

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Linha de Pesquisa: Estudos Críticos das Artes

Texto para defesa de mestrado

ARTAUD FRAGMENTADO:
SONHO E CRUELDADE NA CENA DO CORPO

Autor: Anderson P. Arêas

Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Rivera

Niterói

2015

As 22 letras fundamentais foram gravadas, plasmadas, avaliadas e permutadas, formando com elas toda a criação e tudo aquilo que se irá formar no futuro (II,2). Ele colocou as 22 letras fundamentais em uma roda como se fossem muralhas (I,4) [...]. De que formas elas foram combinadas e permutadas? Colocando o Alef com todos os Alef, Bet com todos os Bet [...] descobre-se que cada criatura e cada frase saem de um único Nome (II,5) [...]. Duas pedras constroem duas casas, três pedras constroem seis casas, quatro pedras constroem 24 casas, cinco pedras constroem 120 casas, seis pedras constroem 720 casas, sete pedras constroem 5040 casas. Siga, daqui em diante, naquilo que a boca não pode dizer e o ouvido não pode ouvir (IV, 16).

Umberto Eco
(*Sefer Yetsirah, O Livro da Criação*)

**Artaud fragmentado:
Sonho e crueldade na cena do corpo**

Resumo: Esta pesquisa é uma investigação crítica da força poética nos escritos sobre teatro e nos desenhos de Antonin Artaud. O trabalho segue a hipótese de que há na obra deste homem-teatro a presença convulsa de operadores de desconstrução de formas e representações que extrapolam o palco do teatro e se projetam em outros suportes como o desenho e a escrita, tornando-se um campo mais complexo e instigante. Cruel e inumado, o poeta apresenta em cada letra e em cada traço uma apaixonada força de reconstrução dos espaços do corpo por meio de uma linguagem plástica e concreta que busca o movimento originário em cada gesto de criação. Neste sentido, estarão sempre em jogo no gesto artaudiano: o visual, o concreto e o sonoro. O esforço deste trabalho é realizar um olhar contemporâneo sobre Artaud – sobretudo degluti-lo – enfatizando alguns pontos que podem ser mais explorados na sua obra como: a linguagem e a visualidade, o Artaud surrealista, a influência da linguagem dos sonhos na sua poética e o borramento das fronteiras entre teatro, escrita e desenho. Nestes outros teatros e(m) outros espaços, o terreno de investigação aqui se desdobra entre a cena do corpo, o corpo do gesto, a vibração da imagem, o traço da crueldade.

Palavras-chave: Antonin Artaud, sonho, crueldade, cena do corpo, teatro revirado.

SUMÁRIO

Apresentação.....	5
Eu corpo.....	6
Mestrado.....	9
Ao meu caro leitor.....	10
Primeiro fragmento.....	12
Cap. 1 – Outro teatro: Des-montagem no espaço.....	13
Homem-Teatro.....	13
Linguagem: corpo do pensamento.....	15
Duplo e gesto: erosão no espaço.....	16
Esvaziamento e morte.....	24
Cap. 2 – Outra cena: Sou o sonho – ficção.....	31
Outro sonho.....	34
Artaud e o sonho.....	36
Imagem, minoração e pictografia.....	41
Sobre intervalos: Entre-sonhos.....	45
Cap. 3 – Cena do corpo.....	48
Corpo artaudiano.....	48
Dissonância e Corpo Onírico.....	50
Cena do corpo: experiência na pista.....	58
Dramaturgia Onírica da Crueldade Ou Manifesto Boa noite.....	62
Considerações gerais: A experiência da noite.....	65
No princípio era o rock n’ roll.....	65
Corpo de pensamento.....	66
Ar livre.....	66
Urso.....	67
Auto-teatro.....	68
A experiência da noite.....	69
Desfecho – Ruína: Terreno instável como palco.....	70
Índice de Imagens.....	72
Referências Bibliográficas.....	73

Apresentação

Lá onde os outros propõem obras, eu não pretendo senão mostrar meu espírito.

Artaud

Anoitece.

É lindo ter o pôr do sol. Estar na sua duração.

Podemos estar mais atentos a este jogo de luz que sempre nos é colocado. A luz solar aquece a vida orgânica e, à noite, os desejos querem ser colocados em cena com mais vigor. No teatro, há também uma variação de intensidades que interessa muito. É bom que alguém que olha uma cena fique à sombra da luz por um tempo. O autor deste trabalho admira muito os iluminadores cênicos e gostaria que esta dissertação tivesse algo em comum com o trabalho de criação de um iluminador de cena. A mesa de operação de luz precisa estar disposta já nesta primeira página da apresentação até o fim desta noite. Nossa vida noturna poderá ser bem instigante, meu caro leitor. Que as letras deste texto apresentem sutis variações de luz.

Acredito que a noite possui uma metodologia que lhe é própria – precisamos dar mais corpo a esta percepção. As noites são muito fortes e peculiares. Quando dormirmos, seremos palco: lugar onde se sentem os espaços do corpo palpitando, o coração acelerado e o sangue revoltado querendo tornar-se *coisa* em cena.

Querendo tornar-se *coisa*. Em cena.

Há em jogo um campo de necessidades e às vezes eu, autor, me perco nele. Com o tempo, aprendi a gostar deste descompasso.

Meu caro leitor, a escrita deste trabalho me produziu uma paixão pelo pôr do sol e pelas suas cores e eu gostaria de deixar isso aqui registrado. Na cidade, na montanha ou no mar... é muito bom respirar o pôr do sol.

É lindo ter o pôr do sol.

Também gostaria de deixar isso aqui registrado, já de início: quando está anoitecendo, criei o hábito de correr na rua. O começo desta prática foi meio intuitivo, só depois fui percebendo o quanto isto se desenvolveu como uma metodologia muito própria e importante para a minha investigação. Muito do que está produzido nesta pesquisa tem a ver com este trabalho físico com o

corpo: muitas e muitas linhas daqui se apresentaram com o meu suor. Suor e linha, juntos. Mas não se trata aqui, em absoluto, de propor que todos os pesquisadores e acadêmicos sejam atletas. Apenas quero registrar que *letra* e *suor* têm muito em comum.

Meu caro leitor, eu como *autor* destas linhas reconheço minha ausência. Já fui. Eu, já era. Não tive e nem terei a intenção de manipular estas palavras como brinquedos de encaixe ou caixas de empilhar. A ideia é permitir que seja criado um campo de ausência fértil, onde sejam admitidos cruzamentos, nós, tropeços e também apagões, acidentes e contradições. Saiba, meu caro leitor, que procurei dar luz, corpo e suor à cada letra deste trabalho para que o corpo da minha letra atue de alguma forma sobre você.

Atue. Sobre você.

O corpo da minha letra *está* aqui para você.

Pegue o corpo da minha letra.

Eu corpo

Escritor = não recalco o sujeito que sou. Declaração do sujeito.

Roland Barthes



Figura 1. Fissura_Cena do traço, Anderson Arêas, 2015

Sou o autor, tenho vinte e nove anos, signo de Áries. Nasci longe, em Boa Vista/Roraima – o que me rendeu algumas coisas, entre elas um apelido

de infância dado pela família: *Makuxí*, nome de uma tribo indígena de Boa Vista. Não conheço muito bem o que a grande maioria das pessoas chama de terra de origem. Nunca – nunca mesmo – foi fácil responder a pergunta: “de onde você é, autor?”. Saí de Boa Vista com meses de vida, morei uns dois anos em João Pessoa/Paraíba, mais cerca de dois anos em Cruzeiro do Sul/Acre – onde eu começo a ter algumas lembranças de infância, como rios enlameados, palafitas, malocas, uma floresta densa na frente de casa, cobras (toda hora, por todo lado e eu não tinha medo) e alguns animais de estimação, como: três tartarugas (uma pequena, uma média e uma grande), um tucano que viveu pouco, um papagaio enorme, um bicho preto estranho que corria muito atrás de mim e do qual não sei o nome, muitas galinhas e pintinhos – contam-me que eu teria matado alguns ao pisar neles, sem querer. Que crueldade.

Depois do Acre, minha família se mudou para Juiz de fora/Minas Gerais, onde passei toda a minha juventude de moleque que brincava na rua, no subúrbio da cidade. Era muita gente e eu era amigo de todo mundo. Estudei no Colégio Militar de Juiz de Fora – pelo que serei eternamente grato aos meus pais. Lá fiz parte da banda de música e da equipe de vôlei do colégio, com meus 1,69m de altura – eu era o líbero da equipe. Nestes dois grupos viajei muito pelo interior de Minas Gerais para tocar e para jogar. Também fui a Brasília com a equipe de vôlei e perdemos o jogo mais disputado de que já participei e que parecia estar ganho: só faltava um ponto para irmos para a final do campeonato, mas a equipe de Brasília fez sete pontos seguidos e perdemos o último set por 16 a 14. No vestiário, aquela equipe de marmanjos chorou ao meu lado. Lembro que não entendia bem porque tanto chororô de vestiário pós-derrota. Choraram muito, quase todos. Somente o jogador mais experiente da equipe e o líbero desterrado (eu) não choraram.

Aos quinze anos, fui vocalista e compositor de uma banda de rock e pop-rock, éramos muito felizes. Neste momento também comecei a fazer teatro, participando como ator em três peças em Juiz de Fora. Cheguei a viajar para Recife para apresentar uma delas com meu grupo que se chamava Anjos do Palco. Em Recife mesmo comecei a namorar uma das integrantes do grupo. Eu tinha dezesseis, ela vinte e quatro. Esta mulher foi responsável pela pior experiência da minha vida. Por causa dela, eu e minha família precisamos

mudar de cidade mais uma vez. Saí da banda de rock na qual eu amava compor e cantar e não consegui despedir de todos os meus amigos. O nome “Anjos do Palco” passou a abrigar um sarcasmo muito cruel.

Em 10 de janeiro de 2004 eu e minha família nos fixamos em Macaé/Rio de Janeiro, cidade natal dos meus pais e do meu irmão. Lá fiz um curso técnico de teatro que revolucionou a minha vida e o corpo do meu olhar. Conheci muita gente de teatro e atuei em umas dez peças. Não consegui mais compor. Em 2007 fui para o Rio de Janeiro cursar Psicologia na UFRJ. Na segunda semana, comecei um namoro que durou sete anos e meio e, ainda que com alguns intervalos de separação, fui muito feliz. Concluí o curso de Psicologia em 2011 e no mesmo ano fiz intercâmbio para Sydney/Austrália, onde morei quase cinco meses, em uma experiência maravilhosa. Mas senti uma saudade que eu não conhecia – e não sei até hoje do quê tinha saudade, exatamente. Só me recordo que, no retorno, quando aterrissei em São Paulo (onde eu nunca morei) senti um alívio, um frescor, uma sensação estranha e gostosa de que estava em casa. Lembro-me de dizer: “Não sei se eu estou sonhando agora ou se estou acordando de um sonho”. Foi um texto não planejado, que se apresentou estranhamente para mim. Foi tornado *coisa* e me disse muito. Continuo a me emocionar quando me encontro diante de uma situação de despedida. E também aprendi a amar aeroportos e aquele seu frenesi.

“De onde você é, autor?”. Eu venho deste lugar. Este é mais ou menos o *espaço* do meu corpo – e esta pesquisa e todas as questões aqui presentes tem tudo a ver com isso: *Eu viajo muito*. E não foi por escolha minha na maioria das vezes. Sempre fui colocado pela vida em espaços de transição, de chegadas, partidas, despedidas e muitos, muitos encontros, desencontros e diversos recomeços.

No fundo, eu gosto disso. Gosto de ser este filho de militar desassossegado.

“A vida não explica a obra” (e nem o texto). “Mas é certo que eles se comunicam” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 141).

Este é o meu texto. Este é o meu corpo. E eu não quero mais pensar sem eles.



Figura 2. *Makuxí, um fragmento*, Anderson Arêas, 2015

Mestrado

“As palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento.”

Valère Novarina

Desde o projeto para o mestrado, era claro para mim que eu queria investigar o *corpo como linguagem* a partir de Artaud. Mas o recorte mais preciso veio mesmo *só depois*. No primeiro artigo que escrevi no mestrado, numa disciplina que cursei na UniRio com o professor Zeca Ligiéro, começou a aparecer uma necessidade de investigar com mais atenção a *linguagem* de Artaud a partir do que ele chama de *poesia no espaço* e *linguagem encantamento* (o que gerou uma parte do primeiro capítulo deste trabalho). O *espaço*, então, começou a aparecer como questão para mim. Neste momento comecei a me interessar muito por artes visuais e suas outras formas de relação com o espaço além da que eu conhecia com a experiência cênica. Comecei a conhecer vários artistas brasileiros que não conhecia e que hoje eu admiro e acompanho, como: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ernesto Neto, Cildo Meireles, Laura Lima, Adriana Varejão, Luiz Zerbini, Tunga, entre muitos outros. Senti necessidade de estudar mais a fundo tudo isso e ingressei no primeiro semestre de 2014 no curso de fundamentação em artes visuais do Parque Lage, onde tive aulas com João Modé, Ivair Reinaldim e Cristina de Pádula – tudo e todos muito encantadores.

Ainda no segundo semestre de 2013 cursei uma disciplina que me trouxe uma pérola que estava entranhada e encoberta no corpo de Artaud. A disciplina, ministrada em conjunto por Tania Rivera e Martha Ribeiro, chamava-se “A cena e a outra cena: diálogos entre processos teatrais e a psicanálise” e buscou explorar questões fundamentais ao teatro na contemporaneidade, em diálogo com a teoria psicanalítica. Apresentou-se então para mim uma faísca de pensamento: aproximar e friccionar interdisciplinarmente a linguagem dos sonhos (com Freud) e o conceito de crueldade (com Artaud). Afinal, Artaud foi o representante do surrealismo no teatro por um tempo e, além disso, nos seus escritos e desenhos percebi certa atenção e ênfase sobre a linguagem onírica e foi este o recorte que eu decidi habitar numa experiência transformadora.

A apenas alguns dias do exame de qualificação, comecei a perceber dois pontos que talvez sejam cruciais neste esforço de pesquisa com Artaud e Freud. São eles: a *imagem* e o *gesto*. Veremos adiante como isso se desdobrará.

Ao meu caro leitor

Meu caro leitor, posso te dizer que escrevo com o amor de um jardineiro que ama o que faz. Um jardineiro calejado respeita e aproveita bem o prazer que é aquele momento antes da terra absorver o que precisa para fazer brotar a semente que ela, na maioria das vezes, também ama. Momento do silêncio antes do acontecimento, do escuro antes da luz, da tensão antes do primeiro broto. Momento de um drama biológico e de um gesto micro-político-biológico. É eticamente fundamental cuidar bem deste terreno rico de possibilidades que é o jardim e seu trabalho solitário e calado embaixo da terra.

O que não se vê é essencial na profissão de jardineiro e espero que o meu caro leitor não esteja acostumado somente com o que é visível no seu jardim.

Quero preparar um jardim multicolor, coberto de plantas e poemas tropicais.

Sentiremos juntos o cheiro de *coisa* germinando.

Meu caro leitor, por gentileza me dê sua mão – não deixe que ela se desprenda por enquanto. Em breve estas letras tentarão entrar pelo seu ouvido

como prova da minha ausência. Ausência de autor – que habita no meio das palavras, estas que sabem mais do que o próprio autor. Pois as palavras que escrevi estiveram mais dentro de mim do que eu. Talvez até mais do que os meus órgãos. Estas páginas correm o risco, meu caro leitor, de começarem a falar com você.

Digo a você, meu caro leitor, que estarei mais feliz se nas próximas páginas eu for capaz de estar com a sombra do meu corpo refletida na vontade de poesia que existe no espaço em branco destas páginas. E se eu for capaz de entrar na sua corrente sanguínea através do jogo que está cravado no corpo da minha letra. Estarei mais feliz quando o *seu* corpo se manifestar com algum movimento na minha ausência de escritor.

Eu quero atuar sobre você.

Eu quero tocar a sua matéria, meu caro leitor. Eu quero te beijar e te dar trabalho. A sua matéria orgânica será meu alvo. Deverei desorientá-la um pouco, preciso dizer. Eu quero minar esta sua matéria orgânica e perfurar você. Quero chegar até suas enzimas e tocar a sua vontade inorgânica. Há sim uma vontade inorgânica no seu corpo que eu preciso conhecer. Quero me envolver com você como meu estômago se envolve com os pedaços de uma banana. Eu quero tocar você com o meu estômago – ele está vazio e, como todo espaço vazio, ele está com fome agora, com um apetite animal para deglutir você.

Comer ou não comer: eis minha questão.

Como.

Quando você virar esta página, lembre-se: eu quero comer você.



Figura 3. *La bouillabaisse de formes dans la tour de babel*, Antonin Artaud, 1948

Primeiro fragmento

Uma fogueira na margem de um rio. Na outra margem, outra fogueira. O rio carrega algumas letras: C, a, R, N, e. Na montagem da cena, há somente o rio, o som do rio, a breve paisagem e as letras. Dois homens aparecem, um em cada fogueira. O som do rio diminui. Silêncio. Os homens tremem dentro das chamas. Um está de pantufas, o outro com um lápis na mão. Eles tremem, vibram, trepidam. O de pantufas inicia um balbucio não familiar, língua desconhecida. Com efeito, a vibração inquietante da voz do homem quebra o lápis do outro homem. Agora o lápis parece ser um pincel. E do pincel escorre uma gota densa de tinta verde. Ouve-se o som da gota densa de tinta verde encontrando o fogo. O rio seca. As letras permanecem, ficam na paisagem como músculos cardíacos: molhadas, vermelhas, vibrantes. E ocas.

Capítulo 1

Outro teatro: Des-montagem no espaço

Homem-Teatro



Figura 4. *Autorretrato*, Antonin Artaud, 1946

Francês multifacetado – ou multifacetante: Artaud-poesia, Artaud-encenação, Artaud-desenho... *Antoine Marie Joseph Artaud*.

Importante referência artística e filosófica, alguns pesquisadores costumam dizer que ainda há nele bastante a ser estudado, tendo em vista sua vastíssima obra composta por escritos publicados em dezenas de volumes, alguns manuscritos ainda inéditos, além de inúmeras cartas, cadernos e desenhos que foram feitos por ele durante toda sua vida, até 4 de março de 1948 – data de sua morte, já em Paris no asilo de *Ivry-sur-Seine*.

Nascido em Marselha em 4 de setembro de 1896, sua existência é balizada por tratamentos, diversas temporadas em clínicas, em casas de saúde, sanatórios. Da grave meningite dos seus cinco anos de idade que quase o levou, até o câncer no reto aos cinquenta e um – idade em que ele morreu. “Fale-se ou não de teatro, em Artaud tudo começa pelo sofrimento”

(VIRMAUX, 2000, p. 9). O homem Artaud é o palco aberto de um confronto e um conflito interior incessante. Alain Virmaux chama a atenção para o fato da insistência de Artaud citar seu próprio nome diversas vezes em seus escritos, como se ele fosse a própria testemunha do que ocorre dentro de si. Acrescenta-se a isso, as sucessivas tentativas fracassadas de produções teatrais – Artaud e o teatro parecem Sísifo e seu rochedo. A meu ver, ele também se assemelha à imagem do supliciado que ele próprio se refere já no prefácio de *O Teatro e Seu Duplo* (2006): “E, se é que ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nestes tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras” (ARTAUD, 2006, p. 8). Sendo praticamente inviável fazer teatro fora de si, ele realiza em si – e o teatro nunca deixou de viver nele. Num movimento permanente de fusão, de homem de teatro ele foi se transformando em homem-teatro. Ou melhor, em *homem-teatro-da-crueldade*.

Nele, o sofrimento e a doença tem um sentido determinante para a vida e para a sua criação. Kuniichi Uno acredita que pensar é cruel para Artaud: “O que é cruel é, antes de tudo, o pensamento”. (UNO, 2012, p. 35). É na impossibilidade, ou na terrível paralisia do pensamento, que ele descobre e redescobre a crueldade.

Artaud designa, sem dúvida, o pensamento como o processo mais profundo que trabalha a matéria. No pensamento e nos esforços de pensar, ele sofre uma estranha violência e, ao mesmo tempo, inflige a violência ao pensamento. É assim que o pensamento é cruel. Aquele que pensa, o que pensamos e o próprio pensamento sofrem igualmente a crueldade. Esta crueldade mina e transforma o sujeito e o objeto do pensamento e, sem dúvida, a própria condição do pensamento. (UNO, 2012, p. 36)

O tema da crueldade está, assim, sempre presente. Uno mostra que talvez a crueldade diga respeito essencialmente à linguagem. E para Artaud, rompe-se a linguagem para tocar a vida – fazer ou refazer o teatro é isso (ARTAUD, 2006, p. 8).

Linguagem: corpo do pensamento

Nuno Ramos, escritor e artista brasileiro, em seu premiado livro *Ó* nos apresenta a sua concepção de linguagem. No primeiro capítulo, intitulado “Manchas na pele, linguagem”, ele nos fala sobre essa “estranha ferramenta, linguagem, que me põe para fora do corpo” (RAMOS, 2008, p. 18). Com Artaud, Uno considera a linguagem como o *corpo do pensamento*, a sua parte quase material. “A linguagem é o corpo do pensamento, mas, em relação ao corpo orgânico, ela pertence ao incorpóreo. Para Artaud, ela está, portanto, sempre localizada no limiar entre o corpóreo e o incorpóreo” (UNO, 2012, p. 37).

Do pensamento à linguagem, da linguagem ao corpo. Artaud é pura vibração corporal. Seu histórico de frequentes dores físicas parece tê-lo sensibilizado tanto – *supersensibilizado* – que ele não sabe ser outro alguém de um corpo *falante*. Costumamos dizer que geralmente não lembramos que possuímos (ou somos) um corpo-organismo até que ele se manifeste através de algum incômodo. Caso estejamos bem, nossa atenção é quase totalmente para o mundo exterior. Mas se estamos com muita fome, por exemplo, os ruídos no estômago não deixam escapar a atenção e é como se o mundo se tornasse o estômago. Ora, se Artaud sempre esteve fundo em uma espessura de dor física, se esteve sempre *superestimulado* corporalmente inclusive por sessões de eletrochoques... Parece natural reconhecer aqui o *lócus* privilegiado de sua luta e ação reestruturante: o corpo. Logo, sua linguagem se (des)dobrará sobre a matéria do corpo e o espaço da palavra, do grito e do silêncio. Na matéria concreta, visual e sonora – como buscarei tocar na sequência do trabalho, cada item ao seu modo.

Devemos continuar investigando a linguagem artaudiana. Artaud, *homem-teatro-da-crueldade*, dá corpo às suas cartas como quem utiliza palavras para realizar uma operação viva, em contraposição aos autores e atores que preferem uma linguagem articulada na gramática e na palavra ossificada, congelada sobre o seu significado fixo e restrito. Ele observa que esta obsessão pela palavra clara, bem dita e bem iluminada leva ao ressecamento das palavras (ARTAUD, 2006, p. 139). Para ele, a poesia foi retirada do teatro junto com a curiosidade e a imaginação. Trata-se, sobretudo,

de uma ideia de criação artística que subverta as “leis habituais do teatro”. Esta linguagem teatral articulada na gramática, no diálogo e na psicologia deve dar espaço para uma linguagem de outra natureza, aberta para o campo de possibilidades misteriosas das palavras das quais nos esquecemos. Ramos entende do assunto e complementa: “Quando entramos em choque com algo inaceitável ou excessivamente belo e ficamos, literalmente, sem palavras, estamos recuperando esta etapa adormecida da nossa natureza” (RAMOS, 2008, p, 24).

Vemos que a fonte da linguagem que estes autores estão buscando está num lugar mais recuado do pensamento. Onde soam sílabas e ressonâncias. Casa da música da palavra.

Sua matéria é o *gesto*. Gesto que parte da “NECESSIDADE da palavra mais do que a palavra já formada. (...) Mergulha na necessidade. Refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem” (ARTAUD, 2006, p. 129, grifo do autor).

Seu objetivo é criar Mitos. E reencontrar *imagens* – vemos aqui um aspecto quase alucinatório ou onírico: eis, rapidamente, uma proposta desta pesquisa, pensar o onírico como metodologia de criação artaudiana, no qual discutirei com mais espaço no segundo capítulo.

E o endereço?

Duplo e gesto: erosão no espaço

“Palavra endereçada é palavra corpórea”

Jean-Luc Nancy

Do endereço quem sabe bem é o corpo. Nancy nos apresenta um texto muito importante para esta reflexão, onde propõe um corpo que é, de saída, teatral: Um corpo-teatro. Segundo Nancy, os corpos já são, eles mesmos, apresentação. Eles se expõem “por essência e não por acidente”. Afinal, “tudo expõe, anuncia, declara, endereça alguma coisa: os modos de chegar perto ou de se afastar, as forças de atração e repulsão, as tensões para prender ou largar, para devorar ou rejeitar”. Talvez o teatro já tenha começado “nos

espaços intersiderais ou no espaçamento infinitesimal das partículas, pois ali se desempenhou o drama, como diz Artaud” (NANCY, 2010).

Vemos aqui que o drama é cósmico. Há uma noção cabalística sobre a Criação que pode ajudar no andamento da nossa reflexão. Diz-se que para que o mundo finito pudesse existir, houve uma contração do mundo infinito e onipresente de Deus. Isto é conhecido como *Tzimtzum*, palavra hebraica que significa “contração” ou “constricção”. É o *espaço* onde o mundo finito existe. Espaço contraído. Esta *imagem* da contração do infinito (a não-matéria) é muito boa para assentar aqui o terreno do teatro que queremos atuar, a medida que ela nos traz uma importante dimensão de espacialidade e um jogo entre o finito e o infinito, concreto e abstrato, matéria e não matéria. E – por que não? – jogo também entre o conhecido e o desconhecido.

Artaud entende bem esta configuração dramática nuclear do cosmo e a linguagem do Teatro da Crueldade tem tudo a ver com isso. Pretende ampliar nossa experiência do real, tornando-se o “duplo” não de uma realidade cotidiana e racional, mas sim de uma realidade invisível, “perigosa e típica”, onde se desenrola um “drama essencial”, de natureza cósmica, numa experiência de contato com a “matéria-prima” do mundo, sua substância primeira, obscura e amorfa, impenetrável à luz da razão – vemos aí uma semelhança com o “umbigo do sonho” como nomeou Freud, que é a parte obscura e insondável da produção onírica (veremos no capítulo seguinte). Para tal, deve-se recorrer a uma linguagem que se dirija, de modo cru e direto, à sensibilidade, sem muitas mediações. Artaud pretende, a partir da confrontação com situações de choque que abalem os nervos, provocar uma determinada forma de experiência que é vital.

Está descrito nitidamente o que Artaud quer com a crueldade: não se trata de gestos sangrentos, como excrescências doentias, pelo contrário, trata-se de “um movimento do espírito, que seria calcado sobre o *gesto da própria vida*; e na ideia de que a vida (...) admite, por consequência direta, o mal e tudo o que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria” (ARTAUD, 2006, p. 134, grifo nosso).

Está assim colocada, neste trecho e desde o título do seu livro, a dimensão do *Duplo* no teatro que ele almeja recriar. Pois, metafisicamente falando, ele sempre admitirá em cada gesto a extensão, a espessura, o mal e a

matéria. Para isso, o gesto cênico artaudiano precisará abrir um espaço e duplicar-se, partir-se – o Duplo parece ter tudo a ver com esta espessura, uma estrutura paradoxal, dois em um. Juntos. *O Teatro e seu Duplo* de Artaud talvez também pudesse ser “O Teatro e sua Espessura” ou “O teatro e seu Mal Criador”.

Mas devemos sempre lembrar de algo: “*Artaud não é dark. Artaud é sombra, atua numa zona inespecífica*” (como aprendi com a fala da professora Ana Kiffer que ainda ressoa na minha leitura sobre Artaud). Como pôr em cena a crueldade e este mal, de modo a não fazer deles excrescência doentia e gesto sangrento? Parece, meu caro leitor, que a crueldade – com sua potência destrutiva, logo reestruturante – já está sendo encenada, a todo momento, na cena do corpo que se faz junto com a cena do mundo. Ela constitui nossa matéria que, de saída, parece estar sempre atravessada por conflito e criação. O drama é cósmico. Nancy sabe disso e não é a toa que ele se lembra de Artaud, pois este é um autor que traz este conflito no corpo de seu pensamento sob a forma do duplo de uma realidade perigosa e típica.

Freud e a psicanálise nos ajudarão a percorrer esta sinuosa questão da crueldade. O professor e psicanalista Joel Birman o afirma citando Derrida: “não existiria qualquer possibilidade de se fazer uma meditação efetiva sobre essa questão sem a participação do discurso psicanalítico” (DERRIDA *apud* BIRMAN, 2011, p. 100).

Não é a toa que a psicanálise nos ajudará aqui, pois esta é a disciplina que apresentou com primor um novo sujeito para o século XX, um sujeito que não é unilateral, não é sujeito “reta”. Um sujeito que é sempre jogo de forças, que apresenta algo que pulsa para fora e que ele não reconhece facilmente. Que é complexo e é propenso à análise, à quebra e à fragmentação. Como diz Nuno Ramos no início do Ó: “Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes” (RAMOS, 2008, p. 11).

Sujeito-fragmentação e endereçamento, que se atualiza sempre na relação problemática com o mundo ao redor.

Que é também suscetível à regeneração e à reconstrução.

Um sujeito que é assujeitado a um jogo de pressões tão multidirecionadas que não parece ser tanto um padrão de si, é mais um empregado sujeito da experiência.

Sujeito *duplo*: que apresenta uma cena no mundo sempre com outra cena fazendo pressão. Ao mesmo tempo.

Sujeito do inconsciente: teatro-dança de pulsões. Dança-teatro em cena. Encenação instável e arriscada.

Sujeito-Cena – cena de *Café Muller*, de Pina Bausch.

→ Crueldade → Vida → Necessidade → Ato/Emanação perpétua → Ato verdadeiro → Portanto, vivo → Portanto, mágico. (ARTAUD, 2006, p. 134)

Dando ainda mais espaço para esse jogo enlouquecido de desajustes entre as noções de Artaud e Freud, podemos pensar outros nomes para *O Teatro e seu Duplo*:

“O Teatro e sua Inquietante Estranheza” ou

“O Teatro e seu Jogo entre Conhecido/Desconhecido” ou

“O Teatro e sua Duplicação/Divisão”, enfim,

“O Teatro e sua Sombra”.

Na busca por uma linguagem própria do teatro, Artaud questiona exaustivamente o espaço e o sentido do teatro no ocidente e é fundamental compreender que, num sentido mais amplo, sua crítica se estende também a cultura e as esferas que a compõe (política, religião, medicina, etc). Podemos dizer que sua complexa obra ocupa não somente o lugar de um programa estético, mas principalmente de uma poética de reconstrução espiritual do homem. Neste sentido, uma de suas bases parece ser a negação do pensamento dualista, no qual, segundo Kiffer, impõe-se uma separação e uma hierarquia: “Hierarquia como modo dessa separação: o espírito sobre o corpo, a racionalidade sobre a sensibilidade, o sujeito sobre a linguagem, a linguagem sobre as coisas, deus sobre o homem” (KIFFER, 2012, p. 29). Para tal procedimento de contestação, Artaud é veemente: “Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de *exercer* a vida” (ARTAUD, 2006, p. 4, grifo do autor).

O contraponto que ele realiza com outras culturas, sejam elas primitivas (índios Tarahumaras no México), orientais (em Bali) ou medievais (alquimia, hermetismo, etc), se tornará uma estratégia fundamental para se pensar alternativas para o mundo ocidental (QUILICI, 2004, p. 97). Desta forma, percebemos desde o início dos escritos de Artaud que suas formas de expressão são fiéis à experiência e a estratégia que ele lançará mão será a de tornar a própria mente como “objeto” de análise e a própria debilidade como conhecimento. Assistindo-se e testemunhando-se, sua vitalidade afirma-se então na fragilidade e no sofrimento mental que ele conhece bem: “Sofro de uma pavorosa enfermidade do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os degraus. Desde o fato simples do pensamento até o fato exterior de sua materialização em palavras” (ARTAUD *apud* QUILICI, 2004, p. 81). É precisamente neste terreno que ele nos coloca sua urgência existencial e ocupação em vida: refazer-se.

Artaud não foge de seu mergulho e do seu caos, não se ausenta do contato consigo mesmo. Nessa experiência limite, o poeta cruel pretende dissolver as formas cristalizadas da subjetividade e criar novos modos de ser. Para Quilici (2004, p. 56), não se trata de um empirismo ingênuo, mas de um aguçamento da percepção, que nos traria mais próximos do que a vida tem de irrepresentável.

Nas culturas indígenas, por exemplo (uma das referências importantes para Artaud, principalmente após sua viagem ao México), a função de integrar a morte e o não representável no seio da vida é exercida pelos ritos de iniciação. (...) Nesses casos, a “experiência” é dirigida por uma tradição, lapidada através de séculos e transmitida numa cadeia ininterrupta. O teatro artaudiano, de certo modo, aspira à dignidade dessa função: um teatro ritual, que faça o homem recriar-se no trânsito entre o ser e o não-ser, entre o vazio e forma. (QUILICI, 2004, p. 55)

Ou seja, é da instabilidade ameaçadora e do caos que o teatro artaudiano surge como possibilidade de reconexão com as potências vitais. A partir do contato com o teatro de Bali, Artaud passa a se certificar de que o teatro ocidental precisa mesmo é tornar-se essencialmente físico e plástico.

Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação através do esforço metafísico em buscar a *concretude* e a *materialidade* da palavra no espaço cênico. Servir-se dela no sentido concreto e espacial. Manipulá-la como um objeto sólido que abala coisas, “primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto” (ARTAUD, 2006, p. 80). Estamos percebendo como Artaud se propõe a reformar o *espaço* do teatro, a partir de uma ação muito mais rigorosa, que vamos pensar aqui como a *passagem do corpo ao espaço*.

Kiffer destaca bem que o papel da metafísica em Artaud é crucial neste ponto. Há especificidade na sua concepção de metafísica, diferente daquela que não se pauta na metafísica da *linguagem*.

O *gesto* que rasga a linguagem propiciaria às palavras uma entonação capaz de rasgar outros tecidos sensíveis, esses próximos ao espectador e também ao leitor. Observa-se na ideia de metafísica de Artaud, assim como em sua noção de crueldade, um exercício ante a palavra que vai des-fixar seus sentidos, *desmontar* as letras, reencontrar camadas subterrâneas esquecidas, um trabalho ao pé da letra que, nesse caso, encontraria a metafísica como uma “física primeira”. (KIFFER, 2012, p. 29, grifo nosso)

Vemos que Kiffer fala em “gesto que rasga a linguagem”. A respeito do gesto, Rivera nos ajuda dando a ele uma noção de *transformação*: “O gesto é uma pequena modificação do sujeito – e da história” (RIVERA, 2014, p. 142). Esta reflexão é importante aqui, pois a partir daqui podemos entender a proposta de Artaud para o teatro com este viés. É preciso que o ator entenda a sua ação como um gesto.

Há uma relação dialética entre o que se representa em cena e a representação da própria condição de representação. O gesto tem a ver com isso: por ele, nele, a representação se afirma como representação, quebrando ou nuanceando a ilusão mimética. Mostrar-se no mundo, assim como no teatro ou na arte, de maneira a sublinhar sua presença: *gesto político*. Conformar-se, na memória, de maneira endereçada ao outro: *gesto do sujeito histórico*. (RIVERA, 2014, p. 143, grifo nosso)

Mostrar-se – não somente nos edifícios teatrais. Endereçar-se ao outro, ser visto e ouvido e escrever com a sombra: *gesto artaudiano*. Em suas palavras: “O ator que não refaz duas vezes o mesmo *gesto*, mas que faz *gestos*, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas” (ARTAUD, 2006, p. 7, grifo nosso).

É neste sentido que Artaud investe seus esforços atacando o sistema de representação teatral vigente. No teatro europeu de seu tempo (assim como ainda vemos facilmente no teatro carioca atual, por exemplo), é hegemônica a encenação que se reduz à ilustração literária ou à representação de um texto dramático. Afrontando esta representação (presente tanto no teatro quanto no procedimento geral da cultura), ele propõe que o teatro necessita crucialmente repensar a sua linguagem, usando-a de um novo modo, em uma linguagem-encantamento:

Primeiro, a linguagem articulada. Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*. (ARTAUD, 2006, p. 46-47, grifo do autor)

Estamos penetrando cada vez mais no âmbito da estética da crueldade. “No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (ARTAUD, 2006, p. 95). É com esta conduta *apaixonada* e *convulsa* que Artaud nos precisa que “crueldade” e “vida” são, para ele, termos substitutos.

Confesso ou não-confesso, consciente ou inconsciente, o estado poético, um estado transcendente de vida, é no fundo aquilo que o público procura através do amor, do crime, das drogas, da guerra ou da insurreição. O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida *apaixonada e convulsa*; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar. (ARTAUD, 2006, p. 143, grifo nosso)

No texto “Sobre o Teatro de Bali”, Artaud faz uma interessante reflexão a respeito do espaço cênico no teatro oriental que ele está por vislumbrar, fazendo uma leitura inicial que percorre algo entre a encenação e a poesia:

Em resumo e para ser mais claro, deve ter havido algo muito semelhante ao estado musical para essa encenação em que tudo o que é concepção do espírito é apenas um pretexto, uma virtualidade cujo duplo produziu essa intensa poesia cênica, essa linguagem espacial e colorida. O jogo perpétuo de espelhos que vai de uma cor a um gesto e de um grito a um movimento nos conduz sem cessar através de caminhos abruptos e duros para o espírito, mergulha-nos no estado de incerteza e angústia inefável que é próprio da poesia. (ARTAUD, 2006, p. 66-67)

Erosão no espaço

A escrita peculiar de Artaud, *escrita-pensamento*, rica em figuras de linguagem relacionadas aos fenômenos da natureza, problematiza as relações de sua obra com as noções de estética. Kiffer (2012, p. 24) ressalta um lugar intensivo que marca toda a obra de escritor francês: *lugar de erosão de pensamento*. Não sendo somente silêncio, mas também fratura, tocamos aqui no cerne do desenvolvimento da questão do pensamento do autor. Erosão do pensamento e agora, também, erosão da linguagem – linguagem partida. “Não se trata absolutamente de impossibilidade de materializar um pensamento furtivo em palavras. Mas de construir uma linguagem passível de suportar a própria fratura” (KIFFER, 2012, p. 25).

Trata-se, podemos pensar, de um gesto cênico que imprima uma *erosão no espaço*. O espaço do palco precisa ser fraturado, perfurado. Desmontado na frente dos olhos dos espectadores (ou dos leitores). Desta forma, veremos uma

organicidade muito maior do que uma *organização* – esta última é precária e inútil no terreno artaudiano.

Nesta busca incessante por outros estados de existência, Artaud descreve outro tipo de angústia, que chega a um certo limite e se transforma. Seu investimento nisso nos permite refletir sobre as dimensões poéticas do espaço cênico: “outros espaços”, anteriores à própria linguagem, mais próximas da poesia. Outro teatro.

Mas, se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como os temos em todas as circunstâncias da vida e como os autores não os têm suficientes em cena, a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva; e ao lado disso, como nas telas de alguns velhos pintores, os próprios objetos começarão a falar. (ARTAUD, 2006, p. 140-141)

Esvaziamento e morte

Um dos caminhos que se apresenta na pesquisa por estes estados de existência de Artaud nos coloca em contato com a experiência da morte: “Afirmo e me apego à ideia de que a morte não está fora do domínio do espírito, que ela está dentro de certos limites reconhecíveis e acessíveis através de uma certa sensibilidade” (ARTAUD, 1995, p. 215). Assim, a sua mais profunda ocupação – *desfazer-se para refazer-se* – nos é percebida como acolhimento e recriação também destes estados reconhecidos por ele e normalmente excluídos do nosso cotidiano: esta via sensível da “experiência de angústia” e de morte.



Figura 5. *La Tête bleue*, Antonin Artaud, 1946

Podemos enxergar algo dentro desta atmosfera no desenho *Cabeça azul* (figura 5), no qual Artaud desenha um rosto com notável deformação e inumanidade, coberto de buracos, junto a objetos pontiagudos no pescoço e no suporte da imagem e pontualmente com algumas cores saturadas. Podemos ainda ver esta imagem-corpo como uma abertura poética produzida pelo movimento de um gesto duro mergulhado num estado de incerteza e angústia que é inefável. Um desenho-grito próprio de Artaud.

Continuamos a pensar este espaço na forma de um vazio que é cheio de possibilidades, de virtualidades e de potência. Um vazio transformador. Quilici destaca uma leitura interessante de Kiffer sobre a fome em Artaud que tem a ver com isto:

Para a autora brasileira, a “fome” seria aquilo que “faz emergir os buracos vazios do corpo”, ou seja, aquilo que possibilita uma experiência do corpo liberta dos códigos, das redes de significados e dos automatismos que o preenchem. Os espaços vazios do corpo encontram-se nos “entre-órgãos”, nas regiões que margeiam aquilo que no corpo é funcional e estruturado (os órgãos). Visitar os vazios

do corpo é abrir-se, portanto, para aquilo que não é organismo, frequentar as zonas que não foram mapeadas, perceber fluxos não codificados, deixar que o não formulado fale em línguas estrangeiras. Trata-se de uma abertura poética, que desfaz as representações cristalizadas do corpo, rompendo com os circuitos fechados por onde circulam normalmente suas energias. (QUILICI, 2006, p. 73-74)

Ainda para Quilici, o cerne da poesia artaudiana está na “tensão entre o vazio e seus desdobramentos possíveis, suas possibilidades de manifestação”, que “se constitui como o conflito dramático essencial” (QUILICI, 2004, p. 101). A poesia artaudiana se dá nesse *espaço* de combate entre a linguagem e o abismo do sentido, entre as palavras, o grito e o silêncio. O corpo, finito, abriga os espaços e os vazios não codificados, preche de virtualidades.

No excelente ensaio intitulado “O corpo paradoxal”, José Gil (2013) nos oferece uma importante reflexão sobre o que ele chama de *espaço do corpo*. Um espaço paradoxal, não objetivo, que não é somente uma criação própria dos bailarinos, atores e esportistas, mas sim uma realidade muito geral que nasce no momento em que há um investimento afetivo do corpo capaz de transformar a textura do espaço exterior: “O espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço” (GIL, 2013, p. 45). Um corpo-espaço que tem a propriedade de ser visível e virtual ao mesmo tempo e que, quando se move, desdobra o espaço criando profundidade ou espessura – onde interior e exterior são um só. Para Gil, graças ao movimento dançado, o corpo do bailarino torna-se uma espécie de Banda de Möbius – superfície única, sem avessos. E ainda: “Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal” (GIL, 2013, p. 53).

Puro combate e drama, teatro-fogo gerador de processos, transformações e conflitos primeiros. As importantes leituras dos brasileiros Kiffer e Quilici nos ajudam com a ideia de uma espécie de comunicação profunda, entre as formas e o instante de criação. O pensamento então encontra seu ponto de ignição, de passagem do não-ser ao ser.

Aqui, mais uma vez Artaud chama o corte, o golpe, o choque, o talhar, o perfurar, o abrir-se para o lado de fora. Mais uma vez se poderia ler o grito ou o choque como substância, e do som tirar um sentido. [...] Tenho entendido que esse ruído, esse som, ou esses artefatos (pregos, figuras pontiagudas, tubulares, raios) presentes em muitos de seus desenhos assim com em sua poesia, perfazem um movimento de abertura – que é passagem, travessia, vazio, branco – “estado fora” que irá construir esses corpos poéticos e plásticos que constelam sua obra. Seria a abertura para se refazer um corpo onde a negação é passageira da invenção. (KIFFER, 2012, p. 32)

Esta abertura parece ser uma abertura dentro-fora ao mesmo tempo. Um corpo que se relaciona com a dor, com a angústia e com a morte. Corpo desta abertura entre a vida e a morte, que se manifesta no “estado fora”, diluindo a própria relação opositiva entre vida e morte.

Com a leitura de Copeliovitch, podemos entender que Artaud quer é que o ato artístico seja tal qual o ato mítico da criação. A pesquisadora nos mostra ao encontro da proximidade entre a arte e o ritual, sendo o ritual a celebração deste ato criador.

Ritual aqui pode ser entendido por originário, o que está antes e além desse momento que vivemos onde tudo foi linearizado, representado, racionalizado. Na origem do mundo e da própria arte existe uma compreensão através do mito, uma comunhão com as forças da natureza, o homem pertence originariamente a esse movimento do cosmos, esse movimento que é também caos, perigo e integridade. Originário não é de forma alguma um momento no tempo cronológico, mas o princípio e fim da existência, o que há além, e o que unicamente, unamente é. (COPELIOVITCH, 2007, p. 9)

Importante pesquisador americano e criador da *Performance Studies*, Richard Schechner também nos ajuda com a sua abordagem sobre o ritual:

O ritual humano é uma continuação e uma elaboração do ritual animal. Rituais são usados para controlar conflitos potencias referentes ao status, poder, espaço e sexo. A execução de rituais ajuda os povos a passarem por períodos difíceis de transição. O ritual também é uma forma de os povos se conectarem a um estado

coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado místico e construir uma solidariedade social, para formar uma comunidade. Alguns rituais são liminares, existem entre ou fora da vida social cotidiana. (SCHECHNER, 2012, p. 88)

Vemos que a poética de Artaud equipara-se realmente a esta celebração que é o ritual. Se o ritual é o originário e originário é o princípio e o fim da existência ao mesmo tempo, estamos certos de que negligenciar a morte na experiência de mundo é uma questão que merece ser observada. Artaud parece atento a isso e a morte se apresenta como um dos duplos do teatro. Descobrir a “morte do sujeito” como experiência limite torna-se um processo intimamente ligado ao emergir da linguagem poética. Morte simbólica como possibilidade de transformação dos indivíduos e, novamente, como uma proposta contra o sistema dualista hierárquico que predomina na cultura ocidental em que a vida é levada de forma a ignorar e subestimar a morte, desequilibrando e suprimindo nossas possibilidades de experiência. O que se vê aqui é a possibilidade de uma abordagem mais cíclica, orgânica, fluida e indireta que dilui, desse modo, a relação opositiva, binária, separada e direta entre vida e morte. Desconstruir esta experiência cotidiana desatenta de mundo para reconstruí-la com as sombras – em cada gesto – parece ser cada vez mais fundamental. Mas como reconstruir esta experiência com o recurso à morte?

Tadeusz Kantor (1915-1990) pode nos ajudar a responder esta pergunta com bastante precisão. Importante encenador, pintor e cenógrafo polonês, ele é um grande crítico do ilusão presente no teatro-representação, autor de diversos manifestos de teatro e criador do “Teatro da morte”. Lehmann (2011) define sua obra como uma poesia da catástrofe humana. Entre as importantes contribuições do artista polonês para a história da encenação está a significativa utilização dos manequins na cena do teatro no século XX. Sobre sua convicção no uso dos manequins ele diz:

Esforço-me por determinar os motivos e o destino dessa entidade insólita surgida inopinadamente nos meus pensamentos e nas minhas ideias. Sua aparição está de acordo com essa minha cada vez mais forte convicção de que a vida só pode se exprimir em arte

pela falta de vida e pelo recurso à morte, através das aparências, da vacuidade, da ausência de qualquer mensagem. No meu teatro, um manequim deve se tornar um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos – um modelo para o ATOR VIVO. (KANTOR, 1998, p. 6, grifo do autor)

Vemos em Kantor uma forte posição contra o lugar representado da arte. Sua veemente operação visa o processo de *desmaterialização* dos elementos da obra: esvaziamento; falta de expressão; objeto vazio; uso do manequim como manifestação da realidade trivial e nível mais baixo da existência. É nessa impressão confusa e inexplicada causada pela natureza *assombrada* dessas criaturas privadas de consciência e de destino (os manequins) que a morte e o nada entregam sua inquietante mensagem segundo o dramaturgo. “É isso que nos causa esse sentimento de transgressão, ao mesmo tempo rejeição e atração. Exclusão e fascínio” (KANTOR, 1998, p. 5).

Agora voltemos a Artaud. À medida que para ele as “ideias claras estão mortas”, o poeta cruel cria espaços para fazer fluir a vida em tudo o que está “claro” demais, logo, morto, instituído, organizado, cristalizado. Ele se joga nas fraturas entre os códigos e os esquemas rígidos de compreensão e dança espaçosamente sobre elas abrindo novos horizontes de percepção. O que ele quer é atacar a fácil ilusão da representação que há na cultura ocidental. E é neste impulso que dissolve o que há de “organismo” nos corpos, para criar novos corpos poético-plásticos, cheios de vazios potentes de vida.

Uma organicidade no lugar da velha e conhecida organização.

Artaud deve ser *experimentado* – assim como a fé deve ser – e não apenas falado ou explicado. E o teatro é o espaço privilegiado para a materialização da sua poesia, ou melhor, a des-materialização. A questão para Artaud continua a ser a de “dirigir as sombras” (2006, p. 8). Pois a sombra se apresenta como o grande duplo do seu teatro, da sua crueldade e do seu gesto: “O verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir” (ARTAUD, 2006, p. 7).



Figura 6. *Les illusions de l'ame*, Antonin Artaud, 1946

Capítulo 2

Outra cena: Sou o sonho - ficção

“O sonho não me transporta a um outro mundo, ele pensa e me pensa”

Jean-Bertrand Pontalis

Quem sou eu?

De onde venho?

Sou Antonin Artaud e basta eu dizê-lo

como só eu o sei dizer

e imediatamente verão meu corpo atual

voar em pedaços e se juntar

sob dez mil aspectos notórios

um novo corpo

no qual nunca mais poderão me esquecer.

Antonin Artaud

Encontro-me no corredor de entrada à direita da escola onde fui alfabetizado há alguns anos. Caminho um pouco e encontro vazio o pátio onde brincava nos intervalos das aulas, lugar onde fui coroado numa gincana desta escola e também onde realizei minhas primeiras peças de teatro. Viro à esquerda e entro na escola. Dentro dela está escuro, não vejo ninguém. Subitamente, percebo que há fogo dentro da escola, que logo se transforma num incêndio com labaredas dispersadas, iluminando alguns pontos naquele breu. Caminho devagar em meio às chamas e vejo um homem dentro de uma cela. Paro. Observo de longe. Ele está preso e com os braços para fora das grades. Respira pesado e contido enquanto me olha. Começo a me impressionar quando reconheço que o homem enjaulado dentro da minha escola é o meu pai. Começamos a chorar. Mantemos os nossos olhares ligados durante um tempo duro até que uma das mãos do meu pai se desprende do corpo dele e cai ao chão. O fogo aumenta.

Acordo ofegante, envolto em lágrimas e mergulhado em uma prolongada angústia diante do sonho mais violento que vivi. Com a imagem inicial deste

potente sonho cruel que aconteceu durante a minha juventude, me arrisco a desenvolver as linhas deste capítulo procurando analisar os seguintes pontos: como Antonin Artaud se apropria do trabalho dos sonhos inúmeras vezes em seus escritos; como este elemento importante – e pouco explorado – de sua poética se articula com o conceito de crueldade; e como isto pode ter contribuído para o desdobramento da sua produção em outros meios artísticos além do teatro.

Como se dão as nuances da ação-poética artaudiana desenvolvida a partir do seu conceito de crueldade? É possível relacionar a linha de ficção específica que há nos sonhos com a encenação proposta pelo Teatro da Crueldade? E o incêndio na escola onde fui alfabetizado? E o meu pai enjaulado no meio deste incêndio? E a mão do meu pai que me surpreende e dispara o coração até hoje quando a revejo se desprendendo do corpo e caindo no meio do fogo? Trata-se de uma reverberação muito potente. Tentarei aqui neste espaço realizar uma leitura destes elementos considerando o sonho e a crueldade como potências cruciais na construção da cena artaudiana.

Investigar Artaud nos faz sempre revisitar a temática das relações entre a arte e a vida, cara aos artistas vanguardistas em todo século XX. De partida, um importante fragmento:

Quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. E, se é que ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nestes tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras. (ARTAUD, 2006, p. 8)

Este trecho, encontrado já no prefácio do livro *O Teatro e seu Duplo*, apresenta poeticamente o espaço de atuação e o estado de presença com os quais Artaud mais deseja estar em contato. Este espaço de presença o que lhe dá é a cena, principalmente a cena do mundo, no qual ele incorpora com especial destaque no século XX. A infernal realidade exterior é maldita e, sobretudo, não lhe interessa. O que é importante para seu pensamento é este inalcançável lugar que é turbulento e incorpóreo – na medida em que as formas

lá não podem chegar. Lugar que talvez seja mais feito de fogo. Fogo que apresenta um duplo aspecto, que forma e de-forma um supliciado em meio às chamas. Que derrete o corpo da representação, questionando-o, subvertendo-o. Talvez o sonho com o meu pai tenha a ver com esta subversão – talvez todos os sonhos tenham a ver com isso – e ele pode estar querendo me levar a “rejeitar as limitações habituais do homem e os poderes do homem e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade” (ARTAUD, 2006, p. 8).

Mas há outra coisa interessante na fogueira, ainda. Mesmo supliciado, o sujeito não se encontra aí em estado passivo. Artaud diz que ele faz sinal sobre sua fogueira, que é assim que deve ser. Para Artaud, “tudo o que age é uma crueldade. É a partir da ideia de uma ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar” (ARTAUD, 2006, p. 96), ou seja, a imagem deste supliciado que age fazendo sinal no meio da fogueira (como fez a imagem da mão do meu pai se desprendendo do corpo?) é uma imagem potente da crueldade segundo Artaud. E o elemento fogo talvez esteja mesmo sob este campo de forças. Por baixo. Mas ele mesmo ainda faz um alerta que serve de cuidado para esta delicada analogia crueldade-supliciado:

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. 118)

Por enquanto, posso pensar que o sonho mais violento e inquietante da minha vida noturna carrega este elemento de crueldade desenvolvido por Artaud, à medida que há algo nele que age, age diretamente no meu corpo utilizando-se da sua força de contágio, de afetação, de sua capacidade de despertar “nervos e coração” (ARTAUD, 2006, p. 95). O sonho percorre (e escorre) leve e contínuo pela minha fogueira-escola, minha prisão-alfabetização. Ele me coloca caminhando lentamente dentro deste espaço ligado diretamente aos códigos educacionais e de construção de linguagem – *Eldorado*, escola da cidade de Juiz de Fora/MG, atualmente fechado e transformado em um prédio comercial. É claro que o movimento ralentado vai

até o primeiro estanque: quando vejo o supliciado atrás da grade, o andamento da cena para – até eu reconhecer que aquele é o meu pai. Há uma suspensão, uma tensão, um tempo para o olho no olho. Até o rompimento que é a queda do pedaço do corpo. Do corpo da mão. Depois disso, é só transbordamento e o acordar para o pesadelo.

Este sonho-encena-ação terrível me coloca há mais de uma década no meio desta fogueira-questão e revira a minha noção de presença e de corpo: me des-territorializa.



Figura 7. Autoportrait, Antonin Artaud, 1947.

Outro sonho

Anotação feita dia 11 de setembro de 2014

Balucio palavras e frases que não compreendo e retiro agulhas da parte de trás da roupa de uma criança. O ângulo de cena é vertical e dá para ver a coluna dela, pois a roupa é colorida e tem buracos. Talvez seja um boneco do tamanho de uma criança e não uma criança. Talvez isso tenha a ver com os “nervos e linhas” que pensei hoje para o novo título do trabalho da

dissertação. Acho que tem tudo a ver. Acho que posso chamar esse sonho de “Procurando agulhas no palheiro”. Lembro que dormi com uma frase na cabeça que li hoje na internet: “Pensamento é ensaio da ação”. E a ideia de “ação + Freud” se misturou à cena do sonho das agulhas nas costas e das linhas coloridas. Foi logo assim que eu dormi. Estava pensando na escrita da dissertação. O ângulo da cena do sonho das agulhas me fez lembrar também do trecho do texto de Derrida, sobre Artaud:

Sondar: o golpe de sonda opera por penetração, caminha em profundidade, eventualmente através de uma perfuração que rebenta a superfície e passa para o outro lado. ‘Eu podia sondar...’, (...) transgredir um limite, sob a pele. Mas eu podia sondar também (...) para procurar saber, para descobrir a verdade sob o subjétil, atrás do véu ou da tela. (...)

‘Eu podia... talhar’ as figuras ferindo-as. Cortá-las, trinchá-las, parti-las, recorta-las, pô-las em pedaços. (...) Mas talhar é também regenerar, fortalecer desbastando o que prejudica o crescimento, despojar, decotar, desbastar, rejuvenescer, devolver o vigor a uma árvore ou a um membro, salvar em suma, física e simbolicamente. (...)

‘Eu podia... coser’ e para isso preciso realmente furar com uma agulha ou com uma ponta pontuda, perfurar, penetrar, furar a pele da figura, mas posso coser para fechar a ferida, suturar, cicatrizar. (...) Faço passar o fio que repara, reúne, mantém juntos os tecidos, ajusto a vestimenta que, recobrando a superfície do corpo, esposa-a em sua forma natural. (DERRIDA, 1998, p. 117-119)

A operação em jogo pretende trazer uma temporalidade, um percurso de per... furar, per... passar por espaços do corpo onde a vida e a vitalidade não merecem ser sitiadas.

De um lado para o outro, caminhando num *gesto* poético sensível e cruel.

De dentro para fora, carregando a dúvida-abertura de qual *imagem* eu quero tocar.

Qual *imagem* eu quero tatear.

Qual *imagem*.

Artaud e o sonho

É importante lembrar que Artaud foi membro ativo e assíduo do Movimento Surrealista. É participante no período de 1924 até 1926, quando o grupo de artistas decide aderir ao marxismo e ao Partido Comunista. Como Artaud discorda dessa associação, é expulso. Como surrealista, certamente Artaud tem algum contato com as apropriações que os artistas participantes do Surrealismo fizeram dos estudos revolucionários de Freud encontrados no livro publicado em 1900, *A Interpretações dos Sonhos*. Nele, Freud lança mão de uma rigorosa e inédita pesquisa sobre o trabalho dos sonhos onde revela os meandros da linguagem específica presente na criação das imagens oníricas e coloca os sonhos, pela primeira vez, como possíveis de serem interpretados – por meio de análise e fragmentação junto com o sonhador. É interessante notar aqui também que Freud tomava o sonho como produção de cena, uma encenação. “O sonho é também uma cena – a cena por excelência, via real do inconsciente –, que segundo Freud vem substituir uma ‘cena infantil’, modificando-a” (RIVERA, 2013a, p. 52-53). Artaud não só parece bem atento a este trabalho como se articula com ele:

Entre a vida real e a vida do sonho existe um certo jogo de combinações mentais, de relações de gestos, de acontecimentos traduzíveis em atos. (...) O sentido da verdadeira realidade do teatro se perdeu. A noção de teatro se apagou dos cérebros humanos. Ela existe, no entanto, a meio caminho entre a realidade e o sonho. Mas enquanto ela não tiver sido reencontrada em sua integridade mais absoluta e mais fecunda, o teatro não cessará de periclitar. (ARTAUD, 1995, p. 42)

Ou em seu texto intitulado “Projeto de encenação para *Sonata dos Espectros* de Strindberg”:

O real e o irreal se misturam como no cérebro de um homem em vias de adormecer, ou que desperta de repente, tendo se enganado de lado. Tudo o que ele revela nós já o vivemos, sonhamos, mas esquecemos. A encenação deve inspirar-se nessa espécie de duplo curso entre uma realidade imaginária e aquilo que se experienciou num dado momento na vida, para abandoná-lo em seguida, quase imediatamente. Esse deslizamento do real, essa desnaturação perpétua das aparências, impelem à mais completa liberdade. (ARTAUD, 1995, p. 59-60)

O embaralhamento de lados entre a vida desperta e a vida onírica e o *deslizamento* das formas de encarar o real e as aparências se apresentam mais do que um projeto artístico. Artaud propõe, muito mais amplamente, uma des-localização do homem em meio a seus códigos e sua cultura. Um estranhamento do território onde o sujeito acredita que é o senhor – mesmo estranhamento que acontece nos sonhos. O sonho e Artaud mostram que o sujeito não ‘é’ senhor, apenas ‘está’. Em *estado* de passagem. Em trânsito. E o sujeito parece que sonha e delira para poder passar, transitar. Por vezes “acorda” no meio deste trânsito num sobressalto e se vê fantasiando, no meio do jogo surreal. E depois esquece. Mas não sem tê-lo vivido. Fantasia-jogo. É neste entre-campo meio labiríntico que Artaud parece querer nos inserir. É nesta instabilidade ameaçadora e no caos que seu corpo-pensamento atua como possibilidade de reconexão com as potências vitais. A leitura atenta dos seus intensos escritos mostra que é por esta via que a sua poética busca uma incessante ação transformadora do sujeito e uma renovação de seu lugar na cultura – e nas esferas que a compõe: política, religião, medicina, etc. E é neste caminho que ele entende que o seu teatro existe “a meio caminho entre a realidade e o sonho”. Seu pensamento singular é um conjunto de atos de criação e de resistência e a sua poética extrapola a materialidade artística, reinventando-se através do próprio corpo.

Ao traçar a linha da crueldade, do pensamento à linguagem, da linguagem ao corpo, ele desloca seu questionamento para uma

dimensão teatral. É aí que sua problemática da crueldade concretiza-se e cristaliza-se de outra maneira, diferente da escrita. Mas o memorável é que, em quase todos os seus textos poéticos e em suas cartas que investigam sua própria crise do pensamento, buscando, descrevendo, operando a crueldade no pensamento, ele continua a dramatizar o pensamento. Tudo o que se passa no pensamento, no seio da crueldade, assemelha-se a eventos geológicos, vulcânicos, com imagens de gelo, pedra, metal, fósforo, carbono, enxofre, fogo e terra. E, de repente, esse espaço é preenchido por figuras delgadas, fragmentadas, móveis, trêmulas e extremamente sensíveis como cordas, fitas, filamentos, membranas, radículas etc., sobretudo nervos. Sua poesia trata sempre de um teatro do pensamento, sem o qual jamais haveria o teatro da crueldade, e no teatro do pensamento as personagens são, frequentemente, pedras ou metais. (UNO, 2012, p. 38)

O teatro do pensamento de Artaud ao qual Uno se refere é pura crítica à representação. Expõe o seu nó e a sua fratura. Está antes da representação e a palavra só servirá se estiver noutra lugar – “a Palavra anterior às palavras” (ARTAUD, 2006, p. 63). Este teatro apresenta uma expressão de si que não é puramente codificada, não deve ser representada. Neste teatro não há narrativas lineares que se afirmem com início e fim. Trata-se de colocar início e fim em cada segundo e em tudo. E atualizar estes limites sempre. Como os sonhos nos fazem atualizar, à medida que o sonho é desvio, é aquilo que revela o nó da representação nos fazendo viver lenta e continuamente dentro da cena do sonho até que ocorra o transbordamento das fronteiras e haja alguma transformação viva. “Não haverá um só gesto de teatro que não carregará atrás de si toda a fatalidade da vida e os misteriosos encontros dos sonhos” (ARTAUD, 1995, p. 38).

Segundo Rivera (2013b, p. 16), o sonho é um campo aberto onde se criam pensamentos, imagens e palavras que em vez de serem produtos de um eu, é antes a atividade dinâmica capaz de dar lugar ao sujeito. Ele demonstra que entre sujeito e representação não há uma relação fixa e unívoca, pois o sonho estranha o sonhador.

Todo sonho é narcísico, afirma Freud, mas nele se pode estar nas posições mais diversas. (...) Como aponta Lacan em 1955, o eu aí se desmonta, mostrando que é estruturado como uma colcha de retalhos, como um mosaico de personagens com os quais nos identificamos. Disperso e incerto, o eu não é senhor de seus próprios sonhos. Fora de centro, entre os elementos do sonho, ali onde não se espera, desponta então o sujeito do inconsciente, o sujeito deste formidável trabalho de encenação do desejo. Neste sentido podemos dizer que *somos nossos sonhos*. Como dizia Shakespeare, os homens são feitos daquela mesma matéria de que são feitos os sonhos. *So(u)ngo*. (RIVERA, 2013b, p. 16)

Freud apresenta a instância do desejo como fundamental no sonho. De partida, o sonho é uma realização de desejo (FREUD, 2012, p. 143), mas seu mistério reside no fato de que ele distorce o desejo que o impulsiona. Há aqui então um jogo com a forma e a representação. O psicanalista diz que o sonho deforma, dissimula, disfarça, distorce o desejo. Entrando mais a fundo nestes misteriosos meandros, ele entende que todo sonho não só “é, sobretudo, um amável realizador de desejos” (FREUD, 2012, p. 154), como:

A realização do desejo está disfarçada neles até a irreconhecibilidade porque há uma relutância, um propósito recalcador em relação ao tema do sonho ou o desejo dele extraído. A distorção onírica, portanto se mostra realmente como um ato de censura. (FREUD, 2012, p. 181)

Então, o sonho disfarça o desejo para driblar uma censura que se opõe a ele. Aparece um artifício aí. Um artifício forte e poético em prol de um estranhamento de si, ou melhor, de um reconhecimento da própria estranheza.

Artaud parece atento a isto. Encontro num trecho seu algo semelhante a esta operação de disfarce:

Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais

significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra. (ARTAUD, 2006, p 79)

A ideia então é mascarar. Mascarar para apresentar a sombra e, com isso, manter a sombra à vista. Pois “no teatro como em toda parte, as ideias claras são ideias mortas e acabadas” (ARTAUD, 2006, p 40). Manter a sombra para fazer surgir a poesia e o vazio. Vazio potente onde irão se encontrar os sentimentos, os improvisos, os transbordamentos, a vida. Vemos que além de crítica da representação, tanto a linguagem dos sonhos quanto a linguagem de Artaud colocam em jogo a própria linguagem e a significação – pois trata-se sempre de uma espécie de jogo de montagem e desmontagem. Ele ainda diz: “Os sonhos têm mais que sua lógica. Têm sua vida, onde só aparece uma verdade inteligente e sombria”. (ARTAUD, 1995, p. 160).

Uma verdade sombria.

Com o tremendo histórico de dor física, internações e sessões de eletrochoques durante toda a sua vida, ele parece estar sempre amarrado ao seu corpo-sombra. Tanto na cena da crueldade como na cena do mundo do sujeito, sem a sombra está acabado. Em todo caso, as ideias claras demais estão mortas para Artaud. Sem vida.

Com ele, vemos que interessante para o sujeito é uma linguagem criativa que derreta o rotineiro enquadramento da vida, que quebre ou frite o seu osso, que refaça a ordenação das molduras para assim entrar na carne do mundo. Sair do velho alinhamento do sujeito-linha para fazer ver o sujeito-mosaico. Sujeito-sonho. Acordar as energias escondidas no corpo “grosseiro” e cotidiano por meio de precipitados de sonhos. Re-fazer, des-dobrar, re-torcer: deformar.



Figura 8. *L'homme et sa douleur*, Antonin Artaud, 1946.

Um corpo assombrado e também um corpo que cai – como no desenho *O homem e sua dor* (figura 8). Corpo decadente. Corpo presente, pois estar presente também pode ser compreendido como reinventar-se. Recriar-se, desalinhando-se. Essa des-localização, subversão e reviramento das estruturas do ego é que nos interessa crítica e criativamente.

Imagem, minoração e pictografia

Artaud nos mostra que é o embaçamento entre o *real* e o *surreal* e o deslocamento entre a realidade e o sonho que dá lugar ao sujeito na cena da crueldade. E esse deslizamento impele à mais completa liberdade, segundo o poeta. Ele parece querer produzir e acabar com a cena ao mesmo tempo. Montagem e desmontagem – paradoxalmente, na medida em que um não anula o outro. Dormir e acordar quase ao mesmo tempo, perdendo-se na lista de crueldades:

No fogo de vida, no apetite de vida, (...) a morte é crueldade, a ressurreição é crueldade, a transfiguração é crueldade, pois em todos os sentidos e num mundo circular e fechado não há lugar para a verdadeira morte, pois uma ascensão é um dilaceramento, pois o espaço fechado é alimentado de vidas e cada vida mais forte passa através das outras, portanto as devora num massacre que é uma transfiguração e um bem. No mundo manifesto, e metafisicamente falando, o mal é a lei permanente, e o que é bem é um esforço e já uma crueldade acrescida a outra. (ARTAUD, 2006, p. 120)

Como apresentado na epígrafe deste capítulo, é notória a necessidade que o poeta cruel da cena tem de querer um novo corpo e anunciar isto em toda parte de seu pensamento-corpo: “*Verão meu corpo atual voar em pedaços...*”. Talvez as sombras deste corpo despedaçado afirmem, mais uma vez, que esta des-construção do seu eu-Artaud seja realmente fundamental para uma nova criação, a todo momento, e para a instauração de uma *presença* de sujeito no tempo e no mundo.

Artaud anuncia: “O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos” (ARTAUD, 2006, p. 104). E registremos aqui que, segundo Freud, sonho algum pode ser inteiramente traduzido e nenhuma interpretação de sonho pode ter a pretensão de ser completa. Persiste sempre alguma obscuridade, algum enigma. Um insondável no qual Freud denomina “umbigo” – ou seja, ele parece dar corpo ao sonho: “Todo sonho tem pelo menos um ponto em que é insondável, um umbigo, por assim dizer, que o liga ao desconhecido” (FREUD, 2012, p. 132).

Além do “umbigo do sonho”, há outra medida que se mostra essencial no trabalho de interpretação dos sonhos segundo o psicanalista: a escuta dada às partes *isoladas* do sonho. “O essencial é que o trabalho interpretativo não se dirige à totalidade do sonho e sim a cada parte isolada do conteúdo onírico que exige uma análise particular” (FREUD, 2012, p. 120).

Vemos aí uma espécie de gesto de minoração, em um trabalho que se dá sempre sobre as partes (e não sobre o todo). Ao caracterizá-lo, Freud indica

e sentencia um novo caminho no início do século XX, aquele das “*sentenças poéticas*”:

A avaliação correta do rebus só ocorrerá se eu não levantar essas objeções contra o todo e suas partes, mas me esforçar em substituir cada imagem por uma sílaba ou uma palavra que, por meio de uma relação qualquer, possa ser figurada pela imagem. As palavras assim combinadas não carecem mais de sentido, *mas podem resultar na mais bela e mais profunda das sentenças poéticas*. O sonho é um enigma figurado desse tipo. (FREUD, 2012, p. 300, grifo nosso)

A alucinação que constitui o sonho nele mesmo, este pensamento tornado imagem, não pode ser interpretada. Segundo Freud, o que se interpreta é o texto-relato do sonhador, que deve ultrapassar aquela cotidiana dificuldade que embaraça a memória e faz franzir a testar devido ao estranhamento e ao esforço de lembrar. Vemos então que o sonho produz *imagem*, essa força que borra as fronteiras entre sonho e recordação. “A obra freudiana opera assim uma espécie de desdobramento da imagem, um deslocamento de si mesma que lhe confere outra espessura” (RIVERA, 2013a, p. 53). Imagem incerta, disfarçada, distorcida pela censura. Esta plasticidade convulsa do conteúdo onírico (específico trânsito imagem-palavra) apresenta um conflito entre o que se pode e o que não se pode mostrar, como num jogo ficcional.

Os processos pelos quais ela se forma são figuras de linguagem: condensação e deslocamento (que Lacan faz equivaler à metáfora e à metonímia, respectivamente), pois a imagem está de saída entrelaçada à palavra. O sonho é rébus, enigma em imagens que devem ser (re)transformadas em palavras, ou melhor: palavras que desenham imagens a serem retraduzidas. O sonho é “linguagem pictórica”, nos termos de Freud. As palavras são plásticas, podem-se com elas fazer imagens (...). Os pensamentos que compõem o sonho são abstratos, são palavras, mas devem ser representados visualmente. (RIVERA, 2013a, p. 55)

Esta citação nos oferece uma oportunidade de experimentarmos uma outra possibilidade de entendimento para a encenação almejada por Artaud: se arriscarmos reler a mesma citação trocando algumas palavras (*imagem* por *cena* e *sonho* por *encenação*) teremos um resultado frutífero: *Os processos pelos quais a cena se forma são figuras de linguagem: condensação e deslocamento (ou metáfora e metonímia), pois a cena está entrelaçada à palavra. A encenação é um enigma de cenas que devem ser (re)transformadas em palavras. A encenação é linguagem pictórica e as palavras são plásticas, podem-se fazer cenas com elas. Os pensamentos que compõem a encenação são abstratos, são palavras, mas devem ser representados visualmente.*

Vemos que *imagem* (imagem) e *linguagem* (sonho-encenação) se misturam e se tensionam de maneira imprevisível e muito produtiva para o pensamento sobre teatro – ou, para o teatro do pensamento.

A partir da linguagem dos sonhos, estamos entrando em contato com uma natureza do sujeito tão desfigurada e distorcida que vemos surgir algo da ordem do grotesco – estética já conhecida como gênero teatral.

Grotesco, logo, belo.

Logo, risível e trágico.

Logo, Artaud.

Mas, e o que Freud chama de *umbigo* do sonho – aquele ponto obscuro que insiste em tocar o desconhecido e pôr em risco a representação?

Derrida trata muito bem disto, falando de Artaud. Ele entende que o teatro da crueldade é o que a vida tem de irrepresentável (DERRIDA, 1995, p.152). O teatro da crueldade é realmente um *teatro do sonho*, mas do sonho cruel (como o incêndio da escola com meu pai preso no meio do fogo se desmembrando?), isto é, absolutamente necessário e determinado. Contudo, Derrida sugere que um assassinio está sempre nesta necessidade denominada crueldade. “Em primeiro lugar um parricídio. A origem do teatro tal como devemos restaurar, é a mão levantada contra o detentor abusivo do logos, contra o pai, contra o Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto”. (DERRIDA, 1995, p. 159).

Se o sonho cruel é a mão levantada contra o pai-logos, também é um sonho cruel a mão que se desprende do corpo do pai e cai no chão de uma fogueira como um corpo cadente e desmembrado.



Figura 9. *Les corps de terre*, Antonin Artaud, 1946.

No desenho *Os corpos da terra* (figura 9), Artaud apresenta uma espécie de dança das mãos às avessas e parece compreender muito bem a cena das mãos desmembradas e dos corpos desalinhados.

Um trabalho da mão, como uma operação cirúrgica. Trans-linear.

Experiência-desenho de fratura e fragmentação da linguagem e do corpo do pensamento.

Experiência plástica de produção onírica: enigma figurado.

Imerso nesta experiência que se faz numa escrita por imagens, “o sujeito estrutura-se como uma ficção”. (RIVERA, 2011, p. 50)

A partir da leitura de W. J. T. Mitchell, Cristina Salgado complementa algo importante a respeito da *imagem*, que em português tem um uso muito amplo. Sobre a diferença entre *image* e *picture* ela diz “você pode pendurar uma *picture*, mas não pode pendurar uma *image*. Então *picture* se refere à imagem que tem um suporte. E é fácil de você entender que *image* é um espectro” (SALGADO, 2014, p. 64).

Estamos interessados aqui num sujeito que se escreve no mundo com e sem suporte, visível e invisível. E parece que se trata sempre de uma grande montagem. Uma cena espessa e opaca, coberta de sombra.

Ficção.

Sobre intervalos: *Entre-sonhos*

Debruçada sobre o cinema, Rivera diz que tudo ali está nos intervalos (RIVERA, 2011, p. 60) e pensando sobre o ritmo diz que são os intervalos entre os movimentos que constituem o cinema e não os próprios movimentos, nem tampouco as imagens em movimento (RIVERA, 2011, p. 61). Neste sentido, posso pensar também que é nos intervalos entre os passos de uma composição coreográfica que o dançarino faz a sua dança, assim como o sonhador se vê no seu trabalho do sonho justamente no intervalo das imagens que o compõe.

Investindo ainda na matéria do sonho e na sua composição pictórica, agora me ponho a pensar no que podemos ver também *entre os sonhos* e me arrisco a lançar essa ideia aqui como um conceito-questão, pensado como um surto enlouquecido sobre nossas referências usuais, nas quais a vida de vigília é sempre mais forte do que a vida onírica.

Entre-sonhos

Entre-sonhos há abalo entre claro e escuro, dia e noite se inquietam. Há choque entre ilusão e lapso, contração entre linha e nervo. Ficção e realidade tensionam em comutação, uma condensação. O *entre-sonhos* é o território do descuido involuntário onde um furto agitado do tempo faz uma falta na vigília e a quebra. Há uma espécie de queda física, um balanço na voltagem. Nó e um tropeço – que é produtivo. *Tilt*.

Nesse lugar penetrável do *entre-sonhos*, uma faca entra a seco e verticalmente no travesseiro e fica em riste entre o que se vê e “o que não se dá a ver – o que faz furo na imagem” (RIVERA, 2011 p. 18). Afinal, “há violência contra as margens”, como diz Uno debruçado sobre a escrita de Jean Genet (UNO, 2012, p. 94). Contra as margens há flutuação, excitação e transformação em vida orgânica. Ouve-se o barulho da fantasia apaixonada e o eco da quebra e dos fragmentos trepidando. Repressões e disfarces também fazem força.

Há movimento cruzado de imagens e textos na sombra do *entre-sonho*. Narrativa feita de múltiplos trabalhos e de jogo infinito de pictogramas. Vibração dos desejos no espaço do corpo. Dança das pulsões na plástica arquitetura surreal onde os traços metafóricos e metonímicos estão emaranhados aos teatros do pensamento. No espaço nodular do *entre-sonhos*, nos fazemos escrita pictórica, intertextos e interimagens. Fragmentados e móveis.

No *entre-sonho*, corpo e mundo são dois lábios que se beijam estranhamente.

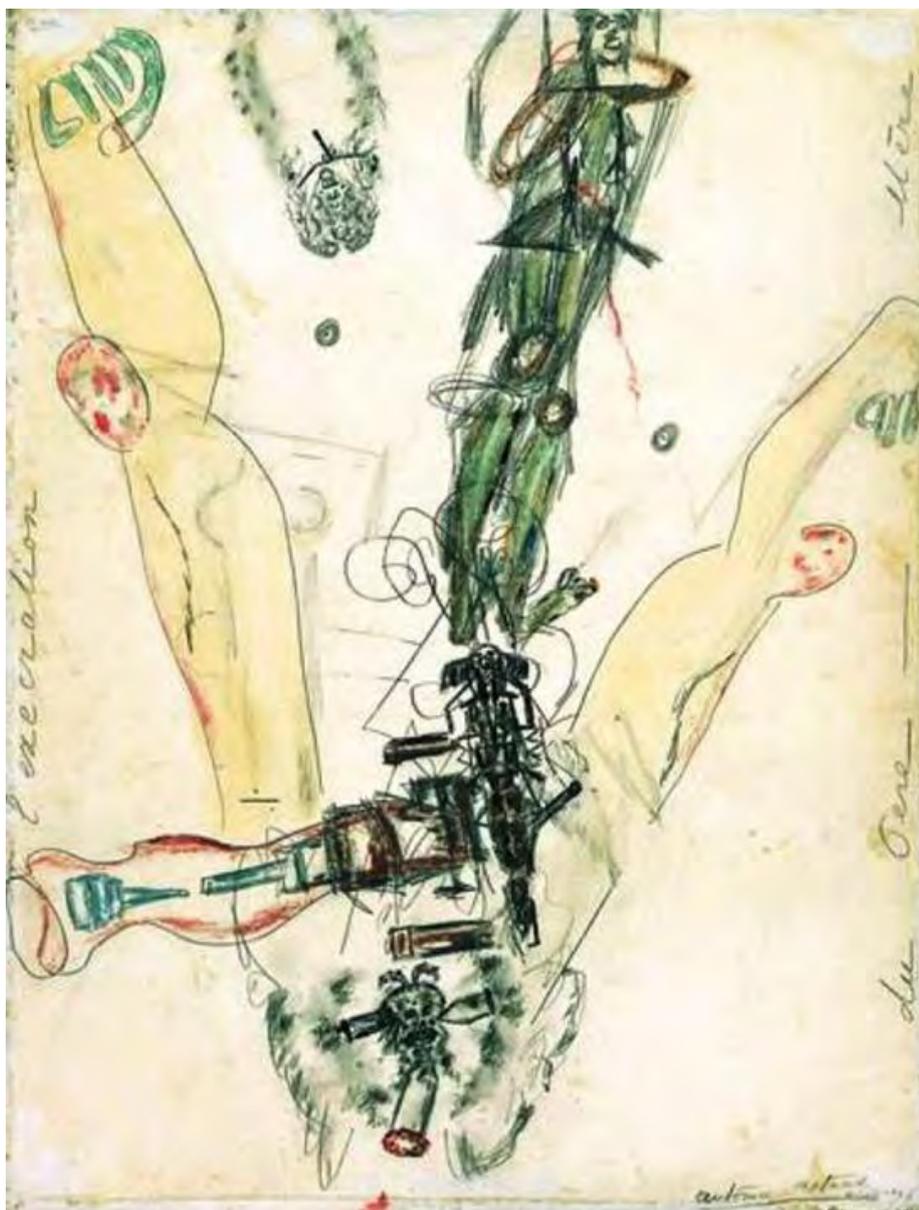


Figura 10. *L'exécration du père-mère*, Antonin Artaud, 1946

Capítulo 3 Cena do corpo

Corpo artaudiano

O corpo artaudiano pensa, combate, age. É posto a pensar, tamanha a pressão. Escreve-desenha-atua com os pedaços da língua que as mãos não conseguem tocar. Está sempre amarrado ao seu corpo-dor. E à sua sombra... Com Artaud, vemos que a linguagem tem o seu lado de sombra – o que não quer dizer trevas. “No teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas” (ARTAUD, 2006, p. 40). Ou seja, podemos pensar aqui que sem a sombra e sem o duplo, está acabado. Como neste seu desenho-escrito de 1946:



Figura 11. *La Projection du véritable corps*, Antonin Artaud, 1946.

Olhos fixos, joelhos tesos. Pulmões tomados, superaquecendo-se ou insuflando-se. *A projeção do corpo verdadeiro* (figura 11) de Artaud parece se apresentar no tempo logo anterior ao seu grito. “O grito da revolta pisoteada, da angústia armada em guerra e da reivindicação” (ARTAUD, 2006, p. 167).

Primeiro, ele precisa destes meios mais grosseiros e grotescos, somente depois e com o tempo, os meios mais sutis.

Se a música age sobre as serpentes, não é pelas noções espirituais que ela lhes traz, mas porque as serpentes são compridas, porque se enrolam longamente sobre a terra, porque seu corpo toca a terra em sua quase totalidade; e as vibrações musicais que se comunicam à terra o atingem como uma sutil e demorada passagem; pois bem, proponho agir para com espectadores como para com as serpentes que se encantam e fazer com que retornem, através do organismo, até as noções mais sutis. (ARTAUD, 2006, p. 91)

Nas suas “Cartas sobre a linguagem” (ARTAUD, 2006), Artaud apresenta espaçosamente o seu entendimento sobre linguagem. “O segredo do teatro no espaço é a *dissonância*, a distinção entre os timbres e o desligamento dialético da expressão. Aquele que tiver ideia do que é uma linguagem saberá nos compreender. Escrevemos apenas para ele.” (ARTAUD, 2006, p. 132, grifo nosso). Com isso, Artaud acaba de nos arremessar um material perigoso, que precisamos receber e sobre o qual devemos trabalhar. Quando digo “trabalhar” não me refiro ao trabalho de manipulação questionado por Merleau-Ponty já na primeira linha do seu *O olho e o espírito*: “A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 15). Não, nesta linguagem pensada por Artaud não pode haver esta renúncia: é preciso habitar os *desligamentos e dissonâncias*.

Estamos jogando com autores nos quais precisamos habitar para compreendê-los e a minha forma de realizar esta habitação aqui é com o estômago: Primeiro, deixar os dentes agirem sobre, salivar, sentir o sabor, envolver com a língua, depois perfurar, mastigar, triturar, despedaçar, fragmentar...

Engolir os autores.

Deglutir: corpo, língua, fragmento, corpo.

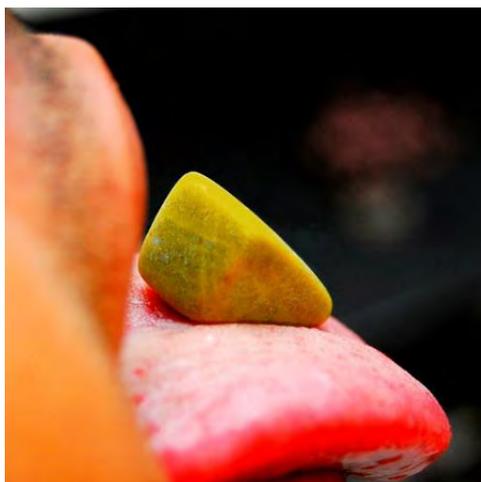


Figura 12. *Leiturorgânica*. Anderson Arêas, 2011.

Dissonância e Corpo Onírico

“É uma experiência do corpo e da voz que passa pela ordem da linguagem e da gramática. Ele tenta rasgar o seu corpo para subtrair os ladrões, mas ele tentou arrancar a ordem linguística e gramatical para encontrar uma outra língua que é própria e que passa pela sua garganta. Quando você ouve seus textos, é preciso deixar de lado o sentido e escutar a necessidade de fonemas que chamam uns aos outros. Às vezes, ele escreve uma palavra por causa do som, não por causa do sentido. É ao mesmo tempo tão poético quanto teatral, quanto pictórico.” (DERRIDA, 1997, p. 4)

A qualidade vibratória de Artaud passa por aí. No último capítulo d’*O Teatro e seu Duplo* – “O teatro de Séraphin” (ARTAUD, 2006) – Artaud trabalha a respiração e a força de seu abalo num jogo entre o Neutro, o Feminino e o Masculino, onde ele quer desativar e comprimir o masculino para “experimentar um feminino terrível” (ARTAUD, 2006, p. 167). Para gritar ele não precisa da força, precisa apenas da fraqueza e a vontade partirá da fraqueza. “O ventre, primeiro. É pelo ventre que o silêncio deve começar” (ARTAUD, 2006, p. 167). “Nunca mais no Masculino. Eu disse: o Masculino não é nada. Ele mantém força, mas me sepulta na força” (ARTAUD, 2006, p. 170). E o Neutro? “Em meu Neutro há um massacre! Há a imagem inflamada de um massacre que alimenta minha guerra. Minha guerra se alimenta de uma guerra e cospe sua

própria guerra. Neutro. Feminino. Masculino.” (ARTAUD, 2006, p. 168).
Vibração. Sonoridade. Corpo.

Valère Novarina, artista e encenador contemporâneo de Artaud, mostra verdadeira compreensão deste Feminino na sua prática teatral e em sua belíssima e poética *Carta aos atores* (2009):

É o corpo não visível, é o corpo não nomeado que representa, é o corpo do interior, é o corpo com órgãos. É o corpo feminino. Todos os grandes atores são mulheres. Pela consciência aguda que têm de seu corpo de dentro. Porque sabem que seu sexo está dentro. Os atores são corpos fortemente vaginados, vaginam com força, representam com o útero; com a vagina, não com o pau. Representam com todos os buracos, com todo o interior do corpo esburacado, não com seu troço teso. (...) Todos os atores sabem disso. E querem impedi-los disso. De serem mulheres e de vaginarem. (NOVARINA, 2009, p. 24)

Acompanho a ideia de que Artaud parece não querer propor uma técnica para o teatro, trata-se muito mais de um pensamento – o que não quer dizer que não há uma *metodologia*, gostaria de frisar. Em dois capítulos de *O Teatro e seu Duplo* (“Um atletismo afetivo” e “O teatro de Séraphin”) ele repete a frase: “No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se” (ARTAUD, 2006, p. 160 e p. 172). É como se ele dissesse que a arte do teatro tem duas estruturas a lidar, uma que devemos questionar e outra que devemos conhecer bem.

Jerzy Grotowski, importante encenador polonês, se aplica nesta proposta de Artaud: ele conhece o teatro (ou o corpo do teatro) como poucos são capazes de conhecer e compreende muito bem o “espírito de anarquia profunda que está na base de toda poesia” (ARTAUD, 2006, p. 42). Assim é para Grotowski que se permitiu criar o seu Teatro Laboratório – onde esteve presente a ciência e a poesia, como Artaud já anunciava. Em suas montagens (várias delas publicadas em vídeo na internet), podemos perceber alguns elementos comuns, como: Respiração total, ressonâncias no corpo dos atores, falas em tom de ladainha, manipulação dos corpos, movimentos partindo da coluna, etc. Grotowski encontrou, ele mesmo, vinte e quatro vibradores diferentes no corpo. Ele destaca que “para cada vibrador há, ao mesmo tempo, a vibração de todo o corpo, com uma vibração maior no ponto central da

vibração. (...) Mas o corpo inteiro deveria ser um grande vibrador. O ator envolvido em uma ação de modo total, sem pensar nela, é *um grande vibrador*” (GROTOWSKI, 2009, p. 154, grifo nosso).

No livro *Metamorfoses do Corpo* (1997), José Gil desenvolve a noção de metamorfose e de transformação do corpo a partir da análise da prática do ioga, que tem como objetivo a ruptura dos laços que ligam o homem ao mundo cotidiano. Segundo Gil, o ioga parte “de uma situação de separação do homem e do cosmos – no plano das energias – para chegar a uma conexão absoluta entre os dois” (GIL, 1997, p. 92). É que nosso corpo “grosseiro” se entrega às tarefas do cotidiano (à cena do mundo?), o que nos distancia das forças mais sensíveis do cosmos. No entanto, enquanto duplos microcósmicos do Macrocosmos, nossos corpos contêm todas as energias do universo. Na lógica do sistema tântrico, “o corpo humano, em todos os seus níveis, concentra em si todos os códigos” (GIL, 1997, p. 95). Trata-se, então, de recuperar as energias adormecidas, de fazê-las reviver em nós.

Ou seja, diante deste cotidiano encenado no mundo que alimenta o nosso corpo “grosseiro” é preciso reativar algo que está fora disso – mas dentro do corpo. Este pensamento sobre a prática do ioga trazido por Gil nos interessa aqui a medida em que nos ensina outra forma de contato com o mundo, rompendo esta ligação linear rotineira para acordar outras energias do corpo: algo como des-alinhar o corpo (e com o corpo) para chegar a um outro estado no mundo, um estado de *Presença*.

De presença do sujeito.

Desnudamento.

Des-habitação.

Des-construção.

“Des-encenação” (RIVERA, 2008, p. 60).



Figura 13. *La mort et l'homme*, Antonin Artaud, 1946.

Temos aqui, via Gil e Artaud, uma operação que afronta a sustentação da ideia de identidade: um deslocamento da ligação do homem ao mundo, uma espécie de des-identificação. Um esvaziamento do homem-eu, que vai com o ar... na respiração. No desenho de 1946, Artaud parece sugerir isto, a morte de uma identidade do homem, *A morte e o homem* (figura 13). Um corpo que cai num vazio de cores insípidas e produz um desajuste na coluna vertebral (ossos essenciais), desalinhando-a – reorientando-a num outro campo de forças. Estar presente também pode ser compreendido como reinventar-se. Recriar-se, desalinhando-se. E Gil nos ajuda aqui neste ponto mostrando, através do ioga, que essa des-localização, subversão e reviramento das estruturas do ego é que é *Presença. Estado de Presença*.

É preciso, portanto, suprimir tudo o que altera e pode opor-se ao despertar da energia, ao despertar da *kundalinî*: nome da potência que repousa nos corpos individuais e que é apenas um aspecto de *Sakti*, figura e símbolo de uma Deusa ou Mulher Divina, esposa de *Xiva*. *Sakti* é o princípio de toda a energia cósmica ativa, móvel, enquanto *Xiva*, constitui o princípio “macho” da potência, impassível e

imóvel, ao qual corresponde a luminosidade da consciência transcendente. Unir *Sakti*, e *Xiva*, em nós é conseguir a Libertação, no grau supremo de consciência e de conhecimento (GIL, 1997, p. 93).

Artaud não fala ou escreve com tamanho apelo aos nomes e sobrenomes da cultura oriental, mas é evidente em toda sua obra a profunda influência que ele recebeu do oriente. O que ele tratou de dizer no capítulo “O teatro de Séraphin” sobre o Feminino, o Masculino e o Neutro tem a ver, obviamente, com o que Gil descreve no trecho acima. Diz Artaud: “Quero experimentar um feminino terrível, (...) o ventre, primeiro. É pelo ventre que o silêncio deve começar” (ARTAUD, 2006, p. 167). Pode-se ver que é aí, no ventre, onde o silêncio começa, que ele localiza o impulso psíquico secreto chamando de “a Palavra anterior às palavras” (ARTAUD, 2006, p. 63).

Quando Gil precisa o que faz o iogue, vemos que há aí uma relação forte com o pensamento que influencia Artaud. O iogue “abre” o interior do corpo, penetra nele e devasta-o com o seu pensamento. “Dissolve-o” de modo que não se tenha mais um interior e um exterior, mas uma única superfície, como uma substância transparente e luminosa. O trabalho do iogue “acompanha-se do revirar do corpo. Da sua metamorfose em ‘corpo sem órgãos’ ou superfície de inscrição de todo o sentido e de toda a existência, ou seja, de todo o signo e de todo o corpo particular” (GIL, 1997, p, 102).

É este *revirar do corpo* que o autor deste trabalho vem buscando... na “superfície luminosa e aberta” de Artaud. O seu reviramento. Torção. Dobra. Como força do que podemos chamar aqui de operador de *des-encenação* – termo proposto por Tania Rivera (RIVERA, 2008).

Estamos vendo, em vários momentos, que há uma *cena do corpo*, porque sempre já começou uma encenação visível e invisível, sob a pele e fora dela. E entre uma cena e outra, entre um corpo e outro, começo a perceber a presença de um *corpo onírico*, preenchido por fragmentos de imagens e sonoridades e compostos por seus intervalos rítmicos.

O ioga afirma que a *Presença* aparece numa experiência indizível, inexprimível, porque toda linguagem emprega signos. “É, portanto, no ‘silêncio’

que a Presença se revela” (GIL, 1997, p. 102). No silêncio que começa no ventre, segundo Artaud. No Feminino. Gil ainda destaca que o Oriente conservou o corpo como meio de ação direta da produção de presença, enquanto o Ocidente, a partir de certo período de sua história, perdeu sua ligação visível com o corpo e perdeu a presença para si mesmo dos corpos individuais e do corpo comunitário (GIL, 1997, p. 84). Para ele, é preciso ainda que a voz tenha uma relação particular com o corpo, que seja sua extensão. É esta relação que as técnicas de meditação orientais (principalmente as do ioga) há muito tempo reconheceram, na importância que atribuem ao exercício de respiração e de controle do sopro, o *prânâyâma* (GIL, 1997, p. 87).

O que é o corpo? É uma respiração que fala. A respiração, o sopro, *pnêuma*, traz, no tempo, a unidade de uma continuidade, mas não ainda a espacialização unificada desta continuidade; Enquanto o sopro se encara somente pelo seu lado puramente “indicativo”, ele é apenas a manifestação, rebatida no plano do tempo, de ritmos corporais; mas porque o sopro é uma mediação permanente entre o interior e o exterior do corpo, uma passagem, contém em si a própria possibilidade da expressão (sentido). Todo o ritmo expressivo que aí se repercute – precipitação, hesitação – se torna possível, enquanto tal, por esta propriedade do sopro ser uma passagem. (GIL, 1997, p.88)

Artaud mostra no decorrer de sua produção artística que conhece muito bem isto e se investe no encontro e no controle da respiração. Como estamos vendo, este pode até ser o centro do seu trabalho. É a respiração que carrega o impulso para a ação. É o caminho para a reapropriação de si e do corpo. Ainda que olhemos para uma espontaneidade em Artaud, isto é combinado com a aplicação e o rigor que se tem na crueldade. Um rigor que é ético. Rigor de atleta. Atleta afetivo (ARTAUD, 2006, p. 151).

A totalidade do corpo age como um grande vibrador que desloca os seus nós dominantes e até mesmo as suas direções no espaço. A técnica é sempre muito mais limitada do que a ação. A técnica é necessária somente para entender que as possibilidades estão abertas, em seguida, apenas como uma consciência que disciplina e dá precisão. Em todos os outros sentidos, vocês deveriam abandonar

a técnica. A técnica criativa é o contrário da técnica no sentido corrente da palavra: é a técnica daqueles que não caem no diletantismo e no plasma e que, ainda assim, abandonaram a técnica. (GROTOWSKI *apud* POLLASTRELLI, 2009, p 162)

Para Jacques Derrida, a essência profunda do projeto artaudiano parece ser: apagar a repetição em geral. Segundo ele, poderíamos organizar toda uma leitura dos seus textos a partir desta noção, na medida em que a repetição separa de si própria a força, a presença, a vida (DERRIDA, 1995, p. 170). A repetição, então, enquadra e tende a enrijecer o fluxo da vida. O filósofo ainda nota que Artaud tinha plena consciência de ter se mantido no limite paradoxal da possibilidade do teatro, de ter se colocado no lugar de produtor e, ao mesmo tempo, destruidor da cena – nascimento e morte. Dupla medida. Duplo.

De criador de um teatro como repetição daquilo que não se repete (irrepresentável): o teatro como repetição originária da diferença no conflito das forças. Porque, ainda segundo Derrida, a representação sempre já começou (ou já nasceu) e ela, portanto, não tem fim. Derrida apresenta, com Artaud, a ideia de como se pensar o fechamento disto que não tem fim.

Pensar o fechamento da representação é portanto pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite à presença de nascer para si, de usufruir de si pela representação em que ela se furta na sua diferença. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino, mas como destino da representação. A sua necessidade gratuita e sem fundo. (DERRIDA, 1995, p. 177)

Agora, nosso caminho se revira e volta a beber na sua fonte. Já nas primeiras linhas do prefácio de *O Teatro e seu Duplo*, Artaud apresenta o que é a sua força. O mais urgente não é defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome, “mas extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome” (ARTAUD, 2006, p. 01).

A sua força nervosa é fome. Ou apetite de vida.

Para ele, o que nos falta não são sistemas de pensamento. Denuncia as formas e produção de intelecto separadas da vida – “quando foi que a vida, a nossa vida foi afetada por esses sistemas?” (ARTAUD, 2006, p. 02).

Pode-se queimar a biblioteca de Alexandria. Acima e além dos papiros, existem forças: a faculdade de reencontrá-las nos será tirada por algum tempo, mas não se suprimirá a energia delas. E é bom que desapareçam algumas facilidades exageradas e que certas formas caiam no esquecimento; assim, a cultura sem espaço nem tempo, e que nossa capacidade nervosa contém, ressurgirá com maior energia. E é justo que de tempos em tempos se produzam cataclismos que nos incitem a retornar à natureza, isto é, a reencontrar a vida. (ARTAUD, 2006, p. 04-05)

O poeta nervoso e vivo se desdobra e, em tempo, nos lembra: “O céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso” (ARTAUD, 2006, p. 89). O teatro deveria, então, de alguma forma, produzir esse desabamento, esse acidente? Deveria deslocalizar nossa noção de pertencimento a uma origem? Desconstruir a noção de assenhoreamento sobre a própria casa que habitamos? – Em resumo: *des-encenar?*

Artaud parece querer operar uma desintegração e uma *des-encenação* na cultura quando afirma como um xamã: “Não somos livres” (ARTAUD, 2006, p. 89).

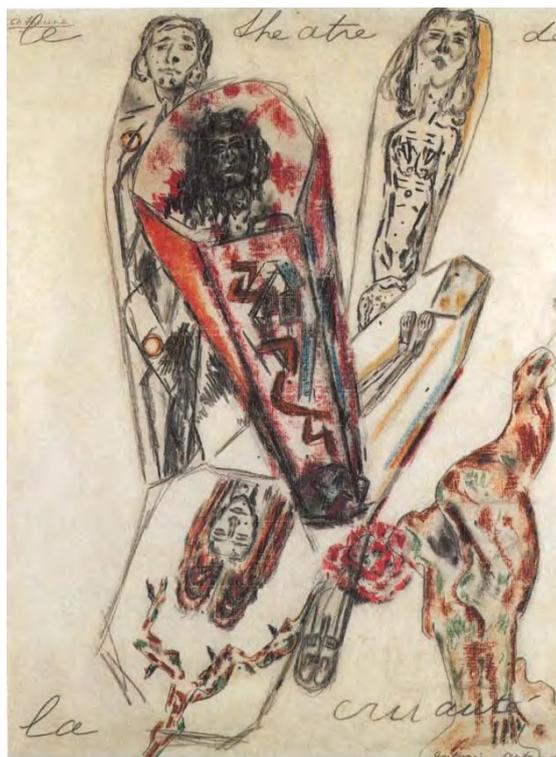


Figura 14. *Le Theatre de la Cruaute*, Antonin Artaud, 1946.

Neste desenho, “O teatro da crueldade”, Artaud apresenta corpos dentro de caixas ou caixões com cores terrosas que irão comer e serem comidos pela terra. Parece-me ser este o jogo de tensão aí: Sombra da morte, semente da vida.

Real e virtual. Paradoxal e onírico.

Desintegrar. Regenerar. Desintegrar. Regenerar.

Cena do corpo: experiência na pista

Início uma corrida ao ar livre, numa pista de 1,7 km. Como de costume, os fones de ouvido me fazem ouvir o ritmo da minha respiração junto com as músicas. Na primeira volta alguns fragmentos já começam a se apresentar ao acaso na minha boca como de costume e eu anoto no bloco de notas do celular: “Corpo da letra, corpo do traço, Van Gogh”. E me pergunto, “o que quero dizer quando falo ‘corpo’?” A resposta vem de imediato: “Quando digo ‘corpo’ eu poderia dizer simplesmente ‘matéria’, ‘corpo-coisa’.” – lembro-me do trecho em que Artaud escreve em “Cartas sobre crueldade”:

A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele. Mas eu precisava tomar consciência dela. 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. Quando cria, o deus oculto obedece à necessidade cruel da criação que lhe é imposta a ele mesmo, e não pode deixar de criar, portanto não pode deixar de admitir no centro do turbilhão voluntário do bem um núcleo de mal cada vez mais reduzido, cada vez mais corroído. E o teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade. Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse *apetite de vida* cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada. (ARTAUD, 2006, p. 119, grifo nosso)

Artaud parece querer *dar corpo* para aquele “drama essencial” discutido no primeiro capítulo, para o jogo presente no cerne da matéria orgânica e inorgânica. Isso me faz lembrar também do jogo pulsional que Freud chamou de Pulsão de Vida e Pulsão de Morte em 1920, em *Além do Princípio do Prazer*. O sentido profundo de *necessidade* e de *criação* para Artaud é cruel, há algo aí que é de vontade de se desfazer, vontade de destruição. É exatamente o que define a pulsão de morte. Freud nos diz: “não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que ‘o objetivo de toda a vida é a morte’” (FREUD, 1998, p. 49).

Como alquimista que é, Artaud busca trabalhar com a matéria bruta e seus elementos para transmutá-los em ouro e sabedoria. Acho que Freud parece ser um alquimista também quando ele se propõe a desmembrar o sujeito dos sonhos e trabalhar (com o sonhador) os seus elementos, abrindo espaço para um corpo onírico revelador de conhecimento.

Ainda estou na experiência da corrida, agora fechando a sétima volta (12 km). O corpo está esgotado, a bexiga está cheia. A boca completamente seca. Até que o corpo físico para de correr.

Imediatamente o corpo virtual se apresenta: O corpo (não sei mais qual) se arrepia todo e as pernas querem continuar a correr, elas são aí muito

formais, querem continuar o processo de repetição do exercício. As mãos querem tocar o nariz para tirar o suor, mas acerta o olho. Parece que um braço, também virtual, puxa o corpo pra frente, sustenta o coração acelerado e me desequilibra na pista. Acontece certa pane que faz parte do trabalho corporal e do exercício, mas que eu nunca tinha vivenciado. Os dedos trocam as letras para digitar esse texto-experiência no bloco de notas do celular. É a única vez que percebo o corretor ortográfico sendo muito útil. Não porque ele corrige as letras ou o corpo das letras. Mas sim porque cada vez que eu o aciono, meu corpo reage se contraindo em uma vontade intensa de chorar.

Este é uma experiência escrita dentro da cena do meu corpo mais explícita recentemente, uma dramaturgia inquietante, sendo escrito na pista de corrida. Neste palco-ciclovía que é feito de tinta vermelha, muito suor e algumas lágrimas surtadas agora escritas sobre o asfalto. Hoje, me vejo DUPLO. Duplicado em um corpo suado, surtado e virtual. Boca seca, muito seca. Corpo pane. Pânico. Corpo transformado. Corpo revirado. Corpo jogado, mal-tratado. Corpo inorgânico, mais uma vez revirado. Corpo aberto. Corpo duplo, virtual.

Experiência de um corpo esgotado que me coloca num estado de passividade, ou melhor, de ativa passividade, à medida que me vejo sem controle motor. Acertando o olho ao invés do nariz. Vendo nitidamente o corpo virtual atuando em mim/*myself*. Há na repetição do exercício físico algo que eu estou aprendendo agora na experiência. Quando os atores treinam o corpo exaustivamente e com seriedade, eles buscam esse lugar de ativação da passividade. O corpo virtual é mais passivo. O corpo do ator é feminino como afirma o conterrâneo de Artaud, Valère Novarina.

Nesse momento, questiono meio embaraçosamente se é sempre que o íntimo está fora, como diz Lacan. Há algo aí na *passagem* do corpo para o espaço que eu perdi. E me perdi em uma matéria anti-psicologia. Lembro então que Artaud propõe que a individualidade seja levada em direção ao mito.

Corpo trabalhado. Desequilibrado. Tv fora do ar – como em *Tropicália*, de Hélio Oiticica.

Auto-teatro, auto-encenação. Auto des-encenação.



Figura 15. *La maladresse sexuelle de dieu*, Antonin Artaud, 1946

Dramaturgia onírica da crueldade ou, Manifesto boa noite

Se há alguém que abriu os porões do palco, esse alguém foi Artaud. Se há alguém que colocou o teatro de frente para o espelho e o estranhou, esse alguém foi Artaud. É o poeta anárquico da cena que aproxima o teatro do espelho e vê, com os olhos do rigor, outros espaços e outras inquietações.

No terreno da dramaturgia onírica da crueldade, para compormos uma cena, é necessário criar nossos mitos e reencontrar imagens. E comê-los depois. Pois o suporte desta composição é o estômago. Uma espécie de encenação-digestão. Frequentemente se ouvirá o som do estômago e seus apetites. O ruído das necessidades fisiológicas e espirituais. Mas isso só acontece depois do esgotamento do espaço físico do corpo, com o esforço de atores atletas.

Inquieta, a dramaturgia onírica da crueldade se arrisca poeticamente em outros suportes e sempre provoca uma abertura de sombra, um buraco, onde possa acontecer o reconhecimento e a identificação junto com os modos de des-identificação dos espectadores.

Aqui, não há lugar. Todo lugar é o lugar. É aqui. E o estado da composição deve ser sempre dormente. Alerta não. Alerta não mais. A luz é baixa, com sombras e recortes. Todos reconhecem que é impossível ver tudo, então, que a luz seja recortada, para que se possa recriar o estado natural das coisas com o seu lado sombrio e que as produções sejam cada vez menos dissimuladas, mais orgânicas e menos organizadas.

O estado de vigília deve ser alterado, todos os envolvidos devem ser provocados a viver *entre-sonhos* – a experiência e o trabalho da noite são o norte. Van Gogh precisava da luz do sol para pintar seus quadros, mas era a noite sombria presente nos girassóis que ele pincelava. A luz aqui é para ver a sombra. Para tal, nosso caderno de anotações é ativo e trabalha mais durante a noite, durante o nosso sono. Dormir, sonhar: eis nossa questão.

É bom que sejam expostas na parede da sala de ensaios objetos como línguas perfuradas, com dimensões e materiais variadas. Objetos dos atores. Outros objetos poderão ser propostos, como bundas coladas na parede, com cores variadas.

Pode haver também uma parede com um tecido franzido, como a testa de alguém que acorda de um sonho estranho e esquece o seu conteúdo.

A indumentária deve ser pensada, cortada e costurada pelos atores, com nervos e linhas. Pois os atores pensam fazendo e fazem pensando sim. E como jardineiros, regam o seu pensamento. Com ou sem a indumentária, os atores tem consciência que estão nus por baixo. Eles estão nus por baixo. O corpo dos atores precisa ser descoberto, desabafado. Assim, temos frente aos nossos olhos a consciência do nosso desamparo, não a sua alienação.

Quando os personagens se desmontarem no espaço da cena, sem dúvida irão parecer como se estivessem um segundo antes de morrer. Ou de dormir – ou de gozar, o que dá quase no mesmo.

O apetite de vida é que é o motor da encenação e o devir-animal a energia. “Parece enfim que a mais elevada ideia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir” (ARTAUD, 2006, p. 128). Devir-bicho, devir-bicha, devir-trans-sexual. Devir-cu. Pois pau e vagina, o masculino e o feminino, já povoaram demais o palco e nos confundiu. Precisamos compreender outros caminhos de sustentação do corpo-sombra, que está entre a nuca e o cu: Sacro-ofício.

Atenção, a dramaturgia onírica da crueldade é dinâmica e viva. E também muito rigorosa eticamente. Deve trazer sempre variações de entonações e dissonâncias em cada gesto cênico. Neste trabalho de composição dramaturgica, temos quatro operadores essenciais:

Estrutura: uma costura de fragmentos insólitos e móveis, frequentemente composta por imagens descontextualizadas.

Texto: traz sempre a descolonização do corpo-matéria por baixo do tecido linguístico e não é filho da velha lógica onde tudo está regido pelo contexto.

Linguagem: visual e plástica, baseada no paradoxo e na estranheza, onde os opostos estão sempre juntos, sem se negar – desmontar e remontar, destruir e regenerar. A *privação* de algo no visível também é fundamental para se fazer o terreno instável que precisamos.

Temas: jogo entre o que é familiar / conhecido / banal X estranho / inquietante / grotesco.

O acerto é uma reta com movimento direto, rápido e forte: verbo socar. O erro é um caminho de movimento flexível, lento e mais leve: verbo flutuar. E como nos ensina Manoel de Barros “a expressão reta não sonha” (BARROS, 1997, p. 75). Portanto, sejamos tortos e flutuantes. O que interessa aqui é isso: caminhos tortos e flutuantes. O que interessa aqui: a experiência e a noite.

“Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia.

Eu digo, para refazer sua anatomia.

O homem é enfermo porque é mal construído. É preciso desnudá-lo para raspar esse animalúnculo que o corrói mortalmente, deus

e juntamente com deus

os seus órgãos

Pois, amarrem-me se quiserem,

mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

Quando tiverem

Conseguido fazer um corpo sem órgãos,

então o terão libertado dos seus automatismos

e devolvido sua verdadeira liberdade.

Então o terão ensinado a dançar às avessas

como no delírio dos bailes populares

e esse avesso será

seu verdadeiro lugar.”

Para acabar com o julgamento de Deus

Antonin Artaud

Considerações gerais: A experiência da noite



Figura 16. *La machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole*, Antonin Artaud, 1946

No princípio era o rock n' roll

“No começo era o movimento”, inicia José Gil o seu livro *Movimento Total* (GIL, 2013, p. 11) fazendo referência à conhecida introdução do Evangelho de João: “No princípio era o verbo”. Para Merleau-Ponty, com a psicanálise Freud não torna impossível a liberdade, ele “nos ensina a concebê-la concretamente, como uma retomada criadora de nós mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 148). Minha leitura disto agora é que Freud parece estar sempre propondo radicalmente uma volta, um vai e vem elaborado e produtivo entre passado e futuro. A ação pensada por Artaud me parece ser de matéria e natureza semelhantes. De um vai e vem radical na linguagem, da sua origem conflituosa, cruel e teatral a um vir a ser material que é do corpo – corpo do gesto. Um movimento que busca reencontrar a vibração interna das imagens

cênicas e inorgânicas do passado da linguagem, o seu parto, o seu rompimento criador.

Artaud apresenta-se matéria e coisa. Coisa de mito. Orgânico e inorgânico, humano e inumano. “Há vontade de potência na matéria, que logo se transforma em vida orgânica” relembra Uno, trazendo Nietzsche (UNO, 2012, p. 76). É no árduo e difícil caminho que leva à vontade de potência da matéria que Artaud se recria, em alguns momentos, no corpo de um personagem vocal arruinado. Buscando outras sonoridades e outros tons musicais entre os seus nervos convulsos, ele é o próprio acorde imperfeito. Por vezes seu personagem me parece um metalheiro que segue apresentando o seu sopro em uma espécie de dor maior: um sol grave sustentado, um mi agudo desacordado, um dó.

Puro devaneio soprado.

No princípio era o rock n’ roll.

Corpo de pensamento

O que se apresenta no meu corpo de pensamento é impuro como um caminho permeado de areia, pedras e poemas tropicais. Curvas instáveis com cantos cobertos de poeira que anunciam o tempo e a duração da passada sobre este labirinto¹. Este processo de pesquisa se apresenta mutante à medida que não escapa da dor que é decorrente da sua prática. Prática de pesquisa que veio se fazendo junto com a prática aeróbica de corrida ao ar livre e tornou-se dela companheira fiel.

Ar livre

Até agora me parece que o suor não mente. Ele escorre na pele, salgado, solto, desalinado, gota, ponto. O jogo das pernas e a repetição das passadas no solo compõem um compasso livre que faz e recebe vibração geológica. Percebo que meu corpo sonoro pulsante se apresenta assim numa sintonia fina com o ar livre que é tão produtiva no momento da corrida que a sensação é que há um processo alquímico no jogo orgânico entre meu corpo e

¹ Referência ao penetrável *Tropicália*, de Hélio Oiticica. Tive a surpresa e o prazer de encontrá-lo e experimentá-lo no Museu Reina Sofia, em Madri, em outubro de 2013, na minha primeira viagem à Europa, que aconteceu durante o período do mestrado.

o ar livre. Algo se transmuta ali além das calorias. O retorno para casa é sempre recheado de suor precipitado sobre o corpo esgotado.

Urso

Só o desejo não me parece suficiente. Artaud não conseguiu com muito êxito realizar o seu teatro nos edifícios teatrais. Eu, o autor, muito menos nos últimos anos. Meus últimos projetos como ator e criador em coletivos foram carregados de frustração decorrentes de descuidados bobos entre o grupo ou por divergências metodológicas que não eram produtivas. Aprendi que nada como um dia de estreia agendado num teatro para enlouquecer os ânimos de alguns atores montados no cavalo endurecido que é o ego. Por um longo período, minha vontade de estar junto realizando um gesto cênico produtivo em um coletivo emagreceu e entrou num casulo estranho. Não, um casulo é feito por insetos e é onde eles se metamorfoseiam. Acho que o que estou procurando elaborar aqui se trata mais de numa camada de gordura espessa mesmo, onde se adormece em si. Onde se hiberna solitário refugiando-se dos tempos maus. É mais isso, um hibernáculo. Artaud me parece muito mais com um urso gordo solitário hibernante do que uma borboleta leve e fina se metamorfoseando e saindo do casulo.

Acho que o processo criativo como ator agora está hibernando em relação ao teatro de edifício teatral, teatro de editais e de festivais. Absolutamente nada contra eles, na verdade eu já os consumi muito e continuo assim fazendo. O que estou tentando dizer é que me vejo agora buscando teatros em outros lugares. Outros teatros. Procuro outras arquiteturas e outras sonoridades e o que venho encontrando, felizmente, é uma ideia de *auto-teatro* que veio me consumindo profundamente durante a escrita desta dissertação. Ainda posso dizer aqui, que depois de um tempo fui percebendo que este hibernáculo pode ser muito produtor, pois o teatro, claro, pode viver aí. Acho até que isso tem a ver com a produção de Artaud. Agora eu acho até que muitos dos autorretratos desenhados por Artaud se parecem com a figura de um animal hibernando, se refugiando do frio, sob uma camada gorda de proteção e carregado de ferramentas para se defender dos inimigos mortais.



Figura 17. Autorretrato, Antonin Artaud, 1946

Há uma camada orgânica bonita e interessante se apresentando no traço de Artaud para mim agora e que é, a meu ver, diferente do “traço” de Van Gogh. Acho que o “traço” e a pincelada do artista holandês são feitos de pedaços de carne mesmo. Carne com uma espessura tão corpulenta (às vezes monstruosa) que a experiência de estar de frente para uma pintura de Van Gogh é quase como estar dentro de uma cena ou dentro de uma instalação². No avesso de uma instalação. Num concerto, ou num show de rock n’ roll. Derrida qualifica o texto de Artaud sobre o pintor – *Van Gogh: le suicidé de la société* – como “um livro sobre música segundo Artaud” (DERRIDA, 1998, p. 42). Pois há ali uma questão crucial que é vibracional: “mesmo a natureza exterior, com seus climas, suas marés e suas tempestades de equinócio, não pode mais, depois da passagem de Van Gogh pela terra, manter a mesma gravitação” (ARTAUD, 1995, p. 258). Atento a isso, Derrida destaca, via *Artaud-Van Gogh*, que a pintura e o desenho são como artes do ouvido – para o filósofo, o ouvido se emociona com o olho. “Se escuta a pictografia. (...) A pictografia que se dirige também ao ouvido torna-se o modelo de toda arte, particularmente do teatro” (DERRIDA, 1998, p. 55-56).

Além das pinturas de van Gogh, o hibernáculo e o casulo me parecem cenários muito bons para se pensar e se fazer outros teatros. Fico a partir daqui com a figura do hibernáculo, que alimenta mais a ideia do *auto-teatro*, pois acredito que a proposta de trabalho do ator que tem referência em Artaud (e em alguns outros) é muito mais de consumo e digestão de gordura e de

² Em abril de 2014, também durante o mestrado, fiz a segunda viagem para a Europa. O objetivo foi visitar, no Museu D’Orsay, em Paris, a exposição *Van Gogh/Artaud: Le suicidé de la société*. Foi onde vivenciei diversas pinturas de Van Gogh numa sala, ao lado de diversos desenhos de Artaud na sala ao lado. Uma experiência extraordinária.

desconstrução de si do que de construção de seda e metamorfose. Continuarei trabalhando em cima desta hipótese.

Auto-teatro

Termo pensado por Hélio Oiticica no período em que esteve produzindo diversas instalações para espaços públicos em Nova York. Seu belíssimo termo complexifica o papel do público, Oiticica quer que o espectador assuma *outros papéis*. O artista está pensando outra forma de dar corpo ao espectador e quando fala em *auto-teatro*, ele quer criar um projeto em que os papéis estejam embaralhados e o espectador se torne um artista de si mesmo em meio a suas propostas de labirintos de cor. O espectador se torna o próprio ator, próprio diretor e produz sua auto-encenação.

Há também um grupo de teatro de Londres chamado *Rotozaza*, que desde 2007 propõe uma série de trabalhos intitulados *Autoteatro*. Eles geralmente acontecem sem plateia e somente com duas pessoas, que não são atores. Não se trata de um jogo de improvisação. Os dois participantes recebem as instruções de fala e ações por meio de fones de ouvido e realizam a peça um para o outro, sem ensaio. O papel do público e do ator aqui também está embaralhado. A primeira peça da série *Autoteatro* do grupo, *Etiquette*, circulou pelo mundo. Tinha 30 minutos e acontecia, com dois participantes, na mesa de uma cafeteria.

Ainda sobre o papel do espectador, podemos ter diversas direções: por exemplo, os últimos trabalhos do diretor Grotowski, os *Actions*, foram radicais e passaram a retirar a presença do espectador. Uma encenação sem público.

Vemos aqui, propostas que desfazem a própria etimologia da palavra. Afinal, “o termo teatro vem do grego *theatron*, lugar de onde se vê. Então, em princípio, temos uma questão de visualidade” (LOPES, 2014, p. 31, grifo do autor). Temos uma questão de tocar (ou perfurar mesmo) a retina que pode ser ainda mais explorada no terreno do teatro contemporâneo e um caminho para isso, como vimos, está fora do texto do teatro. Está na fratura ou erosão do espaço. Podemos pensar agora que está na busca pela produção de *imagens* por meio de *gestos*.

Pina Bausch soube fazer isto com primor. José Gil diz que a coreógrafa é a “constatação intolerável da violência paradoxal do mundo” (GIL, 2013, p. 172).

A experiência da noite

“Experiência nomeia algo que *excede* a linguagem e o conceito, algo que sobra, que não pode ser contido e *não tem onde caiba*” (PENA, 2012, p. 13, grifo nosso).

“algo como uma experiência em que a privação (do visível) desencadeia, de maneira inteiramente inesperada (como um sintoma), a abertura de uma dialética (visual) que a ultrapassa, que a revela e que a implica. É quando fazemos a experiência da noite sem limite é que a noite se torna o lugar por excelência (...). É quando fazemos a experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, que a noite revela para nós a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a se perderem para nós exatamente quando nos são mais próximos.” (DIDI-HUBERMAN, 2010 p. 99, grifo do autor)

Desfecho

Ruína: terreno instável como palco

Anoiteceu e ficou um céu róseo. AA está no vermelho, uma cachoeira vermelha com fragmentos universais. Já gritaram e já alvoroçaram. AA passa pela sombra dos galhos das casas dos malandros e não vê ninguém. Sente as cinzas dos artistas no ar. Desliza no degrau amarelo. Apoia-se no azul. Da escadaria vermelha, AA cai na lapa. O lápis está seguro na mão. Rouba um abraço do poste apagado. Quer beijar uma música, mas ela também já foi. Uma gata vira-lata aparece indicando o caminho, AA segue a rua da gata. A gata da rua atravessa uma praça paris e desaparece. AA segue pelo desterro do flamengo, vê um coqueiro em chamas. Ninguém. Está mal ventilado e o terreno é movediço. O lápis seguro na mão. Passam três pessoas correndo de repente. AA se assusta. Não são pessoas, são coisas. Não, são pessoas. Estão juntas, no mesmo ritmo e são azuis. Um gato branco aparece num muro alto agora. AA se aproxima do gato. O chão está mais estável. O gato se contorce numa atitude grotesca por um tempo. É um gato e é uma figura de Picasso. Quando volta desarranjado, o gato se arremessa contra AA e corre aos berros em direção ao hotel abandonado.



Figura 18. *Desterro*. Anderson Arêas, 2015

AA inspira, corre e grita como o gato branco até provocar uma agitação na arquitetura do hotel arruinado. O hotel tem muitas janelas, mas não tem mais vidros. Há ventilação e devastação ali. AA se debate contra o portão ao lado do hotel feito um bicho. Com gritos no céu na boca e com o lápis seguro na mão, fura o portão e uma palavra é escrita: *Glória*. O gato branco atravessa por um buraco do portão e se transforma num cão vira-lata que foge assombrado. AA se debilita, mas é daí que virá o próximo grito, da debilidade. *Glória* se desfigura, o portão termina por se fender. AA entra.

Ruína.

Espaço vazio.

Noite.

Silêncio. AA sente cheiro das tábuas que costumava pisar em outros tempos, em outros espaços. AA se emociona com a atmosfera carregada de atravessamentos. Da praça paris, a gata vira-lata envia sonoridades felinas desconfortantes. AA enche o peito lentamente e sustenta um longo grito: *Solve et coagula*.

Silêncio na cena. Pausa dura. Pois aquele espaço raramente experimentou no passado o espírito do *desmontar e juntar* da alquimia.

Por baixo do terreno instável e arruinado, surgem raízes tortas e tropicais. Uma arquitetura ativa e labiríntica é magicamente elaborada ali. Não é bruxaria, é mestiçaria. Pois neste terreno, não há pureza que se sustente. Nelas estão inscritas uma ou outra letra, AA não consegue ler todas. Mas são letras. Letras-raiz. Ele lê:

“mundo homem”

AA (*emocionado*): *Solve et coagula*.

AA (*muito emocionado*): *Solve et coagula*.

AA (*muito emocionado e abalado*): *Solve et coagula*.

Amanhece alaranjado. AA com o lápis na mão.

É bonito de ver.

Amanhece.

ÍNDICE DE IMAGENS

FIGURA 1. <i>FISSURA_CENA DO TRAÇO</i> , ANDERSON ARÉAS, 2015	6
FIGURA 2. <i>MAKUXÍ, UM FRAGMENTO</i> , ANDERSON ARÉAS, 2015.....	9
FIGURA 3. <i>LA BOUILLABaisse DE FORMES DANS LA TOUR DE BABEL</i> , ANTONIN ARTAUD, 1948.....	12
FIGURA 4. <i>AUTORRETRATO</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946.....	13
FIGURA 5. <i>LA TÊTE BLEUE</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946	25
FIGURA 6. <i>LES ILLUSIONS DE L'ÂME</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946	30
FIGURA 7. <i>AUTO PORTRAIT</i> , ANTONIN ARTAUD, 1947.....	34
FIGURA 8. <i>L' HOMME ET SA DOULEUR</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946.	41
FIGURA 9. <i>LES CORPS DE TERRE</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946.....	45
FIGURA 10. <i>L'EXÉCRATION DU PÈRE-MÈRE</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946	48
FIGURA 11. <i>LA PROJECTION DU VÉRITABLE CORPS</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946.	49
FIGURA 12. <i>LEITURORGÂNICA</i> . ANDERSON ARÉAS, 2011.....	51
FIGURA 13. <i>LA MORT ET L'HOMME</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946.	54
FIGURA 14. <i>LE THEATRE DE LA CRUAUTE</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946.	59
FIGURA 15. <i>LA MALADRESSE SEXUELLE DE DIEU</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946	62
FIGURA 16. <i>LA MACHINE DE L'ÊTRE OU DESSIN À REGARDER DE TRAVIOLE</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946 .	66
FIGURA 17. <i>AUTORRETRATO</i> , ANTONIN ARTAUD, 1946.....	69
FIGURA 18. <i>DESTERRO</i> . ANDERSON ARÉAS, 2015	72

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Antonin Artaud: Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **Pour en finir avec le jugement de Dieu**. In: Oeuvres Completes, tomo XIII. Paris: Éditions Galimard, 1974.
- BARROS, Manoel de. **Livro Sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BIRMAN, Joel. Psicanálise como saber sem alibi: uma leitura de Derrida sobre a crueldade. In: OLIVEIRA, Claudio (Org). **Filosofia, Psicanálise e Sociedade**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.
- COPELIOVITCH, Andrea. **Artaud e a utopia no teatro**. Revista.doc, www.ciencialit.lettras.ufrj.br, v. 3, p. 3, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil**. São Paulo: UNESP, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Entretien avec Jacques Derrida par Pierre Barbancey**. In: Regards. 27. Septembre, 1997.
- DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ECO, Umberto. **A busca da língua perfeita na cultura europeia**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d'água, 1997.
- GIL, José. O Corpo Paradoxal. In: **Movimento total**. Relógio D'água: Lisboa, 2013.
- KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Revista Folhetim, 1998. – *versão para download* encontrada no site: <http://www.pequenogesto.com.br/index.php/portfolio/detail/461>.
- KIFFER, Ana Paula. A estesia do pensamento. **Cerrados** (UnB. Impresso), v. 21, p. 19, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOPES, Ângela Leite. Imagem e teatro. In: FERREIRA, Glória e ERNESTO, Luiz (Orgs), **A imagem em questão**. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013.

NANCY, Jean-Luc. O Corpo-teatro. In: **Humanidades**. EdUnB: Brasília, n. 57, agosto de 2010.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e Para Louis de Funès**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PENA, João Camillo. A experiência moderna. In: REZENDE, Renato, KIFFER, Ana e BIDENT, Christophe (Orgs), **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

POLLASTRELLI, Carla (org). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

QUILICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud e os destinos dos apetites. In: GREINER, Christine & AMORIM Claudia (Orgs.), **Leituras do Sexo**. São Paulo: Annablume, 2006.

RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RIVERA, Tania. A memória como gesto – Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson. **Poiesis** (Niterói), v. 24, p. 129-144, 2014.

RIVERA, Tania. **O Aveso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

RIVERA, Tania. De Volta ao Sonho: ensaio sobre o Real e a Cena. In: LO BIANCO, Anna Carolina (Org). **Psicanálise: Política e Cultura**. Campinas: Mercado de Letras, 2013b, v. 1, p. 15-22.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SALGADO, Cristina. Escultura como imagem. In: FERREIRA, Glória e ERNESTO, Luiz (Orgs), **A imagem em questão**. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2014.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: N-1 edições, 2012.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.