARGO, Robson. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. In. KARPA: Journal of Theatricalities & Visual Culture. 2013. Acesso em 15 de abril de 2015. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/users/u1801/robsonpdf.pdf>.

\_\_\_\_\_. **Palavramente: o cerrado, a voz e o gesto**. In: **Corpo, estética e outras performances nômades**. Orgs.: PETRONÍLIO, Paulo; CAMARGO, Robson. São Paulo: Paulinas, 2016.

CAMARGO, Robson Corrêa de; REINATO, Eduardo José; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. (Orgs). **Performances Culturais**. São Paulo / Goiânia: Hucitec / PUC-Goiás, 2011.

CARLSON, Marvin A. **Performance: uma introdução crítica**. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARVALHO, Edgard de Assis; ALMEIDA, Maria da Conceição. Prefácio. In: GALENO, Alex; FRANÇA, Fagner; CASTRO, Gustavo (Orgs.). **Antonin Artaud: Insolências**. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.

CEZAR, Pedro. **Só dez por cento é mentira**. Direção: Pedro Cezar. Distribuidora: Downtown Filmes. 78 min. Color. Documentário audiovisual, 2008.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CONCEIÇÃO, Gilmar Henrique da; ACOM, Ana Carolina. Antonin Artaud: pour en finir avec le jugement de Dieu, e Artaud contra o juízo dos psiquiatras. In: **Diaphonia**, v. 2, n. 1, 2016. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/diaphonia/article/view/14639/9921> } Acesso em: 07/04/ 2020.

CURTY, Vanessa. Nos arredores da linguagem artaudiana: idéias que convergem na problemática da linguagem em Artaud. In.: **Revista Urdimento**, v.1, n. 8, 2006, Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101082006051> Acesso em: 09/01/2020.

DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos – Revista de Antropologia Social**. Paraná, Universidade Federal do Paraná, V. 7, Nº. 2, p. 17 – 25, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sismologia da performance: palcos, tempos, f(r)icções**. Cultures-Kairós, v. 7, p.1-20, 2016.

\_\_\_\_\_, et al (Orgs). **Antropologia e Performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

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

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 1. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Consta. São Paulo, Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 2. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Trad.: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** Vol. 4. Trad.: Suely Rolnik. São Paulo, Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 5. Trad.: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1.** 2ª ed. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011a.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** Trad.: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. **Enlouquecer o Subjétil.** Ilustração de Lena Bergstein. Trad.: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação Editora da Unesp, 1998.

DIAS, Luciene de Oliveira. Desatando nós e construindo laços: dialogicidade, comunicação e educação. In: VIDAL, Rose; MELO, José Marques de; MORAIS, Osvando J. (orgs.). **Teorias da Comunicação: Correntes de Pensamento e Metodologia de Ensino.** São Paulo: Intercom, 2014, v. Único, p. 328-350.

DIAS, Luciene de Oliveira; FREIRE, Ralyanara Moreira. Atravessamentos de mulheres lésbicas nas cidades. In: KUNZLER, Josiane; MACHADO, Roberta; OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam (Orgs.). **Urbano Palco: estudos de performances urbanas.** Goiânia: Kelps, 2020.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** Trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Queluz de Baixo: Editorial Presença, 1997.

ESSLIN, Martin. **Artaud.** Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. In: **Olhos d'água.** Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

\_\_\_\_\_. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces.** Belo Horizonte: Mazza, 2007.

\_\_\_\_\_. Gênero e etnia: uma escrevivência em dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCNEIDER, Liane (Orgs.). **Mulheres no Mundo – etnia, marginalidade e diáspora.** João Pessoa: Idéia/Editora Universitária, 2005.

FERNANDES, José. **A loucura da Palavra.** Barra do Garças, Universidade Federal de Mato Grosso – Centro Pedagógico de Barra do Garças, 1987.

FREITAS, Maísy de Medeiros. **Antonin Artaud: por uma cultura da crueldade.** Curitiba, PR: CRV, 2015.

- GALENO, Alex. **Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível**. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- GALENO, Alex; FRANÇA, Fagner. (In) atualidades artaudianas, Entrevista com Florence de Mèredieu. In: GALENO, Alex; FRANÇA, Fagner; CASTRO, Gustavo (Orgs.). **Antonin Artaud: Insolências**. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.
- GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Trad.: Mariano Ferreira. 3ª ed. Petrópolis, Vozes, 2011.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad.: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.
- GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Primavera das rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad.: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: SILVA, Roberto Charles; et al. (Orgs.) **Resumos do 5º Seminário de Pesquisa em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.
- HARTMAN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. **Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil**. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais-ANPOCS. Artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons, 2019.
- HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade**. Trad.: Marcelo Brandão Cipola. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- JACQUES, Paola Berensein. **Corpografias urbanas**. /Arquitextos/, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Acesso em 20 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>.
- KIFFER, Ana. Testemunhos de um percurso: é possível pensar com Artaud?. In: GALENO, Alex; FRANÇA, Fagner; CASTRO, Gustavo (Orgs.). **Antonin Artaud: Insolências**. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.
- LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: a Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. In. **Ilha: Revista de Antropologia**. v. 8, n. 1,2 (2006). Acesso em: 20 de abril de 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229/17094>.
- LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Trad.: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

\_\_\_\_\_. **Estética como acontecimento – O Corpo sem Órgãos**. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. Rio de Janeiro: n-1 edições, 2018.

MELIM, Regina. **Performances nas Artes Visuais**. [Ebook kobo Edition]. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2008.

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

\_\_\_\_\_. (In)atualidades artaudinas, Entrevista com Florence Mèredieu. In: GALENO, Alex; FRANÇA, Fagner; CASTRO, Gustavo (Orgs.). **Antonin Artaud: Insolências**. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.

MÜLLER, Adalberto (Org.). **Encontros: a arte da entrevista**. Coletânea de entrevistas com Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory W. **Van Gogh: a vida**. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **A gaia ciência**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude**. Trad.: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. 18ª ed. Trad.: Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ecce Homo: como cheguei a ser o que sou**. Trad.: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiadamente humano**. 3ª ed. Trad.: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/a.

\_\_\_\_\_. **Le crépuscule des idoles ou comment on philosophe au marteau**. Trad.: d'Henri Albert. França: Bibliothèque Mediations, 1973.

\_\_\_\_\_. **O Anticristo**. Trad.: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo**. Trad.: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Walter Ferreira de. Eletroconvulsoterapia (ect) / Eletrochoque: a produção de evidências sobre seu uso, eficácia e eficiência. In: **Cadernos Brasileiros de Saúde Mental**, v. 11, nº 28, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cbsm/article/view/69772/41712>. Acesso em: 21/04/2020.

O CAMINHO VERMELHO. **Xamanismo nativo**. Disponível em: <https://sites.google.com/site/ocaminhovermelho/o-caminho-vermelho/Caminho-Vermelho/cerimonias-e-rituais/peyote>. Acesso em: 21/04/2020.

PASCALI, Maria Julia. "**Bernardo**": um caminho gestual para a poética de Manuel de Barros. 110 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 1997.

\_\_\_\_\_. **Em prol de cravar júbilo em corações dormentes**. Curitiba: Appris, 2020.

\_\_\_\_\_. **Entrevista para o Projeto Santu Paulu**. Por Angela di Sessa. 2008. Acesso em: 22 de maio de 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Rv\\_i4azCPtc](https://www.youtube.com/watch?v=Rv_i4azCPtc).

\_\_\_\_\_. **Projeto Rio Doze** – Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Arquivos pessoais da pesquisadora, 1988.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: **Pista do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDRON, Denise Araújo. **Um olhar sobre a Performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit**. Tese defendida Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

PETRONÍLIO, Paulo. As palavras e as coisas das Performances Culturais. In: CAMARGO, Robson Corrêa de; CUNHA, Fernanda; PETRONÍLIO, Paulo (Orgs.) **Performances da Cultura: Ensaio e diálogos**. Goiânia: Kelps, 2015.

\_\_\_\_\_. Navegar é preciso, viver é performance. In: PETRONÍLIO, Paulo; CAMARGO, Robson Corrêa de (Orgs.). **Corpo, estética, diferença e outras performances nômades**. São Paulo: Paulinas, 2016.

\_\_\_\_\_. Poesia: a “máquina de guerra” do pensamento. In: **Texto Digital**. Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 68-94, jan./jul. 2013. Acesso em: 10 de maio de 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/download/18079288.2013v9n1p68/25124>.

PINTO, Wilson Coêlho. Antonin Artaud: Tratamento cruel ou cirurgia ontológica? In.: **Utopía y Praxis Latinoamericana**, 2002. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27901805>. Acesso em 17/02/2020.

PIZZINI, Joel. **Manual de Barros**. Direção: Joel Pizzini. Produção: Pólofilme. 61 min. Color. Documentário audiovisual, 2006.

PUCHEU, Alberto. **A Poesia Contemporânea**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. **Pelo colorido, para além do cinzento**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In.: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performances, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SARAIVA, Arnaldo; MARCELO, Marinho; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. **Guavira Letras: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras. Tema Especial: Manoel de Barros: 80 anos fora da asa**. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, n. 24, Três Lagoas, MS, 2017.

SAVAGETI, Cláudio; RODRIGUES, Enilton. **Paixão pela palavra**. Documentário sobre a vida e obra de Manoel de Barros, Canal Futura, 2007.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. Revista **O Percevejo**. Tradução Dandara. Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, 2003, p. 25-50.

\_\_\_\_\_. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Trad.: Augusto Rodrigues da Silva Junior et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

\_\_\_\_\_. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. **Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, Vol. 2, n. 1, p. 155-185, 2011.

\_\_\_\_\_. Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo?. In. **Revista Sociedade e Estado – Volume 29, Número 3, Setembro/Dezembro, 2014**. Acesso em: 10 de setembro de 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.unb.br/index.php/estado/article/view/18251>.

SILVA, Ceres Vittori; PAELARI, Gabriel Mafort Gomes. Por uma cartografia do Corpo-sem-Órgãos: a concepção do corpo em Antonin Artaud. In: **Ephemera Journal**, Ouro Preto, vol. 3, nº 4, Jan./Abr.2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/ephemera/article/view/4184>. Acesso em: 15/04/2020.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **Manoel de Barros: a poética do deslimite**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Poesia Pode ser que seja Fazer outro Mundo: uma homenagem ao centenário de Manoel de Barros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

SPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Trad.: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

THIOLLENTE, M. J. **Antonin Artaud e a expressão de uma subjetividade dissidente**. Revista Pedagógica, Chapecó, v. 18, n. 39, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.22196/rp.v18i39.3617>. Acesso em 17/02/2020.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Trad.: Fabiano de Moraes. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

\_\_\_\_\_. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. 2ª ed. Trad.: Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. 2ª ed. Trad.: Christine Greiner, Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1990.

WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão: poesia quase toda**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

WILLER, Cláudio. **Os Escritos de Antonin Artaud**. Rio Grande do Sul: L&PM Editores, 1983.

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo. **Memória e Identidade na Poética de Manoel de Barros**. (Tese de Doutorado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

#### IMAGENS DA CAPA:

**Foto de Artaud**. Disponível em: <http://www.blackrebelmotorcycleclub.com/askian/en-compagnie-dantonin-artaud-life-times-antonin-artaud-gerard-mordillat-1993/> Acesso em: 06/05/2020.

**Foto de Manoel de Barros**. Disponível em: <http://saboresdiversos.com/lama-e-lamento-2/> Acesso em: 06/05/2020.