



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CERES VITTORI SILVA

PISTAS, RIZOMAS, DEVIRES:
POR UMA CARTOGRAFIA DA PEÇA RADIOFÔNICA “PARA
ACABAR DE VEZ COM O JULGAMENTO DE DEUS”

Londrina
2015

CERES VITTORI SILVA

PISTAS, RIZOMAS, DEVIRES:
POR UMA CARTOGRAFIA DA PEÇA RADIOFÔNICA “PARA
ACABAR DE VEZ COM O JULGAMENTO DE DEUS”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes

Londrina
2015

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S586p Silva, Ceres Vittori.
Pistas, rizomas, devires : por uma cartografia da peça radiofônica “Para
acabar de vez com o julgamento de Deus” / Ceres Vittori Silva. – Londrina, 2015.
238 f. : il.

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de
Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.
Inclui bibliografia.

1. Artaud, Antonin, 1896-1948 – Teses. 2. Radioteatro francês – História e crítica
– Teses. 3. Cartografia – Teses. 4. Performance (Arte) – Teses. 5. Corpo sem órgãos
– Teses. I. Fernandes, Frederico Augusto Garcia. II. Universidade Estadual de
Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em
Letras. III. Título.

CDU 840-2.09

CERES VITTORI SILVA

**PISTAS, RIZOMAS, DEVIRES: POR UMA CARTOGRAFIA DA
PEÇA RADIOFÔNICA “PARA ACABAR DE VEZ COM O JULGAMENTO
DE DEUS”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto G.
Fernandes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dra. Heloisa Bauab
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Marta Dantas
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Sônia Pascolati
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Luciana Hartmann
Universidade de Brasília - UNB

Londrina, 11 de agosto de 2015.

*Para minha filha:
Te amo por toda a vida e mais seis meses.
E depois, por toda a eternidade...*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Frederico Augusto Fernandes não só pela constante orientação neste trabalho, mas, sobretudo, pela sua amizade, pelas horas no skype, pela calma... Gratidão, sempre.

Agradeço à banca, por compartilhar seus conhecimentos e me ajudar neste momento de dúvidas e delírios. Heloisa Bauab, Sônia Pascolati, Marta Dantas e Luciana Hartmann, obrigada, de coração.

Meu agradecimento também à minha supervisora na França e professora da Universidade Paris 8, Nathalie Coutelet, pela total disponibilidade e prontidão.

Agradeço imensamente o Sr. Guillaume Fau, responsável pelos manuscritos originais, na Biblioteca nacional da França.

Ao sobrinho de Artaud, Sr. Serge Mallausenà, obrigada por autorizar a consulta aos manuscritos e microfilmes.

Ao professor Jean-Marie Pradier pelas informações e disponibilidade para conversas sobre Artaud, obrigada. Muito obrigada também Sr. René Farabet, professor Jean-Francois Dusigne e professor Pierre-Antoine Villemaine, pelas entrevistas.

Aos professores do programa de pós-graduação em Letras, em especial à Sônia Pascolati pela acolhida.

Aos colegas do departamento de Música e Teatro, meu obrigada por me liberarem para pensar, pensar e repensar.

Gostaria de agradecer também às queridas amigas que contribuíram para que a minha ida à França se concretizasse: Renata Reis, pelos contatos em Paris, e sem os quais eu não teria conseguido e Helena Ribeiro, pelas idas à BnF e traduções.

Agradeço também as traduções e aulas de Mayra Zemuner e Renan Saab.

E finalmente, mas não menos importante, meus sinceros agradecimentos à Capes, pela bolsa-sanduíche concedida no programa PDSE.

Qui suis-je?

D'où je viens?

Je suis Antonin Artaud

et que je le dise

comme je sais le dire

immédiatement

vous verrez mon corps actuel

voler en éclats

et se ramasser

sous dix mille aspects

notoires

un corps neuf

où vous ne pourrez

plus jamais

m'oublier.

Antonin Artaud

SILVA, Ceres Vittori. **Pistas, rizomas, devires**: por uma cartografia da peça radiofônica “Para acabar de vez com o julgamento de deus”. 2015. 235 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

O ponto de partida desta tese é a peça radiofônica “Pour en finir avec le jugement de dieu”, de Antonin Artaud, para a cartografia de possíveis performances durante a recepção da obra. As bases teóricas utilizadas se fundamentam principalmente em Paul Zumthor e na perspectiva de presença advinda do teatro. Para tratar da relação estabelecida na ação de recepção da obra, a pesquisa se remete aos estudos da Nova Teatologia. A obra artaudiana é evocatória, não representativa. Ela evoca a desorganizar o corpo, a desorganizar a palavra, dando a ela novo ritmo. A pesquisa é encaminhada para a questão: é possível acercar-se da percepção de uma obra, a partir de uma performance? Para desenvolver o tema, o método utilizado é o da cartografia, baseado em Gilles Deleuze e Felix Guattari, além dos estudos de Virginia Kastrup e outros. Evidencio que a aproximação entre performance e cartografia permite que o foco da tese transfigure-se, numa percepção poética, de objeto a processo. O sentido do texto é construído mediante a participação do cartógrafo, ao elaborar um diário de bordo como registro do processo de criação desta escritura. Para tanto, foi criada uma bivocalidade que não tem intenção de assegurar uma necessária coesão textual e entendendo que a voz do diário de bordo é processual, enquanto a voz acadêmica é analítica. Em Klaus Vianna anoro as perspectivas de movimento e consciência do corpo sonoro, termo derivado de Corpo sem Órgãos - CsO, proposto por Artaud. O CsO é uma dimensão do Teatro da Crueldade que inclui materialidade cênica, linguagem gestual e palavra como indissociáveis. Nessa performatividade se localiza a possibilidade do caráter hieroglífico advindo da obra artaudiana. Partindo deste aspecto, estendo as singularidades desejadas - baseadas na fratura e recomposição - a fim de reapresentar a peça radiofônica nesta cartografia. Este é o devir: avançar nos sentidos do corpo, acreditando que a poesia é a vida das palavras e o corpo é o território onde o cartógrafo se desterritorializa. Finalmente, mergulho na poética artaudiana ao utilizar sua obra como escopo desta cartografia, fazendo uma imersão em “Pour en finir avec le jugement de dieu”.

Palavras-chave: Cartografia. CsO. Performance. Artaud. Diário de bordo.

SILVA, Ceres Vittori. **Tracks, rhizomes, becomings:** fora cartography of the radio play "Pour en finir avec le jugement de dieu". 2015. 235 p. Thesis (Doctor of Letters) - State University of Londrina, Londrina, 2015.

ABSTRACT

The starting point of this thesis is the radio play "Pour en finir avec le jugement de dieu" by Antonin Artaud, for the cartography of possible performances during the reception of the work. The theoretical bases draw mainly upon Paul Zumthor and the perspective of presence arising from theater. To address the relationship established in the action of reception of the work, the research refers to the New Theaterology studies. Artaud's work is evocative, not representative. It evokes deorganizing the body, deorganizing the word, giving it new rhythm. The research focuses on the question: Can the perception of a work be approached from performance? To develop the theme, cartography used based on Gilles Deleuze and Felix Guattari, in addition to studies of Virginia Kastrup and others. I show that the rapprochement between performance and cartography allows the focus of the thesis to transfigure, in a poetic perception, from object into process. The meaning of the text is built with the participation of the cartographer, developing a logbook as a record of the creation process of this writing. For this purpose, a bivocality was created, which has no intention to secure a necessary textual cohesion, understanding that the logbook voice is procedural while the academic voice is analytical. In Klaus Vianna I anchor the prospects for movement and awareness of the sonorous body, a term derived from Body without Organs - BwO, proposed by Artaud. The BwO is a dimension of the Theatre of Cruelty, which considers scenic materiality, sign language and word as inseparable. In this performativity lies the possibility of the hieroglyphic nature that arises from the artaudian work. From this aspect, I extend the desired singularities - based on fracture and recovery - in order to reintroduce the radio play in this cartography. This is the becoming: advance the bodily senses, believing that poetry is the life of words and the body is the territory where the cartographer deterritorializes himself. Finally, I dive into artaudian poetics to use his work as the scope of this mapping, making an immersion in "Pour en finir avec le jugement de dieu".

Keywords: Cartography. BwO. Performance. Artaud. Journal.

SILVA, Ceres Vittori. **Pistes, rhizomes, devenirs**: par une cartographie de la pièce radiophonique "Pour en finir avec le jugement de dieu". 2015. 235 p. Thèse (doctorat en lettres) - Université d'Etat de Londrina, Londrina, 2015.

RÉSUMÉ

Le point de départ de cette thèse est la pièce radiophonique "Pour en finir avec le jugement de dieu" d'Antonin Artaud, pour la cartographie des performances possibles lors de la réception de cet œuvre là. Les bases théoriques utilisées sont basées principalement sur Paul Zumthor et la perspective résultant de la présence dans le théâtre. Pour répondre à la relation établie dans la réception de l'action de travail, la recherche porte sur les études de la Nouvelle Théâtrologie. L'œuvre d'Artaud est évocateur, pas représentatif. Elle évoque perturber le corps, de perturber le mot, en donnant son nouveau rythme. La recherche pose la question: Est-ce que c'est possible s'approcher de la perception d'une œuvre, à partir d'une performance? Pour développer le thème, la méthode utilisée est celle de la cartographie, sur la base de Gilles Deleuze et Félix Guattari, en plus des études de Virginia Kastrup et d'autres. Mis en évidence que le rapprochement entre la performance et la cartographie permet la mise au point de la thèse transfigurer, en une perception poétique, de objet à processus. Le sens du texte est construit avec la participation du cartographe, dans l'élaboration d'un cahier de bord comme un record du processus de création de cette écriture. A cet effet, un bivoicalidade il n'a pas l'intention d'assurer une cohésion textuelle nécessaire et estime que le voix du cahier est procédurale, tandis que la voix académique est analytique. Dans Klaus Vianna ancre les perspectives pour le mouvement et la conscience du corps sonore, un terme dérivé du Corps sans Organes - CsO, proposé par Artaud. Le CsO est une dimension du théâtre de la cruauté qui inclut la matérialité scénique, la langage gestuel et le mot comme inséparables. Dans cette performativité se trouve la possibilité de caractère hiéroglyphique résultant du travail artaudien. À partir de cet aspect, je prolonge les singularités souhaités - sur la base de la fracture et de récupération - afin de reformuler la pièce radiophonique dans cette cartographie. Cela le devenir: avancer les sens corporels, estimant que la poésie est la durée de vie des mots et le corps est le territoire où le cartographe déterritorialise. Enfin, je plonge dans la poétique artaudienne à utiliser son œuvre comme champ d'application de cette cartographie, faisant une immersion dans «Pour en finir Avec le jugement de Dieu».

Mots de clé: Cartographie. CsO. Performance. Artaud. Cahier de bord.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Convite para a emissão radiofônica. NAF 27441, p. 262.....	18
Figura 2 -	Verso de carta a Roger Blin, maio de 1939. Coleção particular. Um dos Sortilégios endereçados a seus amigos. Papel perfurado e queimado. Retirado de: THÉVENIN e DERRIDA. Antonin Artaud - Dessins et Portraits. Paris: Gallimard, 1986	61
Figura 3 -	Parte de uma carta endereçada a Paule Thévenin, 14 dez 1946 - NAF 27850, pág 315.....	116
Figura 4 -	Página 2228 do Cahier d'Ivry, v. 2, (ARTAUD, 2011), contendo quatro páginas do cahier 395 - CAHIER Ivry, janvier 1948 (ARTAUD, 2006).....	119
Figura 5 -	Reprodução fac-símile de uma página sem numeração, do Cahier 395 - CAHIER Ivry, janvier 1948 (ARTAUD, 2006).....	120
Figura 6 -	Exercício Toque 1 - Toque 2, em duplas. Aula interativa ministrada à comunidade no Museu Histórico de Londrina, em 2010.....	126
Figura 7 -	Detalhes de La Projection du véritable corps, crayon e lápis de cor sobre papel, 52,5 x 74 cm, visualizado no Centre Georges- Pompidou (nº inv. AM 1994-131).....	137
Figura 8 -	O Ator em Artaud.....	162
Figura 9 -	O Ator em Artaud.....	163
Figura 10 -	O Ator em Artaud.....	164
Figura 11 -	O Ator em Artaud.....	165
Figura 12 -	O Ator em Artaud.....	166
Figura 13 -	O Ator em Artaud.....	166
Figura 14 -	O Ator em Artaud.....	167
Figura 15 -	Je est un autre. Foto da obra de Rimbaud. Visualizada no Centre Georges-Pompidou, exposição: O Surrealismo, Paris, janeiro de 2014.....	181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: DESTRUIÇÃO - CONSTRUÇÃO – TRANSFIGURAÇÃO.....	10
1 PISTAS.....	34
1.1 O CORPO SEM ÓRGÃOS (CSO).....	46
1.2 HIERÓGLIFOS: VOZ, CORPO, PRESENÇA NA LINGUAGEM ARTAUDIANA.....	57
1.3 MAPEAR LINHAS: O MÉTODO DA CARTOGRAFIA.	70
2 RIZOMAS.....	82
2.1 A PERFORMANCE COMO PRESENTIFICAÇÃO: ONDE A AÇÃO SE CRIA É ONDE SE CRIA A AÇÃO.....	85
2.2 CORPO SONORO: O CORPO DO CARTÓGRAFO.....	93
3 DEVIRES.....	106
3.1 POÉTICA ARTAUDIANA: DO QUE A PALAVRA NÃO FALA EM “PARA ACABAR DE VEZ COMO JULGAMENTO DE DEUS”.....	109
3.2 O CORPO SONORO EM “PARA ACABAR DE VEZ COM O JULGAMENTO DE DEUS”: MOVIMENTOS E RITMOS	145
3.3 DEVIRES DO PROCESSO PRODUTIVO - RECEPTIVO	154
4 MAPA.....	192
REFERÊNCIAS.....	199
OBRAS CITADAS:.....	199
OBRAS CONSULTADAS:.....	207
ANEXOS.....	222
ANEXO A – “Pour en finir avec le jugement de dieu” – texto completo.....	223

INTRODUÇÃO: DESTRUIÇÃO - CONSTRUÇÃO - TRANSFIGURAÇÃO

É preciso desinventar os objetos. O pente, por exemplo. É preciso dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.

Manoel de Barros

Tudo começou com Zumthor... Ao menos, o início desta cartografia. Descobri a ideia de performance que o estudioso medievalista Paul Zumthor propõe, ao ler *Performance, recepção, leitura* (2007). Um tanto diferente da ideia que eu desenvolvia na minha vida no teatro e na dança, o autor traz o entendimento de performance sendo uma resposta quando da escuta de alguma coisa ou alguém. Sugere ainda, a presença comum de dois “atores”: o emissor da voz e o receptor auditivo. Em teatro, a resposta do receptor não se dá somente em uma relação auditiva, mas em uma ação ampla, imagética e sensorial, que também envolve uma presença comum.

Para Zumthor, a recepção da voz é materializadora do discurso poético, ultrapassando, assim, o sentido linguístico do texto. Na relação teatral, a materialização também ocorre na recepção. Nesse sentido, a ideia de performance alavanca mapas que vão sendo traçados, dado que ela é arte que se caracteriza pela experiência, movimento capaz de causar transformação no receptor, tanto quanto na própria obra escolhida. O movimento, por sua vez, marca o caráter experimental, em uma nova relação vivenciada entre a palavra e a presença. Todorov amplia esse entendimento: “É necessário romper o automatismo que nos leva a tomar a palavra pela coisa, considerar uma o produto natural da outra” (TODOROV, 2003, p. 287).

Ao delinear os caminhos desta pesquisa, o método necessário ao desenvolvimento do trabalho configurou-se também ele, performativo. A cartografia é um método ainda recente, mas eficiente para fazer emergir novos devires. Cartografia aqui designará o trabalho da tese e seu percurso será apresentado em duas vozes que poderão ser reconhecidas pela diferença entre fontes: o diário de bordo, em itálico, e a voz da crítica acadêmica em caractere normal.

A bivocalidade não tem intenção de assegurar uma necessária coesão textual, entendendo que a voz do diário de bordo é processual, enquanto a voz acadêmica é analítica. O texto bivocaliza a voz da pesquisadora acadêmica e abre para outras possibilidades de entendimento do texto artaudiano, ampliando o desejo de diálogo. A voz processual não nega a teoria-crítica, mas a vivencia na pele da cartógrafa, enquanto a voz acadêmica faz dela seu principal fio condutor.

São vozes complementares? Não há dúvidas. Podem, inclusive, constituir camadas sonoras da voz da cartógrafa no diálogo com o texto escrito, a partir dos autores consultados. As vozes se complementam no horizonte cartográfico, ao passo que são regidas por um princípio baseado na teoria de Deleuze e Guatarri, para os quais a liberdade não é a livre escolha, mas a criação. Por isso, mesmo sendo desenvolvido em três capítulos, este trabalho nega o princípio dialético, onde tais vozes soariam como um delírio ilógico e esvaziado de sentido.

A bivocalidade vai se manifestar na medida em que, para compreender o sentido da poesia em Artaud, tornou-se necessário falar de como sou atravessada por ela. Poesia para ele é a vida. É na dinâmica da criação que seu texto se abre. Assim, o mapa não é o contorno de um território, mas a presença de sujeitos ativos tanto no interior como no exterior de suas linhas fronteiriças. A demarcação é resultado também da dinâmica entre sujeitos e, portanto, provisório. Como afirma Frederico Fernandes (2012, p. 153):

A obra literária, sendo tomada como um acontecimento, encontra-se cindida entre passado próximo e futuro iminente. Ao se inocentar de qualquer compromisso com a gênese da realidade, a abordagem cartográfica (re)apresenta a realidade, em uma diversidade em constante rearranjo. A abordagem cartográfica consiste no acompanhamento dos percursos em uma realidade em rearranjo, nos quais não devem ser desconsideradas as redes (rizomas) constituidoras do quadro processual.

O texto ora apresentado como tese, embora negue o rigor dialético em prol do método cartográfico, teve por objetivo principal seguir as pistas da poética artaudiana, demonstrar algumas de suas conexões, não me eximindo da condição de um desses pontos de encontro rizomáticos e, por último, de apontar seus devires. Em síntese, revela como na citação acima, o “percurso de uma realidade em rearranjo”. É nela que busco vivenciar e, por meio disso, explicitar o conceito de poesia em Antonin Artaud.

Com base no conceito de performatividade trazido por Schechner (2006, p. 123), entendida ao mesmo tempo como uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico, é que realizo uma cartografia da poética artaudiana, a partir da peça radiofônica “Pour en finir avec le jugement de dieu”, de Antonin Artaud. Já que toda construção da realidade tem potencial performativo, concretizo minha pesquisa no processo de escritura deste texto que compõe meu mapa de atriz, bailarina e pesquisadora. Para compor o *corpus* do trabalho, mergulho em versões da emissão sonora, no texto escrito, nos manuscritos de Artaud e em algumas versões para o rádio e para o teatro, buscando elementos para uma análise que parte do ponto de vista da percepção poética. Dada a importância conferida à experiência e à recepção dos processos vivenciados, foi ponto crucial minha estadia na França, pelo período de seis meses, para pesquisa nos manuscritos originais de Antonin Artaud e escuta da peça radiofônica em seu suporte mais completo, na Biblioteca nacional da França - BnF.

Quem dança, escuta uma música, mesmo que silenciosa, mas no momento dançante não há música e movimentos corporais separados: há a dança. Ao ouvir e/ou ler a peça radiofônica, percebo em mim que há uma só resposta: a performance. O corpo se manifestando por inteiro, vivo e em movimento sempre, pois respira, pulsa, sendo afetado pela ação.

Considerando a característica híbrida da obra artaudiana, não estruturada pelas formas da literatura e não hierarquizada pela relevância de uma ou outra forma de produção artística, tomo como objeto de análise, a relação entre a poética artaudiana e aquele que é o receptor da obra artaudiana escolhida: o cartógrafo.

Para tanto, o texto tem início com uma pergunta. A escrita desta cartografia dá a partir de diversas formas de apresentação da peça radiofônica. Como, então, ocupada com a recepção de uma obra em diferentes meios, pode ser denominado aquele que se acerca da peça radiofônica? Leitor, se o texto escrito estiver sendo o meio, ouvinte se ele fizer a audição da peça e espectador, se estiver assistindo a peça encenada. Sim? Proponho que não, pois como pede o hibridismo de gêneros da obra de Artaud, e na visão de Florentino (2005, p. 23), “nenhum escrito de Artaud é totalmente classificável dentro de algum gênero, mas se assemelham a um ou outro, muitas vezes confundindo vários gêneros no corpo de um mesmo texto”. E para que, no delineamento desta tese, uma cartografia se configure, doravante, para este texto, seremos todos caminhantes.

A partir da perspectiva da recepção, a pesquisa levanta a dúvida: é possível acercar-se da percepção de uma obra a partir de uma performance? Esse movimento aparece em Zumthor quando questiona se: “entre a performance e a leitura solitária e silenciosa não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva?” (ZUMTHOR, 2007, p. 34). Suas bases teóricas relacionam-se às questões da noção mesma do termo performance e sobre o que ela traz a esta cartografia. Suas contribuições são valiosas para o encaminhamento deste texto no sentido “da ordem da percepção poética e não da dedução” (ZUMTHOR, 2007, p. 11).

Acreditando na hipótese de que a obra de Artaud é performática e produz uma relação de qualidade performativa também na sua recepção, lanço mão dos estudos feitos pelos laboratórios teatrais, especialmente a partir de Grotowski, para ancorar essa ideia. A teoria das práticas performativas, que será aprofundada no segundo capítulo, quer demonstrar que tanto os atores quanto os espectadores, na relação teatral, investem necessidades e ereações físicas e cognitivas típicas, como a cinestesia. O comportamento performativo é, de ambos os lados, seja para os atores, seja para os espectadores, uma elaboração altamente especializada de faculdades e necessidades inatas, que se baseia em

aprendizagens culturais (DE MARINIS, 2012, p. 45). A cartografia mobiliza uma experiência geradora de questionamentos e tentativas de respostas que, no prosseguimento de um fluxo contínuo, poderão derivar em outras perguntas, traçando assim, um mapa performativo.

Há uma cartografia conceitual em Artaud, altamente complexa, que ainda está para ser explorada na formação contemporânea. Este texto apresenta referências com relação à peça radiofônica, visando mobilizar elementos da experiência que favoreçam o diálogo, lembrando que é apenas uma pequena porção do manancial de conhecimento a ser escavado na obra de Artaud.

Ponto de partida deste estudo, a peça radiofônica é um recorte afetivo na obra de Artaud. Revelo aqui minha preferência, que também se dá na escolha do método da cartografia: um corpo que pensa com as articulações, que escreve como uma dança, que recebe a obra em uma espacialidade e temporalidade que me cabem. A partir deste referencial, a questão que se impõe é: como se dá a performance de recepção da obra? Que tipo de correlação se estabelece entre a palavra e a voz? A articulação entre o som e o texto escrito é notória na obra artaudiana. Trata-se de uma obra impregnada e atravessada pela performance testamental que Artaud nos deixou. E penso que pode ser experimentada da mesma forma, em performance, se pensarmos no corpo como dimensão constitutiva de fenômenos culturais e sociais e, em particular, de uma experiência estética.

Foram escolhidos para compor o terceiro capítulo da cartografia, o texto escrito em francês (*Pour en finir avec le jugement de dieu, suivi de Le Théâtre de la Cruauté*. Paris: Gallimard, 2003) e em português (*Para acabar de vez com o juízo de deus/ O Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975), que são acompanhados do dossiê da peça radiofônica. A emissão sonora original, acompanhada de comentários e cartas, produzida pela *Bibliothèque nationale de France (BnF)*, podendo ser acessada no endereço <<http://www.ina.fr/audio/PHD89012849/pour-en-finir-avec-le-jugement-de-dieu-audio.html>>.

Além das versões sonora e escrita de “Pour en finir avec le jugement de dieu”, tomam parte na cartografia, fragmentos dos manuscritos de Artaud e microfilmes dos *Cahiers de Rodez et d'Ivry*, acessados na BnF, em Paris, no período

entre setembro de 2013 e março de 2014, graças ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE. Também trago para o diário de bordo, o último autorretrato de Artaud: *La Projection du véritable corps*, obra que diz respeito ao Corpo sem órgãos, conceito criado por Artaud e fundamental para este trabalho.

Tomam parte igualmente do capítulo sobre os devires, outras vozes que dialogam com a obra de Artaud: o espetáculo teatral *Artaud*, direção e performance de Rubens Corrêa, assistido no Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, em São Paulo; o estudo cênico *O Ator em Artaud* (2000), dirigido por mim, com a primeira turma do Curso de Artes Cênicas da UEL; o espetáculo *Pra dar um Fim no Juízo de Deus* (2015), direção de José Celso, com o Teatro Oficina Uzyna Uzona, além das entrevistas concedidas por René Farabet e Jean-Francoise Dusigne.

Em busca de associações e reflexões, os estudos teóricos desta pesquisa fundamentam as discussões sobre o processo de interação entre obra e cartógrafo, destacando que no momento da recepção da obra não há uma diferenciação na performatividade. Há um acontecimento em que performance e recepção se confundem, completando-se. O ato de escrever esta cartografia contribui para o redimensionamento de conceitos, tais como leitura, vocalidade, propriocepção, sinestesia e cinestesia. A partir da interação entre os atores da relação, é criada uma ligação que envolve uma forma pessoal e, ao mesmo tempo, múltipla de recepção, caracterizando uma nova realidade. Associação entre afetos, entre ações e entre percepções: entre corpos.

Neste momento destaco que, no trajeto desta cartografia, posso assinalar uma questão específica e atentar para o fato de que as obras de Artaud trazem a necessidade de serem, ao mesmo tempo, lidas quando ouvidas, vividas quando assistidas, subvertidas e desconstruídas. Assim o são, pois são antes entendidas como linguagem produzida no corpo e pelo corpo. Tais poéticas carecem fundamentalmente da presença, portanto não se desconectam quando da recepção da obra. Portanto, possíveis fricções entre territórios teóricos não são problematizados dado que os conceitos trazidos para a pesquisa convergem quanto a questão da corporeidade e da presença, sendo sempre lidos a partir de Artaud.

Um momento de atenção merecida a ser dada ao gênero obra acústica: a história do rádio começa como a de um invento que não estava

encomendado. O novo gênero de arte acústica chamada *Hörspiel* – peça radiofônica – surgiu, como um gênero autônomo, e, tal como o cinema, de um invento técnico.

Ocupar-se exclusivamente com o texto da peça radiofônica, o qual continua sendo o ponto de partida para a maioria das peças radiofônicas parece ser cada vez mais problemático. Desta forma não podem ser captadas suficientemente a amplitude e a variedade deste gênero aberto. [...] O texto é uma parte do processo de produção [...] que aponta para a realização acústica e para além desta, para sua realização no receptor. (SCHÖNING, in: SPERBER, 1980, p.167-170).

As atividades de autores e compositores, que se diferenciam das ideias acerca das peças radiofônicas, levaram a uma nova forma de pensar e agir nos setores da dramaturgia e produção. Essas novas tendências facilitaram a articulação artística da peça radiofônica na condição de uma poética aberta e experimental (SCHÖNING, in: SPERBER, 1980, p.167-170).

Falar de uma obra acústica dá início a um caminho fronteiriço e caminharemos aqui pelas fronteiras. A peça radiofônica como um gênero específico, como obra acústica autônoma “funde os gêneros tradicionais. Nela se confundem: literatura, música, a arte dramática. [...] A peça radiofônica é o resultado de um processo que começa no autor e termina no ouvinte”. (SPERBER, 1980, p.172-173). A análise da peça radiofônica, efetuada a partir do ponto de vista da sua emissão, pode ressaltar suas características peculiares como obra acústica autônoma, mesmo havendo reconhecidas aproximações com a literatura, a música e o teatro. A peça radiofônica de Artaud é, reconhecidamente, uma genuína produção no sentido do termo: obra autônoma.

O fato da não distinção entre meios, é sabido, alimenta uma característica da obra de Artaud: o hibridismo. Por isso, é possível, em “Pour en finir avec le jugement de dieu”, ouvir todas as modalidades da voz de Artaud que traz para a linguagem um trabalho subversivo, dissociando-a de seu aspecto fixo. Sua voz não está no texto escrito com a espessura dos signos sonoros ou com o exato entendimento do ritmo radiofônico. Entretanto, nessa subversão, a voz perde sua função fônica, incorporando-se no espaço da página, por meio da escrita, concomitantemente à experiência do corpo. Sua poética é a expressão poética por inteiro. Ele é aquele que produz ao mesmo tempo em que provoca uma ruptura com a razão da língua, desencadeando diálogos naquele que se aproxima da sua obra.

Importa mencionar o histórico da emissão radiofônica encomendada a Artaud, como sucedido à época. Em 1947, o diretor de emissões dramáticas e literárias da Radiodifusão Francesa, Fernand Pouey, convidou Antonin Artaud a preparar uma emissão para dar início a um ciclo de programas intitulado *La voix des poètes*. “Pour en finir avec le jugement de dieu” é uma criação de Antonin Artaud, gravada nos estúdios da rádio francesa entre os dias 22 e 29 de novembro de 1947, juntamente com Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin e o próprio Artaud. O texto radiofônico de Artaud e de seus amigos foi programado para ir ao ar no dia 2 de fevereiro de 1948. Entretanto, a transmissão proibida, foi gravada e publicada, tornando-se uma “Cápsula Revolucionária da Cultura do Corpo Humano”, conforme Zé Celso Martinez Corrêa, ao se referir com precisão à obra que serve de base para seu espetáculo *Pra dar um fim no Juízo de Deus*.

Já nos ensaios e gravações a emissão causou polêmica. O diretor da rádio, Wladimir Porché, ao ler sobre alardes da imprensa e ouvir o poema, resolveu cancelar a transmissão. O script foi censurado na véspera da sua primeira difusão e levou mais de 20 anos para ir ao ar. Esse ato de censura gerou polêmica e serviu para evidenciar ainda mais a obra de Artaud.

Apesar da proibição, o registro de 40 minutos foi transmitido em 5 de janeiro de 1948 para um público seletivo de cinquenta intelectuais franceses convocados por Fernand Pouey, numa transmissão privada com o intuito de avaliá-la. Ao final, a narração gravada por Artaud foi ovacionada por pessoas como Jean Cocteau, René Clair, Paul Éluard, que foram unânimes em considerá-la uma obra prima e, apesar da linguagem excêntrica e chocante para a época, era digna de ser transmitida.

On peut débattre sans fin du sens à donner à *Pour en finir* Mais que cette émission de radio nous apparaisse géniale ou qu'on considère qu'elle a tiré un excessif prestige d'avoir été interdite, peu importe ici. Ce qui nous intéresse est d'observer l'élaboration tumultueuse d'une *écriture radiophonique originale*. Quel média sera capable de faire circuler entre l'auteur et son public des signes d'une puissance jusque là inconnue, des signes incandescents, des signes porteurs de forces, signes dont le rayonnement surpuissant serait seul capable de porter l'énergie dont Artaud se sentait *charnellement dévoré*?¹ (CHABANNE, 1996, p. 154).

¹ Nós podemos interminavelmente debater o significado de *Pour en finir*... Mas se esta emissão de rádio nos parece genial ou se consideramos que ela alcançou um prestígio excessivo por ter sido banida, pouco importa aqui. O que nos interessa aqui é observar a elaboração tumultuada de uma

Apesar disso, Porché manteve sua interdição. Artaud se tornou alvo da mídia, causando uma agitação de respostas e contrarrespostas publicadas por semanas em todos os jornais de Paris. Por solicitação do próprio Artaud, uma nova audição teve lugar em um cinema, foi bem recebida novamente, mas, ainda assim, a obra permaneceu censurada. O convite a seguir foi dirigido aos convidados que tiveram acesso a sessão *privée* da emissão em 23 de fevereiro de 1948:

262

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
PRÉSIDENTE DU CONSEIL
RADIODIFFUSION FRANÇAISE

*La Radiodiffusion Française et particuliè-
rement la direction des Emissions Dramatiques
et Littéraires vous prient d'assister à l'audition
intégrale et privée de:*

*"Pour en finir avec le Jugement de Dieu"
d'Antonin Artaud.*

*Studio Washington
42 bis, rue Washington*

Lundi 23 Février 1948 à 20 heures 30

M

Figura 1: Convite para a emissão radiofônica. NAF 27441, p. 262.

Apesar da proibição, a obra de Artaud alcançou dobramentos independentes para além da emissão radiofônica em si. Ampliou-se com as cartas entre ele e Porché, os relatos da imprensa e seguiu fascinando ouvintes e leitores, mesmo aqueles contrários à difusão da peça. O que se depreende dessa reação parece reforçar uma característica fundamental: o que resulta em Artaud e o que

escritura radiofônica original. Qual mídia será capaz de fazer circular entre o autor e seu público, os signos de uma potência até então desconhecida, os signos incandescentes, os signos portadores de força, signos onde a radiação fortalecida será a única capaz de portar a energia na qual Artaud se sentiu *carnalmente* devorado?

mais interessano traço de sua poética é a elaboração de uma linguagem que tumultua os corpos que não distingue arte e vida:

Car *cethéâtre*, c'est-à-dire ce média à inventer, n'est pas seulement moyen de communiquer d'esprit à esprit ("de la pensée accrochant la pensée, et tirant"), mais moyen de communiquer de *corps à corps*. Ce média devrait être une synthèse des ressources sémiotiques les plus variées: le langage verbal y a sa part, mais finalement marginale, à côté de la pantomime, de la gestuelle, de toutes sortes de danses, de toutes sortes de chants, de toutes sortes de rythmes, des bruitages, des éclairages, des décors ... Le langage verbal est lui-même redéfini, les langues naturelles n'y suffisent plus et il faut explorer des langues inouïes, comme les fameuses "glossolalies"² (CHABANNE, 1996, p. 154).

Vemos que, para Artaud, a linguagem é polissêmica, da mesma forma que a "aventura" contemporânea. Rizomática, multifacetada, a linguagem artaudiana ocupa uma posição imbricada entre literatura, teatro, cinema, rádio e desenho. A análise aqui retomará a peça a partir desse multiplicar de imagens no espaço - constitutivo de uma performance - manifestando-se sob os mais diversos aspectos.

O universo de manifestações que se utilizam da voz para a sua emissão, tendo o corpo como o território, no qual a voz se cria e se manifesta, sempre está me atualizando e levando a reformular tanto minhas experiências pessoais quanto profissionais. Minha formação como bailarina e atriz está enraizada em movimentos tomados por sensibilidades articulares, auditivas, sonoras, visuais, gustativas e táteis, frutos da propriocepção e expressão do corpo em diferentes ações e reações. A escuta, a leitura e o processo vivencial que se depreende da relação com a obra de Artaud alavancam um novo olhar sobre a ideia de movimento porque tomo como ação performativa a própria escritura da cartografia. Um corpo de bailarina e atriz, na dança da escrita.

² Porque esse *teatro*, quer dizer essa mídia a ser inventada, não é somente um meio de comunicação de espírito a espírito ("ter o pensamento de suspensão, e atirando"), mas uma forma de se comunicar *corpo a corpo*. Essa mídia deve ser uma síntese dos mais diversos recursos semióticos: a linguagem verbal que tem a sua quota, mas em última análise marginal, junto da mímica, dos gestos, todos os tipos de danças, todos os tipos de canções, toda sorte de ritmos, sons, luzes, decorações... A linguagem verbal é redefinida em si, as línguas naturais não são o suficiente e temos de explorar linguagens inéditas, como as famosas "glossolalies" (Tradução nossa).

A busca dos devires desta pesquisa está imersa em um processo em que a corporeidade e textualidade são investigadas fazendo-se referência direta ao papel dessas duas práticas na performatividade da recepção da obra. Mais do que uma simples mudança de perspectiva, representa o método de construção de um objeto de estudo. Revelar aqui o processo de percepção e consciência (corporeidade) da peça radiofônica, por intermédio do diálogo com a obra, na narrativa (textualidade) da minha experiência, constitui o cerne da cartografia.

É interesse aqui perceber “o sentido encantatório das palavras por sua emanção sensível” (ARTAUD, 1975, p. 146), inscrito na peça radiofônica “Pour en finir avec le jugement de dieu”, em uma via de mão dupla: através do processo de recepção da obra de Artaud, fala e escrita são diferentes, mas as diferenças não são tratadas como polares e sim, como formas graduais, entremeadas em um mesmo fluxo que revela duas faces e sugere continuidade, como na faixa de Moebius.

O primeiro movimento foi na direção do teatro. Ou, foi de lá que eu vim. Criar uma versão cênica da peça radiofônica. Primeira deriva. Abandonei, mesmo que momentaneamente, a ideia de um trabalho de criação teatral, seduzida pelo propósito de uma nova construção de sentidos da palavra em Artaud. Uma ousadia, sair do conforto do terreno conhecido para um mergulho no processo de cartografar e tentar revelar minha percepção da obra na forma de um texto escrito.

O contato inicial com “Para acabar de vez com o julgamento de deus”, entre idas e vindas em que o nome de Artaud foi reaparecendo constantemente, se deu quando Janete el Haouli mostrou a peça radiofônica, no Núcleo de Música Contemporânea, onde eu coordenava um projeto, já como docente na UEL, no ano 2000. Utilizei o texto em um trabalho que dirigi com a primeira turma do curso de Artes Cênicas, do departamento de Artes Cênicas.

A montagem foi a primeira encenação desse grupo de estudantes e se denominava *O Ator em Artaud*. A intenção era trabalhar com a ideia de teatro personal, teatro vivo, um pouco de performance, muito de intuição, tanto minha quanto deles. Importava criar uma operação de desconstrução, em que os atores tomassem o lugar da plateia, baseados na proposta artaudiana. O ordenamento tradicional da cena cedeu lugar àquilo que é o interior dos corpos, tudo que se mexe dentro do delicado envelope da epiderme e se transforma em um espetáculo que causa estranhamento, no qual todos atravessam o espelho.

Durante o percurso do doutoramento revia ferramentas teóricas já experimentadas, mas que ganhavam novos contornos com o estudo mais sistemático da voz e da oralidade das palavras em “Pour en finir avec le jugement de Dieu”, uma das mais instigantes obras de Artaud. Considero crucial salientar que minha visão como pesquisadora é integradora, insistindo na presença de uma ação enquanto escritura, o que traz relevância à escolha da cartografia como método.

Dada a minha história na dança e no teatro, o corpo é onde se localiza o devir de um som: uma voz, uma respiração, um ruído, produzidos pelo corpo todo e não só pela língua. Vida e corpo são territórios de passagem. O corpo é um lugar existencial e político, no qual se dobram e desdobram as determinações da vida.

Artaud tinha horror que seu corpo fosse apenas um autômato de Deus e por isso os órgãos eram execráveis visto que articulavam ordens que determinavam o automatismo. Para tanto, dedicou sua vida a lutar contra os órgãos. Esta guerra “para acabar de vez com o julgamento de deus” é, sobretudo, inspirada na questão do autonascimento do corpo. O que importa para Artaud é recriar um corpo que tenha o poder de começar. Desvencilhar o corpo de seu próprio projeto e do projeto dos outros, os quais tentam dominar o corpo.

É relevante neste momento apresentar o conceito de corpo entendido nesta cartografia, a partir da ideia de CsO pensada por Artaud e ampliada pelos filósofos Deleuze e Guattari. Mais adiante, no primeiro capítulo, estabelecerei a relação entre texto e Corpo sem Órgãos (CsO), mas é importante já revelar a ideia de um corpo que declara guerra às noções de um corpo somente biológico, reduzindo os órgãos do corpo a um simples organismo (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.9).

É necessário acolher a noção de corpo como distante daquela clássica e obsoleta definição cartesiana, que defende a independência do pensamento abstrato e o isolamento da consciência em si, e admitir um corpo estilhaçado, que compreende pensamento, espírito, ossos e, principalmente, respiração, movimento e fluxo. Um corpo atômico e consciente e não anatômico e passível de organização. A organização, para Artaud, é o juízo de deus, são todos os organismos e instituições controladoras, inclusive a linguagem.

Evidenciar estas intensidades absorvidas em um Corpo sem órgãos, leva à compreensão do CsO entendido por Artaud como um corpo absolutamente

fluido, composto por infinitas e ínfimas partículas que vibram e movimentam sem descanso contra os poderes e as instituições.

Penso também em Spinoza(2007, p.166) que afirmava ser o corpo uma potência permanente de afetar e ser afetado:“Por afecto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”.Como o corpoé o território no qual se dá o movimento da cartografia, entendo como necessário que ele vislumbre um CsO, sem limites e jamais alcançado.

Cartografar a recepção da peça radiofônica a partir de uma visão de corpo como proposto por Artaud – o CsO – o que ele afeta e como ele é afetado, só se torna possível, para mim, a partir do método de Movimento Consciente criado por Klauss Vianna (1928-1992), com quem trabalhei por cinco anos, em São Paulo, entre 1987 e 1992, ano de seu falecimento. Klauss foi bailarino, pesquisador e, primordialmente, um estudioso do corpo e do movimento do povo brasileiro. Seus estudos em anatomia, fisiologia, artes e balé nos proporcionaram paradigmas e técnica para pensar e viver um corpo dançante.

Conforme propõe Zumthor, devemos nos interrogar sobre o papel do corpo na percepção do literário “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo”. (ZUMTHOR, 2007, p.12). Aproveito o enunciado anterior para grifar que a ideia de cartografia vem lembrar que este texto é escrito a partir da ação do corpo do cartógrafo e de sua relação com o mundo.

De Marinis corrobora esse processo relacional quando argumenta que desde o momento que a teoria teatral começou a estudar o espetáculo vinculando-o ao espectador, o resultado não foi somente uma ampliação do campo de investigação, mas um verdadeiro deslocamento do objeto de análise:

Las diferentes disciplinas, semiológicas y otras, que se han ocupado en los últimos años de la textualidade (no sólo literaria), ya han aclarado de manera definitiva que todo texto siempre es incompleto, y exige a su destinatario (lector, espectador) completarlo, actualizando sus potencialidades significativas y comunicativas³ (DE MARINIS, 1997, p. 25).

De Marinis considera ainda que o espetáculo sequer possui uma existência verdadeiramente autônoma. Ao contrário, ele só começa a existir quando está em relação com suas instâncias de recepção: “incluso se podría decir que lo que realmente existe, no es lo espectáculo sino la *relación teatral*, entendendo por ello sobre todo la relación actor-espectador”⁴ (DE MARINIS, 1997, p. 25, itálico no original).

Assim, o objeto de análise da pesquisa já não é o texto, a emissão sonora ou o espetáculo, senão que justamente a referida relação teatral. Dessa forma, passa de objeto a processo produtivo-receptivo, sendo apresentado por uma cartografia da poética relacional de Artaud.

Partimos, então, da relação teatral, isto é, da relação ator-espectador, do objeto central, embora não exclusivo, da Nova Teatologia (De Marinis, 2008). Mais precisamente, começamos a partir de uma evidência, até mesmo banal, que, todavia, não era absolutamente verdade até algum tempo atrás, no campo dos estudos teatrais. Na verdade, agora pode parecer trivial dizer que a relação teatral coloca em jogo o corpo assim como a mente, os músculos não menos que o pensamento, os sentidos e os nervos pelo menos tanto quanto a imaginação e a emoção, e isso tanto para o espectador quanto para o ator ou para o performer. Tudo isso as pessoas de teatro sabem desde sempre, mas muito menos, sem dúvida, o sabem a teoria teatral e os teatrólogos. Na verdade, é somente durante o século XX que a teoria teatral começou a assumir plenamente e explicitamente no seu interior a dimensão corporal da experiência teatral, de ambos os lados da cerca, ultrapassando assim os paradigmas desencarnados, logocêntricos e culturalistas, na qual ela esteve aprisionada a partir de Aristóteles. (DE MARINIS, 2012, p. 44)

³ As diferentes disciplinas semiológicas e outras, que têm se ocupado nos últimos anos da textualidade (não só literária), aclararam de maneira definitiva que todo texto sempre é incompleto e exige de seu destinatário (leitor, espectador), completá-lo, atualizando suas potencialidades significativas e comunicativas.

⁴ Inclusive se poderia dizer que o que realmente existe, não é o espetáculo, e sim, a *relação teatral*, entendendo com isso, sobretudo, a relação ator-espectador (Tradução nossa).

Para argumentar sob este ponto de vista e em consonância com a visão de De Marinis, aqui apresento dois importantes conceitos que definem o método de aproximação da peça radiofônica: performance e cartografia.

As textualidades contemporâneas, tais como as identifico e amparada pelo texto de Cohen “são assentadas na polifonia, na hibridização, na deformação: nas intertextualidades entre a palavra, as materialidades e as imagens” (2001, p.106). Em sua cartografia da cena brasileira contemporânea, o autor entende as textualidades como “poéticas desejantes que dão vazão às corporalidades, às expressões do sujeito nas paisagens do inconsciente e em suas mitologias primordiais”. O autor atribui tamanha multiplicidade de conteúdo “à perspectiva cubista, das vanguardas, das experimentações da arte-performance em todas as suas derivações, e dos desdobramentos e vivências de cada uma destas tradições”. É o momento de uma cena na qual “a multiplicidade se impõe sobre o modelo da identidade e da lógica, e que está imbricada em um conjunto rizomático de manifestações, espetacularidades e acontecimentos”(COHEN, 2001, p. 106).

A definição de performance é por si só muitas vezes antagônica, complexa e sua genealogia é múltipla. É de suma importância observar que os apoios conceituais para esta cartografia advêm do teatro, em especial das práticas interpretativas, por trazerem questões sobre corpo, propriocepção, partitura corporal, entre outras que compõem minha *práxis* diária. Não obstante, o encontro com as ideias de Paul Zumthor, Giles Deleuze e Félix Guattari balizam as referências literárias apresentadas aqui.

Opto por seguir a ideia de Richard Schechner, referência mundial em estudos performáticos, que entende o conceito de performance como uma ação capaz de “*transportar e transformar* o espectador. Uma ação se caracteriza como performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso a tradição, dizem que é. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance” (SCHECHNER, 2011, p. 160). O autor afirma ainda há variações de cultura para cultura e de período histórico para período histórico:

Esta questão de múltiplas realidades, cada uma sendo o negativo de todas as outras, não só aponta para uma peculiaridade do palco, mas, mais do que isto, localiza a essência da performance: ao mesmo tempo, a mais concreta e evanescente das artes. E, enquanto a performance é o principal modelo para o comportamento humano em geral, esta qualidade liminal, processual e de realidades diversas revela, ao mesmo tempo, a glória e o abismo da liberdade humana (SCHECHNER, 2011, p.160).

Sob todos os aspectos é imprescindível entender performance como uma arte que rompe com fronteiras estabelecidas entre as artes. Novamente aqui, tal como no entendimento de peça acústica e em toda a obra de Artaud, fronteiras são borradas, mesclando-se.

Escritura cênica em movimento, a performance define o conceito de teatro desejado no presente trabalho por se aproximar das ideias de Artaud e por estar ligada ao entendimento de experiência viva em lugar de interpretação. O termo, por sua vez, traz consequências para a autonomia da linguagem cênica contemporânea, que usa o texto apenas como parte do material de composição de cena.

Localizo na obra de Artaud características comuns ao entendimento de performance tais como o corpo enquanto desencadeador de forças, sendo território e caminho ao mesmo tempo. Ele rompe com a narrativa linear, fortalecendo a presença do corpo como lugar de enunciação. O autor oferece subsídios para múltiplas leituras, possibilitando uma desconstrução e construção de sentidos. Apresenta ainda, uma narrativa fraturada e aberta, na qual o movimento exercido pelas palavras não se constrói em si mesmo, mas em algo que está por refazer, algo inacabado.

Esta cartografia também alcança contornos antropológicos e culturais, dentro dos Estudos Teatrais, conforme encaminham Eugenio Barba, em suas pesquisas sobre Antropologia Teatral (dentre os principais colaboradores estão Nicola Savarese, Franco Ruffini, Jean-Marie Pradier e Ferdinando Taviani), Marco de Marinis com a Nova Teatologia e mais uma vez Jean Marie Pradier, como criador da Etnocenologia.

Finalmente, como chão teórico para as questões relativas à construção corporal, Klauss Vianna e Gabriele Sofia subsidiam e provocam o embate necessário para a escavação da ação performativa. Todos eles, autores fundamentais para esta escrita, serão apresentados nos capítulos seguintes.

Volto a Zumthor para confirmar o caminho desejado neste texto, admitindo “poesia como arte da linguagem humana, independentemente de seus modos de concretização e fundamentadas nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2007, p.12). O hibridismo característico da performance como manifestação cultural baseada na presença viva, com todas as suas propriedades e possibilidades físicas e afetivas, fortalece a intenção de uma experiência poética na

escritura desta cartografia. Inevitavelmente, há um engajamento do corpo e do ambiente nas diferentes possibilidades de diálogo com a obra de Artaud.

E o que é o método da cartografia? O primeiro capítulo do texto se aprofundará no tema; entretanto, algumas considerações são anunciadas: Método empírico, a cartografia é uma filosofia da experiência. A cartografia é ela mesma, um devir. Ou ainda, conforme Fares e Pimentel, (2011, p. 2), “a sistematização de uma teoria que tem por objetivo a construção de novos mapas da comunicação e da cultura”.

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre si mesmo; inversamente, permite a construção de um caminho. Paisagem desejada na relação entre a performatividade iniciada no autor que é tema desta pesquisa - Artaud - e a minha, que cartografo a peça radiofônica desde a obra “Pour en finir avec le jugement de Dieu” até sua tradução “Para acabar de vez com o julgamento de deus”.

Nesse imenso espectro que constitui a obra artaudiana faço um pequeno recorte em que diferentes possibilidades da peça radiofônica formam o caminho deste estudo. O procedimento cartográfico permite observar o plano do desejo e buscar uma resolução criativa enquanto a escritura do texto se delineia. O processo desta cartografia, portanto, advém da presença e recepção de uma obra. Ancorado nos estudos sobre performance, a narrativa do processo vivenciado no encontro dessas versões de “Pour en finir avec le jugement de dieu” conduz os objetivos da pesquisa na forma de percepção e encantamento.

Esta cartografia permite reconstituir uma trajetória relativa à obra de Antonin Artaud e atingir alguns pontos de vista que a compõem, admitindo como necessário que algo esteja acontecendo em um momento específico, em um lugar específico, ao criar um mapa próprio de leitura. Nesta que, ao fim, não se caracteriza como uma análise; é mais uma vivência/movência, a cartografia exige levar em conta a materialidade do corpo, não se define previamente e não há lugar determinado previamente para se chegar.

O campo de investigação pelo qual se adentra a pesquisa agencia forças, fazendo surgir algo singular, sendo esse um termo mais próximo a alcançar o conceito de novo e com tendência a avizinhar-se de uma coerência necessária à leitura do mapa cartografado. Essa aproximação se dá ao não se perder de vista a questão - que corpo é este? Para Zumthor, a pergunta compreende a totalidade dos

fatores da performance, em que o discurso se torna gesto não-verbal, e aquilo que é palavra torna-se não-palavra. É movimento. É vivo. A cartografia se constitui, então, de uma narrativa não linear, um mapeamento dos fluxos de acontecimento, um diário de bordo.

Este trabalho pretende avançar para além das categorias de sujeito e objeto, entendendo a performance como um processo em que há fluxos e cortes. Importa menos um objeto na sua unidade, ou algo que o represente, mas o desejo que move esse processo. Ao levantar a possibilidade de um texto em que a autoria, bem como o entendimento de obra acabada se esmaece, dado o caráter relacional desejado, se fez necessária uma nova metodologia. Entram então as chamadas filosofias da diferença, abarcadas pelo pensamento de Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida e Lyotard, que oferecem um novo conjunto de conceitos para se pensar as formas de ser e conhecer da atualidade.

A filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari é denominada “teoria das multiplicidades” pelos próprios autores, sendo multiplicidades a própria realidade, superando dicotomias das quais, em muitos momentos, somos prisioneiros. Como em Artaud, carne e verbo não se separam; a perspectiva encontrada na teoria das multiplicidades se oferece como uma abordagem eficiente para estes estudos. Os autores propõem um conjunto de conceitos não fundamentados na representação e se valem da potência criadora da arte. Também é Deleuze que apresenta a ideia de cartografia como prática do conhecer.

Importante lembrar que processos como este não se confundem com um sujeito por serem parte de um pensamento descentrado, desterritorializado, movente. A fragmentação na recepção de uma obra, dadas as sensações emanadas a cada experiência, acolhe uma subjetividade pensada como um processo de desconstrução e reconstrução. O sujeito é um acontecimento, fruto das multiplicidades. Ele é singularidade do tempo e como tal, é criação, produção de realidade.

Embora os autores reconheçam que subjetivações são processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades, elas não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade, tampouco remetem a um sujeito. Esses pensadores enxergam novos modos de singularização e subjetivação em conexões de fluxos heterogêneos, distantes da identificação. Para eles, a subjetivação é uma eterna construção e reconstrução de si mesma, transbordante em fluxos que

permeiam a constituição do mundo. Seguimos quando arrastados pelo fluxo, nos deixamos levar por ele, sendo parte do fluxo. “É o processo de desterritorialização que constitui e estende o próprio território. E caminhamos segundo um mapa movente, fluido, dobrável e desdobrável” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.38-40).

Os indivíduos ou grupos, ainda conforme Deleuze e Guattari, são atravessados por verdadeiras linhas, fusos e meridianos. Nossa existência seria uma espécie de geografia e nós todos, corpos cartográficos, territórios. Assim como os mapas geográficos delimitam e registram territórios políticos, econômicos e culturais, os indivíduos também são registrados e cruzados por linhas. Algumas dessas linhas são postas do exterior e demarcam os seus próprios territórios. Outras são produtos do acaso. Mas há outras ainda às quais é preciso inventá-las e percorrê-las na vida. Através da presença de uma abordagem geográfica existente no interior da obra desses autores, pensar territorialização e desterritorialização como processos concomitantes é fundamental para compreender as práticas humanas.

A partir da proposta de Deleuze e Guattari, admite-se o Corpo sem Órgãos como a linha de fuga do próprio corpo, da organização do corpo. Devemos, então, inventar nossas próprias linhas de fuga. Mesmo que para alguns indivíduos ou grupos, nunca seja possível construí-las. Outros já as perderam. As linhas de fuga são “uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra. Rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, vol. 3, p.77).

A construção da performance é ou passa sempre por uma desterritorialização, dado que é movimento. O conceito de desterritorialização dá conta de uma noção de território e uma saída dele. Aqui, o corpo é um território, um território de passagem, no qual o movimento se dá. Seguindo esse encadeamento de conceitos, a performance é a desterritorialização do corpo, tirando-o da zona de conforto. Ao mobilizá-lo, lança o corpo em direção à construção de uma poética.

A principal referência trazida para a cartografiasão os temas apresentados nos cinco volumes de *Mil Platôs*. Para Deleuze e Guattari, o desejo, em vez de remeter à subjetividade centrada no sujeito ou ser desejado por alguém, é ele mesmo -o desejo -, produtividade; opera a realidade; produz realidade. O prazer seria, então, o seu oposto, interrompendo o processo imanente do desejo. Interromper o desejo seria territorializá-lo. Assim, é preciso desejar um desejo e

resguardá-lo dos prazeres, recriando continuamente o desejo, para que nada possa interromper o processo.

Ultrapassando contornos geográficos, há o problema concreto de como se dá a construção e a destruição ou abandono dos territórios humanos, quais são os seus componentes, seus agenciamentos, suas intensidades, conforme linguagem de Deleuze e Guattari. Em seus textos, os filósofos desejam o que designam por “agenciamento”: uma paisagem, por sua vez produzida pelo próprio desejo. Todo agenciamento implica territórios, portanto, implica a existência de um corpo. O Corpo sem Órgãos permite que o desejo ultrapasse os contornos de um corpo individual, enquanto um corpo de multiplicidades. Corpo nômade, capaz de se abrir para um espiral infinito e mergulhar no espaço do campo de batalha.

Mais do que um conceito, o nomadismo constitui uma forma prática dos modos de existir, “um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 25). Ao se opor ao decalque, o corpo nômade se transforma infinitamente, num constante movimento de desterritorialização e reterritorialização.

O nômade aparece ali, na terra, sempre que se forma um espaço liso que corrói e tende a crescer em todas as direções. O nômade habita esses lugares, permanece nesses lugares, e ele próprio os faz crescer, no sentido em que se constata que o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele. Ele é o vetor de desterritorialização. Acrescenta o deserto ao deserto, a estepe à estepe, por uma série de operações locais cuja orientação e direção não param de variar (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.53).

Artaud apresenta, na visão desta pesquisa e sob os auspícios dos pensadores anteriormente anunciados, uma dupla instabilidade no conceito de território e nos processos de desterritorialização e reterritorialização apresentados em Deleuze e Guattari: primeiramente, o autor sempre teve sua obra “deslocada” ou desterritorializada dos padrões de teatro e poesia vigentes à época. Além do estranhamento que causava por seus textos e atos, seu corpo era igualmente território de difícil permanência, caracterizando a segunda instabilidade anunciada. As dores que o acompanharam por toda a vida, a dura pobreza dos sanatórios, fizeram com que ele se ausentasse do corpo em doses cada vez maiores de láudano e cloral. Essas ausências, ampliadas pelo uso do eletrochoque em Artaud,

causaram ao corpo um contínuo de idas e vindas, de desterritorialização e reterritorialização.

Como encarar a dinâmica anterior: é preciso desejar o desejo e alimentar a desterritorialização. Minha história de vida me lança ao corpo e impulsiona o desejo, dirigindo-o à poesia oral, à poesia sonora e ao teatro. A tendência deste texto é sempre estar voltado aos processos criativos que permeiam a performance e aqui se desdobram na cartografia.

Partindo desta corporeidade, certamente as questões concernentes à elaboração deste texto perpassam pela ideia de *poiésis*. Ao menos, há a intenção de tal movimento. O verbo grego, *poiein* remete ao fazer e essa ação, esse movimento, por sua vez, faz retornar aos conceitos de desejo e processo, pensados anteriormente. Em Artaud, a poética é como uma analogia ao sujeito criador. Avançando para além do caráter artístico, se encontra a vida de Artaud. Para ele, a palavra poética não é um instrumento mediador entre sujeito e objeto, ela é habitada por uma estranheza: é algo da ordem do acontecimento que permite a eclosão do poeta. Trata-se de ver a poesia como possibilidade de transformação, de descoberta. Esse caminho é capaz de virar o homem do avesso e fazer do dentro o seu fora.

A atualização a cada novo diálogo e a fragmentação na recepção da obra caracterizam o rizoma, e “inconsequentemente”, o devir. Não se trata aqui da arte ligada a materialidade ou suporte específicos, mas de criações em processo, como um evento a ser vivido. São experiências e é necessário admitir que algo está acontecendo em uma temporalidade específica, em um lugar específico, marcado pela ideia de fluxo e de acontecimentos, enquanto crio um mapa próprio.

Ação, portanto, parte da execução da “palavra viva” no espaço cênico. É a “realidade experimentada”. O contexto sensorio-motor deve aparecer ao representar uma palavra, deve sugerir um acontecimento: o “acontecimento-texto” (ZUMTHOR, 2007, p. 35; 1993, p. 221). O desenvolvimento da obra de Artaud sob estes paradigmas permite alcançar objetivos mais específicos da presente pesquisa, tais como destacar a importância da corporeidade da voz na composição do sentido do texto e a possibilidade de se utilizar a dramaturgia corporal como referencial criativo na composição do acontecimento.

La langue – oralité et écriture –, ce qui permet d’agir sur le monde, de pratiquer l’échange à partir d’agencements de sons, de mots, de rythmes, d’avoir la capacité (ou non) de faire basculer nos regards sur ce monde en changeant ces mots et ces rythmes, en les cassant. Comme disait Fellini, “chaque langue voit le monde d’une manière différente” et celle de l’artiste n’échappe pas à la règle. La langue, son usage, sa circulation, ses secrets et ses rites, son alchimie, le bouleversement qu’elle provoque lorsqu’elle prend l’esprit dans sa danse, sont nos premiers outils de culture ⁵(ROMÉAS, 2012).

A heterogeneidade da obra de Artaud o conduziu a um processo de deslocamento, sugerindo uma nova forma de pensar o mundo e suas relações por meio de um constante movimento. A linguagem, para ele, assim como a peste, é uma doença do corpo e do espírito e, conforme Daniel Lins “deve emergir dessa profundidade, dessa putrefação pura do ser”. Lins diz ainda sobre a obra de Artaud que não se trata de definir uma identidade, mas “produzir atravessamentos”. Escrita de transfiguração, para Lins, o texto de Artaud é pura criação, é o artesão do Corpo sem Órgãos, “produzindo o esperma-tinta e a umidade vaginal que tatuam a folha branca e defloram a neutralidade do intérprete, inimigo em guerra constante contra o experimentador, contra o criador de devires” (LINS, 2011, p.16).

A questão do Corpo sem Órgãos em Artaud é tomada aqui muito mais como um fluxo de devires do que um objeto de estudo e abrange um campo com vasta tessitura de desejos e rizomas. Deseja-se sempre um conjunto de coisas, o que leva à crença de que um objeto propõe uma continuidade e, qualquer fluxo, a fragmentação de um objeto.

O corpo é o local de uma força problematizadora, no qual a criação, evidenciada na produção da obra e revivida no processo de recepção, revela, conforme Uno, “que há um estatuto especial da vida que corresponde a esse corpo”. Essa vida se desdobra ao “revelar um campo político e social ainda a ser descoberto”. Concordo com Uno quando afirma, ainda, que “estamos, portanto, dentro e diante de um imenso caos, mas também diante dos cristais que correspondem a esse corpo, a essa vida e seu tempo” (UNO, 2012, p.15).

⁵ “A língua - oralidade e escritura - permitindo agir sobre o mundo, promover a mudança a partir do agenciamento de sons, palavras, ritmos, têm a capacidade (ou não) de mudar nosso olhar sobre esse mundo, mudando essas palavras e esses ritmos, rompendo-os. Como disse Fellini, “cada língua vê o mundo de uma forma diferente” e o artista não é exceção à regra. A língua, sua utilização, sua circulação, seus segredos e ritos, sua alquimia, a ruptura que ela provoca quando carrega a mente em sua dança, são as nossas principais ferramentas da cultura” (tradução nossa).

Esse corpo é então um corpo de multiplicidades, parte rizoma Artaud, parte meu próprio corpo, parte outro corpo que assiste e digita e, ainda, um desdobramento que ocorre no corpo do leitor desta cartografia.

Faz-se necessária a construção de uma cartografia sobre a obra de Artaud, acontecimento capaz de promover agenciamentos e conexões. Do futurista Filippo Marinetti ao polipoeta Enzo Minarelli, a voz quer ser ouvida. E falada. Quer ser expressa como o pensamento, sem nenhum controle exercido pela razão. Para tanto, a voz será corpo e texto, “palavras-sons” (BAUAB, 1990, p.106). Desta forma, há de ser um corpo sonoro, um corpo que fala. Voz que é movimento, assim como todos os demais movimentos de um corpo.

Seguindo as pistas do caminho metodológico da presente cartografia, o primeiro capítulo foi organizado de forma a destacar os principais conceitos que a permeiam, partindo de dois pontos cruciais: o texto e o corpo. Dado o seu caráter fundamental, a noção de Corpo sem Órgãos apresentada por Artaud e escavada por Deleuze e Guattari ganha destaque inicial. Exponho também a desconstrução das palavras proposta por Artaud a partir da ideia de hieróglifo. O capítulo também define questões acerca do condutor deste texto: o cartógrafo, apresentando os estudos de Virginia Kastrup e outros.

O segundo capítulo traz referenciais teóricos sobre performance e teatro e, para tanto, inicia com fundamentos proporcionados por Zumthor, Goldberg e Schechner. Avanço na cartografia, evidenciando que o método configurou-se também ele, performativo. Para tanto, introduzo a crítica que dialoga com Artaud enquanto tragomapas próprios oriundos em Klauss Vianna e nos novos estudiosos em Teatro, em especial, De Marinis e Sofia, com vista a apresentar a ideia de corpo e presença. Defendo o caráter intrinsecamente constitutivo e ativo da recepção da obra na relação teatral. Observo como a aproximação entre performance e cartografia permite que o foco da cartografia - o cartógrafo - transfigure-se, numa percepção poética, de objeto a processo.

No terceiro capítulo, convoco o cartógrafo a acompanhar seu traçado, ou seja, me torno parte do processo pela narrativa da cartografia em uma proposta de escrita do corpo do cartógrafo. Tendo o material da pesquisa como um mapa, entro em cena percorrendo um caminho que se desenrola por um intrincado jogo, onde mergulho no processo produtivo-receptivo da peça radiofônica, ao mesmo tempo em que escrevo a cartografia.

E neste momento, o Mapaprovisório é um texto aos pedaços, uma imagem tentando ser multiplicidade. Posicionado na contemporaneidade, é um recorte necessário à cartografia e está ligado à obra de Artaud pelos atravessamentos desdobrados em novas questões sobre a palavra e o corpo. O fato de levar em consideração as percepções sensoriais, portanto de um corpo vivo, coloca um problema de método, que leva a cartografia a um lugar central no entendimento da metodologia desejada. Em consequência, a dinâmica da palavra sustentada pela experiência e conhecimento de um possível corpo sonoro é vivenciada como aproximação da poética de Artaud, apontando elementos na situação de performance que possam afetar a natureza do texto em questão. O ir e vir de territórios e devires.

1 PISTAS

- “Nanaquin...”.

Era assim que a mãe de Antonin Artaud (1896-1948) o chamava. Um termo que para nós seria algo mais ou menos como “Toninho”. Sua família sempre o chamou assim, pelo codinome Nanaquin, diminutivo de seu nome em grego Antonaki, e que corresponde ao diminutivo de Antoine – Antonin⁶.

Antoine Marie Joseph Artaud, chamado Antonin, nasceu em Marselha no dia 4 de setembro de 1896 e faleceu em Paris, no dia 4 de março de 1948. Sua infância é perturbada por crises nervosas decorrentes de uma meningite contraída aos cinco anos até que, em 1914, é vítima de uma depressão nervosa.

Nanaquin era o mais velho de nove irmãos nascidos de Antoine Roi Artaud e Euphrasie Nalpas; estava entre os somente três sobreviventes. Durante sua infância conviveu com o poliglottismo de sua família materna, de origem grega: grego, turco, italiano e francês.

Seu primeiro drama - da vida dolorosa que Artaud levará - acontece aos cinco anos de idade. Em decorrência da meningite, que quase o matou, ele submerge em um universo de dor das mais variadas formas. Ali começa seu calvário e seu desacordo com o mundo. Artaud sempre carregou uma enfermidade da mente que aludia a um desmoronamento da alma. Em 1915, é internado em La Rouguière, uma casa de repouso próxima a Marselha. Por conta de sua saúde debilitada, é dispensado do serviço militar. Como forma de aliviar suas fortes dores de cabeça, o dramaturgo começou a utilizar láudano e tintura de ópio.

Desde os 16 até os 22 anos, ele é internado periodicamente em asilos de doentes mentais. Apesar dos tratamentos, sua saúde se deteriora e culmina com o fracasso em conseguir uma comunicação com o público de Paris. Em 1920, Artaud se interna na clínica de um dos melhores psiquiatras da Europa, Dr. Édouard Toulouse. O médico o encoraja a publicar poemas e crônicas em sua revista *Demain*, fato que pode ser considerado o início da carreira literária de Artaud.

Não é estranho que Artaud tenha sido um homem de teatro, um homem-teatro. Cerceado da possibilidade do fazer teatral, ele não deixou de buscar

⁶ Caso ressalva assinalada, as informações sobre a obra e da vida de Artaud foram retiradas dos livros: *OEuvres*(GROSSMAN, in ARTAUD 2004a, p.1705-1769) e *Catalogue de l'exposition Van Gogh / Artaud: Le suicidé de la société*, sob a direção de Isabelle Cahn (2014, p.195).

fervorosamente um caminho de acesso aos seus estudos vitais. Artaud teve sempre a lucidez de viver uma realidade mais ampla, mesmo em seus exíguos domínios. O teatro ofereceu a ele o caminho de acesso que ele buscava, fora da cultura europeia. O teatro que ele deseja destrói conceitos e propõe a fragmentação de sentidos constitutivos para tentar estabelecer um caminho convulsivo de ruptura e de acesso a realidade e opera, ainda, uma circulação feita no interior de uma realidade mais geral, da qual Artaud se encontra alijado.

O ano de 1921 marca seu início no teatro, desempenhando um papel em *Les scrupules de Sganarelle* de Henri de Régnier, montada por Lugné-Poe. Conhece Charles Dullin e começa a trabalhar em sua companhia, futuramente “Théâtre de l’Atelier”. Aí conhece Génica Athanasiou, por quem se apaixona.

Artaud assiste, em 1922, em Marsella, a uma representação combodjana frente a um templo de Angkor reconstituído e ali surge a ideia de um teatro fora das normas do teatro francês tradicional. Este desejo será retomado em 1931, quando ele assiste entusiasmado a uma apresentação de teatro balinês, na Exposição Colonial de Paris e escreve sobre o espetáculo para a *Nouvelle Review Francaise*.

Artaud não podia parar de escrever e tanto notas, cartas, como palavras e fragmentos eram inseparáveis de sua escritura. Seus textos são considerados tanto uma resistência à degradação dele mesmo quanto um ato de resistência à tradição da cultura europeia:

Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio apurado de compreender e de exercer a vida.

Pode-se queimar a biblioteca de Alexandria. Acima e além dos papiros, existem forças: podem nos tirar por um tempo a faculdade de reencontrar essas forças, 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 redobrada energia (ARTAUD, 1984, p. 18).

Em 1932 escreve o primeiro *Manifeste du Théâtre de la Cruauté*. É um ano em que Artaud escreve muito: de textos teóricos para o teatro a notas de leitura que ele publica mensalmente para a *Nouvelle Revue Francaise (NRF)*. Em

1933, Artaud publica o segundo *Manifeste du Théâtre de la Cruauté*, ambos na NRF. A direção da revista estava a cargo do poeta Paul Valéry, do escritor André Gide e de Jean Paulhan. Precisamente em uma carta dirigida a este último, Artaud especifica o conceito de Crueldade: “Querido J. Paulhan: a crueldade é, sobretudo, necessidade e rigor. A decisão implacável e irreversível de transformar o homem em um ser lúcido. Desta lucidez nasce o novo teatro...”.

Em 1936, Artaud viaja ao México, quase sem dinheiro. Ali vive com os índios tarahumaras e o ópio que ele utilizava para minimizar suas dores é substituído pela mescalina e o peyote.

Cláudio Willer (1983) conta que, em fins de 1937, Artaud viaja para Irlanda, munido de um 'bastão mágico', uma bengala com entalhe de São Patrício, que levava como se fosse um bruxo com seu talismã. Em Dublin, envolve-se numa confusão até hoje mal esclarecida, na qual perde o bastão e é deportado. Chega à França preso e em camisa de força. Tido como louco, é internado em vários manicômios franceses cujos tratamentos são hoje duvidosos. Este período, contraditoriamente, é o mais profícuo de sua vida: desenha, escreve, e, já nos últimos anos de sua dolorosa vida, entre 1946 a 1948, realiza os melhores textos de sua carreira.

Artaud passa os nove anos seguintes internado de hospício em hospício. Em 1938, se encontra no Asilo clínico de Ste. Anne. Em 1939, é transferido a Ville-Evrard, onde permanecerá até 1943. Este é um período horrível de restrições alimentares; internos em asilos psiquiátricos são, praticamente, condenados à morte pelos nazistas.

Graças ao poeta Robert Desnos é transferido para o hospital psiquiátrico de Rodez, em 1943, e, além de suas inúmeras cartas ao psiquiatra responsável pela instituição psiquiátrica na qual permaneceu internado até 1946 - *Lettres au docteur Ferdière* (ARTAUD, 2004a) - Artaud elabora uma prática vocal, apurada dia a dia. Utilizava-se de um martelo para bater em uma base de ferro e escandir o ritmo desejado para um determinado texto.

Ana Teixeira, diretora do espetáculo *Cartas de Rodez* (1999), em um trecho do programa da peça que se baseia nas cartas escritas por Artaud ao doutor Ferdière, apresenta a dor revelada no papel em decorrência das sessões de eletrochoque sofridas por ele. As cartas escritas em Rodez são para Artaud um recurso para não perder sua lucidez. Elas são um diálogo desesperado com seu

médico e, através dele, com toda a sociedade. Elas revelam um homem em terrível estado de sofrimento, falando de sua dor através de uma escritura mais íntima e mais espontânea. Além disso, já se identifica uma vocalidade dolorosa em seus textos, deixando clara a necessidade da voz, da expressão vocal e corporal, da presença mesma do corpo no texto escrito.

O espetáculo de Teixeira estreou em 1998 no Instituto Philippe Pinel no Rio de Janeiro e mostra, “em um estertor por onde se deixa a vida”, que a cada vez que Artaud se revolta, protesta e suplica, o faz com uma lucidez extraordinária, em um texto que rasga o papel: “O eletrochoque me desespera, tira minha memória, entorpece meu pensamento e meu coração, transforma-me em um ausente que se percebe ausente e se vê durante semanas, perdido em busca de seu ser como um morto ao lado de um vivo”. *Cartas de Rodez*, 24 de outubro de 1943.

Artaud volta a Paris em 1946. Graças a uma intensa mobilização da intelectualidade francesa, é retirado do regime de internação compulsória. Passa a residir na clínica de Irvy, no bairro de Ivry-sur-Seine, até a data de seu falecimento, em 1948. Neste período, além de uma importante produção literária, ele desenhou, preparou conferências e realizou a emissão radiofônica “Pour en finir avec le jugement de dieu”, na qual sua vontade expressiva se alia a um formalismo cuidadoso.

É possível identificar em Artaud a busca pela detalhada restauração da fala ao escrever a preparação da emissão da peça radiofônica. As marcas da sonoridade são agenciadas como um texto misto, situado no fluxo de uma língua a partir de um ruído, de uma sonoridade e da ruptura com a língua. Entretanto, tais características não são eliminadas do texto escrito; ao contrário, estão inscritas no texto escrito, elas “gritam” na folha de papel.

Poeta, Artaud gostaria de escrever no palco, num jorro em que a palavra nascesse ao mesmo tempo em que a escrita sonora e visual, em vez de afirmar-se por pensamentos escritos. Ele escreve a partir de seu corpo para outros corpos. Ele não quer ser lido, quer ver os corpos que o lêem tremerem num arrepiado de vida. Para Artaud, a palavra não conduz a cena, mas, através dos gestos, reverbera no corpo do ator e no do espectador.

Artaud faz uma conferência no teatro *Vieux-Colombier* em 1947. André Gide narra a sessão da qual foi testemunha: “o Teatro da Crueldade teve só uma representação. Esta teve lugar na sala do Vieux-Colombier. Neste dia, Artaud

deu seu próprio corpo em espetáculo”. Foi encontrado morto na clínica de Ivry no dia 4 de março de 1948, com seu sapato na mão, no mesmo quarto onde também morou e morreu Gerard de Nerval, seu precursor em vários sentidos (WILLER, 1983, p.12-13).

Poeta, ensaísta, artista plástico, dramaturgo, roteirista e ator de teatro e cinema, Artaud é considerado um dos pilares da literatura e, mesmo, do pensamento moderno. Apesar de estar no centro da atividade artística e cultural europeia no final do século XIX até meados do século XX, Artaud sempre esteve à margem do pensamento europeu, que ele pensava psicologizado e alienado do próprio homem. Buscou no teatro balinês, nas tribos mexicanas, na sua própria loucura, retomando a ligação originária da arte com uma esfera ritual e orgânica, - ontológica - a voz de sua lucidez.

Artaud buscou restituir ao espaço da ação - único lugar onde o coletivo escapa ao social - a ruptura encarnada. O teatro “é” uma vez só, está no tempo de duração. Nele, a representação se acaba, a mimese se esvai. A viagem ao país dos Tarahumaras só se produz uma vez. É o atentado definitivo. É a peste e a crueldade. O asilo é o inevitável regresso ao social, ao passeio em redor, no pátio. O teatro não propõe um diagnóstico, propõe a cura. Artaud cria um espaço de lucidez para a sua cura dentro dos hospitais: seu corpo em ação, escrevendo sempre.

Ele já pensava a ação cênica conforme nos é próximo hoje: uma experiência e não, interpretação. Já não queria mimetizar, mentir ou representar alguma coisa. Na verdade, via o teatro como espaço alquímico por excelência, no qual emanções de vida e de morte podem ser sensorialmente percebidas como verdadeiras materializações conduzindo a poesia no espaço.

Na prática teatral contemporânea, o ator já não significa por simples transposição e imitação, mas constrói significado por meio de sua presentificação, de sua história, de sua transfiguração. Um percurso de desfiguração do corpo já era vislumbrado na imaginação romântica, assim como a inquietação em torno da questão da identidade e Artaud não se furta a este fluxo, ultrapassando os contornos de um corpo individual.

Mobilizado pela inquietação trazida na obra, o receptor da obra de Artaud toma a experiência como um acontecimento, um aqui e agora vivido por um corpo. Este é um dos motivos pelo qual um autor como Artaud se torna contemporâneo. Para referendar essa ideia, cito Kunichii Uno, que, por seu turno, se

inspira na obra de Giorgio Agamben ao considerar Artaud um pensador contemporâneo, “aquele que não adere à sua época. Trava uma relação anacrônica e defasada com o tempo e por isso mantém um olhar crítico, capaz de ver na escuridão” (UNO, 2012, p. 11).

Importa neste momento elucidar brevemente o quadro que se delineava na França, na passagem do século XIX para o século XX e como esse panorama se interconecta com Artaud e sua obra.

Octavio Paz (1982) defende a ideia de que o moderno é uma tradição dada por sucessivas rupturas. A Modernidade desaloja a tradição imperante, para, logo após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. O moderno é caracterizado por sua novidade, mas também por sua heterogeneidade e pluralidade. Aceitar a concepção de crise suscita, em última análise, uma possibilidade de mudança, ruptura e inovação que define de maneira essencial o período. A partir dessa constatação, a Modernidade assume-se como realidade conflitiva e de ruptura, podendo-se, com isso, investigar os seus precursores, aqueles que deram os primeiros passos em direção à nova arte.

Ao se estabelecermos principais marcos da poesia do século XIX, especialmente o estilo lírico que nasceu na França na segunda metade do século XIX a partir de Baudelaire, verifica-se que tais características se mantêm durante boa parte do século XX e facilitam a cognição da unidade de estilo da lírica moderna. Entre outros aspectos, o traço primordial que se propagou da lírica novecentista à do século XX foi o da desromantização, entendida como a prevalência da lucidez sobre o sentimento. Do amalgamento de características comuns que a moderna lírica europeia mantém, confirma-se o seu negativismo à herança literária, à realidade e à normalidade. Através da magia da linguagem, exemplar no aspecto da dissonância e obscuridade, o poeta vê a salvação diante do mal-estar gerado pela Modernidade (PAZ, 1982, p.15-35).

A aproximação de Artaud com as vanguardas europeias se dá a partir do projeto de “ruidismo” de Russolo, no futurismo italiano, que constrói uma nova linguagem ao assimilar o barulho das máquinas, dos automóveis, até o projeto dadaísta de Hugo Ball, que cria outras possibilidades sonoras, uma onomalíngua. Fazendo combinações acústicas, tirando a palavra da página em branco, explora ao máximo sua fonética, que teve impulso com Tristan Tzara e com

Henri Chopin (OLIVEIRA; ARAUJO, 2011, p.122). Artaud fez parte do Movimento Surrealista de Andre Breton entre 1924 e 1926. Entretanto, apesar desse envolvimento, o trabalho de Artaud não se caracteriza por nenhum desses movimentos em especial. Ele cria uma poética única, arraigado no movimento da vida que levou.

O legado da tradição e também o desconcerto que as vanguardas alçaram no século XX não é o lugar onde se localiza Artaud. Não falo de um poeta que apenas joga livremente com a forma sem nenhuma preocupação com algum tipo de medida métrica, já que isso não é o mais importante na sua obra. Falo daquele que inventa o delírio, o qual vive em seus poemas. Dizer “ele escreve para viver” ou “ele vive para escrever” não é suficiente. Não porque ele é mais ou é menos do que isso. É porque ele caminha seu próprio caminho, faz seu próprio mapa. É diferente porque é negação, ruptura com sua própria vida e não somente com a forma.

Hoje, com as novas tecnologias, soa quase fácil a contaminação entre voz e escrita, a passagem entre elas. Sem com isso querer fortalecer um pensamento dualista, é importante destacar onde o texto de Artaud se produz: a França de Racine, na qual o texto escrito é soberano e o teatro, por sua vez, é textocêntrico e psicologizado: “Creio, aliás, que a respeito disto estamos todos de acordo e que não é preciso descer até o repugnante teatro moderno e francês para condenar o teatro psicológico” (ARTAUD, 1984, p.100). É um contexto em que Artaud tenta, assim como outros vanguardistas, avançar para além da simples fruição por parte do espectador, adentrando um campo além da arte: político, social, ritual.

Em tempos de guerra, Artaud tenta proteger sua existência confirmando o divórcio com a sociedade. Seu trabalho é “arte interessada” e nasce no asilo psiquiátrico, entre dores da vida. É criado em um tempo e em um espaço nos quais as línguas escrita e falada pouco se aproximam, em especial na língua francesa. Para escapar a essa sociedade formada por sua mãe, seu pai, os médicos e enfermeiros, as tradições e mesmo a guerra em si, Artaud adota uma solução que é lutar e fazer vingar uma vitória que nasce do desejo libertador e é transformada em vontade de sobreviver, concretizada na palavra.

O entendimento de poesia e de teatro pensado por Artaud, marginal à sua época, hoje encontra outras vozes que se alimentam de seus gritos e

onomatopeias, devorando-os e regurgitando outras sonoridades. Nômade por toda a vida, Artaud desliza em desterritorializações da linguagem, transmutando sua obra em um amálgama de imagens, glossolalias, gritos e dissonâncias que compõem sua vida mesma.

Não é possível somente falar ou escrever sobre Artaud ou só descrever sua vida e obra. É necessário experimentar Artaud, atravessar seu corpo e se deixar ser atravessado por ele. Na recepção de sua obra, ressaltam a vitalidade e a potência criadora daquele que sempre combateu os códigos, as representações, não abrindo espaço para a indiferença. Ao mesmo tempo, ele insiste dar cabo a elos validados previamente, deflagrados pela atribuição de sentidos dados à linguagem. Dialogar com Artaud é um exercício de recriação no processo de pesquisar.

Ao dialogar com Artaud é preciso entender que, antes de assumir o território da língua e da linguagem, ele parte do corpo como um território de passagem e isto merece atenção especial. É sobre ele que os agenciamentos se fazem e se desfazem. A noção de agenciamento é extremamente ampla, pois tudo pode ser agenciado. Por agenciamento alcança-se uma noção mais ampla do que a de estrutura, sistema, pois ela comporta componentes heterogêneos tanto de ordem biológica quanto social. Pode se dizer que se está na presença de um agenciamento quando pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente (ZOURABICHVILI, 2004, p.8).

Os agenciamentos são passionais, são multiplicidades de desejo. O desejo nada tem a ver com uma determinação natural ou espontânea, “só há desejo agenciado. A racionalidade de um agenciamento não existe sem as paixões que ele coloca em jogo, os desejos que o constituem, tanto quanto ele os constitui”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.78).

O desejo como um movimento desloca ou desterritorializa o corpo e revela novas performances. “O desejo é maquínico e produtivo. O que define precisamente as máquinas desejanter é o seu poder de conexão até ao infinito, em todos os sentidos e em todas as direções”. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 408).

São máquinas porque o desejo emerge de significações antes não existentes. As máquinas propõem pensar o desejo como um processo, depende de uma criação, demanda trabalho de individuação, renunciando à separação sujeito-objeto: “O desejo faz constantemente a ligação de fluxos contínuos e de objetos

parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, corre e corta” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 11).

O conceito de máquinas faz proliferar movimentos nos quais, em consequência, solidez e fluidez nunca estão separadas. Uma poderosa criação leva aquele que toma contato com a obra a experimentar novas produções; é um devir ilimitado. Um tipo de catástrofe que se produz aos sentidos durante o processo performativo.

As palavras, para Artaud, são radicalmente articuladas à vida. Como consequência da sua dor, sua linguagem é contaminada pela dor que se espalha no espaço do enunciado. Estão incrustradas uma na outra, partes do mesmo agenciamento do qual seu corpo não foi poupado. Sob tal aspecto, a linguagem carrega a si mesma, tomada pelo corpo. É esse amálgama, não a língua que irá determinar como consequência “os processos relativos de subjetivação, as atribuições de individualidade e suas distribuições moventes no discurso” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.17- 32).

Não é a língua que se caracteriza como território de passagem, e sim, o corpo, o Corpo sem Órgãos. Artaud pensa o corpo e é a partir dele que busca linhas de fuga numa nova língua que ele cria mesmo no sofrimento dos processos dolorosos de eletrochoque. Ou ainda, quando está nas crises de dependência da morfina. O corpo é então o território inicial de onde Artaud constrói sua escritura desejante e de onde assume a língua desejada.

Entretanto, a noção de território é estendida a um sentido mais amplo quando se fala do corpo. É um corpo de onde se formula o desejo. Os seres se organizam segundo territórios que podem ser relativos tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido; ambas as possibilidades estão ligadas ao movimento e ao pulsar da vida. “A terra é o grande corpo pleno, a grande desterritorializada, sempre a criar linhas de fuga, fluxos de desejo a serem povoados por outros corpos plenos” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.419).

O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação. Ele é o conjunto de mobilizações que constroem comportamentos sociais, estéticos, cognitivos do corpo que respira e pulsa. Subvertendo a sintaxe, pela pulverização do sentido da palavra, Artaud mobiliza uma língua em que as sílabas são escandidas repetidas vezes, determinando um ritmo e um timbre próprios para aquele determinado momento, ao qual pode se chamar ensaios de linguagem. Ele martela a

língua com o rigor implacável da crueldade em um trabalho vocal que produz o que a língua escrita não é capaz de dizer. Uma matéria além da palavra, que nasce no corpo, uma concretização da palavra.

le souffle c'est quelque
chose dans l'air
ce n'est pas de l'air
remué
seulement,
c'est une concrétisation
massive dans
l'air
et qui doit
être sentie
dans le corps et
par le corps
comme une agglomération
en somme atomique
d'éléments
et de membres
qui à ce moment-là
font tableau⁷
(ARTAUD, 2004b, p.33-34).

O fluxo de vida pode até se demorar, às vezes, em partes do corpo de Artaud, porém, sem se assentar, segue em constante devir. O espaço liso que constitui um território é um não lugar, ou melhor, é um território existencial. A construção de novos territórios pelo nômade é um movimento de desterritorialização; ele abandona os territórios atuais para a construção dos novos. Ele pode até mesmo parar por um instante, enquanto tudo corre (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 262).

Artaud cria uma linguagem tomada por sons, desenhos, palavras arquetípicas, glossolalias, palavras inventadas e reutilizadas transformadas em imagens, novos sons e novos territórios de passagem, onde obra e receptor se implicam. Seus escritos não cessam de dar prosseguimento a uma necessidade de novos sentidos e, para isso, sua apresentação verbal e plástica dá vazão a uma experiência fundamentalmente performática.

Não se trata de uma leitura esquizofrênica, em que corpo e linguagem não se conectam. Performance e performer se confundem e o que

⁷ “O sopro é / algo no ar/ não é o ar/ agitado/ apenas, / é uma concretização /massiva no/ ar/ e deve/ ser sentida/ no corpo e/ pelo corpo/ como uma aglomeração/ em soma atômica/ de elementos/ e membros/ que, nesse momento/ formam o quadro” (Tradução nossa).

importa menos é o significado estabelecido e muito mais o modo com que o sentido atravessa o corpo.

Artaud é insistentemente atravessado por forças dolorosas, gritos e novas questões. Seu corpo é espaço para sua pulsão de vida, sem que nele se fixe. Entretanto, nunca foi passagem fácil, deslizar suave. Novos sentidos são dados pela pele arrancada a cada passagem:

Este corpo está isolado no mundo e ao mesmo tempo encadeado nele, invadido por esse mundo. O corpo está entre outras coisas e outros corpos, tendo distância entre eles e medindo sem parar esta distância. No entanto, a distância não para de variar no espaço, que constitui o mundo com sua profundidade imperceptível. A forma, a grandeza, a qualidade, tudo aquilo que é possível medir sai dessa profundidade. Com certeza, cada um pode seguir escada abaixo em direção a essa profundidade. Não existe nem regra nem medida para medi-la corretamente (UNO, 2012, p.47).

Artaud não escreve para produzir um romance, escreve para pensar, para viver. Ele é seu próprio ritmo. Sua escrita é a própria intensidade. Sua poética é a vida em suas dores. Sua obra, tal como sua vida, é sempre a possibilidade de desterritorializar-se para criar um novo corpo. Os espaços afetados e que afetaram o corpo de Artaud compõem seu devir desterritorializante.

O regime da máquina de guerra é antes a dos afectos, que só remetem ao móvel em si mesmo, a velocidades e a composições de velocidade entre elementos. O afecto é a descarga rápida da emoção, o revide, ao passo que o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente. Os afectos são projéteis, tanto quanto as armas, ao passo que os sentimentos são introceptivos como as ferramentas. Há uma relação afetiva com a arma, da qual dão testemunho não apenas as mitologias, mas a canção de gesta, o romance de cavalaria e cortês. As armas são afectos, e os afectos, armas (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, vol. 5, p.79).

A potência da desterritorialização da língua permite, conforme Abreu, “a criação de uma língua estrangeira na própria língua materna; a conexão imediata do individual com o político, que passa por relações complexas com a experiência de minorias e o agenciamento coletivo de enunciação”. Ele afirma ainda que “cada escritor ataca a língua materna elaborando uma nova sintaxe e, com esta,

uma espécie de língua estrangeira” capaz de forçar o limite da linguagem e encontrar seu objeto próprio (ABREU, 2008, p. 204).

Os agenciamentos não dizem respeito a um sujeito, mas a um estado de mistura e relações entre os corpos. Pensar esses agenciamentos é poder escavar a poesia de Artaud em busca de um estado de palavras. Por seu intermédio, fronteiras são vazadas, mapas refeitos. É preciso manter clara a ideia de que os agenciamentos coletivos não são a expressão dos agenciamentos maquínicos de corpos(contéúdos). Não há uma relação dicotômica entre os dois agenciamentos. Existe um movimento de mão dupla, no qual, um ao outro, se compõem. É nesse movimento mútuo dos agenciamentos que um território se constitui. Por isso território é um lugar de passagem, de alavancamento de outros espaços.

Trata-se de um só corpo de multiplicidades. Encontro em Octavio Paz (1987, p. 568), na “Fábula de Joan Miró”, como dizer, nesta cartografia, o que sejam as palavras para Artaud:

No eran letras las que entraban y salían por los túneles del ojo: eran cosas vivas que se juntaban y se dividían, se abrazaban y se mordían y se dispersaban, corrían por toda la página en hileras animadas y multicolores, tenían cuernos y rabos, unas estaban cubiertas de escamas, otras de plumas, otras andaban en cueros, y las palabras que formaban eran palpables, audibles y comestibles pero impronunciables: no eran letras sino sensaciones, no eran sensaciones sino Transfiguraciones.⁸

A sensibilidade ao sentido das palavras e a oposição à dicotomia entre a letra e a voz, criam e estabelecem uma via de mão dupla entre elas. É o movimento pelo qual o corpo abandona o corpo organizado, abandona o território, apalpando, ouvindo e comendo as palavras. Por ser fluxo e por fazer de sua obra um devir, Artaud, ao ser lido, escutado, auscultado, propõe que seu leitor se desterritorialize, na dobra de um agenciamento.

⁸ “Não eram letras que entravam e saíam pelos túneis do olho: eram coisas vivas que se juntavam e se dividiam, se abraçavam e se mordiam, se dispersavam, corriam por toda a página em fileiras animadas emulticolores, tinham chifres e rabos, umas estavam cobertas de escamas, outras de plumas, outras andavam em couros, e as palavras que formavam eram palpáveis e comestíveis mas impronunciáveis: não eram letras mas sensações, não eram sensações mas transfigurações” (Tradução nossa).

Artaud parece pretender manter a experiência do participante não só por intermédio da audição. Ele se utiliza da escrita para revelar e confirmar as necessidades e detalhamento da obra e de sua transmissão. Ele faz uso de um processo rizomático em que as características orais da obra “Pour en finir avec le jugement de dieu” não se extinguem no texto escrito, ao contrário: estão incrustradas nele. Desta forma torna-se “um processo e não um fim, uma produção e não uma expressão”:

Um autor se torna grande precisamente por não poder deixar de traçar e fazer correr os fluxos que rebentam com o significante católico e despótico da sua obra, e que alimentam necessariamente uma máquina revolucionária no horizonte. E é isso que é o estilo, ou antes, a ausência de estilo, a assintaxia, a agramaticalidade: instante em que a linguagem deixa de se definir pelo que diz, e ainda menos pelo que torna significante, para se definir pelo que a faz correr, ondear, rebentar - o desejo. Porque a literatura é exatamente como a esquizofrenia: um processo e não um fim, uma produção e não uma expressão. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.139).

Finalmente, é importante pensar nas consequências da construção e desconstrução desses espaços frente às questões filosóficas, políticas e sociais, assim como no projeto de libertação do corpo, da criação e da produção de subjetividade pensada por Artaud. Ele cria uma espécie de língua estrangeira ao reinventar a sintaxe de suas palavras escritas, tanto quanto o faz ao usar as glossolalias e onomatopeias. A produção que ele desenvolve lança um corte na forma de representação contida na língua de origem de seus textos, é um atravessamento da linguagem. O Corpo sem órgãos é a língua experimentada no corpo.

1.1 O CORPO SEM ÓRGÃOS (CSO).

No delineamento dos caminhos afetados por Artaud durante esta cartografia, se faz necessário debruçar mais profundamente sobre uma ideia fundamental na obra do autor e que segue em discussão aberta por Deleuze e Guattari. Trata-se do conceito de Corpo sem Órgãos - CsO, já comentado anteriormente, mas que merece aqui maior atenção. O CsO é entendido como “um exercício, uma experimentação inevitável”, que está para além de uma noção ou

conceito e se configura como “um conjunto de práticas” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.9):

Descrever conceitos não é produzi-los. Desse modo, esse livro de platôs superpostos fará com que penetremos no antro da feiticeira, no lugar onde Deleuze não se transforma em gato sem que Guattari se torne um rato, onde o rato se torna subitamente um tigre, o tigre vira pulga assim que o gato se metamorfoseia em micróbio. Fazer conceitos é questão de devir, um devir que, arrastando esta ou aquela determinação conceitual no declive de sua variação, produzirá mutações na vertente da estética, da política, da ciência, cujos mapas e transformações é impossível separar. Um platô não é nada além disso: um encontro entre devires”. Cada CsO é feito de platôs. Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com os outros platôs sobre o plano de consistência. Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. É verdade que Artaud desenvolve sua luta contra os órgãos, mas, ao mesmo tempo, contra o organismo que ele tem: O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas, com seus "órgãos verdadeiros" que devem ser compostos e colocados, ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos. O juízo de Deus, o sistema do juízo de Deus, o sistema teológico, é precisamente a operação Daquele que faz um organismo, uma organização de órgãos que se chama organismo porque Ele não pode suportar o CsO, porque Ele o persegue, aniquila para passar antes e fazer passar antes o organismo. O organismo já é isto, o juízo de Deus, do qual os médicos se aproveitam e tiram seu poder. O pior não é permanecer estratificado — organizado, significado, sujeitado — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra (DELEUZE; GUATTARI, 1996, vol.3, orelha do livro).

Ampliar a definição de Corpo sem Órgãos é essencial neste momento em que é fundamental entender o papel do corpo no processo da escritura desta cartografia. É nele que se compõe o desejo e se constroem as multiplicidades. É a linha de fuga operada pelo corpo consciente. Território fluido, pantanoso, nele não se assentam paradigmas. Somente no CsO é possível construir uma partitura instável, onde os devires se localizam.

O Corpo sem Órgãos implica a constituição de um campo de imanência e definido por zonas de intensidade, de fluxos. Denomina-se Corpo sem Órgãos porque se opõe a todos os estratos de organização, tanto aos da organização do organismo quanto aos das organizações de poder. É o Corpo sem Órgãos combatendo o julgamento de Deus.

Je connais un état hors de l'esprit, de la conscience, de
l'être,
et qu'il n'ya plus ni paroles ni lettres,

mais où l'on entre par les cris et par les coups.
Et ce ne sont plus des sons ou des sens qui sortent,
plus des paroles
mais des CORPS⁹
(ARTAUD, 1978, OC XIV **, p.30-31).

Artaud é um “inventor de mundos”, sendo tomado como uma espécie de “personagem conceitual” em muitos livros de Deleuze e Guattari e ampara o pensamento dos filósofos na questão da criação do pensamento, tomado como a teoria de um encontro da sensibilidade com seu objetivo próprio, a intensidade, que, por sua vez só pode ser sentida, percebida no corpo. Desta forma não há mais uma identidade do sujeito e nem a referência de um suposto objeto. Há uma ocupação do espaço na temporalidade da palavra que se move.

Quando Artaud cria o conceito do Corpo sem Órgãos, ele o pensa como algo capaz de gerar múltiplas percepções. Para que isso seja possível, o corpo deve ser capaz de produzir um processo de erupção que se desborde em sensibilidade, desvendamentos, desejos e devires. Durante sua vida, ele aponta para os possíveis perigos da criação de um Corpo sem Órgãos, pois para desorganizá-lo é preciso aniquilar o juízo e substituí-lo por um fluxo de consciência cravado no corpo.

Deleuze e Guattari corroboram, ampliando a discussão, ao se referirem ao Corpo sem Órgãos como o local onde tudo se traça e foge, sendo ele mesmo, o CsO, uma linha abstrata. Um “corpo comum no qual essas linhas se inscrevem, como segmentos, limiares ou quanta, territorialidades,

⁹ “Eu conheço um estado fora do espírito, da consciência, do ser, / e que não há mais nem palavras nem letras, / mas onde se entra com gritos e golpes. / E não são mais sons ou sentidos que saem, / não mais palavras, / mas CORPOS”. (Tradução nossa).

desterritorializações ou reterritorializações” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.77). E ainda, *Corpo sem Órgãos* não é: “um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização. Piolhos saltam na praia do mar. As colônias da pele. O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 43-44).

Artaud buscava um corpo penetrado de energia, assim como desejava um teatro que fosse uma totalidade: algo que já é em si. No *Corpo sem Órgãos*, tal como o teatro pensado por Artaud, nada é representativo, tudo é vida e é vivido. É uma proposição de descolonização do corpo, de elaboração de linhas de fuga ao controle de mecanismos de poder que, para além dos espaços de confinamento estendem suas redes de controle sobre impulsos e desejos. Descolonização pela palavra poética. Nas palavras de Artaud:

- En le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie.

Je dis, pour lui refaire son anatomie.

L'homme est malade parce qu'il est mal construit.

Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,

dieu,

et avec dieu

ses organes.

Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit.¹⁰(ARTAUD, 2003, p. 60-61).

¹⁰ “- Levando-o uma vez mais, uma derradeira vez, à mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia. Eu disse, para refazer sua anatomia. /O homem é doente porque é mal construído. /Temos que nos decidir a desnudá-lo para lhe extrair esse animalejo que mortalmente o corrói, / deus/ e juntamente com deus/ os seus órgãos/ Porque metam-me se lhes apraz num colete de forças/ mas não há nada mais inútil que um órgão. / Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos, tê-lo-emos libertado dos seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade. / Volteremos então a ensiná-lo a dançar às avessas/ como no delírio dos bailes “musette”, / e esse reverso será/ o seu verdadeiro direito”. (*Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus / O Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).

O homem, - conforme Artaud -, escolheu o corpo da merda e a única forma de torná-lo alguma coisa mais do que só o exercício de comer e defecar, é a poesia.

Ao ouvir Nathalie Coutelet – minha supervisora em Paris - em aula da Universidade Paris 8, falando de Richard Wagner, o compositor, observo que as didascálicas na obra do compositor são analisadas com um propósito: manter a tradição. O cunho testamental em Artaud serve a uma função oposta: proporcionar descoberta e novidade a cada leitura. Tenho então que, em Wagner o espectador engole a obra, em Artaud o espectador desorganiza seu corpo, pois reconstrói a obra.

No espaço do teatro, da vida e da experiência, é preciso deixar que o corpo seja a linguagem das palavras. “O corpo sem Órgãos é um ovo: atravessado por eixos e limiares, latitudes, longitudes e geodésicas, atravessado por gradientes que marcam as transformações, as passagens e os destinos que nele se desenvolvem” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 24). A metáfora do ovo “pleno e indissociado” para o Corpo sem Órgãos, como sugerem Deleuze e Guattari, indica um prenúncio, um envoltório na iminência de se romper: o Devir.

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.13).

Assim também o teatro de Artaud se dá na fecundidade de um devir, a partir de um “ponto zero”. Vazio necessário à criação e à produção. Novamente o CsO, assim como o teatro artaudiano, se oferece à experimentação, aos fluxos, às sensações e impressões indefiníveis, a tudo aquilo que é fugidio e, ao mesmo tempo, mantém tensionados os impasses da experiência cênica:

O verdadeiro pensamento, aquele que não se limita à reiteração das categorias preexistentes, o pensamento criador, nasce nos vácuos, nos novos espaços. Criar espaços para que nasça o pensamento, eis um dos sentidos da poesia artaudiana. [...] não nos referimos apenas à palavra que ocupa o espaço físico como som, ritmo etc., mas o

problema do espaço extrapola essa perspectiva. [...] não se trata apenas do espaço físico, “real”, mas de um “outro espaço” anterior à própria linguagem, que a poesia atrai, libera, resguarda, através das palavras que dissimulam essa espécie de silêncio. [...] esse vazio preenhe de possibilidades, prestes a se desdobrar, nos remetendo sempre a esse trânsito entre ser e não ser (QUILICI, 2004, p.100).

O Corpo sem Órgãos é o lugar do movimento, da ruptura. Ele pode dançar nessa zona de indeterminação, entre desmoronamentos necessários à relação com a peça radiofônica, despedaçando-se em mil pedaços e se manter vivo, pulsando. Diante do caos, se apresenta a dificuldade para imbricar nos caminhos da cartografia que delineio ao percorrê-la, ao mesmo tempo em que traço um mapa a ser compartilhado. Como pensamento sem raiz, o CsO se tece segundo uma nova lógica que se depreende a partir de uma nova vivência. Um pensamento imanente aos movimentos do desejo, que se constrói e se precipita na via de mão dupla dos agenciamentos.

Artaud já desejava o que hoje se pretende com o teatro. Foi necessário travar uma batalha para liberar a arte teatral do textocentrismo, do ilusionismo, e criar seu projeto do Teatro da Crueldade, cuja palavra causa um embate por produzir discursos descontínuos, que desobedecem a uma sequência lógica do pensamento. Ao propor um corpo fragmentado, ele já vislumbrava a multiplicação de perspectivas e de sentidos. O sussurro rouco traz então, ainda hoje, a voz de um inconformado, um louco lúcido o suficiente para deixar como testamento seu desejo. Impresso e falado, tais desejos se transformam em informações importantes, mobilizadoras tais quais hieróglifos a serem decifrados a cada cartografia, com ecos profundos na contemporaneidade.

Penso mesmo que hoje é o tempo em que conseguimos entender a linguagem artaudiana. Momento em que paramos de querer repetir as palavras em cena para escutar o espaço cênico. Talvez hoje seja o período em que sua linguagem seja compreendida no movimento do qual o teatro se aproxima da performance, sem querer repetir palavras já fixadas em textos escritos. Uma dramaturgia viva a partir da poesia no espaço.

Lutar contra as formas rígidas de literatura era lutar contra o teatro francês à época. Artaud lutava contra o teatro ligado ao drama e à declamação. Ele encontra na poesia sonora um caminho para suas investigações não semânticas, onde o aspecto sonoro em si pode ser explorado a partir do corpo, como no teatro

da Crueldade. Nas “Cartas sobre a Crueldade”, Artaud usa a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, submissão à necessidade da criação e da própria vida. “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” (ARTAUD, 1984, p. 131-134).

O teatro é onde está a cura, e é, por intermédio do corpo que está no teatro, que essa cura se dá. Caminhar ao lado das ideias de Artaud permite pensar sob o paradigma de uma poética criativa, ampliando o entendimento de teatro não só como texto, mas o teatro como corpo que, em minha experiência como artista, é pedra angular da experiência poética.

O duplo nas obras de Artaud é uma questão sempre presente. Em seu livro *O Teatro e seu duplo* (1984), Artaud é ele mesmo e é também o outro. O duplo é um novo corpo que se desterritorializa após a boca escancarada do grito. É o próprio grito que dá à luz este corpo. Alteridade que é na verdade, um problema porque ele compreende o outro (oral, louco) a partir dele mesmo (letrado), por conta do outro a quem ele se dirige. Um paradoxo: herético, e não ateu. São discursos que se enfrentam na disputa de poder que se cria. Seu Corpo sem Órgãos é o seu duplo: sua face letrada e sua face louca. Este duplo aparece no teatro desejado por Artaud e é experimentado por ele em seus poemas e cartas.

O que mais importa, no caso de Artaud, é a desestabilização das referências cristalizadas e a abertura para uma experiência “vital”, ainda não codificada em conceitos. O modo de Artaud tratar a questão possui certas singularidades. Ele recorreria mais uma vez à ideia de “duplo”, postulando a existência de um “organismo afetivo” acoplado ao organismo físico. O “organismo afetivo” seria o duplo do corpo físico, uma “efígie espectral” que o ator saberá moldar, o que não deve ser entendido apenas como uma metáfora (QUILICI, 2002, p.98).

Concomitantemente, é preciso esclarecer a ideia de afeto pretendida pelo teatro artaudiano. Aqui significa uma espécie de contágio, tal qual a peste. O teatro, para Artaud, gera um contágio, e não, necessariamente, comunicação. O afeto no teatro não se direciona para as emoções cotidianas. Ele é a “concepção de um corpo atravessado por um fluxo de escorrimento maléfico que encontra no líquido da carne a tinta que é seu alimento e sua morte” (LINS, 1999, p.16). Os sentimentos que o Teatro da Crueldade deve despertar estão ligados a uma

experiência de choque sobre as percepções automatizadas. É o contágio da peste, o escorrimento putrefato, sugerido por Lins. O afetar e ser afetado pode mobilizar forças e transmutar o que foi anteriormente recalcado.

Artaud compara o ator a uma espécie de atleta afetivo: “enquanto no ator, o corpo é apoiado na respiração, no lutador, no atleta físico, é a respiração que se apoia no corpo”. E ainda, “para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, como o Kha dos Embalsamados do Egito, como um espectro eterno onde se irradiam as forças da afetividade” (ARTAUD, 1984, p. 163-164).

Observa-se aqui uma tensão, a poesia abandona a palavra para se materializar no corpo. A encenação teatral é, para Artaud, a forma de expressão poética genuína, pois tira a centralidade da palavra para utilizar uma multiplicidade de formas de expressão. Artaud defende uma linguagem que possa criar objetivamente verdades secretas: mudar a finalidade da palavra, servindo-se dela em um sentido concreto e espacial, manipulá-la como um objeto, capaz de abalar as coisas, inicialmente no ar e, em seguida, em um domínio mais misterioso.

Em *O Teatro e seu duplo* (1984), Artaud apresenta o Primeiro e o Segundo “Manifestos do Teatro da Crueldade”, surgidos na década de 1930 como crítica ao teatro europeu, denunciando a perda do caráter primitivo do teatro como cerimônia e à própria forma que a sociedade ocidental enxergava o mundo. A origem deste pensamento está nos movimentos dadaísta e surrealista e ainda, na grande influência do teatro balinês em Artaud.

Os desejos soprados por Artaud, quebrando as paredes entre o teatro e a vida, chegam até grupos de teatro de grande influência e importância pelo mundo. No Brasil, o Teatro Oficina carrega até hoje a potência do Teatro da Crueldade, renovando sempre “a energia cruel da sublimação física do corpo, que é o teatro fora da representação”. Estes grupos encontram em Artaud, a potência necessária para a renovação da vida no teatro: “É pela força de suas visões poéticas, de suas imprecações, de seu trabalho sobre a língua, de sua experimentação verbal e mental da carne que ele deu e dá ainda um sopro aos descobridores desse teatro da crueldade” (DUMOULIÉ, 2010, p.72).

Crueldade é ainda entendida por Artaud como o tipo de exigência e de qualidade necessárias ao teatro que ele almejava. Em “Para acabar de vez com o juízo de deus”, ele afirma: “Crueldade é o ato de extirpar pelo sangue e até ao

próprio sangue-deus, o bestial acaso da inconsciente animalidade humana onde quer que ele se encontre.” (ARTAUD, 1975, p. 48).

Crueldade está na performance que exige uma mobilização daquele que se coloca no acontecimento, é um caminho que se percorre decompondo a obra, destruindo-a e recompondo-a em um corpo novo. Há um teatro da presentificação - que é pensado por Artaud - em oposição ao teatro de representação. Vale observar que o pensamento moderno nasce dessa falência da representação. A presença é, por consequência, o esgotamento da mimese e o nascimento do duplo.

O ponto de contato entre o afeto e o corpo é a respiração. É na respiração então, que o duplo se configura. Assim, manejando forças afetivas e desenvolvendo uma percepção aguçada da respiração, é possível reconhecer no próprio corpo o fluxo do movimento.

Il faut admettre pour l'acteur une sorte de musculature affective qui correspond à des localisations physiques des sentiments. Il en est de l'acteur comme d'un véritable athlète physique, mais avec ce correctif surprenant qu'à l'organisme de l'athlète correspond un organisme affectif analogue, et qui est parallèle à l'autre, qui est comme le double de l'autre bien qu'il n'agisse pas sur le même plan. L'acteur est un athlète du coeur¹¹ (ARTAUD, 2009, OC IV, p. 125).

No atleta, o controle sobre o ritmo respiratório tem seu objetivo principal no desempenho visível. No ator a atenção voltada à respiração remete aos ritmos do corpo, que se dirigem à dilatação e à presença. O foco está na percepção das pequenas mudanças das sensações, as quais comportam um sentido material, corporal. O ator possui uma espécie de materialidade fluídica. Deste modo, a respiração é o espaço de afetos sobre a qual o ator pode experienciar seu corpo.

Como chegar ao teatro da Crueldade? A aproximação da obra não está ligada ao fato de se ler ou ouvir as palavras, o diálogo se desloca das palavras. O que interessa é a criação de um volume no espaço, de um tempo para a palavra. A organicidade do teatro não está no texto, se dá na capacidade de desorganização

¹¹ “Em relação ao ator, é preciso admitir a existência de uma espécie de musculatura afetiva que corresponda a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a seguinte correção surpreendente, que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não atue no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração”. (*O Teatro de seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1984, 1a. ed.)

de um corpo em destruição e recriação. O atleta do coração, para existir, respira. Respirar é mobilizar músculos da alma. Meu pensamento se derrete em fios de palavras que se assentam na folha. Escrevendo e respirando.

Artaud flerta com as vanguardas, mas em nenhum momento seu projeto pessoal cede aos encantos delas, nem mesmo ao Surrealismo. Sua vida e sua declaração de intenção têm no corpo e na experimentação a sua validade e, para tanto, ele recorre ao seu projeto de Teatro da Crueldade, realizado por um Corpo sem Órgãos. As dispersões da semântica, acompanhadas por camadas visual ou sonora, que aparecem em suas obras, visam uma absorção sensitiva e exploratória por parte do performer.

Outro distanciamento de Artaud dos movimentos de vanguarda está no fato de ele não partir da escrita para criar uma nova escrita. Ele parte do corpo para escrever uma nova linguagem nesse corpo. Artaud insiste, resiste e persiste no CsO como fonte de sua poesia e teatro: as práticas ritmadas, o caráter vibratório das ações, a palavra como revelação da sua vida.

A experiência que ele propõe não se dá no papel, e sim, no espaço, pela respiração, pela pulsação, no fluxo das imagens que se constroem em três dimensões, ainda que seja somente durante uma leitura solitária, realizada por um leitor sentado. Teatro sem pedras e tijolos, ação sem movimento aparente. As palavras são os órgãos, sempre a se desarrumarem e a se refazerem.

Em sua obra, em um ato da crueldade, conforme Artaud a designa, ele expõe o grito, a respiração e o corpo do homem como lugar primordial do ato teatral, denuncia o teatro digestivo e rejeita a supremacia da palavra. Artaud considera a poesia como uma forma de Teatro da Crueldade e a peça radiofônica é o melhor exemplo de teatro percebido por ele. O julgamento de Deus é uma operação de discriminação que organiza o corpo humano em uma variedade de funções. Portanto, para acabar com esse julgamento, Artaud se insurge contra o corpo mal feito.

O Corpo sem Órgãos deve renascer da ressonância ou da fusão de corpos que perdem suas fronteiras definidas. Esse é o Teatro da Crueldade, onde não há nenhuma distância entre ator e plateia; todos seriam atores e todos fariam parte do mesmo processo, ao mesmo tempo, consumidos igualmente pela urgência da peste. Assim também é a poesia de Artaud: todos são participantes no ato espiralado de uma palavra escrita, sonora, vivida.

A recepção da obra exige uma mobilização e é o que coloca os caminhantes em presença. Ela solicita a construção de um caminho que percorro decompondo a obra, destruindo-a e recompondo-a comigo. Mas sem interesse em montar um quebra-cabeça, só recupero alguns sons, algum movimento, alguma memória.

A emissão da peça radiofônica - e aqui compartilho com outros estudiosos que assinalam ser esse projeto artaudiano a verdadeira realização do Teatro da Crueldade - contém em si mesma toda a teatralidade e a crueldade desejada por Artaud. Uma singularidade que vejo alcançada nos desenhos vocálicos criados pelos participantes da gravação, na composição quase histérica criada por ele, modelando as vozes e os instrumentos.

Le théâtre de la cruauté
n'est pas le symbole d'un vide absent,
d'une épouvantable incapacité de se réaliser dans
sa vie d'homme.
Il est l'affirmation
d'une terrible
est d'ailleurs inéluctable nécessité¹²
(ARTAUD, 2003, p.69).

Quando ouço “O Julgamento de deus”, grito calada e sentada, enquanto ele coreografa uma sonoridade voluptuosa, premente, suada. Da mesma forma que risca e fura o papel, na emissão da peça, ele risca o ar, fura os sons, bate na minha porta quando o escuto.

A emissão é um rito de criação, avança além do que se pode compreender intelectivamente. É a mais viva criação, fisiológica, crua, unha e carne de toda a realidade vivida por ele:

¹² “O teatro da crueldade / não é um símbolo de um vácuo ausente, / de uma pavorosa incapacidade de realização na nossa vida / de homens. / É a afirmação / de uma terrível / e, aliás, inelutável necessidade” (*Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus / O Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).

Je suis en train d'essayer de faire un petit monde avec 5 (sic) filles,
 celle qui distingue mon corps,
 celle qui pressent mon cœur,
 celle qui distingue ma conscience,
 celle qui reconnaît mon âme,
 celle qui ressent ma volonté,
 celle qui dit : Elle est revenue, et qui sourit d'amour.
 Mon cerveau a arrêté la jouissance en rêve mais on m'en a fait
 accepter dans la vie¹³ (ARTAUD, 1982, OC XVII, p. 97-98).

Quando ele recita um poema não é para ser aplaudido, mas “para sentir os corpos tremerem em unísono”. É o nascimento a partir de si mesmo que Artaud busca nesta última empreitada, ao mesmo tempo em que é um apelo que ele lança para que cada indivíduo faça o mesmo.

1.2 HIERÓGLIFOS: VOZ, CORPO, PRESENÇA NA LINGUAGEM ARTAUDIANA.

No capítulo sobre o Teatro de Bali, no livro *O Teatro e seu duplo*, encontra-se a ideia de hieróglifo pretendida pelo autor:

[...] é que através desse labirinto de gestos, atitudes, gritos lançados ao ar, através das evoluções e das curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção do espaço cênico, surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras (ARTAUD, 1984, p. 72).

Com o Teatro de Bali, Artaud se depara com uma linguagem articulada sob uma intrincada malha de signos. A multiplicidade desse teatro é o exercício da linguagem como um modo de apresentar “estados de espírito, ossificados e reduzidos a gestos” (ARTAUD, 1984, p. 71). O conceito de hieróglifo aparece ainda em outras obras de Artaud, entre elas, no “Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade”:

¹³ “Eu estou ensaiando fazer um pequeno mundo com 5 (sic) moças,/ aquela que distingue meu corpo,/ aquela que aperta meu coração,/ aquela que distingue minha consciência,/ aquela que reconhece minha alma,/ aquela que sente a minha vontade,/ aquela que diz : Ela voltou, e a quem o amor sorri./ Meu cérebro parou o prazer de sonhar, mas me fez/ aceitar a vida”. (Tradução Renan Saab).

C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet. Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tous les organes et sur tous les plans¹⁴. (ARTAUD, 2009, OC IV, p. 86-87).

O propósito de Artaud não é o de explicar ou interpretar o teatro balinês, mas o de utilizar tal forma de poesia no espaço, extrair daí forças e movimentos, verificar as potências que podem atualizar suas intenções com a ideia de teatro, da cultura e do próprio ato de pensar. Um jogo de espelhos “que vai de uma cor a um gesto e de um grito a um movimento”, um caminho que “nos mergulha neste estado de incerteza e angústia inefável que é próprio da poesia” (ARTAUD, 1984, p. 83).

Artaud espera que a palavra seja talhada em plena matéria. O Teatro de Bali inventa uma linguagem de gestos – hieróglifos – feitos para evoluir no espaço. Ela também não será somente uma escrita fonética, na forma de simples transcrição da palavra. Será “[...] écriture hiéroglyphique, écriture dans laquelle les éléments phonétiques se coordonnent à des éléments visuels, picturaux, plastiques”¹⁵ (DERRIDA, 1979, p. 353).

A escritura teatral não é mais uma simples notação. É, per se, um corpo. É fala anterior à própria palavra, suprimindo a possibilidade de recurso da palavra para elucidar qualquer coisa. Nestes gestos feitos para durar, a boca, a fala, ganham toda essa potência de atualização, não porque se referem a um órgão particular, mas porque não podem ter um significado fora dele.

Tal qual se dirige às palavras pensando um “corpo animado pelas palavras”, Artaud pensa a poesia como palavras que se movimentam a uma só vez

¹⁴ “É aqui que intervém, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, a mistura de tudo isso até a formação de signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, gritos, de luzes, onomatopeias, o teatro deve organizá-la constituindo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos. (*O Teatro de seu Duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1984, 1a. ed.)

¹⁵ “[...] escritura hieroglífica, escritura na qual os elementos fonéticos se coordenam aos elementos visuais, pictóricos e plásticos”. (Tradução nossa).

sonora e escrita a estilhaçar qualquer coisa na consciência. É a detonação da palavra, de um corpo, o qual Artaud denomina “atômico”, em oposição a um corpo “anatômico”. Artaud combatia o teatro como prática cristalizada. Desejava ver as palavras em movimento.

Em Artaud, tudo se torna uma questão de pele, de inscrição, de toque, de escrever sobre a pele. Trata-se menos de escrever sobre algo, mas “escrever e desenhar como parte de um mesmo diagrama, escrever como quem desenha; desenhar como quem escreve. Pintar o hieróglifo balinês é uma questão de tornar o verbo carne” (OLIVEIRA; ARAUJO, 2011, p. 124).

Se o teatro é como a peste, não é apenas porque ele age sobre importantes coletividades e as transtorna no mesmo sentido. Artaud via no teatro - como na peste - algo de vitorioso e de vingativo. O Corpo sem Órgãos era, portanto, o local onde a propriocepção e a ação fundamentavam uma forma teatral atenta aos conflitos da época. Um mergulho numa perspectiva de confrontação com situações extremas, tal qual a peste; em especial, as duas grandes guerras ocorridas no século XX.

Mas não é uma queda no nada. Do mergulho emerge um movimento de revelação. Artaud produz o vazio nele mesmo e, como numa crise mística, espera que surjam imagens que não decorram da lógica, mas pela via do corpo: “Digo que existe uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada” (ARTAUD, 1984, p. 51).

Artaud permite entender que a linguagem por signos se reverte numa linguagem hieroglífica, em que a poesia toma forma independentemente da linguagem, desprezando a linguagem dominada pela ditadura da palavra, do signo e da mímese. Recordemos, diz Dubatti (2008, p.75-76), que “*jeroglífico* proviene de *hieros-glyphein*, sagrado y grabar, escritura/dibujo de lo sagrado”¹⁶.

Aliado a esse modo de composição, é importante ressaltar o momento no qual Artaud desenvolveu sua obra, o espaço no qual sua vida foi vivida. O aspecto histórico, político, social se impregnava no seu corpo, que, por seu lado,

¹⁶ “*jeroglífico (hieróglifo)* provém de *hieros-glyphein*, sagrado e gravar, escritura/desenho do sagrado”. (Tradução nossa).

travou sempre dura batalha com o poder e a organização emanados desta conjuntura vivida por ele, principalmente na França: “Là où d’autres proposent des œuvres je ne prétends pas autre que de montrer mon esprit. La vie est de brûler des questions. Je ne conçois pas d’œuvre comme détachée de la vie. Je n’aime pas la création détachée”¹⁷ (ARTAUD, 2006b, p. 51).

A figura a seguir, parte de uma carta escrita por Artaud a Roger Blin, dá mostras da fisicalidade do papel, da palavra tatuada na página e do contágio entre sua poesia e sua vida:

¹⁷ “Lá onde outros propõem obras, eu não pretendo outra coisa senão mostrar minha alma. A vida é para queimar as perguntas. Eu não concebo o trabalho como separado da vida. Eu não gosto da criação separada (da vida)”. (Tradução nossa).



Figura 2: Verso de carta a Roger Blin, maio de 1939. Coleção particular. Um dos Sortilégios endereçados a seus amigos. Papel perfurado e queimado. Retirado de: THÉVENIN e DERRIDA. *Antonin Artaud - Dessins et Portraits*. Paris: Gallimard, 1986

Em outras palavras, esse plano de criação proporciona uma linguagem física, baseada em hieróglifos, em que as palavras se transmutam em sons, ruídos, rangidos, gritos. Desobedecendo à estrutura dramática discursiva, no lugar da lírica, surge o delírio. Nesse sentido, a poética artaudiana é composta de

uma cartografia hieroglífica na qual os caminhantes são estimulados em suas percepções, ampliando as possibilidades da experiência poética.

Não há interesse nesta cartografia em fazer uma análise linguística das palavras na obra de Artaud. Entretanto, estudos como os de Allen S. Weiss (1992) são importantes fontes de referência ao modo como Artaud fazia uso das palavras, das glossolalias e das apropriações das letras c, k, ch, ck, que soam como cá e remetem à fecalidade. Estas são as letras mais usadas nas glossolalias anunciadas por Artaud e, ao mesmo tempo, as menos usadas no idioma francês. Segundo Weiss, a significação escatológica da letra e do som “k” nas glossolalias de Artaud é evidente e suporta um significado ontológico.

A glossolalia “cria um alinhamento vocal com o grito primal, evocando o estado de pré-linguagem”. Weiss afirma que a glossolalia funcionava para Artaud como “um modo de exorcismo: para livrar-se da influência de Deus e de seu julgamento” (WEISS, 1992, p. 20-21).

Corpo impróprio, aberto, que se transfigura na ação performativa. “Pour en finir avec le jugement de dieu” se torna então a materialização corporal, real, carregando seu duplo louco/consciente. Para Artaud, a glossolalia não se resume a um mero fenômeno em que o poeta é capaz de falar diversas línguas. Tampouco se trata da produção de uma linguagem inventada. Na glossolalia artaudiana, os significados das palavras, tais como os órgãos do CsO são flutuantes e se estabelecem no momento mesmo e cada vez que se realiza o texto.

O grito primal é anterior a uma concepção ou possibilidade de julgamento. A glossolalia é uma linguagem deformada, na qual Artaud explora as premissas possíveis de uma nova língua, vinda de suas próprias origens polifônicas. “Il introduit un mot de cette langue dans un français courant, marquant l’entrée dans son écriture de sa propre mutation”¹⁸ (MORANDO, 2010, p. 146). Os exemplos podem ser múltiplos, ainda como sugere Morando, “ainsi l’excrément ‘caca’, renvoie au grec ‘kaká’ qui signifie malheurs, maux”¹⁹.

Artaud faz explodir a linguagem, minando seu interior, desmantelando-a. Ele também joga com a proximidade entre “caca” e “Kha-Kha”, o

¹⁸ “Ele introduz uma palavra dessa língua em um francês atual, marcando a entrada na sua escrita de sua própria mutação” (Tradução nossa).

¹⁹ “... assim, o excremento ‘cacá’ remete ao grego ‘kaká’ que significa infortúnios, males”. (Tradução nossa).

Kha do *Livro dos Mortos* egípcio, evocando para si o duplo: o espectro plástico imortal do corpo físico que o ator deve modelar sobre a cena e o poeta sobre a página (GROSSMAN, 2003, p. 15). Sua escrita transfigura a palavra, ela é a carne da palavra, sua sonoridade e intensidade:

je retourne la boîte de l'ange dans mon double tombeau craquant.
 you dou brebor
 tarfisha
 já já ta fir jarry
 et je
 tata kantan
 dartirta
 ta ta kantan
 darti
 et je
 ja ja ja
 j'apelle
 para Ani²⁰
 (ARTAUD, 1985, OC XXI, p.170-171).

As sílabas que Artaud inventa no poema não são uma forma de autismo. Elas não se constituem um discurso autotélico. São criadas para serem escandidas, ritmadas. As glossolalias se inserem em uma poética global e multiplicam-se como uma organização fonética singular; é o corpo entregue à poesia. Quando Artaud escreve, não se trata de uma destruição da linguagem, mas uma quebra das organizações lógicas e sociais da palavra. O branco na folha não é aleatório, ele é um trabalho do ritmo:

Et, ici, la prosodie en 'je' (ja/ je) et en 't' est un indice de la tension entre *je* et *tu*, processus de transsubjectivation fondamentale que lie individu et société, et qui a pour enjeu l'altérité - altérité qui pour Antonin Artaud est *a priori*. Le sujet n'est d'ailleurs jamais propre, et comme le disait Henri Meschonnic, 'est sujet celui par qui un autre est sujet'. La spécificité du discours glossolalique est bien aussi son éthique, qui a à voir avec le non-savoir, le non-sens, le non-comprendre, par et dans le rythme, au bénéfice d'un sens *autre*. Le refus de la langue par le biais de l'écriture glossolalique signifie un moyen de guerre, qui se veut hors interprétation²¹ (GROSSMAN, 1996, p. 417)

²⁰ "Volto à caixa de anjo em minha dupla tumba bonita./ you dou brebor/ tarfisha/ ja ja ta fir jarry/ e eu/ tata kantan/ dartirta/ ta ta kantan/ darti/ e eu / ja ja ja/ eu chamo/por Ani". (Tradução Renan Saab).

²¹ "E, aqui, a prosódia 'je' (já/je) e 't' é um índice de tensão entre 'je' (eu) e 'tu' (tu), processo de transubjetivação fundamental que liga indivíduo e sociedade, e que coloca em jogo a alteridade –

Meschonnic se aproxima da obra de Artaud quando entende a tradução não como o ato de transpor o que dizem as palavras, mas o que elas constroem. A tradução é, para ele, uma poética experimental que revela a oralidade, a historicidade e a modernidade de um texto: “Ela não será simplesmente conduzida por uma interpretação, mas será, por sua vez, portadora. Terá alcançado sua própria literalidade” (MESCHONNIC, 2010, p. 6). Assim como Artaud, que pretende, pelo ritmo, alcançar uma nova interação com a língua, e, por fim, uma nova língua. Apreendê-la e recriá-la.

Évelyne Grossman (2003) comenta, no prefácio de “Pour en finir avec le jugement de dieu”, o fato de o texto radiofônico fazer com que o leitor se renda a uma nova poesia, não sendo a referida obra uma simples emissão de um arquivo sonoro, mas, tal como no teatro desejado por Artaud, é poética experimental, efetuando uma operação autenticamente “vivant”.

A palavra “vivant”, na língua francesa, soa mais próxima do atravessamento provocado em mim, quando da leitura de Artaud, do que as palavras “viva”, “vivente”, que poderiam ser usadas como seus correspondentes na tradução para o português. Tal como a palavra “vibrateur” imprime um movimento que alarga a percepção do processo de transcrição da sonoridade na peça radiofônica.

La langue qu’il invente pour l’émission est orale et écrite à la fois; elle s’élabore dans les signes dressés sur la page avant de se déployer dans la polyphonie discordante des sonorités de l’enregistrement. Il suffit de se reporter à la première phrase, telle qu’elle apparaît dans le cahier manuscrit [...] pour comprendre que la scénographie théâtrale d’Artaud se fait ici scénoglossie. Les corps animés des mots se déploient sur une partition. L’oreille regarde. Qui songerait encore à voir en elle un “organe d’enregistrement”? ²²(GROSSMAN, 2003, p. 11).

alteridade que para Antonin Artaud é a priori. O sujeito que não está jamais fora de si mesmo, e como dizia Henri Meschonnic, ‘é o sujeito que é por si um outro sujeito’. A especificidade do discurso glossolálico é também sua ética, que tem a ver com o não saber, o não senso, o não compreendido, pelo e no ritmo, ao benefício de outro sentido. A recusa da língua pelo viés da escrita glossolálica, significa um meio de guerra, que quer estar fora da interpretação”. (Tradução Renan Saab).

²² “A língua que ele inventa para a emissão é escrita e oral a uma só vez; ela se elabora nos sinais erigidos na página antes de implantar-se na polifonia discordante das sonoridades do registro (radiofônico). Basta consultar a primeira frase, tal qual ela aparece no caderno manuscrito [...] para entender que a cenografia teatral de Artaud é aqui ‘scénoglossie’ (scénologie + glossolalie). Os

Do ponto de vista da performance, tal transfiguração não pode ser considerada um elemento de oposição, mas uma fluidez na qual a potência vocal é intrínseca ao texto escrito. A fusão dos termos cenografia e glossolalia gera um termo bastante específico e elucidador, proposto por Grossman (2003, p. 12): a *scénoglossie* é uma imagem clara da voz artaudiana. É para ser falada em voz alta.

É uma questão de ritmo: o ritmo é muito mais importante que o próprio significado durante o diálogo com a obra de Artaud. Em “Pour en finir avec le jugement de dieu”, observa-se, pelo ritmo, um processo rizomático de sonoridades e suas relações, como o devir que se depreende de um desejo. Ele indica gritos, o uso de instrumentos e usa onomatopeias e repetições inclusive na escrita do texto, como um mapa, conclamando o leitor para a sonoridade, para uma fala escrita. São novas pistas de sentido, novas conexões que, por sua vez, se renovam em multiplicidades a cada leitura e escuta, na organização do movimento, numa “poética do traduzir”, conforme a concepção de ritmo proposta por Meschonnic (2010).

Já se identificava a questão do ritmo para Artaud em outras obras anteriores, tal como em *Suppôts et Supplications*, conforme comentário ao pé da página, feito por Grossman, organizadora de *Œuvres* (2004a). Segundo ela, a maior parte dos textos de *Suppôts et Supplications* foi ditada à Luciane Abiet e é feita a partir de extratos dos cadernos escritos em Ivry, seu último reduto, segundo uma técnica de improvisação oral utilizada por Artaud e por ele praticada no final de sua vida a partir de fragmentos escritos:

**Mauloussi toumi
tapapouts hemafrot
emajouts pamafrot
toupi pissarot
rapajouts erkampfti**

Ce n'est pas le concassement du langage mais la pulvérisation hasardeuse du corps par les ignares qui²³

lokalu durgarane

corpos animados das palavras se desdobram em uma divisória. A orelha observa (examina). Quem sonhará ainda ver nela um ‘dispositivo (órgão) de gravação?’”. (Tradução nossa).

²³ “Essa não é a redução da linguagem, mas a pulverização arriscada do corpo pelos ignorantes que...” (Tradução nossa).

lokarane alenin tapenim
anempfti
dur geluze
re geluze
re geluze
tagure
rigolure tsipi
 (ARTAUD, 2004a, p.1335).

A prática do enlouquecimento da língua tal como a desfiguração da palavra conduz o corpo e a língua pelo viés das glossolalias de Artaud. Ele mesmo é, a um só tempo, criador e criatura. Sua escritura é sua vida. Consegue realizar uma transformação sobre vários planos: família, religião, o corpo, o mito. Um movimento que acontece dentro e fora do papel sobre o qual escreve. Parece não haver diferenciação entre dentro e fora, entre corpo e palavra para Artaud.

A construção de realidade está na liberdade de viver o momento presente no papel. É antes, um texto sinestésico. Convulsões retiradas de coisas consideradas inertes, como letras numa folha de papel, soam como um soco. Um grito. A forma de composição do texto escrito é precisa, como dança das letras. É a voz do autor que se antepõe ao que se lê e a qualquer significado, antecipando a desconstrução de uma lógica.

Quanto aos procedimentos, eles também se configuram como uma passagem entre dentro e fora. Um aprofundamento em camadas sucessivas que emergem como indicadores do Corpo sem Órgãos. Sendo toda palavra escrita um sinal pictórico que expressa ou sugere uma ideia, o hieróglifo é um elemento dessa escrita pictórica que expressa uma imagem, mas não representa uma palavra ou uma expressão que a designe; ele simboliza alguma coisa sugerida por tal ideia.

Esta noção de hieróglifo é o foco da tentativa de Artaud de um retorno à eficácia mágica da linguagem. Na linguagem oriental, os hieróglifos compõem um sistema de signos no qual o homem é uma parte do cosmos que o forma. Signos que são essenciais aos olhos de Artaud para um teatro reconectado com sua dimensão mágica. Como elucida o autor:

...entendo a pantomima direta onde os gestos, ao invés de representarem palavras, corpos de frases [...] representam ideias, atitudes do espírito, aspectos da natureza, e isso de um modo efetivo, concreto, isto é, evocando sempre objetos ou detalhes naturais, como essa linguagem oriental que representa a noite

através de uma árvore na qual um pássaro que já fechou o olho começa a fechar o outro. E uma outra ideia abstrata ou atitude do espírito poderia ser representada por alguns dos inúmeros símbolos das Escrituras, exemplo: o buraco da agulha pelo qual o camelo é incapaz de passar (ARTAUD, 1984, p. 54).

Na verdade, Artaud entende que o ator deve ser ele mesmo, um hieróglifo animado, tridimensional. Por consequência, ele já não é mais o ator: é um outro, seu próprio duplo e a si mesmo. “Esses hieróglifos de três dimensões são por sua vez sobrecobertos por certo número de gestos, signos misteriosos que correspondem não se sabe bem a que realidade fabulosa” (ARTAUD, 1984, p. 80).

As máscaras no Teatro de Bali são uma forma de representação do não dito, a partir do qual se constrói um novo universo cênico. O grau de realidade não se mede pela semelhança com o mundo exterior, mas pelas transformações que opera no espectador. Não se trata da imitação de uma ação, mas da ação ela mesma. As máscaras são usadas para desconstruir processos de identificação e desestabilizar o espectador. A apresentação não pretende ser uma imagem tranquilizadora, mas colocar o espectador em confronto com suas próprias potências invisíveis, no entanto, reais.

Artaud se desvincula da palavra utilizada para reduzir a multiplicidade humana, aquela que fixa o leitor na ordem do discurso. Ele lança a palavra numa linha de fuga da própria palavra. Deseja sua poesia tal como deseja um tipo de teatro: potentes de uma linguagem “com violência bastante para tornar inútil toda tradução numa linguagem lógica e discursiva”(ARTAUD, 1984, p. 72). Uma linguagem que não pensa, mas faz pensar, transfigurando o discurso em uma “materialização visual e plástica da palavra” (ARTAUD, 1984, p. 91).

Aquela linguagem artaudiana que se apresentava antes do encontro com a experiência balinesa explode e cede lugar a uma materialidade e fisicalidade, matéria em movimento que perfura, atravessa. Uma forma invisível que se torna visível e surge a fim de ser descoberta, decifrada. Linguagem aqui não quer dizer o idioma, à primeira vista incompreensível, dos balineses, mas uma espécie de linguagem na qual as forças do desejo atravessam o corpo: “Toda língua é tão bilíngue em si mesma, multilíngue em si mesma, que pode gaguejar em sua própria língua, ser estrangeiro em sua própria língua, ou seja, levar sempre mais longe as

pontas de desterritorialização dos agenciamentos” (DELEUZE; PARNET, 1999, p. 134).

Artaud fala do espaço de forças não estratificadas, fluxos de imagens em movimento que, sobre o domínio das letras, abrem as palavras e rompem o tempo, criando uma imensa experiência cênica que abala a linguagem lógica e discursiva com sua potente escritura. Essa poesia cênica dos balineses, a linguagem espacial e colorida, “correspond dans le texte d’Artaud une poésie du texte, sonore et visuelle, un discord ouvert aux jeux de l’écriture déployés sur la page verticalement et dans tous les sens”²⁴ (GROSSMAN, 1996, p. 60).

Na peça radiofônica a palavra é um fenômeno visceral no qual Artaud observa que falar o mundo é viver o mundo. O texto oralizado carrega em si as propriedades expansivas da obra, assim como carrega o corpo em criação. As palavras devem estar coladas nos movimentos físicos que delas nasceram. A palavra sendo como a própria performance, o “corpo-escrita” no frescor daquilo que, uma vez feito, não se recomeça.

Entende-se então o porquê da alusão ao hieróglifo: a escrita hieroglífica é a escrita do riscar que tatua a realidade, a escrita que não está separada do desenho, a imagem gráfica do hieróglifo está em relação de continuidade com a coisa que ela designa. Ao mesmo tempo o símbolo hieroglífico, aguardando ser decifrado, surge no mundo com qualidade objetual; como elemento único que antes não existia (CURTY, 2006, p.3).

Artaud convida a um retorno às fontes da linguagem, a abandonar o aspecto discursivo da palavra e recuperar seu sentido físico e afetivo. Para ele a perspectiva de vida no teatro não se refere às descrições psicológicas e ao naturalismo contido nos textos, mas às crispações da alma, à urgência da vida frente à peste e a uma teatralidade na encenação que, contemporaneamente, denomina-se, conforme Eugenio Barba, “extra-cotidiana” (BARBA; SAVARESE, 1995). É uma experiência cênica que transborda os limites da arte e aproxima-se do ritual. “O rito abre-nos para uma nova região ontológica, pretendendo ser, num certo sentido, mais real do que o cotidiano” (QUILICI, 2004, p. 112).

²⁴ “(A poesia cênica dos balineses) corresponde, no texto de Artaud, a uma poesia do texto, sonora e visual, um desacordo aberto aos jogos de escritura depositados sobre a página, verticalmente e em todos os sentidos”. (Tradução nossa).

Com esse teatro voltado à sua essência ritual, desenrola-se uma experiência única e transformadora que traz para a cena imagens e impressões que provocam novas subjetivações. Com isso, se promovem transformações e tomadas de posições, tirando o espectador da inércia contemplativa. Extrema desarticulação necessária a um confronto radical com o que estava sendo feito em teatro e que deveria constituir verdadeiros hieróglifos. Movimento para que o espetáculo não se distancie da vida, do delírio e da realidade.

Os movimentos se exteriorizam através do gesto, através de um respirar, de um mover de dedos, compondo uma íntima ligação com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, das sensações. É a vivência do movimento, dos espaços internos articulares; é uma presença e não uma representação. O corpo é o espaço no qual nascem uma série de eventos, se realizam uma série de movimentos, ações no presente, sem aparente texto anterior para fundamentá-las.

“*Seti lisible*”(1974, OC XIII, p. 363), diz Artaud, em um jogo paradoxal, salientado por Grossman (1996, p.156), como uma fusão da pergunta e da resposta como partes de um mesmo som, na mesma emissão de voz: “c’est-ti-lisible? (Isso é legível?) / c’est illisible (é ilegível)”, em uma sonoridade ambígua promovida pela forma de ligação oral (liaison), característica da língua francesa.

Trata-se de produzir um movimento capaz de mover a mente, sem qualquer representação. O próprio movimento é a obra; inventando vibrações, rotações, gravitações, danças ou saltos que atingem diretamente a mente. Talvez assim se defina teatro da experiência: ela pede para ser vivida, mas seu valor é medido pelo traço deixado na memória do participante, no processo de construção da obra.

Artaud não propõe uma metodologia, apenas pistas que provocam o desejo de experimentar a partir de seus apontamentos. Para ele, na relação teatral, considerada nas diferentes instâncias de sua obra literária e artística, os participantes vivenciam uma experiência diferenciada e, sob nova perspectiva, o receptor, colocado no meio da ação, estaria envolvido e atravessado pela ação. “Esta dimensão da linguagem atravessa as organizações gramaticais léxicas e sintáticas, e as deforma ou as entorta segundo a curva interior do sujeito múltiplo, multiplicado, multiplicador” (LINS, 1999, p.14).

A produção literária de Artaud é marcada pelo desejo de escrever sempre para alguém, para um leitor-espectador, ou, um leitor-performer. É possível,

então, que haja uma possibilidade única em cada leitura, em cada escuta da obra. Cada leitor, ouvinte, espectador é atravessado por uma possibilidade e há aí sempre uma novidade; a recepção da peça radiofônica continua se redimensionando e se reinventando até os dias de hoje.

1.3 MAPEAR LINHAS: O MÉTODO DA CARTOGRAFIA.

A aproximação entre performance e cartografia, sempre desejada ao longo deste texto, fortalece o entendimento de resolução criativa, em contraponto a uma análise de hipóteses. Movimentando-me através de um método que ainda não tem atrás de si um referencial vasto sobre o qual se assentar, em especial no campo da literatura. Surgem novos sentidos, ainda desconhecidos, que vão sendo descobertos ao longo do processo desta escritura.

Como o corpo é o território no qual se dá a cartografia, o trabalho do cartógrafo não se territorializa, ele segue performando. O corpo do cartógrafo é, portanto, caminho e caminhante ao mesmo tempo, no decorrer do tempo e espaço vividos no desenrolar da cartografia: “Não são as linhas de pressão do inconsciente que contam, mas, pelo contrário, as suas linhas de fuga”. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 354). Dada sua qualidade rizomática, nem sempre as tais linhas de fuga são claras; se deixam entrever em meandros, aos pedaços.

A partir de um paradigma de descentralização, os procedimentos narrativos, como consequência, pedem uma proposta de escrita não sequencial, na qual a narrativa é gerada por uma “memória rizomática”. Na mesma direção, a cartografia deve encarar o material de uma pesquisa como um mapa, “convocando o cartógrafo a acompanhar seu traçado, em uma tarefa possível apenas pela criação de um território para habitar enquanto pesquisador.” (AMADOR; FONSECA, 2009, p. 34).

A pesquisa de campo geralmente coloca o cartógrafo em um território que ele não conhece e sobre o qual pretende alavancar conhecimento, entendimento e práticas de trabalho. Seguindo esse fluxo, a cartografia pode ser ela mesma uma performance. É um experimento resultante de uma crítica à linguagem achatada nas páginas de livros; uma desterritorialização, inclusive, do corpo do cartógrafo.

No método cartográfico não há comprovações, mas questionamentos e suposições. A primeira seria a questão da própria performance na relação que se estabelece com a obra de Artaud. Se tomarmos que a peça radiofônica é uma performance, será possível que sua recepção também o seja? Os desdobramentos da peça, em peças teatrais, estudos cênicos e outras emissões radiofônicas se constituem uma leitura performática? Ou seja: elas contêm elementos da realidade dos participantes, associadas ao texto de Artaud e aos seus desejos? Esta cartografia admite que há uma qualidade performativa na recepção de “Para acabar de vez com o julgamento de deus”.Quaissão então, as subjetivações encontradas entre os diferentes modos e meios de desbordamento da obra?

As proposições anteriores são experimentadas como forma de exercício poético na construção do diário de bordo. O cartógrafo que se propõe a escrever está traçando mapas, deixando pegadas. Nunca será um arremedo, uma cópia da experiência vivida, mas, uma novaperformance que poderá ser a própria escritura da experiência. Desta forma, o sentido deste texto se constrói mediante a participação do cartógrafo, ao elaborar um diário de bordo. A escrita do diário de bordo é a escrita do corpo violado. O corpo que perfura a língua “para chegar ao corpo da língua e da escrita: ‘Fui obrigado a cagar sangue pelo umbigo para chegar ao que almejava’ declara Artaud.” (LINS, 1999, p. 9),

Os próprios dados de narração são desterritorializados e dão novo sentido à narração, atualizando-a. A leitura, entendida como prática cognitiva, segundo Kastrup (2002. p. 76), é um fazer, uma ação. Não agimos para conhecer ou conhecemos para agir. Conhecimento e ação são um mesmo processo. O cartógrafo só pode fazer acompanhar um determinado trajeto, investigando um desfazimento, o que torna o caminho insólito e movente.

Como uma estratégia “criadora de mundos” (AMADOR; FONSECA, 2009), o percurso que percorre o cartógrafo permite adentrar o campo de pesquisa, tornando-se parte dele, ao mesmo tempo em que mergulha na própria experiência do “cartografando”. A ação cognitiva tem também uma dimensão ontológica, identificando o fazer e o ser. Ao agir, o corpo conhece e, ao mesmo tempo, produz-se, concomitantemente, produzindo o próprio mundo. A ação responde pela invenção do sujeito e do objeto, do si mesmo e do mundo.

Em busca de pistas que possam acessar a observação, a percepção poética e a conscientização corporal necessárias ao cartógrafo, faz-se fundamental

que tais requisitos sejam conquistados em meu corpo a partir de uma história que é pessoal e se encontra em movimento.

Deleuze e Guattari constroem o entendimento de cartografia através do seu modelo de realização: o rizoma. Ele é um mapa, não é um decalque. Enquanto o modelo da árvore-raiz é decalque, reprodução, o rizoma é mapa, “é aberto, sujeito a modificações permanentes, sempre com múltiplas entradas, ao contrário do decalque, que volta sempre ao mesmo”(DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 20).

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real; cada experiência é performática, enquanto se configura como uma vivência única. Em Deleuze e Guattari, tem-se que o corpo é, ao mesmo tempo, território e o espaço, um complexo rizomático, fazendo emergir um campo de subjetivação que opera para a produção, para a criação, e não para a equivalência ou para o reconhecimento do que já existe. Para os autores, o rizoma é interrelação entre os conceitos. O rizoma é a forma de realizar os acontecimentos, que têm espaços e tempos livres. Os autores apresentam, ainda, uma proposta de construção do pensamento em que os conceitos não estão hierarquizados e não partem de um ponto central. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a).

É importante assinalar certas características do rizoma, apresentadas no primeiro volume de *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 15) e enumeradas em princípios. Os dois primeiros princípios trazem a ideia de conexão e de heterogeneidade, dado que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro”.

O terceiro é o princípio de multiplicidade e decorre da possibilidade anterior de conexão: “é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo”. À continuidade, conforme os autores, “multiplicidades são rizomáticas e permitem um crescimento em suas dimensões. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza.” (1995a, p. 15-17).

Um agenciamento é precisamente este crescimento que aumenta suas conexões. A experiência e a narração se interconectam, ampliando os agenciamentos. O rizoma funciona através desses agenciamentos, uma verdadeira

cartografia das multiplicidades. Isto acontece porque “não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 16).

É possível, desta forma, que o cartógrafo proceda à análise sem se distanciar, sem que haja prioridade de sujeito ou objeto, já que ele mesmo, o cartógrafo, está mergulhado na experiência na qual as linhas estão imbricadas e todos os componentes da experiência estão implicados.

A implicação contida na experiência resulta no 4º princípio, o da ruptura a-significante: “Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas”. Graças a esse princípio, o rizoma é territorializado, mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. “Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 18).

Aqui aparece a figura do nômade graças ao fato de que os movimentos de desterritorialização e reterritorialização são ramificações do rizoma. Não há imitação ou decalque, mas linhas de fuga que compõem um mesmo rizoma.

Os 5º e 6º princípios são, respectivamente, os da cartografia e da decalcomania: “um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo”. A partir desta proposição, os autores questionam a lógica da árvore, com base no fato de o decalque estar ligado diretamente à repetição da experiência. “A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore. Diferente é o rizoma, mapa e não decalque” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 21-29).

Na pesquisa, a criação de novas experiências é indispensável para que se desenrole uma narrativa consciente e, principalmente, necessária. A amplitude de possibilidades a serem experimentadas é de tirar o fôlego, trazendo certo medo de que uma onda gigante se quebre em cima de mim. Um caminho errante, que muitas vezes pede deriva, pede sonho, mas funciona como uma trilha. O ato de conhecer, como criador de uma realidade. Um exercício cognitivo que possibilita a criação de um trajeto metodológico, deixando novas pegadas neste caminho.

Kastrup (2007) aponta oito pistas necessárias ao método cartográfico, que se configuram como elementos importantes a esta cartografia. A

primeira pista dada por Kastrup propõe que a cartografia não é um método para representar objetos, mas para acompanhar processos. A autora segue descrevendo as pistas, o que são elas: refere-se a um coletivo de forças, visa um território existencial; traça um campo problemático; requer a dissolução do ponto de vista do observador; exige certo tipo de atenção ao presente; requer dispositivos para funcionar e, finalizando, consiste em um método que não separa pesquisa de intervenção.

Importante lembrar que território aqui é, ao mesmo tempo, iniciado no corpo em que se inscrevem a emissão e o dossiê do texto da peça radiofônica, numa temporalidade que caminha até o processo de desvendamento do texto de Artaud. São atravessamentos, espaços de recriação do mundo, que se complexificam em um contínuo navegar. “E não há outro caminho para o processo de habitação de um território senão aquele que se encontra encarnado nas situações” (ALVAREZ; PASSOS, 2010, p. 147). Neste caso, o próprio corpo do cartógrafo. É um território que se habita, sem parada, continuamente, num complexo processo de “fazer com” (ALVAREZ; PASSOS, 2010, p. 148).

Essa “viagem” nesse tempo e espaço percorridos desde a França do início do século XX até o Brasil do século XXI permite trazer para este processo o entendimento de que sociedades labutam os territórios ao mesmo tempo em que são trabalhadas por eles. Indivíduos ou grupos, somos atravessados por diferentes espécies de linhas. Nossa existência é uma espécie de geografia. Somos corpos cartográficos. Assim como os mapas geográficos delimitam e registram territórios políticos, econômicos e culturais, os indivíduos também são registrados e cruzados por linhas.

Também é importante ressaltar que não há hierarquia entre as atividades criadoras: filosofia, arte e literatura. São processos rizomáticos, que se conectam entre eles. Portanto não se deve esperar uma reflexão sobre a prática literária. “Interessa a criação deste conjunto de práticas, a partir do encontro de problemas suscitados pelas próprias relações entre essas três práticas criadoras” (ABREU, 2008, p. 203).

Devo inventar minhas próprias linhas de fuga, traçando-as, efetivamente, na vida. Trata-se do reconhecimento das ideias dialogantes encontradas tanto no desejo de Artaud, no desenrolar de sua trajetória, quanto na

sequência de desejos ecoando na elaboração desta cartografia; linhas de fuga que deslizam e deslindam sobre o corpo movente, o corpo vivo de palavras em ação.

Fazer mapas “é uma questão de performance”, voltando a Deleuze e Guattari, que continuam: “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantes.” (1995a, p. 22). Entretanto, é crucial lembrar a fragilidade do desejo. Um dos perigos da territorialização é o poder tranquilizador do prazer. Já o desejo como falta, como crise e ao mesmo instante como poder criativo, fortalece o pensar o desejo como acontecimento, longe da intenção de reproduzir e também de interpretar. Retomar o corpo estrangeiro, sempre, para ser aprendido a cada nova crise criadora.

Citando um texto de Fernand Deligny, intitulado “Voix et voir”, publicado no *Cahiers de l’immuable*, Deleuze e Guattari entendem que, em se tratando de linhas de fuga:

É uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra. Rizoma. Certamente não tem nada a ver com a linguagem, é ao contrário a linguagem que deve segui-las, é a escrita que deve se alimentar delas entre suas próprias linhas. (DELIGNY apud DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 77).

Como experimentar esse processo de forma que o método seja também facilitador na construção de um texto? Para a cartografia seria construindo um diário de bordo. O que é o diário de bordo? É um texto que carrega um caráter experiencial: a busca, a imersão leva a um texto que é relato da experiência vivida. Cartografando um caminho que ainda não está traçado, a cartografia é um procedimento de pesquisa que força o pensar, uma possibilidade de retomar os passos de um processo que não se curva à representação. Um processo vivo, de uma inconformidade incessante, tal como o teatro desejado por Artaud.

Cartografar é caminhar, experimentar.

Quando o pesquisador está incluído no processo de pesquisa, como é o caso da cartografia, ele aparece na operação de análise das implicações, que, por seu turno, deve ser registrada como um diário de bordo. O registro do trabalho de uma investigação encaminhada sob este formato ganha função de dispositivo, como disparador de desdobramentos da pesquisa. A pesquisa-intervenção pede um

texto narrativo e esta forma de registrar a experiência é, por esse motivo, denominada como diário de bordo ou de pesquisa.

Na pesquisa em teatro é muito comum a utilização de diários de bordo, pois são situações em que se trata sempre de relato de experiências, revelações das práticas vivenciadas. O termo escolhido evidencia a necessária implicação do pesquisador e do fluxo acompanhado em uma mesma embarcação, em um mesmo processo de mapeamento, partes de uma mesma cartografia.

Poderíamos pensar desde hoje sobre uma *embodied teatrology*, uma teatrologia encarnada, na qual também o corpo do pesquisador e, então, a sua subjetividade, sejam colocados, de algum modo, em jogo. (DE MARINIS, 2012, p.56)

No método da cartografia, a pesquisa e a intervenção em si são inseparáveis e, pensando assim, o diário de bordo é imprescindível à escrita cartográfica. Seguindo o pensamento de Barros e Passos, “entender que toda pesquisa é intervenção, compromete aquele que conhece e quem (ou o que) é conhecido em um mesmo plano implicacional”. Consideram ainda, em igual importância, o trabalho da pesquisa, seu processo e o registro deste.

O registro do processo da pesquisa inclui tanto os pesquisadores quanto os pesquisados. Neste sentido, tal registro se complementa no ato de sua restituição. O texto a ser restituído aos diferentes intervenientes permite a ampliação e publicização da análise das implicações que se cruzam no trabalho da pesquisa. Acompanhamos nesse processo, a coemergência do objeto e do sujeito da pesquisa que se apresentam em sua provisoriade (BARROS; PASSOS, 2010, p. 172).

A recepção da peça radiofônica propõe trajetos que deslizam na direção do cartógrafo, oferecendo a percepção de um entrelaçamento ao campo dos conceitos e, na mesma medida, se faz presente em novos arranjos, em outros planos.

Vivenciar é também experimentar pensamentos nômades, produzir uma escrita das vísceras, elaborar conceitos grávidos de acontecimentos e trabalhar com citações inseridas no universo da contaminação e não da cópia, criando assim uma nova linguagem que cheira à vida, com suas impurezas, sujeiras, e que, de deslize em deslize, fabrica uma “enorme máquina de carne” engendradora da merda necessária para desenhar na folha branca a escrita saída das pedras (LINS, 2011, p. 8).

A cartografia é uma alquimia do corpo em movimento, em um registro rizomático. Situação única, respiração, suor e tato. Intuição e sensações. Caminho errante, a cartografia “convoca para um exercício cognitivo peculiar, uma vez que, estando voltado para o traçado de um campo problemático, requer uma cognição muito mais capaz de inventar o mundo” (AMADOR; FONSECA, 2009, p. 32).

A noção de subjetividade, colocada em discussão nos estudos da cartografia e em concordância com a teoria das multiplicidades apresentada em Deleuze e Guattari, não se refere às concepções de identidade ou de personalidade, nem é uma palavra mais atual para dizer a mesma coisa que sujeito. Segundo Virgínia Kastrup:

A subjetividade não se confunde com o sujeito, não é individual, pessoal, mas é um conceito que visa exatamente embaralhar as dicotomias sujeito-objeto, indivíduo-sociedade, corpo-psiquismo, homem-natureza, natureza-artifício, interior-exterior, todas elas caras à abordagem tradicional (KASTRUP, 2010, p. 106).

Assim, a ideia de subjetividade vem questionar a presença de uma interioridade separada de uma exterioridade.

É comum o discurso sobre subjetividade como algo iminente ligado à esfera privada e centrada no sujeito. Difícil é perceber que a subjetivação vivida como uma realidade é produção de conhecimento. É preciso entender a subjetividade imbricando-se numa espécie de criação de si e do mundo e cujas imagens são efêmeras e transitórias.

O trabalho de Artaud apresenta-se como um espaço no qual nada acaba porque nada começa e tudo se metamorfoseia: “... la base est que je ne suis pas né à Marseille le 4 septembre 1896, mais que j'y suis passé ce jour là venant d'ailleurs, parce qu' en réalité je ne suis jamais né et qu'en vérité je ne peux pas mourir” (Lettre à Marthe Robert du 29 mars 1946)²⁵ (ARTAUD, NAF:27850).

Tudo neste texto caminha para uma experiência subjetiva e orgânica e muito pouco para uma defesa de novas hipóteses. A memória do corpo na situação de cartografia faz pulsar a mão no teclado do computador. O campo de

²⁵ “... no fundo está que não eu não nasci em Marselha, 04 de setembro de 1896, mas eu estava lá naquele dia vindo de outro lugar, porque na realidade eu nunca nasci e, na verdade, eu não posso morrer”. (Tradução nossa).

pesquisa vai se construindo durante o trajeto da pesquisa. Talvez seja este justamente o grande ganho deste texto: a escrita das vísceras no campo dos devires.

Segundo Deleuze e Parnet, “Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos”. Ainda conforme os autores, “Devir jamais é imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar” (DELEUZE; PARNET, 1999, p. 10).

No entanto, de algum lugar há de se partir.

Para tanto é necessário uma afinidade entre problemas que articulem diferenças. A enunciação cria a partir de uma língua já existente, enquanto criação é a constituição da própria linguagem. Contudo, a enunciação copia a criação e extrai desse mimetismo um privilégio. É preciso buscar uma forma de expressão adequada capaz de sustentar “um agenciamento coletivo de enunciação, que toma os autores e as práticas não como objetos, mas como intercessores” (ABREU, 2008, p. 203).

E a criação, conforme Deleuze, começa pela fabricação de intercessores. São pontos de ancoragem. Sem eles não há obra. Desses pontos jorram novos devires, e, a partir deles, é possível alçar novos territórios de passagem.

Sobre tais pistas é possível escrever, ouvindo o que o sopro de voz sussurra aos ouvidos. Trata-se de um pensamento que afirma os encontros e promove sínteses. Uma escavação que constrói a narratividade do texto. Uma possibilidade de movência, fluxo que não se estanca. Tomo emprestado, como meu próprio discurso, a fala de Deleuze e Guattari:

Dependo sempre de um agenciamento de enunciação molecular, que não é dado em minha consciência, assim como não depende apenas de minhas determinações sociais aparentes e que reúne vários regimes de signos heterogêneos. Glossolalia. Escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio algo que denomino Eu [Moi]. EU [JE]^{*26} é uma palavra de ordem. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 25).

²⁶ * *Eu* corresponde a *je* empregado como substantivo no original, enquanto *eu* corresponde ao francês *moi*. (Nota de rodapé para a tradução em português).

As palavras livres, antes de serem texto, sintonizam-se com a dimensão intuitiva, grito primal no texto de Artaud. São elas mesmas gestos e ações. Não tratam do tempo passado, não podem ser detidas. A conexão entre elas desencadeia um devir que afeta a todos. Sem as palavras para escrever, exacerbam-se os outros sentidos. Nas palavras de Agamben:

A esfera da enunciação compreende, portanto, aquilo que, em todo ato de fala, se refere exclusivamente ao seu ter-lugar, à sua instância, independentemente e antes daquilo que, nele, é dito e significado. Os pronomes e os outros indicadores da enunciação, antes de designar objetos reais, indicam precisamente que a linguagem tem lugar. Eles permitem, desse modo, referir-se, ainda antes que ao mundo dos significados, ao próprio evento de linguagem, no interior do qual unicamente algo pode ser significado. Compreende-se, dessa maneira, que a instância de discurso e enunciação remete ao momento em que o homem, ser dotado de linguagem, fala (Agamben, 2006, p. 43).

O movimento impede que o pensamento estacione e o impele a um patamar superior. Ele fornece pistas, expectativas, desejos. Desterritorializa o discurso e o torna criativo. Da sinestesia à cinestesia; da percepção ao movimento; assim as palavras podem ser tocadas. “Faites danser enfin l’anatomie humaine.” (ARTAUD, 2003, p. 67). O discurso não deve ocupar uma posição reflexiva ou passiva. Não é possível fixar o líquido das palavras, é preciso acompanhá-las em seu fluxo.

Então, como é possível cartografar um “Corpo sem Órgãos”?

A cartografia pede a intuição como via de acesso. Ela é multiplicidade dada a mobilidade e a fluidez que carrega em seus mapas. Ela é a via de acesso a um plano de deslocamento. “A cartografia, nesse caso, se dá na mesma intensidade do desmanchamento de sentidos e da formação de outros que se criam para expressar afetos contemporâneos” (ROLNIK, 2007, p. 23).

Ao mergulhar na cartografia de uma obra literária pensei haver conseguido um caminho para escavar os desmedidos desejos de Antonin Artaud, relatados em sua obra tão complexa. No entanto, ao me deparar com os originais em língua francesa, as cascas se mostraram mais duras. Acabei por me sentir uma burocrata da leitura. A experiência tão desejada, aguardada, de ler os manuscritos, se tornou um ato de suspensão, e muito pouco de análise, de dissecação.

Contaminada pelos arquivos arrumados e caminhos organizados, tive a sensação de que ainda não conseguia uma aproximação da obra de Artaud. Dei-me conta do vazio e do medo que me atravessavam. Era parte da cartografia, pensava. Não consegui evitar a síndrome de colonizada, sem acesso à fruição, possível somente àqueles que constroem a cultura ocidental. Foi aí que, paradoxalmente, me aproximei muito de Artaud, tanto que reconheci, enfim, minha própria escritura. Meu corpo gritava e não havia resposta. Apenas... Paciência... Atenção...

Não há escavações ou arqueologia no inconsciente, não há estátuas: apenas pedras para chupar, à Beckett, e outros elementos maquínicos de conjuntos desterritorializados. Trata-se de se saber quais são as máquinas desejantes de cada um, como é que elas funcionam, com que sínteses, com que entusiasmos, com que falhas constitutivas, com que fluxos, com que cadeias, com que transformações. E esta tarefa positiva também não pode ser separada das destruições indispensáveis, da destruição dos conjuntos molares, estruturas e representações que impedem a máquina de funcionar (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 354).

Importa atualizar memórias evocadas pelo corpo, pela voz, durante a cartografia, situando a intervenção como a própria análise da experiência, ampliando a crítica à própria pesquisa. É imprescindível, inclusive, incluir a crítica em uma discussão mais abrangente, em que oposições “sejam compreendidas não como polo de tensões alternativas, mas como atuantes e produtoras de sentido”. A cartografia se alimenta dessa necessidade: “Em outras palavras, a teoria sem o sopro de uma prática corre o sério risco de virar um dogma e, no caso da literatura, a prática teórica é o exercício crítico.” (FERNANDES, 2012, p. 142).

O posicionamento crítico é necessário não só em termos de refutação das intenções iniciais, mas também enquanto crítica aos pressupostos, à formulação de um problema, ao seu desenho metodológico e às articulações estabelecidas entre multiplicidades. “A presença do plano rizomático e coletivo de forças atravessa todos os momentos da investigação, indo do desenho do campo problemático à escrita do texto” (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2013, p. 398-399). A performance produzida no processo da cartografia é narrada e, ao mesmo passo, analisada na elaboração do diário de bordo. Dele se resgatam multiplicidades e movências.

Nesta cartografia, o atravessamento se dá na questão: que corpo é este?

Em resposta, Deleuze e Guattari, (1997b, p. 43) dizem: “não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos”, seja para destruir ou para ser destruído, trocar com esse outro corpo ou para compor com ele um corpo mais potente. O corpo em movimento é intuição e consciência ao mesmo tempo. São os olhos fechados e ouvidos atentos, a via para a apreensão do impulso vital, caminho para a memória. Sendo processo, fluxo, é “sujeitobjeto”.

O corpo é o território onde o cartógrafo se desterritorializa.

Para avançar nesta questão e falar de território, dos atravessamentos e devires em processos rizomáticos de leitura e escuta da obra de Artaud, o cartógrafo se desafia a escutar o que pulsa ao redor e se deixar levar. Os devires de cada poética “não formam somente uma quantificação da escrita, mas a definem como sendo sempre a medida de outra coisa. Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 13).

Resumidamente: a cartografia, então, aparece como um agenciamento do devir, construindo uma narrativa não linear, um mapeamento dos fluxos de acontecimento. É representada por uma estrutura em rede, um rizoma, sem começo nem fim, em um espiral, em um agenciamento de forças. Esta estratégia metodológica utilizada na pesquisa-intervenção, aqui pensada como cartografia, pede uma escrita pessoal e toma o diário de bordo como uma forma de narratividade. “O texto diarista enuncia sua própria produção, liberando-se da pretensão do conhecimento definitivo sobre o objeto” (BARROS; PASSOS, 2010, p. 173-176). Através do diário de bordo, o processo de pesquisa-intervenção cria um plano em que pesquisadores e pesquisados se diluem como entidades definitivas e pré-constituídas.

2 RIZOMAS

*Qu'est-ce que l'homme ?
 Un bâton qui marche avec un peu de chair, sur lui,
 une règle entre les trous du nez et qui, cette chair, la perdra par la
 mort.
 Quand la mort lui aura enlevé les boîtes de souffle de ses
 poumons.
 Ce dessin pourrait aussi s'appeler l'ennemi du vol
 la mort vole,
 l'homme marche,
 la mort le vole parce qu'il marche et qu'elle n'a pas voulu
 marcher²⁷.*

No espaço das relações teatrais é necessário a presentificação da ação e não a sua representação. Uma resposta não se dá somente vendo e escutando: o corpo todo responde. A experiência dá início a uma escritura no corpo do performer. Não diferencio ator/performer neste momento, dado que o teatro pensado por Artaud se refere à ação viva. Portanto, a noção de ator se confunde com a de performer na mesma intenção de uma experiência poética. Também se entende “cena”, nesse caso, como sendo a experiência de relação teatral da peça radiofônica, na qual os “atores” estão de ambos os lados: Artaud lá e eu cá, na dança das singularidades.

Quando iniciei o processo de escavação da palavra de Artaud, não conseguia um relacionamento com sua obra. Agora percebo que, até aquele momento, não havia me observado. Penso, desde o início da preparação desta pesquisa, da escolha do tema e do delineamento do foco, que a palavra que rege esta investigação é performance. Em especial, performance daquele que dialoga com Artaud. Entretanto, a tendência em separar leitor de ouvinte e espectador, fez com que ignorasse minhas próprias escolhas e minha intuição. Sempre desenvolvi esta cartografia a partir do corpo e por seguir este fluxo de desejo é que experimento ao mesmo tempo em que escrevo.

²⁷ “O que é o homem? / Uma bengala que caminha com um pouco de carne sobre ele, / uma regra entre os orifícios do nariz e que, nessa carne, a perderá pela morte. / Quando a morte lhe tirar as caixas de sopro de seus pulmões. / Esse desenho poderá também se chamar de inimigo que sobrevoa / a morte roubada, / o homem caminha, / a morte rouba porque ele caminha e ela não quis caminhar”. (Tradução Renan Saab).

Em “Pour en finir avec le jugement de dieu”, o texto escrito e a voz na emissão são o corpo de Artaud. Não há separação entre eles; há um corpo dilacerado. A dor provocada pelas palavras de Artaud é capaz de desestruturar esquemas rígidos de compreensão e mobilizar novos horizontes de percepção. O devir advém dos atravessamentos provocados no corpo durante o contato com a obra. Acabo por fazer uma escolha que tem como objetivo, anunciar, em alguns momentos, a relação entre a obra/autor/ator e leitor/ouvinte/espectador. Mas a separação momentânea só se dá no plano desta escrita e com o objetivo de agregar referências teóricas providas de diferentes campos de pesquisa.

Assim vejo surgir em meu corpopegadas de imagens reveladoras da experiência e da criação humana. O corpo em mim e para mim é um velho companheiro. Eu o carrego, ele me carrega, nos construímos e nos destruimos mutuamente. As dores nas costas são prova do corpo dilacerado.

A performance é assumida nesta cartografia como uma espécie de testemunho. E o cartógrafo é também quem narra suas próprias experiências performativas; é o investigador e o investigado. Qual é, então, o processo de experiência poética da peça radiofônica, para a criação de um novo texto escrito, que melhor conceba a recepção, a retextualização e a significação, senão a performance?

Tomando como ponto de partida o corpo como território de passagem no trabalho de performance da peça radiofônica consigo perceber a poética da carne; uma dinâmica sustentada pela vivência e reflexão do receptor.

Essa orelha gigante que Zumthor me fez imaginar, inicialmente, era parte de uma experiência que englobava também o olhar, assim como todos os outros sentidos. E pareceu, ao prosseguir na leitura de suas obras, que ele também assim sugeriu. Entendendo o caminho proposto por ele como construção de uma poética, necessariamente, para mim, iniciada no corpo. E gostaria que este texto que escrevo fosse, ao final, o acontecimento-texto ao qual Zumthor se refere.

Cito algumas ideias que auxiliam a esclarecer a questão do corpo em performance. Importa ressaltar que o corpo humano aparece na linha de frente do pensamento moderno não como unidade, perfeição, mas como fragmento, ruptura e decomposição. Artaud dificilmente consegue ser categorizado ou rotulado. Entretanto, há muitos outros poetas que também pensam as novas experiências do

poema como enriquecimento dos processos de linhas de fuga e se faz crucial ouvir suas vozes.

No que tange ao projeto vanguardista do início do século XX, há nele uma dicotomia entre uma tendência acentuadamente sensorialista e outra, de predomínio intelectual, recriando uma divisão encontrada na sociedade moderna que é derivada da contradição do romantismo e do simbolismo. É fato que não há uma exclusão radical de um ou de outro, mas uma interação permanente entre atividades intelectivas e sensoriais. Artaud se aproxima, seguramente, da realização imaginativa, de tom irracionalista, se, para tal divisão, a referência partir das premissas da crítica. Pensando a partir da obra e da vida de Artaud, há uma convicção de que a imaginação também pode transformar a si própria, clarificando suas debilidades, o que é tomado como pertinente à tendência racional do movimento vanguardista. Soa claro como a obra de Artaud é, sob este aspecto, atravessada pelas vanguardas. No entanto, Artaud não faz “poesia de vanguarda”. Ele não quer recriar uma linguagem ou criar uma nova. Ele quer destruí-la enquanto elemento que obstrui a relação arte e vida (MENEZES, 2001, p.155-157).

A fragmentação da consciência desencadeou de forma correlata a ideia de fragmentação do corpo. Eliane Robert Moraes parte de uma frase de Lautréamont, que fundamentou as ideias surrealistas: “belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” (MORAES, 2002, p. 51). Para ela, era necessária a destruição da figura humana para que surgissem novas formas de expressão do humano. Entre o fim do século XIX e a Segunda Grande Guerra, diversos artistas e escritores se voltaram para a criação de imagens de um corpo dilacerado, sobretudo, aqueles processos criativos que permearam a modernidade.

A participação ativa do receptor na experiência poética se inicia nas linhas de fuga presentes no processo de desfiguração do corpo humano, por meio do desmonte do corpo e dos ideais. Estes foram os primeiros sinais da perda da unidade do corpo e a fissura necessária para a participação do outro no estabelecimento de um diálogo. Um corpo que respira e se deixa atravessar, sendo um projeto, um fluxo; podendo ser afetado e afetar outros corpos. É preciso que a palavra desaloje o homem de seu corpo e de seu espaço para que se possa constituir uma condição desagregadora neste corpo.

A vida em cena é de natureza convulsiva, violenta mesmo. É lá que a vida pode ser refeita, curada e, para tanto, é necessária uma nova anatomia, à qual se referia Artaud. O Corpo sem Órgãos é o lugar onde se inscreve a cólera da vida. Na ruptura do corpo de automatismos se revela a criação de uma nova anatomia. Um corpo dilacerado, disponível à experiência, à desterritorialização e à mudança; capaz de provocar a transmutação das palavras. É um corpo esburacado, na tentativa de criação de um caminho a percorrer.

Ao entender um texto como uma obra aberta, é preciso considerar que, tal como as manifestações artísticas contemporâneas, ele também está em permanente deslocamento. O entendimento se estende, abarcando outros elementos de composição e outros códigos visuais e sonoros, como acontece em muitas obras de Artaud. A revolução que rompe com as estruturas de representação fragmenta também a linguagem das palavras, solicitando a troca da relação teatral e decompondo a separação entre autor e receptor, ao longo do século XX e ainda segue pulverizando-se.

Assim, para a cartografia, é importante lembrar-se de Philadelpho Menezes quando ele distingue o contato com o observador sendo mais importante que o próprio objeto artístico, dizendo que o poema só existe a partir do momento em que o leitor passa a lê-lo. O poema, portanto, é “um projeto de existência”, termo que acredito se aproximar do desejo de Artaud, e que “só vem a se realizar quando lido” (MENEZES, 1998, p. 51-53). O poema é uma atividade participativa do leitor. É uma cocriação.

2.1 A PERFORMANCE COMO PRESENTIFICAÇÃO: ONDE A AÇÃO SE CRIA É ONDE SE CRIA A AÇÃO.

A origem da performance-arté múltipla e perpassa manifestações que se iniciam nos tempos provocantes das *avant-gardes* europeias, nas primeiras décadas do século XX. No esgotamento das formas tradicionais, a performance desponta como arte multidisciplinar, multifacetada e híbrida. A performance rompe com as fronteiras entre a arte e a vida, ampliando as ambiguidades do espaço e do tempo da representação, onde a encenação é um jogo com o real. Cria-se uma ação concreta, uma experiência tanto daquele que performa quanto daquele que assiste.

Trata-se de produzir uma arte viva, em contraponto a uma arte museificada, embora mesmo especialistas como Rose Lee Golberg não definam

uma noção única de performance. A própria definição aparece neste desencontro histórico e geográfico como uma rede de articulações em constante mutação, escapando ao pensamento racionalista, dado o seu caráter efêmero: “A história da performance no século XX é a história de um meio permissivo e aberto, com infundáveis variáveis, executada por artistas impacientes com as limitações das formas artísticas mais arraigadas” (GOLDBERG, 2006, p.9).

A noção de performance percorre amplo campo de pesquisa, em uma temporalidade espiralada e experimental, na qual a dúvida continua a ser uma de suas riquezas. Goldberg traça esse caminho de experimentação e revolta a partir do Futurismo, se direciona ao teatro experimental da Revolução Russa e continua pelo Dadaísmo, Surrealismo, segue até Cage e Cunningham, os happenings e a nova dança até chegar à body art e à performance contemporânea.

A performance é inerente ao teatro, mas há sempre uma dificuldade em defini-la. Joseph Danan (2013, p. 7-8) sugere duas acepções do termo, que ele denomina “au sens large” e “au sens restreint”, sendo que a segunda definição se vincula diretamente às artes plásticas. Em consonância com Zumthor, aqui assumo o termo “au sens large”, que caracteriza a performance ligada ao ato teatral, em sua relação com o espectador. O texto, neste caso, é considerado facultativo.

Desde o próprio paradigma sob o qual é necessário situar-se para abordar o conceito de performance, qualquer aproximação deve renunciar a intenções definidoras e remeter-se ao caráter funcional do termo. A potência do acontecimento induz a experiência do performer como arte relacional, onde a “cena” não é somente um espaço para se percorrer, mas, dado a sua aproximação com a realidade, ela é fundamentalmente a temporalidade de uma ação a se experimentar.

Mantidas as necessárias impossibilidades de definição de performance, recorrer a ela implica considerar o corpo no estudo da obra. Jerzi Grotowski define a ideia de teatro como aquilo que acontece entre o espectador e o ator. Uma ação compartilhada, onde todo o resto é suplementar. (Grotowski, 1987, p. 41). Os efeitos da declaração de Grotowski abriram novos caminhos no estudo do evento performativo e no campo da *práxis* teatral, até chegar àquilo que De Marinis (1997) rebatizou com o nome de “nova teatrologia”: uma teatrologia baseada no estudo do teatro como uma conexão entre percepção e ação.

A obra, então, para ser performativa, pode ou não atingir os objetivos visados, fato que pode ocorrer, inclusive, nesta cartografia. A ação

pretendida no enunciado performativo pode, então, ser ou não ser efetiva. Só resta seguir caminhando...

A performance nunca é uma obra acabada; é processo, vincula-se ao princípio da ação. A efemeridade da ação performática é poderosa em sua intensidade expressiva. Uma característica fundamental do ato performático é colocar em cena o processo. Por outro lado, a ação do performer enfoca a realidade em que se insere e pode desconstruí-la, em um jogo no qual os signos são fluidos, inscrevendo a cena no lúdico e escapando à representação mimética (Schechner, 2006, p. 123).

Trata-se de uma distinção bastante desenvolvida pela filosofia e que influenciou muito as práticas artísticas do corpo. Trata-se do próprio corpo, que constitui um horizonte comum a todos, como linha de contato com o mundo exterior. Na *performance art* e, em especial, na *body art*, muitas vezes há uma tentativa, por parte do artista, para redescobrir o corpo como seu próprio corpo, de reapropriar-se do seu corpo, da sua autenticidade-verdade, além de toda alienação-reificação, além e contra qualquer redução a um corpo objeto de consumo, uma simples mercadoria (DE MARINIS, 2012, p. 46).

O teatro incorporou a performance em seu espaço e hoje segue diluindo fronteiras entre eles. O teatro pós-dramático e a performance hoje, em oposição a um teatro de representação, não partem de uma leitura calcada na mimese, mas da cinesis. Não mais representação, e sim, presentificação. Esta definição, segundo De Marinis, é também assumida pelos pesquisadores da nova teatrologia; ou ainda conforme Lehmann, do teatro pós-dramático, que inclui além do teatro, rituais, jogos e outras manifestações espetaculares, vivenciadas em sua dimensão antropológica e cultural.

A partir dos anos 1970, o diretor e pesquisador Richard Schechner, conforme De Marins, inicia o projeto Performance Studies, em que o foco principal era pesquisar os “aspectos performativos do comportamento social, cultural e artístico, partindo dos espetáculos teatrais propriamente dito, para o ‘face-to-face interactions’ da vida cotidiana, dos rituais religiosos, passando pelos estudos etológicos, dos jogos e do esporte” (DE MARINIS, 2012, p. 51).

Avançando na questão da interdisciplinaridade nos estudos teatrais são de suma importância para esta cartografia as investigações promovidas pela International School of Theatre Anthropology – ISTA, organizada por Eugenio Barba e

sua equipe de colaboradores. Em especial o princípio da pré-expressividade, definida como presença, uma energia que faz do corpo do ator um corpo-em-vida antes mesmo que este comece a ação e que direciona sua atenção para o bios cênico. A Antropologia Teatral, através da ISTA, realiza sessões de trabalho com artistas do Oriente e Ocidente, intelectuais, estudantes e interessados, onde compartilham a busca dos princípios da antropologia teatral em situações práticas e teóricas. Tive a oportunidade de ser participante da ISTA em 1994, em Londrina.

Um dos mais importantes conceitos proposto por Barba (1995, p.186-188) para o trabalho do ator é a pré-expressividade. A presença do ator é a maneira pela qual ele molda o seu corpo através de tensões específicas, “que desencadeiam o relâmpago no espectador”. Assim, a “lógica do processo”, deriva de “como é feito”, da presença. Estar numa situação de cena se diferencia do estar cotidiano, na medida em que é regido por leis e princípios distintos. As ações da vida cotidiana estão regidas pela ideia do mínimo esforço, enquanto que numa situação teatral, a naturalidade é propositalmente dilatada em intensidades, de forma a causar no espectador uma série de distintas percepções.

Associado à ISTA, na década de 1990, seguem-se os estudos transdisciplinares e interculturais promovidos por Jean Marie Pradier, professor da Universidade de Paris 8-Saint Denis, que instituirá a etnocenologia, definida como o estudo nas diferentes culturas, das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados (SOFIA, 2012, p. 98).

Graças às experiências desse novo teatro, a imagem de um teatro limitado pela convenção mimético-representativa dominante no século XIX, foi superada por outra, de contornos mais amplos, na qual o teatro não é reprodução, mas produção. Tal perspectiva implica em:

[...] insistir no caráter de realidade verdadeiramente constitutivo do espetáculo teatral, que sempre está composto por ações, comportamentos e efeitos reais abaixo e acima dos eventualmente fictícios ou simulados: que sempre é, também, a utilização de técnicas materiais reais ou de objetos verdadeiros. [...] Justamente é esta a maior contribuição teórica das novas vanguardas: haver identificado inequivocamente a “bidimensionalidade” própria do espetáculo teatral, que é sempre, ao mesmo tempo, acontecimento real e acontecimento fictício, presença material e representação, performance auto-reflexiva e referencia a outra coisa, por si, fictícia. (DE MARINIS, 1997, p.179).

Não apenas o teatro como também as demais tendências vanguardistas do início do século XX defendem uma imagem corporal como criação pura, não podendo nascer de uma comparação. São vertentes que marcam a desconstrução da figura humana. O corpo se torna estranho para si mesmo. A prática da desconfiança contra a representação clássica da figura humana é sublinhada com a temática do duplo, da sombra e do espectro para acessar progressivamente cenários de agressividade contra a representação do corpo belo, glorioso, sublimado. A aparição do duplo vem denunciar a ilusão das aparências e revelar o absurdo da suposta integridade do homem. O duplo principia o fim da estética da imitação (VILLAÇA, 2003, p. 10).

Até que ponto o que absorvemos de uma leitura não é um corpo sem vida, só matéria? Como perceber a vida por detrás do texto? Como alcançar a poesia inerente ao texto, dando-lhe sentido? Ou, no caso de Artaud, como conseguir performar a dor, a ironia, a crueldade desejadas pelo autor, de forma a traduzir, mesmo que minimamente, tamanha subjetividade contida em seus textos? O viés performático que caracteriza este trabalho aponta pistas para o caminho, quando levanta a hipótese de que é possível que a percepção de uma obra literária ou artística seja produzida na presença. É a experiência do ser na linguagem:

Experiência não mais de um mero som e não ainda de um significado, este “pensamento da voz só” abre ao pensamento uma dimensão inaudita, a qual, indicando o puro ter-lugar de uma instância de linguagem sem nenhum determinado advento de significado, apresentasse como uma espécie de “categoria das categorias” que subjaz desde sempre a todo pronunciamento verbal, sendo, portanto, singularmente próxima da dimensão de significado do puro ser (AGAMBEN, 2006, p. 55).

Uma palavra não começa sendo uma palavra; “é o produto iniciado a partir de um impulso” (BROOK, 1970, p. 5). É o corpo em ação por intermédio das palavras. Ou, como prefere Artaud, é o corpo das palavras.

Ainda na mesma linha de considerações, Todorov argumenta: “A linguagem verbal como a entendemos na Europa é apenas o desfecho de um processo, como o cadáver é o desfecho de uma vida, e é necessário livrar-se dessa concepção cadavérica da linguagem”(TODOROV, 2003, p. 281). Diz ainda que o processo contra a linguagem verbal define o que é linguagem simbólica e que falar dela é inventá-la:

Uma linguagem que não está separada de seu devir, de sua própria criação. Se a linguagem verbal se contenta em ser o ponto final de um processo, a linguagem simbólica será um trajeto entre a necessidade de significar e seu resultado. (TODOROV, 2003, p. 281).

A cisão da linguagem atravessa o pensamento ocidental e, para Artaud, o teatro ocidental perdeu sua ligação com o divino, com o caráter ritual, por conta desta separação. Artaud também vê no teatro vivo o lugar eleito para curar a dor. Ele diz que é poeta ou ator não para declamar poesias, mas para vivê-las. Em uma carta datada de 6 de outubro a Henri Parisot, ele revela sua necessária relação com o outro, através de suas obras:

Si je suis poète ou acteur, ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre. Lorsque je récite un poème, ce n'est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d'hommes ou de femmes, je dis des corps trembler et virer à l'unisson du mien, virer comme on vire, de l'obtusité contemplation du bouddha assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l'âme, c'est-à-dire à la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie.²⁸(ARTAUD, 1971, OC IX, p. 203).

A carta de Artaud carrega o desejo de uma relação entre os participantes da experiência poética. O palco para Artaud foi o teatro, foi Rodez, foi

²⁸ “Se eu sou poeta ou ator, não é para escrever ou declamar poesias, mas para vivê-las. Quando recito um poema, não é para ser aplaudido, mas para sentir os corpos dos homens e das mulheres, eu digo os corpos, tremerem e girarem em uníssono com o meu, livrar como nos livramos, da obtusa contemplação do Buda sentado, pernas cruzadas e sexo gratuito, à alma, isso quer dizer, à materialização corporal e real de um ser integral da poesia”. (Tradução Renan Saab).

Ivry, foi a folha de papel, foi a voz da emissão radiofônica... Entre tantos espaços, o palco foi sempre o seu próprio corpo. A ação artística era viver. E como tal, todos os espaços e tempos, da escrita, da voz e do corpo, eram ruptura encarnada. Porque o corpo de Artaud era o lugar da transformação, da metafísica, do ritual. Era o lugar da poesia e da existência.

Eliane Moraes corrobora as ideias anteriores quando fala do drama moderno. Descobre-se no ator, segundo a autora, “um pensador que experimenta este vazio interior próprio da máscara e que procura preenchê-lo mediante o absolutamente diferente”(MORAES, 2002, p. 59-60). Ela acrescenta ainda a necessidade de um movimento real, que viesse atingir diretamente a alma e que fosse movimento da alma.

Quando se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, [...] pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papeis(MORAES, 2002, p. 59-63).

Na experiência cênica de Moraes, “experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens - todo o aparelho da repetição como potência terrível” (MORAES, 2002, p. 71). Potência terrível já desejada por Artaud, como a peste em seu Teatro da Crueldade. Um jorro de vida, um grito capaz de recuperar uma nova identidade, mediante uma síntese do físico e do espírito: o duplo.

Une écriture, c'est la communication d'un mouvement, d'un rythme, et non d'un savoir. C'est la transmission d'une expérience qui trouve une langue à ce qui échappe. Ainsi donc, “pas de fidélité, pas de méthodes, de techniques”²⁹ (DERRIDA, 1979, p. 345).

É sabido que, em Artaud, sua criação é sempre muitos lados de uma mesma vida. Sua obra complexa é referência nos mais distintos âmbitos artísticos,

²⁹ “Uma escritura é a comunicação de um movimento, de um ritmo, e não de um saber. É a transmissão e uma experiência que encontra uma língua que se esconde. Assim, então, ‘nada de fidelidade, nada de métodos, de técnicas’” (Tradução nossa).

muitas vezes articulando novas fronteiras aos diferentes territórios pelos quais transita. Deste modo, escutar Artaud é, ao mesmo tempo, ler Artaud e ver Artaud.

Caminho vivendo a relação teatral com a obra de Artaud a cada vez que retomo o diálogo entre cartografias, desenrolando o mapa de sua obra. O corpo é ponto do rizoma que embrenha as recepções da obra teatral, acústica e literária. O corpo que lê, que escuta e que fala, é parte dele mesmo - o corpo em presença.

O mais importante não é apenas a materialidade física da letra, seu aspecto sonoro, desprovida de significado, conforme Menezes (2001, p. 163), ao comentar o Letrismo criado por Isidore Isou. Ela, a letra, não deve contemplar uma gramática, sendo a própria letra, uma obra de arte. Por sua vez, a obra não é a expressão do artista, é a experiência do receptor. Sua poética reside na experiência da recepção da obra. Entretanto, a experiência poética não se confunde com “fruição acrítica” (MENEZES, 2001, p. 203). Muito menos se materializa em prazer final, quando da recepção. A realidade é, para Artaud, um estado atemporal de possibilidades, uma potencialidade contínua. Ela somente é captável por uma lógica perfurada por elementos inconstantes que permitem a formulação de inferências.

Na obra de Artaud, não sou atravessada por uma catarse. Há, em troca, uma potência que me atravessa como um novo devir, uma desterritorialização. Sua obra não pressupõe identificação nem há o desejo de mimese. Há uma experiência poética, interferindo na comodidade corporal. Na forma de um contínuo fluxo acontece uma ampliação do meu processo de consciência corporal. Uma renovação dos espaços, desde espaços ósseos até os espaços que ocupo na vida com minha narrativa.

O texto artaudiano se configura como uma impossibilidade de se vincular um significado a um significante. Não se distingue uma análise determinista da obra. O texto, segundo ele, nunca é para ser fechado, pois há um número ilimitado de perspectivas. Uma multiplicidade de sentidos é possível para cada texto, dado um número infinito de leituras possíveis, e está “fora do processo de dedução, sendo então a lógica do novo modo de entender a realidade, de maneira fracionada, paradoxal e descentrada” (MENEZES, 2001, p.211).

Volto ao teatro e ao corpo. Vejo o teatro desejado na contemporaneidade como aquele desejado por Artaud, no qual a performatividade da vida humana está estabelecida nas relações delirantes, no espaço de um corpo esburacado, a ser escavado; na temporalidade de uma ação presente. Na escritura

da experiência os equívocos podem se manifestar com a imposição de palavras, conforme o caminho desta cartografia vai se mapeando.

2.2 CORPO SONORO: O CORPO DO CARTÓGRAFO.

As pistas necessárias à elaboração desta cartografia visam captar e experienciar a poética artaudiana. O processo que se deseja é o da libertação dos automatismos do corpo, abrindo espaço para uma experiência sempre renovada, para um novo caminho que se constrói caminhando, lendo, ouvindo, sentindo, refazendo, sendo, sempre novo. A palavra é escavada, propondo uma exumação de corpos, negando à palavra sua origem pré-estabelecida. Delineia-se na cartografia um caminho para com a obra de Artaud.

Lage (2009) concebe o texto artaudiano como materialidade sonora, energia física, espacialidade vocal, libertando-o assim da tutela do significado, das ideias claras, de tudo aquilo que produz sentido, mensagem. Capaz de provocar uma experiência em quem a recebe, não como consequência, mas como afetação. Experiência sem caminho prévio definido. Experiência pessoal e única, singular em sua multiplicidade.

Somente em um corpo novo, no qual se realize o próprio nascimento, é possível encontrar uma forma de liberdade fundamental. Cada indivíduo deve tomar consciência de sua presença, antes enterrada e escondida por deus e pelos órgãos. “Ele não é criança ‘antes’ do adulto, nem mãe ‘antes’ da criança: ele é a estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto, seu mapa de densidades e intensidades comparadas, e todas as variações sobre este mapa” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 27-28).

O processo criativo de Artaud foi baseado em suas experiências de vida, confundindo-se com ela. Ele não quer ser subjugado por qualquer organismo e é no corpo que os sofrimentos e as criações se localizam. O combate contra as formas rígidas e o decalque tem um poder político sobre o desejo. O desejo é do corpo e não deve ser dirigido pelo organismo, como forma de repressão. “Trata-se, pois, para Artaud de retomar o tudo a partir do nada. E, certamente, o único meio de escapar ao Julgamento de Deus é descobrir que se é Deus em si mesmo.” (MÈREDIEU, 2011, p. 946).

Na peça radiofônica, o entendimento de *Corpo sem Órgãos* aparece quando Artaud diz que “o homem é doente porque é mal construído” e que dele devemos extrair deus e seus órgãos, desnudando-o. Segundo o autor, o julgamento deveria estar no corpo e não em Deus. Artaud nega Deus, como nega os organismos, as instituições:

Para Artaud, Deus é um micróbio ou uma doença. É o ser imundo que assentou mal o homem no ser e que ele trata, portanto, de assassinar, de reduzir e de suplantar. Ele pode, por momentos, atravessar fases de ateísmo e desembocar em territórios neutros, sem nenhum deus [...] deus está aí, ao contrário, onipresente. É mais do que nunca, o inimigo fundamental. A atitude de Artaud é, pois, a de um herético. Ele é aquele que blasfema pela boca e na ponta da escrita, leva o escândalo ao coração da sociedade [...] (MÈREDIEU, 2011, p. 944).

Em se tratando de Artaud, entabular um diálogo com sua obra compreende, no entendimento desta pesquisa, um movimento que consiste em pensar o delírio tanto quanto a criação poética como formas de conhecimento. Artaud propõe sua obra não como uma fuga da realidade; muito pelo contrário, leva à cena a mais pura e cruel realidade.

Ceci dit, j'en reviens à cette idée que toute cette émission n'a été faire que pour protester contre ce soidisant principe de virtualité, de non-réalité, de spectacle enfin indéfectiblement attaché à tout ce qui se produit et que l'on montre, comme si l'on voulait par le fait socialiser et en même temps paralyser les montres, faire passer par le canal de la scène, de l'écran ou du micro de possibilités de déflagration explosive trop dangereuses pour la vie, et que l'on détourne ainsi la vie³⁰ (ARTAUD, 2003, p. 137).

Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua correspondência física e sensorial com o ambiente em que vive. É o

³⁰ E dito isto, repiso a ideia de que toda esta emissão foi feita apenas para protestar contra esse pretenso princípio de virtualidade, de não realidade, de espetáculo enfim indefectivelmente ligado a tudo que se apresenta, como se com tal fato se pretendesse socializar e ao mesmo tempo paralisar os monstros, introduzir através do canal do palco, do écran ou do microfone, as possíveis deflagrações explosivas demasiado perigosas para a vida, e que assim são desviadas da vida. (*Para acabar de vez com o juízo de deus / O Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).

cartógrafo como produtor de poesia. É a sonoridade de um corpo. É a voz de alguém. É uma dança interna, plena ao ser vivida, efêmera ao ser descrita.

Corpo é som e movimento em um só gesto de respirar. O que é então o corpo sonoro? O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos que brotam de impulsos interiores, entre eles, a voz. “Tal afirmação permite-nos experimentar no trabalho do corpo sonoro, partindo do estudo das ressonâncias, os impulsos corporais geradores de ações vocais.” (ALEIXO, 2002, p. 35). Portanto, a leitura em voz alta, a voz que pode ser ouvida, não é a única sonoridade a ser pensada. Não se pode ignorar toda a sonoridade de um corpo, desde sua respiração, seus barulhos internos, o som do coração e de outras partes do corpo, até a música desenhada ao caminhar, no ritmo pessoal; o grito solto no coro de uma passeata.

Recebo o texto artaudiano como uma canção. Para tanto, recolho suas pistas: ele inventou onomatopeias, criou hieróglifos, desenhos, usou o ritmo e a fragmentação das palavras para além dos significados. Na troca do senso pelo som, a voz se faz existir no corpo, vibrando. Voz que é movimento, assim como todos os demais movimentos deste corpo sonoro.

Este desvendamento do cartógrafo lança às lembranças de aulas com Klauss Vianna, nas quais ele sempre nos dizia para estarmos prontos para! Não como se tudo já estivesse construído, mas com a atenção e a percepção necessárias à observação, à construção das relações e ao desenrolar dos eventos. O termo *sats*, utilizado pelo grupo de teatro Odin, dirigido por Barba, é correspondente à expressão de Vianna, significando a “preparação para a ação, o impulso, *estar no ponto de...*” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.94).

Os princípios da Técnica do Movimento Consciente de Klauss Vianna, que regem uma noção de corporeidade e vivência a partir da consciência e propriocepção corporais - visto que não se trata mais da verossimilhança ou não da ação, mas da força da presença - corroboram profundamente as ideias anunciadas nesta cartografia.

Manter no corpo a intenção de ser sempre estrangeiro me mobiliza e possibilita ampliar o olhar “novidadeiro” enquanto se dá a vivência desta cartografia. A figura agigantada de Klauss Vianna e a noção de corpo e de movimento que ele apresentava se associam à ideia de uma leitura, uma escuta e uma voz só conseguidas por um corpo inteiro, pleno e consciente. Um corpo que responde

respirando, atento e disponível. Encontro a mesma busca pelo “estranho”, pelo estrangeiro, na língua desejada por Artaud com o intuito de criar uma palavra nova. Percebo em mim a sensação de dançar, o espaço nas articulações enquanto vou escrevendo essa palavra e a próxima e o ponto e a vírgula. Próximo parágrafo.

Vianna renovou a expressão corporal no Brasil, tanto na dança como no teatro. Sua experiência singular veio de uma maneira de sobreviver desde criança. Interessado em corpos e em movimentos, observava, experimentava o corpo e a percepção, a linguagem, o pensamento. Nas suas pesquisas ele observou desde o corpo dos adultos em sua casa até os artistas com os quais trabalhou. Suas demandas sempre giraram em torno da questão do corpo e questionou muita coisa ao mesmo tempo, em arte e na vida, de maneira que a questão do corpo não passa à parte, mas existe como impulso para tudo aquilo que procurou.

Ele descreve em seu livro *A Dança* (1990), as lembranças de seu corpo de criança e a experiência que ele redescobre e revive infinitamente em um corpo aberto ao conhecimento e à consciência. Ao fazer voltar à vida corpos cotidianos das donas de casa em movimentos da rotina, Klauss cria um espiral de complexidades, revolucionando a poética do corpo nas Artes Cênicas no Brasil. O eterno espiral desenhado em movimento abre canais de percepção e de troca; é escultura viva em movimento.

O autor entende que o domínio da razão sobre a intuição impõe a reta como caminho e os movimentos retilíneos tendem a anular a intuição. Isso não acontece na opção pela espiral, que oferece gradual aprofundamento e expansão da consciência. É a materialidade que constituía desconstrução do processo e o corpo, o primeiro a ser atacado, fragmentado, na recepção da obra.

Ao escavar mais fundo “Para acabar de vez com o julgamento de Deus”, tento ampliar algumas suspensões, fazendo cortes no fluxo da memória. Para tanto é preciso voltar ao primeiro encontro com a obra de Artaud. A primeira vez que li Artaud foi quando ganhei *O Teatro e seu duplo*, em 1987, logo depois da publicação no Brasil, em 1984. Eu estudava Psicologia e uma amiga, que era psicóloga, me presenteou com o livro. Nessa data morávamos em São Paulo. Eu ouvira falar de Michel Foucault na faculdade e, conseqüentemente, de Antonin Artaud. A amiga acabou morando na França e trabalhou em *La Borde*, clínica bem sucedida, criada por Guattari, que fazia parte do movimento anti-psiquiatria, na França.

Provavelmente, naquela época, devo ter entrado em contato com a literatura artaudiana examinando suas palavras no contexto da Psicologia, enquanto um embate se avizinhava promissoramente aos meus estudos no campo das artes cênicas. Nem sei se li o livro todo naquela época. Mas, sem me dar conta naquele momento, o teatro desejado por Artaud se infiltrava em minha busca na dança e na pesquisa do movimento consciente, através dos estudos com Vianna.

As ideias de Klaus apontam para uma visão de mundo contemporânea e hoje pode ser pesquisada com a ajuda de estudiosos que dispõem de novas perspectivas e ferramentas. Temos em Neves (2008, p. 43) que, para uma leitura com vistas ao processo de *awareness* (experiência física que lida com conteúdos acessíveis; estágio indispensável para lidar com a informação e chegar à *consciousness*), a consciência é condição fundamental. Klaus usava os termos percepção, intenção e expressão, buscando o que emerge de um movimento, considerando que o corpo é um texto que estamos capacitados a ler.

O entendimento da obra de Artaud pela via da experiência do corpo proposto na técnica de Vianna se dá exclusivamente pela possibilidade em compartilhar as vivências corporais a partir dos estudos com Klaus e Rainer Vianna, seu filho. Com os Vianna se oportunizou a vivência/movência possível para ouvir Artaud neste momento.

A cartografia é, então, o movimento, a respiração, o processo, meu próprio resquício neste texto. Os vestígios resultantes da forma de realização dos acontecimentos se apresentam em contínua transformação. Vianna está em minha memória corporal e influencia hoje o delinear deste devir.

A experiência na Técnica do movimento consciente incita a buscar questões para além do nível técnico em dança, ampliando novas possibilidades criativas de movimento sem perder de vista as necessidades de cada novo ser que se propõe a perceber e compreender os processos evolutivos da “dança que está em cada um de nós”, segundo fala do próprio Klaus. As possibilidades geradoras de novos movimentos resultam em novas paisagens espaço-temporais, onde estruturas sensoriais e motoras estão infinitamente se combinando, em movimento. O espiral infinito buscado em cada aula, em cada espaço articular, em cada respiração, em cada oposição óssea se apresenta nesta empreitada da cartografia.

Essa busca gerou ainda muitas voltas no espiral, fundamentando meu trabalho profissional até o momento presente. Uma consequência - entre outras

- foi particularmente importante. Em 2010, na Universidade Estadual de Londrina - UEL criei o projeto "Técnica Klauss Vianna e dramaturgia corporal: estudo do sistema de movimento consciente em trabalho de atores", com o objetivo de estudar os processos criativos do corpo do ator. Partindo da leitura de seu livro *A Dança*, elaborei, junto aos estudantes do curso de Artes Cênicas, uma espécie de "resenha" teórico-prática. Estudamos o texto escrito e criamos um trabalho prático com base nas propostas ali apresentadas, incrementadas por memórias e histórias do próprio grupo de participantes, denominado "O Círculo Mágico".

Em 2012 o grupo se ramificou e as participantes mais antigas encontraram mais tempo para reuniões e estudos de um ponto de vista um pouco mais aprofundado. Este grupo começou a trabalhar com bastões, explorando-os especialmente como apoio, aliado à pesquisa técnica. O bastão tem uma energia específica, impõe desenhos no espaço. Era preciso uma escuta no sentido de entender a temporalidade criada na relação com o objeto, o direcionamento que se desenhava pelo espaço. E assim seguimos investigando as poéticas do movimento a partir da estrutura desenvolvida na elaboração e partituras corporais com base na Técnica.

A finalização desta parte da pesquisa se deu na forma de apresentação do trabalho com base no texto de Klauss Vianna, *O Terceiro Personagem*, segundo Angel Vianna, escrito entre 1967 e 1968. O texto era inédito até então e compõe o espetáculo apresentado no vídeo: <https://vimeo.com/50963608>.

Os resultados obtidos no projeto permitiram discutir hipóteses, rever conceitos e aplicá-los a outras propostas com novos grupos de estudantes, avaliando o quanto a abordagem utilizada poderia contribuir para o melhor entendimento da Técnica, assim como sua disseminação no trabalho de ator e dramaturgia cênica, em forma de reflexão para aqueles que buscam um corpo que seja intérprete de sua própria história.

Partindo de suas observações e estudos sobre o corpo, Vianna desenvolveu uma forma de trabalhar que busca aprofundar a consciência do corpo e do movimento com o objetivo de ampliar possibilidades em distintas áreas. O intuito dessa consciência corporal – e é fundamental salientar a expressão "consciência do corpo" – é a sensibilização de cada parte do mapa corporal, estimulando a propriocepção. A consciência dos pontos obscuros do corpo incita ao movimento

integrado, por inteiro. Klauss inicia seu trabalho com procedimentos em artes do corpo, transformando o corpo no laboratório do “como” e não distingue sala de aula da vida na construção dos devires, tal qual Artaud.

On dit,
on peut dire,
il y a qui disent
que la conscience
est un appétit,
l'appétit de vivre³¹
(ARTAUD, 2003, p. 49).

A individualidade contida nos conceitos da Técnica faz com que cada um de nós possa registrá-la na forma de movimento expressivo, sendo esta dança o próprio ser que a executa. Essa é a minha versão de Corpo sem Órgãos, vivido na possibilidade de um corpo sonoro, em movimentos conscientes, no desvendamento desta cartografia.

Só o corpo com consciência terá “restituído a sua verdadeira liberdade”. (ARTAUD, 1975, p. 50). É possível então refazer a poesia pelo corpo, dar vida a ela: “Fazei enfim dançar a anatomia humana” (ARTAUD, 1975, p. 55).

Destruir os órgãos do corpo significa destruir as convenções sociais, implica chegar ao vazio, donde a verdadeira criação poderá irromper. Esta carne que se faz verbo, que se faz palavra, desenvolve a linguagem do corpo que não apenas ocupa um vazio, mas um não-lugar que se faz espaço. É um combate em um campo mais poroso, com chances de acesso ao inconsciente e ao imaginário. Artaud não quer ser burocrata da poesia, quer as palavras no espaço, no som, nas imagens. Polifonia.

É poética da carne; é palavra que se movimenta.

Ao descortinar a matriz do pensamento performático em Artaud e Vianna, a afinidade encontrada entre as linhas de pesquisa não pretende suprimir diferenças óbvias existentes entre eles. A começar da época e lugar em que viveram. Artaud viveu na Europa, de 1896 a 1948. Vianna nasceu em 1928 e faleceu em 1992. Viveu e realizou seus trabalhos no Brasil. O que se considera na escuta

³¹ Diz-se, / é possível dizer, / há quem diga/ que a consciência / é um apetite, / o apetite de viver. (*Para acabar de vez com o juízo de deus / O Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).

dos ecos que reverberam na contemporaneidade é a particularidade de cada pesquisador em um mesmo rizoma. Em Artaud será o teatro como contágio, a crueldade e o atleta afetivo. Em Vianna, as oposições concretas e os espaços singulares do corpo consciente. Para ambos, nada acontece sem enfrentamento, urgência, necessidade. E o corpo é o espaço destas relações e destas tensões dolorosamente dançadas.

Klauss retira da musculatura o trabalho de abalar a construção corporal e passa todo ele para a ossatura, para os encaixes articulares, porque lá é onde se principia o movimento. Artaud também busca os ossos da palavra, sua origem. Retira os maneirismos literários para desintegrar a linguagem e experimentar uma linguagem anterior à língua. Em ambos, a palavra é ação e arte é vida.

É possível dialogar com ambos a partir desta conjunção de ideias. Ponto comum entre esses dois maravilhados pela vida de dores e desejos, eles querem viver. A potencialização máxima do novo é o que caracteriza os processos nômades encarados por eles. Para um é imprescindível escrever, para o outro, é fundamental dançar. Para ambos, vida e obra se sintetizam no ato e no fato de respirar. Em artigos anteriores (VITTORI, 2013) já havia ressaltado aproximações entre a obra dos dois que, apesar de distantes no tempo e no espaço, se avizinham existencialmente.

A questão da respiração, do sopro, e a capacidade de afetar organicamente os que participam do trabalho, tanto de um quanto de outro, é o ponto de convergência no trabalho de ambos. Afetar e ser afetado são uma constante no fluxo desta cartografia e a respiração, envolvida no potencial de afetos dos dois, esclarece a eficácia pretendida tanto pelo teatro artaudiano quanto pela forma de trabalho de Klauss, respirando a partir dos ossos.

Estes infundáveis processos de movimento no território corporal geram um processo de espelhamento em mão dupla: o olhar para dentro - a busca do autoconhecimento - alavanca o olhar para fora: o movimento. “Eu sou o movimento, não apenas me movo, quando danço, portanto, está dentro de mim a engrenagem que faz o movimento do mundo” (VIANNA, 1990, p. 104-105).

A consciência de movimento se inicia nos processos primários do corpo: respiração, pulsação, mobilidade dos órgãos internos, articulações, corrente sanguínea, pele, olfato, olhar, voz, audição, sexo. O trabalho de observar o corpo e

atomizar a respiração e a pulsação, transformando-o em um fluxo de desejos, sugere, pela via da complexificação do movimento e nas suas interfaces, a importância desse espelho para dentro e para fora: reconhecer-se através do outro. Um aprendizado que só alcanço se reconheço o diálogo em mim; se me percebo movimento.

Nada é mais impróprio que o nosso pretense “corpo próprio”. Lacan dá uma explicação para isso em seu texto sobre o “estágio do espelho”, onde ele mostra que construímos nosso corpo em função de uma imagem, tal como é vista no espelho, uma imagem invertida, à qual nos alienamos. Porém, essa alienação imaginária é também simbólica, pois, num canto da imagem, intervém o olhar ou o sinal de um outro, que constitui o que Lacan denomina “traço unário” de identificação. E é através de traços simbólicos e de modelos imaginários que recompomos incessantemente nosso corpo. Todos os seres fantásticos que povoam a imaginação da humanidade são testemunhas desse trabalho coletivo. E trata-se realmente de um trabalho, no sentido etimológico de *tripalium*, de tortura, uma crueldade imposta ao corpo, para dar-lhe forma, para fazê-lo entrar no mundo da cultura. A necessidade e a crueldade desse trabalho explicam-se pelo desmembramento primeiro do corpo, pelo fantasma do corpo despedaçado, que precede a construção do corpo próprio. Essa espécie de dilaceração, de *diasparagmos* originário, faz com que sejamos todos Dionysos ou Osíris lembrados. (DUMOULIÉ, 2006, p. 3).

Parece óbvio, mas nem sempre o processo de desenvolvimento de percepção, vivência e criação é articulado de forma a se complexificar. A semente inicial – percepção – nem sempre é incitada pela observação, pelo espelhamento em si mesmo. Em consequência, o trabalho nasce sem pés, sem base. Cria-se um “desequilíbrio estável” enquanto deveríamos criar um “equilíbrio instável” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.10-11). Os dois conceitos anunciam duas imagens: a primeira é a de uma arquitetura corporal com base nas compensações e tensões das musculaturas, provocando nós e amarras por todo o corpo, além de uma paralisação do fluxo energético. A segunda imagem sugere apoios e oposições que geram, continuamente, mudança de alinhamento e movimento. É o corpo respirando, sem limites entre dentro e fora, somente passagens, fluidos.

Ao tentar construir um corpo consciente sem um retorno ao ponto zero, a uma zona de reconhecimento quase infantil, lúdica, o fazemos sem o espelhar para dentro. A compreensão do corpo, desde os ossos até a pele, a

respiração e seus desdobramentos, é imprescindível. É nele que se relaciona, por exemplo, a tensão do corpo com a tensão das relações pessoais.

Observando as emoções causadas/vividas, posso perceber onde estavam os apoios, as tensões do corpo em determinado momento. As reações corpóreas à gravidade são as mesmas que recebem os impactos externos. Só assim é possível ressignificar o acontecimento e criar novos movimentos a partir destes apoios, do peso vivido no momento da ação.

É necessária uma conexão entre o movimento e a arte de criar. “Espelho pra dentro, espelho pra fora” (VITTORI, 2013, s/p). No entanto, tal como a Faixa de Moebius a vida do nômade não é nem dentro nem fora deste espelhamento, é somente um. Só assim ele é também, multiplicidade.

É justamente neste não lugar, que também afeta e é afetado, que a articulação do dentro com o fora cria possibilidades de uma produção da existência e da emergência do singular. Nos fenômenos fronteiros ocorrentes na porosidade do corpo é que se elabora o movimento. Importa é o constante caminhar, o corpo pulsante, a energia fluindo e disposição para que o cartógrafo continue o caminhar.

Com esse movimento, o conceito de território pensado por Deleuze e Guattari ganha amplitude no corpo porque diz respeito ao pensamento e ao desejo - desejo entendido por Vianna(1990, p. 88) como uma força criadora. Só a partir do processo de atenção é possível dialogar com Klaus: ele buscava movimentos com as características do novo, plenos de vida, conscientes. O movimento consciente é a expressão de cada corpo num determinado movimento; é a experiência dos recursos e da história deste corpo e não a execução desatenta, que Klaus identificava como forma desprovida de verdade e vida (NEVES, 2008, p. 39).

As associações criadas neste texto se deram ao nível dos meus estudos em dança com os Vianna, reconectadas para o desenvolvimento da cartografia. A escritura desejada não corresponde a fotos que se acumulam, pelo contrário, são imagens contínuas e fluidas. A vinculação da vida é com o caminhar.

Foi necessário olhar primeiro o mapa que é meu corpo, para criar nova cartografia. A ideia de “memória corporal”, presente em minha trajetória na formação na Técnica também foi trazida para esta pesquisa e deu-se com a ressignificação de textos a partir das minhas próprias impressões construídas sobre um mapa corporal e uma autonomia desta escritura.

Recolhendo os propósitos compartilhados com Vianna, posso inventar o sentido do corpo e estender materialidade a esta escritura. Enquanto o organismo oferece a palavra, reduzindo as potencialidades o quanto puder, a experiência com o corpo me coloca em contato com a palavra e posso experimentá-la. Então, numa via de mão dupla entre o corpo e a palavra, sem um lado de dentro nem de fora, é que posso ir de um lado ao outro através de um caminho contínuo sem nunca perfurar a superfície. Posso abraçar tudo que o corpo comporta, caminhando sempre, conquistando novos espaços. O corpo sentado respira, responde, estabelecendo trocas que se completam, ao mesmo tempo em que se chocam, estimulando o conflito necessário ao fazer cartográfico.

A técnica do trabalho de Klauss propõe a percepção e compreensão do processo evolutivo do corpo. Esse processo é singular, mas o entendimento alcançado por ele vai muito além de questões técnicas relativas à corporalidade. Estende-se por uma visão de mundo, paradigmas, estruturas, procedimentos, objetivos, entre outros elementos, alcançando um nível generoso o suficiente para que outros sigam perseguindo a criatividade e a expressividade compreendidas em sua pesquisa. Ou seja, é sempre criação, não simplesmente uma técnica. É a arte entendida como meio, nunca um fim nela mesma.

O direcionamento da escrita desta cartografia é uma espécie de corpo esburacado. Mas traz também um arranjo que proporciona uma abertura nos espaços articulares e uma modulação da energia no corpo de cartógrafa. Tal operação opta pelo calor das sensações e não só a razão isolada. As afetações vindas de fora deslocam hábitos de pensar e de existir, desestabilizando certezas e saberes já assimilados.

Ampliar as questões para além do nível técnico - sem perder de vista as necessidades de cada novo ser que se propõe a perceber e compreender os processos criativos de cada um - faz com que as oposições necessárias utilizadas para encontrar tensões geradoras de novos elementos corporais resultem também em uma pesquisa mais sensível. É a realidade manifestando-se em níveis crescentes de complexidade, experimentando a escrita não pela ampliação de sentimentos, mas como alargamento dos sentidos.

Zumthor afirma que, se a relação do leitor com o texto for somente de um ponto de vista estabelecido entre o olhar e a palavra escrita, esse texto parece ser sempre o mesmo. O autor defende que o mesmo texto se modifica se

ouvimos sua voz e sua atualização, em processo de “movência”. Com a “captura da voz”, continua o autor, o leitor/ouvinte pode performar a ação materializadora do discurso poético, ultrapassando o sentido linguístico do texto. Entretanto, ele amplia a reflexão sobre o tema ao sugerir que: “eu falo de poesia vocal em termos tais que poderíamos aplicá-los à escrita literária ou inversamente” (ZUMTHOR, 2007, p.18).

Zumthor entende ainda essas poéticas como manifestações mediadas pela voz, nas quais os elementos não textuais caracterizam o momento da performance: “a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido” (ZUMTHOR, 2007, p.18).

Em outras palavras, “a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem” (ZUMTHOR, 2007, p. 84). O autor fala da performance como relação entre a palavra e o leitor, a possibilidade de voz encarnada no leitor, onde a percepção é presença. Este pensar é fortalecido ainda pela ideia do autor que diz que há “uma vocalidade sentida como presença” e ainda que “toda presença é precária, ameaçada” (ZUMTHOR, 2007, p.81-82).

Segundo o mesmo autor “de todos os componentes da obra, uma poética escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais”. Zumthor traz a força da polissemia contida no ato performático: “[...] ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial - um engajamento do corpo”. E continua, aproximando o modelo teatral da complexidade que envolve a poesia: “O termo e a ideia de *performance* tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2007, p. 18).

A concepção zumthoriana em alguns pontos coincide com a teoria deleuziana, quando ambas destacam a presença de uma série de desejos ou valores experimentados ou encarnados em um corpo, sendo esses desejos atualizados no momento da performance, do acontecimento-texto. Enfim, a atualização caracteriza uma transformação tanto na obra quanto no corpo vivo do receptor, se confundem como sendo, ambos, parte de um mesmo processo performativo.

O mapa que vai sendo cartografado permite investigar o importante problema da criação durante o processo de acercamento da obra escolhida. O desejo, assim como os devires que se depreendem desta experiência, são processos efêmeros e fugidios. O cartógrafo não tem somente olhos e ouvidos para as palavras, reconstrói sobre as figuras das palavras, o poder de seus múltiplos significados, quando na experiência de recepção da obra artaudiana. O contato com a peça pode disparar multiplicidades no modo de me perceber e de perceber o mundo. Ou ainda, no modo que me situo no mundo. A parte difícil é que a experiência não se desconecta do cartógrafo, então não há uma análise de um objeto que habita outro lugar, só o relato do sopro na pele, da respiração que renova o desejo, da minha própria voz.

3 DEVIRES

*“Quem sou eu?
De onde venho?
Sou Antonin Artaud e mal digo isto
como só eu o sei dizer
imediatamente vereis o meu corpo actual
voar em estilhas
e refazer sob dez mil formas
um corpo novo
no qual jamais
me podereis esquecer”*
(ARTAUD, 1975, p.158).

Cartografar é, em síntese, refazer as pegadas deixadas no caminho. É poder ir e vir no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que habito o texto. Essas pegadas são novos territórios de passagem sobre territórios anteriores, deixadas como pistas para este mapa cartográfico. É necessário um processo contínuo de desterritorializar o corpo e retomá-lo e assim, seguidamente, no fluxo de uma respiração.

Este capítulo busca articular os conteúdos que emergiram das práticas observadas no decorrer da cartografia, a partir dos mapas teóricos descritos e analisados nos capítulos precedentes. O método cartográfico se utiliza do procedimento de “saber como” e não deseja controlar o objeto de estudo tal como acontece nos métodos que partem do paradigma do “saber sobre” (ALVAREZ; PASSOS, 2010, p. 132). Assim, apresento, além da voz do próprio Artaud, caminhantes que atualizaram a obra artaudiana, contagiados pelos rastros deixados pelo poeta.

Esta pesquisa reconhece que a peculiaridade deste trabalho está em borrar os limites entre a participação do cartógrafo na criação da cartografia e na produção dos mapas que compõem a escritura cartográfica. O cartógrafo aprende com os eventos que se desenrolam e, ao mesmo tempo, faz parte do mundo que vai sendo construído, seguindo o ritmo dos eventos que se lhe apresentam. Extrapolar

esses limites contribui para um pensamento em que há articulações e contaminações entre os procedimentos de recepção de uma obra, admitindo que ambos os lados apresentam uma capacidade performativa imanente e coexistem entre si no processo produtivo-perceptivo.

Só assim posso voltar, refletir, tomar consciência e, ao mesmo tempo, corporificar um estado de percepção poética enquanto habito a peça radiofônica. Voltar para seguir as pegadas pede novo traço, não posso pisar nas mesmas pegadas. Para retomar as pegadas deixadas no diálogo com a obra de Artaud, passo pelo passado e trago um sopro das palavras provocadoras que habitavam por lá. Vou para a França e volto, desterritorializando e reterritorializando o corpo que carrega as pegadas já inexistentes. Reconstruí-las é cartografá-las. Elas vieram de algum lugar que já não mais habito, mas preciso voltar. É o processo de desterre..., reterre..., terr..., novamente desterr..., re... ter..., de...rreter..., até transformar... e reescrever.

Para dialogar com Artaud, cartografando sua obra é preciso um traço pessoal, sincero. Meu corpo é o lugar de germinação de expressões capazes de dirigir ou derivar forças. Corpo não é um termo definitivo que a linguagem possa traduzir de modo mais ou menos aproximativo. Ele é o território onde o movimento excede a linguagem e a razão. Assim, a palavra que escuto, que leio, que recebo pelo peito são também gesto e voz impressos em mim. O texto artaudiano provoca o olhar como ritmo, como sons mais do que como palavra, e o grito que chegada peça radiofônica é fundamental para compreender e avaliar todo tipo de movimento decorrente da palavra, acordando-me.

A maior preocupação de Artaud em sua vida e nas experiências que teve em diversos campos de sua atuação foi precisamente a própria vida e a vitalidade. Todavia, não foi uma vida intacta. Ele se relacionou com todas as condições que a penetram e a sediam, uma vez que a vida é determinada social, política e historicamente e assim ela foi considerada em sua obra: profundamente. É uma vida acompanhada de uma tonalidade singular, intensa, em uma relação especial com o corpo.

Durante toda sua vida, Artaud tratou de pesquisar as condições necessárias para um teatro que permitisse a vida, que “nous fait vivre”, que nos fizesse viver. A vida seria renovada por essa forma de teatro desejada por ele, com

aquilo que existe de mais vivo no teatro: a ação de um ator. Arte que não se separa da vida; é uma ação da vida.

Danan questiona: “Et si la performance était, pour toutes ces raisons, le double du théâtre rêvé par Artaud?” (2013, p.32)³². O autor admite tal ideia na ação que não se repete duas vezes. Importante lembrar que a não repetição está na própria repetição e em sua conseqüente diferenciação. É na arte viva das relações em cena que o teatro se realiza como parte da vida. A pergunta parece bastante compreensível e ela suscita diretamente a referência ao Teatro da Crueldade de Artaud.

O diálogo com Artaud nos coloca diante de uma obra construída espaço a espaço, conquistado e abandonado, como um espaço nômade, espaço para que a vida se libere e não haja uma ligação pré-definida, pré-constituída. Uma obra que se abre para que novas conexões sejam produzidas de infinitas maneiras. Assim surgem subjetividades e temporalidades espalhadas para além do mar, em novos territórios de passagem.

As obras criadas pelo próprio Artaud estão discutidas na primeira parte deste capítulo e dizem respeito à voz artaudiana. Por conta de uma qualidade porosa inerente à poética artaudiana, outras obras criadas a partir do diálogo com os originais de Artaud também ajudam a desenhar esta cartografia. Podemos analisar alguns desses desdobramentos e conseqüências reveladas na segunda parte deste capítulo. A cartografia se abre então para o espetáculo teatral *Artaud*, direção e atuação de Rubens Corrêa, assistido no Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, na década de 1980, para o estudo cênico *O Ator em Artaud* (2000), dirigido por mim, com a primeira turma do Curso de Artes Cênicas da UEL e para o espetáculo *Pra dar um Fim no Juízo de Deus* (2015), direção de José Celso Martinez Corrêa, com o Teatro Oficina Uzyna Uzona.

Não há obras-primas, afirma Artaud. Em *O Teatro e seu duplo*, ele afirma que todos nós temos o direito de dizer o que foi dito alguma vez, de um modo que seja nosso, atendendo aos sentidos atuais e não através de discursos pertencentes a outras épocas que não podem ser retomadas. Não somos contemporâneos de Artaud, não vivemos no mesmo lugar e, menos ainda,

³² “E se a performance fosse, por todas estas razões, o duplo do teatro sonhado por Artaud?” (Tradução nossa).

viveremos sua vida. Uma forma usada não é para ser retomada. Ela convida a procurar outra possibilidade: “a poesia escrita vale uma única vez e, depois, que seja destruída” (ARTAUD, 1984, p.97-112).

Ele me dá uma chance quando nega a obra-prima e pede sua morte. Só assim sou capaz de arriscar a criar um novo texto. A criação deve nascer no corpo daquele que cria. Compete a cada um de nós um verdadeiro nascimento do corpo que foi capturado por deus, pela literatura, pela psicologia.

Conforme já visto em Deleuze e Guattari, a cartografia é este procedimento de fazer e refazer: a análise de uma forma de ver o mundo, conforme a possibilidade de desejo maquinado. Diz respeito às conexões entre enunciados e o próprio desejo, sendo que este é produtivo e inventivo. Pode-se dizer com os autores citados que Artaud elaborou uma poética de relações, na qual se desenrola uma noção de subjetividade processual e maquínica que se oferece à produção de realidade. A natureza do desejo diz respeito a uma prática, aos movimentos de que é capaz. Portanto, as escolhas feitas para a composição da cartografia se ligam a uma memória corporal, afetiva e desejada.

Se o significado está aqui e agora, a leitura possível de ser feita é a minha própria experiência, na qual devo colocar minha pulsão. O devir avança com os sentidos do corpo, acreditando que a poesia é a vida das palavras. A novidade que abre uma nova temporalidade no espaço de produção é um tipo de performance de recepção. Tão simples, apequenada; entretanto, tão desejada.

O corpo marca os limites da vida, mas não se liberta completamente dos aspectos socialmente organizados, que por vezes conseguem se constituir como órgãos do corpo, dada a porosidade do ser. Segundo Uno (2012, p.36), para Artaud, “o importante era uma vida observada e reencontrada nos seus aspectos limite com seu exterior e seu interior”. É preciso, nas palavras de Artaud, resgatar o corpo do destino anatômico que fez dele um cadáver e retomar sua atonicidade, renovando o corpo a cada passo.

A partir das reflexões experimentadas aqui, a voz, como matéria potente, atravessa dois corpos: o corpo das palavras e o corpo que soa e ressoa enquanto performa. O corpo das palavras se constitui neste momento como uma cartografia, novo mapa em eterna desconstrução e reconstrução. O corpo da carne é o processo de subjetivação no qual o cartógrafo cria um embate contra suas

próprias forças. Ambos os corpos surgem da poética e, neste movimento, nasce o sentido desejanete, transbordante em fluxos singulares.

3.1 POÉTICA ARTAUDIANA: DO QUE A PALAVRA NÃO FALA EM “PARA ACABAR DE VEZ COM O JULGAMENTO DE DEUS”.

A obra de Antonin Artaud é extensa, complexa e abrange teatro, poesia, desenhos, cinema, além de um enorme legado de correspondências e relatos em diários, a maioria já publicada pela editora Gallimard na França. Encontram-se, na França também, os manuscritos originais de suas obras. Em 2013, tive a oportunidade de tomar contato com esses manuscritos e visualizar os microfilmes. Graças à bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior - PDSE, oferecida pela CAPES, pude morar seis meses em Paris e acessar a obra de Artaud, que está a cargo da Bibliothèque nationale de France - BnF, no Departamento de Manuscritos, coordenado pelo Sr. Guillaume Fau.

Uma grande exposição da obra de Artaud, ocorrida na BnF, site Mitterrand, entre 7 de novembro de 2006 e 4 de fevereiro de 2007 também foi organizada pelo sr. Fau. André Lage (2009) ressalta a importância do Sr. Fau ao conduzir a exposição, “ilustrando assim a vitalidade e a potência criadora de uma obra que sempre combateu a língua, os códigos, os signos, as representações, não deixando nenhuma forma artística intacta, bem como nenhum leitor-ouvinte-espectador indiferente”. O *Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France*, Paris: BnF-Gallimard, 2006, também foi organizado sob sua direção.

As obras de Artaud adquiridas pela BnF estão reunidas em uma coletânea denominada “Fonds Antonin Artaud”, podendo ser acessada em <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/> — Département des Manuscrits Français > Nouvelles acquisitions françaises > Fonds Antonin Artaud.

Os arquivos são divididos em documentos denominados NAFs (Nouvelle Acquisition Française), em números que vão de 27431 a 27864. São mais de 400 arquivos separados pelas seguintes classificações: I. Obras; II. Correspondências; III. Papéis e objetos pessoais; IV. Fotografias e V. Variados, por sua vez subdivididos em:

- **Antonin Artaud - cote** **NAF 27431 - 27864 - Fonds**

- **Œuvres.** **NAF 27431-27849 • I**

- **NAF 27431-27440 • I-XIII**

Prose et poésie:

- NAF 27431 • I Premiers textes.
- NAF 27432 • II Héliogabale ou l'Anarchiste couronné.
- NAF 27433 • III Messages révolutionnaires.
- NAF 27434 • IV Textes divers, 1945-1947.
- NAF 27435 • V Artaud le Môme.
- NAF 27436 • VI Ci-gît précédé de La Culture indienne.
- NAF 27437-27439 • VII-XI Suppôts et Supplications.
- NAF 27440 (I-II) • XII-XIII Van Gogh le suicidé de la société.

- **NAF 27441-27443 • XIV-XVIII**

Théâtre:

- NAF 27441 • XIV Le Théâtre de l'Atelier, le Théâtre Alfred Jarry, Le Théâtre et son Double, autres projets.
- NAF 27441bis • XV Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique, [fin 1929-début 1930].
- NAF 27441ter • XVI Le Théâtre de la cruauté, second manifeste [1933].
- NAF 27442-27443 • XVII-XVIII Les Cenci.

- **NAF 27444-27445 • XIX-XX**

Cinéma:

- NAF 27444 • XIX Textes sur le cinéma, scénarii.
- NAF 27445 • XX Album de photographies tirées du film La Coquille et le clergyman, de Germaine Dulac.

- NAF 27446 • XXI
Traductions.
- NAF 27447-27847 • XXII-
CCCCXXVII Cahiers de Rodez et d'Ivry.
- NAF 27848-27849 •
CCCCXXVIII-CCCCXXIX Notes et fragments.
- **NAF 27850-27852 • II Correspondance.**
 - NAF 27850 - Lettres.
 - NAF 27851 - Sort remis par Antonin Artaud à Roger Blin.
 - NAF 27852 - Lettres reçues.
- **NAF 27853-27857 • III Papiers et objets personnels.**
 - NAF 27853-27854 - Papiers personnels.
 - NAF 27855 - Valise vide.
 - NAF 27856 - Dernières radiographies abdominales.
 - NAF 27857 - Masque mortuaire.
- **NAF 27858-27863 • IV Photographies.**
 - NAF 27858 - Théâtre.
 - NAF 27859 - Cinéma.
 - NAF 27860 - 27861 - Portraits d'Antonin Artaud.
 - NAF 27862 - Famille, amis, lieux, divers.
 - NAF 27863 - Négatifs.
- **NAF 27864 • V Varia.**

- NAF 27864 - Colette Thomas.
Le Testament de la fille morte.
- NAF 27864 (A) - Documents audiovisuels relatifs à Antonin Artaud et à son oeuvre.

Site BnF <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/>

Como se observa na relação anterior, o maior número de arquivos encontra-se na subdivisão **NAF 27447-27847 • XXII-CCCCXXVII - Cahiers de Rodez et d'Ivry**, na qual estão relacionados inúmeros cadernos escritos por Artaud durante o período em que esteve internado nos hospitais psiquiátricos de Rodez e de Ivry. Nos referidos cadernos estão “uma fórmula conjuratória, uma litania de glossolalias (estas ‘sílabas inventadas’, estes ‘vocábulos corporais’ de uma língua que ele procura inventar)”. Todo esse conjunto constelar constitui-se “não como uma obra propriamente dita (obra no sentido de produto, resultado final, obra acabada), mas como uma espécie de dramaturgia íntima” (LAGE, 2009, p.5).

Os manuscritos de Ivry são os que mais interessam a esta cartografia, pois fazem parte da produção do final da vida de Artaud, mas, infelizmente, não mais se encontram à disposição em seus arquivos originais. Para serem acessados, dado o precário estado de conservação em que se encontram, eles foram microfilmados e podem ser solicitados ao departamento de Manuscritos da BnF, sendo disponibilizados na biblioteca Richelieu, sala Oval. Depois de dois longos meses de espera e burocracia, tendo que explicar em pelo menos três instâncias da BnF os motivos do interesse pela obra de Artaud, finalmente consegui acessar os documentos requeridos. Não sem antes ter que solicitar uma autorização por escrito ao sobrinho de Artaud, o Sr. Serge Malausséna, para aceder aos microfilmes.

Esses cadernos foram particularmente mobilizadores por se tratarem de textos mais íntimos, desnudados. Artaud esboça poemas, desenhos e cartas, rememora sonhos, procura divisões métricas visuais ou sonoras, dispersa pedaços de frases desordenadas pela página, desenha vários autorretratos e retratos de amigos, acumula sequências sonoras, rabisca e perfura a folha de papel, rasgando sua criação poética e alimentando suas obsessões.

Os referidos manuscritos também foram editados e publicados em livros, que estão divididos em dois volumes denominados *Cahiers d'Ivry*, volumes I e II. A edição é organizada por Eveline Grossman e foi publicada em 2011 pela Gallimard. Os textos escritos contemporaneamente à emissão da peça radiofônica analisada nesta cartografia datam de fevereiro de 1947 a março de 1948 e fazem parte do 2º volume de *Cahiers d'Ivry*.

Consegui visualizar os microfilmes e me demorar especialmente nestes que compõem os cadernos escritos em Ivry, local de falecimento de Artaud. Procedi à leitura dos textos microfilmados acompanhada da publicação, que tenta resgatar o texto na sua formatação original e aponta as dúvidas quanto a determinadas palavras ilegíveis, mas apresenta precariamente a reprodução de alguns desenhos contidos nos “cahiers”.

Em entrevista a Radio France Culture, em 14 de fevereiro de 2014³³, Evelyne Grossman comenta a referida edição com o entrevistador Alain Veinstein. Ela diz que:

Interessa-me, em particular, a escritura denominada escritura limite, conforme Bataille; textos que se interrogam sobre o limite de si mesmo. Sobre o que passa além do que se costuma denominar realidade, conforme Antonin Artaud. Segundo ele, o real é a língua. Antonin Artaud é um escritor, poeta, um pensador da língua que confronta seus contemporâneos do séc. XX.

O entrevistador questiona o fato de ela escrever muito sobre Artaud e pergunta: por quê? Por que o interesse em particular pelo autor em questão? Como escrever sobre o trabalho que é feito de ligação, destruição, desconstrução?

Ela responde:

Primeiro, por objetivos práticos já que as Obras Completas de Antonin Artaud, na verdade não estão completas e precisava colocar para a leitura os últimos cadernos escritos em Ivry. São os últimos anos de escrita de Artaud, nesses pequenos cadernos escolares, nos quais ele escreve freneticamente ao final de sua vida, dentro dos quais ele escreve e faz pequenos desenhos. É uma espécie de nova coreografia, de nova cenografia, que é singular e nos quais eu trato de mostrar nesses dois grossos volumes da publicação que há alguma coisa de teatralidade na escritura desses últimos cadernos, e para que eles (os cadernos) fossem legíveis. Os cadernos que estão depositados na BnF não são acessíveis ao grande público e nem são fáceis de serem abordados.

³³ <http://www.franceculture.fr/emission-du-jour-au-lendemain-evelyne-grossman-2012-02-14>

Veinstein pergunta se se constitui, enfim, a obra completa de Artaud?

Grossman acha que essa denominação pode ser discutida:

Simplemente é verdade que se trata de pequenos cadernos que talvez nem fossem para a publicação. São 406 “cahiers” que constituem o conjunto de cadernos manuscritos em Rodez e Ivry e que são escritos após um período de silêncio de Artaud, apesar de ele manter correspondência, mas negar o texto poético literário. Ele começa, em 1945, quando sai de Rodez, a escrever e desenhar e continua em Ivry e não para mais. Nesses cadernos há pensamentos cotidianos, mas também há esboços de textos que ele virá a escrever, tais como *Suppôts e Supplications; Van Gogh; Artaud, o Momo*. Ele escreve em muitos cadernos ao mesmo tempo. No entanto, eles fazem parte da obra de Artaud, nem que não sejam tão conhecidos como as grandes obras tais como *Correspondência com Jacques Rivière; O Teatro e seu Duplo; Hielogábal*.

O entrevistador comenta ainda o *Cahier 395*, um dos últimos cadernos escritos por Artaud, o qual foi editado fac-símile e que apresenta uma ideia bem clara de como são os cadernos de Artaud ao final de sua vida.

Infelizmente, ao contrário do *Cahier: Ivry, janvier 1948* (2006a), citado pelo entrevistador, a edição coordenada por Grossman é pouco sensível aos detalhes originais, mesmo ela afirmando que eles são “uma espécie de nova coreografia, de nova cenografia, que é singular”, visto que os últimos cadernos de Artaud são justamente aqueles nos quais ele mais utiliza o potencial imagético e visual da folha, aliado às palavras.

A escolha da edição hierarquiza a informação e homogeneiza a leitura. Percebe-se claramente que é uma questão de cortar custos, em detrimento da apresentação merecida da obra, “malheureusement”, direi em francês, pois o termo é perfeito. Caracteriza-se como uma enunciação desautorizada pelo desaparecimento, ou ao menos, amortecimento da força multifacetada da obra de Artaud. A edição em questão minimiza notadamente a importância dos desenhos, quando tudo deveria ser parte de um único texto, de uma poética estilizada.

Diferentemente, a exposição da obra de Artaud promovida pela BnF em 2006 teve o mérito de renovar a abordagem crítica tradicional, fortalecendo a difusão da obra pictográfica de Artaud junto ao grande público, e, sobretudo, de não desconectá-la das demais poéticas que perpassam e constituem sua obra. A mesma força pode ser encontrada na exposição Van Gogh/ Artaud, ocorrida em 2014, no

Museu d'Orsay, em Paris, apresentando um olhar sobre o trabalho do pintor sob a perspectiva de Artaud e fazendo dele um intérprete ideal de Van Gogh.

et cela se fait d'un vent d'ouest le jour
 où pour la première fois vous
 m'avez écrit; après ce que d'après
 ce que j'ai écrit plus tard à Artaud
 qui voulait sur moi du
 matin au soir
 attaqué avec le soufflet
 mais je me défendis à
 coup de couteau
 demander de ne pas
 rapper c'est prendre
 la part de mes enne-
 mis et il s'agit bien
 de la pitié dont vous
 n'avez pas craint de me
 parler lorsque moi
 d'Artaud j'ai
 les visières, les testicules
 et l'anus surtant de
 plus et en sang sans
 compter les monceaux énormes
 de chair qui se sont enlé-
 vés sur la gorge
 dernière des poumons
 au l'ocia part et sans
 la tête. Vous avez pitié
 du crime d'Artaud vous
 voulez lier au crime
 un homme d'honneur

Figura 3: Parte de uma carta endereçada a Paule Thévenin, 14 dez 1946 - NAF 27850, pág 315

Consultando os manuscritos disponíveis - cartas, principalmente - percebi a importância da dimensão tátil do papel, assim como o impacto visual e rítmico da página. A precariedade da folha de papel que contempla tanta força poética é de um paradoxo tamanho que chega a causar espanto. Manusear as pastas com os manuscritos e desvendá-los, lendo cada um e, eventualmente, não lendo, pois em alguns a letra de Artaud era indecifrável, mas igualmente forte, era impactante. Ver, folhear, passear a mão pelas páginas é uma experiência

mobilizadora. A sensação de abrir a correspondência de alguém, ler um caderno de anotações, um diário pessoal, é como ler uma carta endereçada a alguém (não a mim) e tomá-la como um segredo usurpado.

Delphine Lelièvre, citada por Lage, por sua vez, critica o próprio trabalho editorial, ao constatar a extrema disparidade entre a versão manuscrita original e a versão apresentada pela Gallimard, apoiando-se em noções da crítica genética textual (“pré-redacional”, “unidade de página” e “cadernos de notas”). Ela critica o partido tomado pelas Edições Gallimard, que “não reproduziu a topografia do texto – página, linha, margem, interlinha – nem os croquis e os desenhos, nem mesmo a pontuação manuscrita, portanto atípica” (LELIÈVRE, apud LAGE, 2009, p.311).

A impressão não ressalta os sombreados nem os furos provocados por lápis. A publicação transforma principalmente os desenhos - aqueles que conseguem algum espaço no interior dos dois volumes publicados, visto que nem todos são apresentados - em pequenos quadrinhos que ocupam menos de um quarto da página dos livros. As ilustrações são ínfimas e muitas vezes só existe a descrição textual do desenho, absurdo que contribui para apresentar a obra de forma descuidada, restringindo-a a palavras, como se os desenhos, os furos, os rabiscos, não fizessem parte de uma única coreografia.

Soa como intencional minimizar uma escritura que encena, de forma ainda mais radical, um dos temas mais recorrentes nos últimos escritos de Artaud: a reivindicação de um novo corpo. Uma poesia que não quer ser somente texto escrito, por conta de ser o fortalecimento de um instante, um acontecimento-texto, feito de imagens precisas e ritmos mapeados.

Os “buracos” deixados pela publicação incluem ainda outras falhas de revisão para a edição: desenhos são repetidos, invertidos na folha ou com referências erradas, como por exemplo, o desenho do livro não condiz com o número da página apresentado no microfilme. Começam a aparecer os distanciamentos da obra que já não pode mais ser vista em seu formato original e que não é apresentada de forma a resgatar detalhes contidos nestes pequenos cadernos escolares utilizados por Artaud.

“É preciso estar atento e forte”, - já diz a música - aos devires e desejos desta cartografia para que não se tome a performance com um olho caolho, quase esterilizado, pelas indicações de leitura que o formato editorial dos Cahiers

d'Ivry impõe. A todo o momento há uma tentativa de tornar os gritos e a dor em um texto escrito em tom asséptico e bem comportado.

Artaudbusca o corpo no poema; encarna a materialidade da escrita. O escritor tem no trabalho de suas mãos um material concreto feito de sangue, dos ossos.

Le style me fait horreur et je m'aperçois que quando j'écris, et en fais toujours, alors je brûle tous les manuscrits et il ne reste que ceux qui me rappellent une suffocation, un halètement, un étranglement dans je ne sais quel bas-fond parce que ça c'est vrai³⁴ (ARTAUD, 1978, OC XIV **, p.28).

Ao queimar seus manuscritos, e ele assim o fez diversas vezes, Artaud se insurge na tentativa de emprestar ou empregar novos valores à linguagem. É necessário desintegrar a palavra, quebrar os juízos e conceitos. É preciso colocar o espectador na presença de um acontecimento verdadeiro: a poesia do espaço desejada no Teatro da Crueldade.

O exemplo apresentado a seguir, na Figura 4, registra a dificuldade na cópia dos manuscritos. A página inclui quatro desenhos que foram copiados do cahier de número 395, editado em fac-símile. Em seguida apresento, na Figura 5, a página do caderno 395, que contém um dos desenhos anteriores, para que se possa verificar a gritante diferença entre as imagens. Podemos observar pela data – 30 janvier 1948 – qual é o desenho em questão.

³⁴ “O estilo me horroriza e me percebo que quando eu escrevo, e sempre o faço, então eu queimo todos os manuscritos e não apenas aqueles que me fazem lembrar uma asfixia, um arquejo, um estrangulamento dentro de não sei qual baixio, porque isso é verdade” (Tradução Renan Saab).

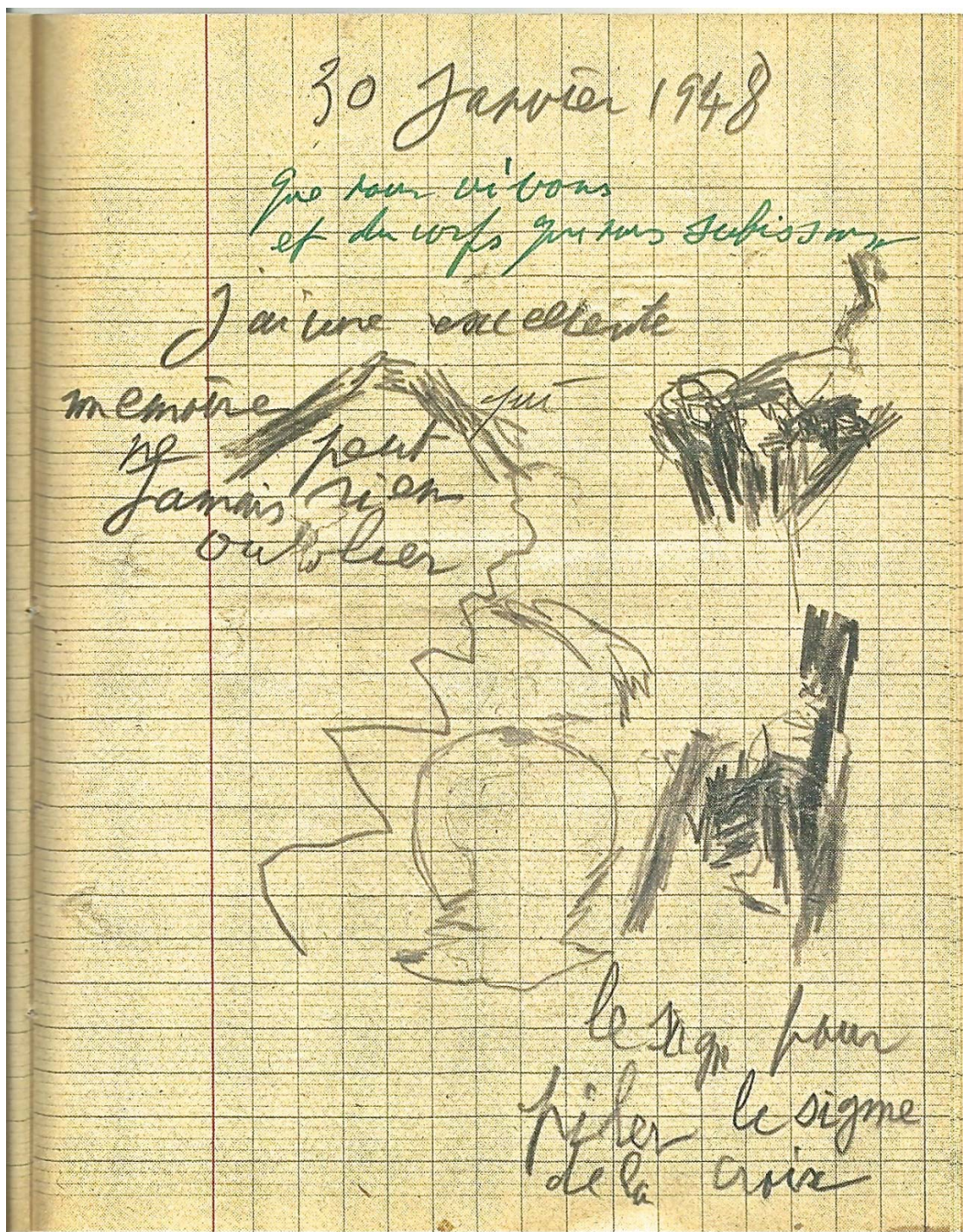


Figura 5: Reprodução fac-símile de uma página sem numeração, do Cahier 395 - CAHIER Ivry, janvier 1948 (ARTAUD, 2006).

Ironia! Parece que Artaud preparou isso: Na escavação dos microfilmes, e desiludida porque a parte que mais interessava da obra de Artaud já não estava acessível nos manuscritos originais, descubro que o texto original da

peça radiofônica não existe.....silêncio de muitos minutos e cara de espanto!

O caderno preparado por Artaud e que continha os textos da emissão radiofônica não se encontra na Biblioteca nacional da França. Existem partes de textos que compõem a peça e que aparecem em outros cadernos e em diversos livros, mas o original enviado a Fernad Pouey, diretor da Radiodiffusion française, não está entre os textos de Artaud que, na sua ampla maioria, encontram-se depositados na BnF:

CAHIER 381 - novembre 1947

Ce cahier donné par Antonin Artaud à Fernand Pouey, directeur des émissions dramatiques et littéraires de la Radiodiffusion française, n'appartient pas au fonds Antonin Artaud de la BnF. Rappelons que c'est Fernand Pouey qui, em novembre 1947, avait proposé à Artaud de préparer une émission dans le cadre du cycle intitulé *La Voix des poètes*, émission qui deviendra *Pour en finir avec le jugement de dieu*³⁵ (GROSSMAN, 2011b, p.2049).

Assim, as relações diretas entre as fontes originais - escrita e falada - da peça radiofônica já não são possíveis. Ironia porque parece ser o desejo de Artaud se concretizando: a palavra escrita só pode ser lida oralmente. Ao menos se considerarmos as duas fontes originais, escrita e oral, destinadas à emissão.

Ao preparar a emissão de “Pour en finir avec le jugement de dieu”, Antonin Artaud não executa uma gravação simples, mas um ato autenticamente “*vivant*”, um poema sonoro, com vozes acompanhadas de outras sonoridades registradas por ele mesmo. É o poder da voz, uma força assustadora. Artaud, chorando, gritando: poesia de crueldade.

Pontuada por gritos, tambores e xilofone, a emissão permanece como um momento excepcional do rádio. Ao contrário do que se poderia pensar, ele prepara cuidadosamente o programa de rádio, não deixando nada ao acaso. Após o texto de Abertura apresentado por Antonin Artaud, o registro é seguido por “Tutuguri, Le Rite du soleil noir”, dito por Maria Casarès, “La Recherche de la fecalité”, por

³⁵ “Esse caderno dado por Antonin Artaud à Fernand Pouey, diretor das emissões dramáticas e literárias da Radiodifusão francesa, não pertencia aos fundos Antonin Artaud, da BnF. Recordamos que é Fernand Pouey quem, em novembro de 1947, tinha proposto a Artaud para preparar uma emissão dentro do ciclo intitulado “A Voz dos poetas”, emissão que transformou-se em *Para acabar com o julgamento de deus*”. (Tradução Renan Saab).

Roger Blin, “La question se pose de...”, dito por Paule Thévenin, e uma Conclusão de Artaud completa a emissão. Artaud dirige a cenografia vocal e sonora das gravações, dispondo um equilíbrio no jogo das vozes masculinas e femininas que performam os textos e que são rigorosamente executados pelos dois homens: Blin e Artaud, e pelas duas mulheres: Casarès e Thévenin.

Entre os dois polos das vozes, criteriosamente constituídos, Artaud exerce sobre sua própria voz efeitos extraordinários de modulação, fazendo o movimento do extremo grave ao extremo agudo, de masculino para feminino, retornando aos princípios da voz e da respiração promulgados em *Le Théâtre et son Double*:

C'est comme la plainte d'un abîme qu'on ouvre: la terre blessée crie, mais des voix s'élèvent, profondes comme le trou de l'abîme, et qui sont le trou de l'abîme que crie. Neutre. Féminin. Masculin.

Pour lancer ce cri je me vide.

Non pas d'air, mais de la puissance même du bruit. Je dresse devant moi mon corps d'homme. Et ayant jeté sur lui “l'œil” d'une mensuration horrible, place par place je le force à rentrer en moi.³⁶(ARTAUD, 2009, p.141).

Para a emissão Artaud leva passo a passo o trabalho de produção: ele seleciona e define os textos, determina a distribuição das vozes e está particularmente atento ao som da edição para a qual ele dá recomendações, salientando a necessidade de escolher um técnico à altura da dificuldade.

“Pour en finir avec le jugement de dieu” é considerada a grande representante de seu Teatro da Crueldade; uma peça radiofônica, um gênero fronteiro entre literatura e teatro. Portanto, não se pode falar de experiência cênica no sentido restrito e nem de literatura como letra morta.

³⁶ “É como a queixa de um abismo que se abre: a terra ferida grita, mas vozes se elevam, profundas como o buraco do abismo que grita. Neutro. Feminino. Masculino. / Para lançar esse grito eu me esvazio. / Não de ar, mas do próprio poder do ruído. Ergo à minha frente meu corpo de homem. E debruçando sobre ele o “olho” de uma horrível mensuração, ponto a ponto eu o forço a retornar para mim”. (Tradução: Teixeira Coelho para a publicação brasileira de *O Teatro e seu duplo*, 1984, p.181).

C'est en ce sens qu'il faut comprendre un des mots-clés de l'œuvre: le mot *théâtre*. On aurait tort de réduire le théâtre selon Artaud à la notion ordinaire: *le théâtre* est plus que le théâtre, un moyen de communication qui rassemblerait tous les moyens de communication connus et qui en imaginerait d'autres encore.

Le théâtre d'Artaud n'est pas *spectacle*, au sens où spectateurs et acteurs demeurent ordinairement séparés dans leurs positions, dans leurs fonctions et dans leurs expériences. Le théâtre selon Artaud est un événement où chacun voit sa propre vie mise en jeu et transformée. La radicalité de cette transformation s'exprime par la récurrence des métaphores de la violence: théâtre de la *cruauté*, théâtre de la *peste*³⁷(CHABANNE, 1996, p.152, itálicos no original).

As sílabas que Artaud inventa não são apenas ruídos e glossolalias. Eles esfolam a pele das palavras, sintonizam os ouvidos, fazem dançar o corpo sonoro, ressoante e “vibrateur”. Um corpo que é designado por Grossman como “xylophène”, algo como “xilofênico” ou “xilofrênico” sendo a contração das palavras francesas “xylophone” (xilofone) e “schizophrène” (esquizofrênico).A emissão da peça radiofônica é, então, como a detonação desse corpo atômico, fecal, cacofônico e dissonante, em uma obra cujo foco é uma “xylophonie sonore” (xilofonia sonora): os gritos, os ruídos guturais, as percussões instrumentais e vocais amalgamados em uma coreografia sonora (GROSSMAN, 2003, p.14-16).

Le *corps-xylophène* d'Artaud se déchiffre comme un mot-valise à la Lewis Carrol ou à la Joyce: à entendre dans la contraction de “xylophone” et de “schizophrène”. Tout sauf schizophrène, bien entendu, ce corps sonore qui renverse et ridiculise le diagnostic psychiatrique (“Vous délirez, monsieur Artaud. Vous êtes fou”). Loin de l'enfermement schizophrénique, la “xylophénie” est donc la mise en acte d'une parole-matière, indistinctement visuelle et sonore: force de percussion des mots-coups, des rythmes corporels et vocaux imprimés dans la caisse de résonance du corps, entendus sur la page, vus dans la bande sonore. La xylophénie décrit un va-et-vient entre oralité et écriture, entre graphie et sonorité, stigmatisme corporel et trace de la voix. Le corps, ce xylophone désaccordé, fait ressonner les plaques vibrantes de ses os, tendons et muscles, tibias et fémurs

³⁷ É nesse sentido que é preciso compreender uma das palavras-chave da obra: a palavra *teatro*. Seria errado reduzir o teatro segundo Artaud à noção ordinária: o *teatro* é mais que o teatro, um meio de comunicação que reunisse todos os meios de comunicação conhecidos e outros que imaginar.

O teatro de Artaud não é *espetáculo*, no sentido onde espectadores e atores permanecem ordinariamente separados em suas posições, em suas funções e suas experiências. O teatro segundo Artaud é um evento onde cada um vê sua própria vida em jogo e transformada. A radicalidade dessa transformação se exprime pela recorrência das metáforas da violência: teatro da *crueldade*, teatro da *peste*.

libérés des contraintes articulaires. Et de même la langue, retrouvant des possibilites phonatoires oubliées, fait entendre et voir des cris, des gestes sonores, des rythmes. La xylophénie est l'héritière du langage physique de la scène du Théâtre de la Cruauté avec ses "jeux de jointures", ses dissonances et ses "décalages de timbres"³⁸. (GROSSMAN, 2003, p.17)

Assim como os *Cahiers de Rodez*, trespassados por lápis e cigarros acesos, o corpo "xylophène" é um corpo semeado de orifícios, de bocas que gritam, de orelhas abertas, ânus e olhos.

Hoje, a voz de sua obra tão atual está no espaço de discussão, de produção. A narrativa sonora modifica a história contada através dos tempos. A voz não descreve, ela age. Ela é o verbo encarnado e consegue nos alcançar na forma de outras vozes contemporâneas. É poesia no aqui e agora, na temporalidade do acontecimento. Trata-se de um processo que movimenta toda a linguagem e faz tombar seu império lógico, político, social.

A escritura artaudiana é oralizada e seguida de um tom de injúria escatológica. Ela é, sobretudo, marcada para que se transforme em uma vibração mais intensa e indeterminada. As palavras são destruídas e reforjadas em sopros e respirações. A escrita é, para ele, um exercício do corpo, um turbilhão. "Ela é o corpo das palavras não menos que as palavras do corpo, porque ela (a escrita) é a realização de um novo corpo nas palavras" (UNO, 2013, p.235).

Na recepção do texto escrito crio uma cena de leitura ao folhear as palavras. A cena de leitura gira em torno da performance relacional, mobiliza meus olhos e minhas mãos, faz lembrar as delicadas e gastas folhas de papel dos manuscritos, carregados de pedras brutas, sangue e delírio. Sinto brotar um ritmo arquejante, devorador das páginas, tentando adivinhar a próxima linha. Uma

³⁸ "O corpo-xilofone (ou xilofônico) de Artaud se decifra como uma palavra-valise para Lewis Carroll ou Joyce: ele a entende na contração de 'xilofone' e 'esquizofrênico'. Tudo menos esquizofrênico, bem entendido, esse corpo sonoro que transforma e ridiculariza o diagnóstico psiquiátrico ('Você delira senhor Artaud. Você é louco'). Longe de um confinamento esquizofrênico, a 'xilofenia' é então a promulgação de uma palavra-matéria, indistintamente visual e sonora: força de percussão das palavras-cortantes, dos ritmos corporais e vocais impressos na caixa de ressonância do corpo, escutados sobre a página, vistos na trilha sonora. A xilofenia descreve um vai e vem entre oralidade e escritura, entre grafia e sonoridade, estigma corporal e traço de voz. O corpo, esse xilofone desacordado, faz ressonar as placas vibrantes de seus ossos, tendões e músculos, tíbias e femures liberados das contrações articulares. E mesmo a linguagem encontra possibilidades fonatórias esquecidas, faz ouvir e ver os gritos, os gestos sonoros, os ritmos. A xilofenia é a herdeira da linguagem física da cena do Teatro da Crueldade com os 'jogos das articulações', suas dissonâncias e suas 'defasagens de timbres'".(Tradução nossa).

referência ao entendimento que ali é o lugar onde se refazem os corpos, como lembra Artaud.

Na escuta, o envoltório da voz é a cena. A voz teatralizada, alcançada na emissão, vai esfaqueando. Um golpe que revido com o tonificar de músculos, no embate da cena. Experimento-me como um eco das ressonâncias evocadas em “Pour en finir...”. Uma operação que usa a sonoridade da peça radiofônica como um impulso gerador de uma nova resposta a cada audição.

Ações simples, como a mudança no ritmo da respiração ou o uso de diferentes apoios ósseos, provocados pelo toque da voz no evento acústico, ocorrem graças às qualidades materializadoras consideradas durante tanto a escuta da peça quanto na leitura, longe do “confinamento esquizofrênico”.Então... O filtro da racionalidade é substituído pela sensibilidade. O grito que brota da palavra é fundamental para compreender e avaliar todo tipo de vibração decorrente, que toca a pele.

A mesma sensação despertada pela “palavra-matéria” da obra de Artaud e impressa na “caixa de ressonância do corpo” aparece ao me remeter ao exercício desenvolvido para aulas interativas, uma vivência criada com base na Técnica Klauss Vianna, no projeto da UEL, e já relatado no segundo capítulo. Para propor uma relação de toque entre participantes da aula, elaboramos um trabalho em duplas, e, a cada vez, um dos participantes tocava uma parte específica do corpo do outro e, após a resposta, através de um movimento, outra parte do corpo deveria ser tocada e assim, sucessivamente.

Denominamos a experiência de Toque 1 e Toque 2. No primeiro toque a pessoa tocada continuaria o impulso iniciado pelo contato do companheiro, com um movimento que seguia a mesma direção proposta pela pessoa, como flutuar ou atirar, dependendo da característica iniciada no impulso. Já na segunda parte do exercício, a reação deveria ser inversa. Ao ser tocado em alguma parte de seu corpo, a outra pessoa deveria responder com uma oposição de forças, sem deixar criar um ponto de tensão, uma amarra. O movimento deveria continuar, mas afetado pela força e direção do toque inicial dado pelo parceiro, um movimento como o de empurrar se faria presente.



Figura 6: Exercício Toque 1 - Toque 2, em duplas. Aula interativa ministrada à comunidade no Museu Histórico de Londrina, em 2010.

Relaciono o chamado Toque 1 à recepção do texto escrito e me aproximo mais do texto sonoro com o Toque 2. Mas resgato também a faixa de Moebius para lembrar que são ações amalgamadas. A paisagem de uma cena de leitura, a qualidade de espaço imaginário criado, me abre para oralizar e observar as sílabas, ao mesmo tempo em que se articula o combate criado na voz. Respirar é o caminho para experimentar a palavra, numa oposição a ela, reagindo ao som.

A obra artaudiana evoca seu caráter concreto, sua forma de manifestar-se “em relação com”, tal como na cartografia:

La retransmission radiophonique du *Jugement de dieu* soumise à la linéarité de l'écoute ne pouvait qu'être décevante. Sur la page seulement les signes explosent tous ensemble dans la simultanéité discordante de la voix et de l'écriture, du regard et de l'écoute. Car le lecteur doit oraliser sa lecture en même temps qu'il regarde les syllabes et c'est cette hésitation constante, ce suspense entre oeil et oreille qui fait danser les mots et théâtralise l'écriture³⁹ (GROSSMAN, 1996, p. 187).

Confirmando as impressões já reveladas aqui, sobre o teatro francês, a crítica de Grossman lembra que a força da língua francesa está no texto escrito, apesar de ela mesmo reconhecer a necessidade da escuta durante a leitura da peça radiofônica. É o corpo xilofone, é “essa hesitação constante, esse suspense entre os olhos e ouvidos que faz dançar as palavras e teatraliza a escrita”. A hesitação de Grossman, numa possível inversão da interpretação da autora, é tomada como a respiração, a performance da recepção da obra. A problemática das palavras é ligada profundamente ao espaço de forças, espaço do jogo; é teatro.

A palavra em Artaud está sempre em movimento. E na emissão sonora, chega aos nossos poros como uma violência sonora, um deboche verbal que expõe a tensão interna das vozes. Uma espécie de dor das mais pungentes, o grito artaudiano parte da caverna do ser para nos abalar os ossos. Para Artaud - é sempre importante lembrar - o termo teatro se aplica à integralidade de sua produção. É assim que a poesia lida ou escutada se manifesta sob a óptica de uma anatomia em ação. O simbolismo se rebela sob o aspecto múltiplo dos hieróglifos.

Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements⁴⁰ (ARTAUD, 2009, p. 115-116).

³⁹ “A transmissão radiofônica do *Julgamento de Deus* submetida à linearidade da escuta só poderia ser decepcionante. Sobre a página somente os signos explodem juntos na simultaneidade discordante da voz e da escrita, do olhar e da escuta. Porque o leitor deve oralizar sua leitura, ao mesmo tempo em que ele observa as sílabas, e é essa hesitação constante, esse suspense entre os olhos e ouvidos que faz dançar as palavras e teatraliza a escrita” (Tradução Renan Saab).

⁴⁰ “Mas se voltarmos um pouco às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhe deram origem, e 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”. (Tradução Renan Saab).

Artaud detesta o poeta da poesia fundada sobre a psicologia e a unidade, na qual a literatura é uma espécie de polícia das palavras e reprodução idêntica do eu. A poesia criativa deve afetar para existir.

Graças à memória corporal, posso fazer uso de uma lembrança da pele e dos ossos. A experiência de recepção da peça radiofônica hoje se dá “na xilofonia de um vai e vem entre oralidade e escritura”. Esse lugar que habitei não existia antes e também já não o habito mais, pois nele já não mais leio e escuto a peça radiofônica nesse momento. Então aqui só falo de lembranças. Atemporalidade necessária para dar vida a um novo corpo de práticas que se transfiguram em crua consciência de uma corporeidade, - “esse xilofone que faz ressonar as placas vibrantes de seus ossos, tendões e músculos, tíbias e fêmures liberados das contrações articulares” - foi transformado neste diário de bordo. Nós nos instalamos em territórios para poder sair deles.

Na peça radiofônica, Artaud engloba todas as instituições - a família, a religião, a medicina, o estado etc. - como localizadas no “juízo de Deus”, e este como o grande órgão de todas as organizações. Assim, o título da emissão é um jogo sarcástico com o duplo existente entre fazer o julgamento de Deus e ser julgado por Ele. Entretanto, o aguardado julgamento não foi ao ar para que ele tivesse a oportunidade de ouvi-lo junto com as massas. A obra foi difundida até 1973 por meio de reproduções caseiras e, no ano seguinte, a Rádio France transmitiu “Pour en finir avec le jugement de dieu”, depois de ampla negociação com a família de Artaud.

Atualmente, o áudio da peça radiofônica encontra-se disponível no site da *ina.fr - Institut national de l'audiovisuel* - de onde cito o texto de apresentação da emissão:

Pour en finir avec le jugement de Dieu”, est une création radiophonique du poète français Antonin ARTAUD qui fut enregistrée dans les studios de la radio Française entre le 22 et 29 novembre 1947.

Cette création radiophonique était une commande de l'Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF). Elle devait être diffusée le 2 février 1948 mais le directeur de l'ORTF décide de la censurer à la veille de sa diffusion. Il faudra attendre 25 ans pour l'entendre sur les ondes.

Le texte subversif choque, sa mise en onde détonne. ARTAUD y parle, crie, hurle: poésie de la cruauté, éructation verbale dénonçant l'ordre moral, religieux et, détruisant, tous les tabous.

“Là où ça sent la merde, ça sent l'être. L'homme aurait très bien pu ne pas chier, ne pas ouvrir la poche anale, mais il a choisi de chier comme il aurait choisi de vivre. Au lieu de consentir à vivre mort. C'est que pour ne pas faire caca, il lui aurait fallu consentir à ne pas être, mais il n'a pas pu se résoudre à perdre l'être, c'est à dire à mourir vivant...”

L'oeuvre est précédée par une introduction de Roger VITRAC: personnalité d'ARTAUD, son oeuvre, ses activités d'acteur chez Dullin et au cinéma. Ses poèmes. Son activité théâtrale, son influence.

Les textes sont lus par Maria CASARES, Roger BLIN, Paule THÉVENIN et l'auteur lui-même. L'accompagnement était composé de cris, de battements de tambour et de xylophone enregistrés par Antonin ARTAUD.

Cette version est celle choisie par l'auteur pour être diffusée: coupure du 1er texte faite à la demande de l'auteur après écoute du montage. C'est ici le 2ème texte enregistré qui est utilisé. (Tome 13 des Oeuvres complètes et lettre du 17 février 1948 A RENE GUIGNARD)⁴¹. <http://www.ina.fr/audio/PHD89012849/pour-en-finir-avec-le-jugement-de-dieu-audio.html>

Em entrevista concedida a mim em Paris, em 2014, um dos responsáveis pelo resgate e publicação da obra radiofônica analisada aqui, René Farabet, fala da emissão, seu significado e sua importância:

L'histoire, oui...enfin... je la connais surtout par les documents parce que à cette époque là je n'étais pas à Paris, j'étais encore très jeune...mais effectivement c'est un texte essentielle pour le théâtre et pour la littérature aussi. C'est un moment important de l'histoire. En fait c'est un peu symbolique parce que évidemment cette oeuvre

⁴¹ “Para acabar com o julgamento de deus” é uma criação radiofônica do poeta francês Antonin ARTAUD, registrada nos estúdios da radio Francesa entre 22 e 29 de novembro de 1947.

Esta criação radiofônica foi encomendada pela Radiodiffusion Télévision Française (ORTF). Ela deveria ter sido difundida em 2 de fevereiro de 1948, mas o diretor da l'ORTF decidiu censurá-la na véspera de sua difusão. Será necessário esperar 25 anos para ouvi-la nas ondas.

O texto subversivo choca, o tipo de emissão detona. ARTAUD fala, grita, ruge: poesia da crueldade, arrote verbal denunciando a ordem moral, religiosa e destruindo todos os tabus.

"Onde tem cheiro de merda, cheira a ser. O homem podia muito bem deixar de cagar, não abrir a bolsa anal, mas ele escolheu a merda, como ele poderia ter escolhido viver. Em vez de consentir a viver morto. É que para não fazer cocô, ele teria que concordar em não ser, mas ele não podia levar-se a perder o ser, isto é, morrer vivendo...”

A obra é precedida por uma introdução de Roger VITRAC: A personalidade de ARTAUD, sua obra, suas atividades como ator de Dullin e no cinema. Seus poemas. Sua atividade teatral, sua influência.

Os textos são lidos por Maria CASARES, Roger BLIN, Paule THEVENIN e o próprio autor.

O acompanhamento é composto de gritos, de batidas de tambor e de xilofone registrados por Antonin ARTAUD.

Esta versão é a escolhida pelo autor para ser difundida: quebra do 1º. texto feita a pedido do autor, depois de ouvir a montagem. Este aqui é o 2º. texto registrado e que é utilizado. (Tomo 13 das Obras Completas e carta de 17 de fevereiro de 1948 A RENE GUIGNARD). (Tradução nossa).

a une sorte de scandale puisqu'à ce moment-là il y a eu la censure de la radiodiffusion. Il faut se placer sans doute au moment de l'histoire où ça s'est passé, c'est-à-dire c'était quelques années après la fin de la guerre, d'où, d'ailleurs, en fait, ce texte tout à fait extraordinaire qu'a été écrit par Artaud après qu'il était pendant neuf ans dans un asile psychiatrique. C'est un moment de liberté. Et cette période de son travail que n'a pas duré longtemps parce que il est mort très vite, il est mort très peu de temps après la censure, dans quelques mois. Donc, en fait, effectivement il a eu... il y a cette période de la post guerre et puis de la libération de la parole pour Artaud. Donc il avait été enfermé, on pourrait dit un peu privé de sa possibilité de parler, enfin, de proférer sa parole. Ça c'est évidemment tout à fait et c'est un texte essentiel évidemment. Alors, bien sûr que cette texte, à l'époque, il faut se remettre aussi dans la situation générale, dans la situation de la radio aussi notamment parce que cette texte a été écrit, c'est une commande que a été faite...enfin... Il y a l'œuvre elle-même... l'œuvre a été censuré en 1948 et pendant des années elle a été occulté. Enfin... occulté pas complètement. Pendant toutes ces années qu'on suivi il y avait des cassettes qui circulaient et les gens se donnaient des cassettes de cette l'œuvre là. Mais c'était connu bien sûr par très peu des gens, enfin, c'est simplement des gens qui étaient au courant, qui connaissent, ceux qui avaient participé a l'enregistrement. Donc c'était une l'œuvre dont toute le monde en parlé mais peu des gens avait écouté. C'était très curieux!!! ... Il y avait un retentissement quand même! Pendant toutes ces années c'était un peu une œuvre mythique, on pourrait dire. Encore que le texte était diffusé, était imprimé donc on pouvait trouver le texte. Mais l'œuvre elle-même, sonore, elle n'était pas entendue⁴².

⁴² A história, sim... enfim... eu a conheci, sobretudo pelos documentos porque naquela época eu não estava em Paris, eu era muito jovem... mas efetivamente é um texto essencial para o teatro e para a literatura também. É um momento importante da história. De fato, é um pouco simbólico porque evidentemente essa obra tem um tipo de escândalo, pois naquele momento havia tido a censura da radiodifusão. Isso se deve, sem dúvida, ao momento histórico onde isso se passou, quer dizer, eram alguns anos após o final da Guerra, de onde, de qualquer maneira, de fato, esse texto extraordinário que foi escrito por Artaud depois que ele ficou durante nove anos dentro de um asilo psiquiátrico. É um momento de liberdade. E esse período de seu trabalho, que não durou muito tempo por que ele morreu rapidamente, ele morre pouco tempo depois da censura, dentro de alguns meses. Então, de fato, efetivamente ele tinha... lá naquele período do pós-guerra e depois da liberação da palavra por Artaud. Então ele tinha estado enfermo, nos poderíamos dizer um pouco privado da sua possibilidade de falar, enfim, de proferir a sua palavra. Isso é evidentemente, certamente, é um texto evidentemente essencial.

Então, claro que esse texto, na época, se remete também à situação geral, dentro da situação da radio também, notadamente, porque esse texto foi escrito, é um pedido que tinha sido feito... enfim... existia a obra ela mesma... a obra tinha sido censurada em 1948 e durante anos ela ficou esquecida.

Enfim... esquecida não completamente. Durante todos esses anos que seguimos havia fitas que circulavam e pessoas que repassavam as fitas dessa obra. Mas era conhecido, claro, por algumas pessoas, enfim, eram simplesmente umas pessoas que eram conscientes, que conheciam, aquelas que tinham participado da gravação. Então, era uma obra da qual todo mundo falava, mas poucos haviam ouvido. Era muito curioso!!! (...) Houve uma agitação de qualquer maneira! Durante todos esses anos era um pouco como uma obra mística, nos poderíamos dizer. Ainda que o texto estivesse difundido, estivesse impresso, então nós poderíamos encontrar o texto. Mas a obra por si, sonora, ela não era ouvida. (Tradução Renan Saab).

O mistério que envolveu a circulação de cópias da peça radiofônica pareceu, ao ouvir a entrevista de Farabet, ligado ao fato da censura presente até os dias em que a obra foi liberada. Proibida de ser transmitida em 1948, dada a profundidade com que discute a decadência da sociedade ocidental moderna, a peça continua sendo uma voz atual, dessacralizadora e cruel na dissecação do verdadeiro sentido da alma humana. E, porque não arriscar dizer, a censura que lhe foi imposta se daria, inclusive, nos dias de hoje, tempos de camisa de força.

A voz que fala é a voz que cala.

Artaud produziu a emissão de “Pour en finir avec le jugement de dieu” logo após a segunda grande guerra mundial e, acredito, via na obra a chance de discutir a liberdade e a nova vida que brotava de escombros, da falta e do medo. Mas, tal como o caderno original - que não foi encontrado até hoje -, a sonorização também andou sumida, sendo sussurrada até encontrar quem a escutasse e a fizesse ser ouvida. Fica evidenciado o caráter de um contato íntimo necessário com o texto de Artaud. Sua obra é para ser tomada no corpo a corpo, como troca porosa. A poesia de Artaud se faz teatro ainda uma vez mais.

O fluxo desejado aqui não se pretende esquizofrenia entre forma e conteúdo, voz e letra. A sonoridade de Artaud rompe, a cada vez e o tempo todo, com a sintaxe e se apresenta como dança que possibilita ler o mundo. Artaud garante que sua voz estilhaçadora esteja presente em cada linha, desde o início do dossiê da emissão de “Pour en finir avec le jugement de dieu”:

kré	il faut que tout	puc te
kré	soit rangé	puk te
pek	à um poil près	li le
kre	dans um ordre	pek ti le
e	fulminant	kruk
	pte ⁴³	

(ARTAUD, 2003, p. 23).

⁴³ “**kré** tudo isto deverá **pucta/ kré** alinhar-se **pukta/ pek** com extrema precisão **lile/ kré** numa sucessão **pektile/ e** fulminante **kruk/ pte**”(Para acabar de vez com o juízo de deus / O Teatro da Crueldade. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).

Conforme notas de Grossman (2003, p.210), a frase central está escrita a lápis (crayon), enquanto os elementos glossolálicos laterais são escritos com tinta verde (encre verte). Nesta cartografia, a obra de Artaud é citada do modo como aparece nas páginas de seus livros para garantir uma aproximação o mais fiel possível. Assim, toda estrutura diagramática é mantida como nas referências utilizadas.

Há na escrita artaudiana um deslocamento da linguagem, em que alguma coisa existe antes mesmo de existir. A obra de Artaud pode ser considerada ilegível e por essa razão intrínseca ela é disponível ao outro pela ausência. A ausência pode ser entendida aqui como um lugar negativo ocupado pela voz, que, segundo Agamben (2006, p. 49) é a “última e negativa dimensão da significação, experiência não mais de linguagem, mas da própria linguagem, ou seja, do seu ter-lugar no suprimir da voz”.

A dificuldade para escrever aperta os dedos na tecla, o desejo é morder a tela e digitar uma frase apenas: “je suis très triste e desesperé...”.

Este processo inacabado, desejoso de vida é índice de outra variante do desejo de Artaud: ser um estrangeiro dentro de sua própria língua. Ser um estrangeiro em seu próprio corpo. Ser novidadeiro a cada respirar, atenta cada palavra. Construir tudo de novo, sempre. Artaud assim o faz e vai ao fundo da língua francesa, na transposição de uma língua já acabada para outra a ser inventada. Ele abre a língua francesa sobre uma outra língua francesa que não existia anteriormente, em um gesto que oscila entre a agressão violenta e o amor desesperado pelas palavras.

En février 1947, il décrit cette langue comme un “chantonement scandé, laïque, non liturgique, non rituel, non grec, entre nègre, chinois, indien et français villon”. Le mot perd son sens et devient traduction d’un ordre nouveau. Il évoque ici le “parler petit nègre”, c’est-à-dire un français grammaticalement incorrect, et le transpose en “penser petit nègre”; le “chinois” renvoie au fait que c’est incompréhensible; “l’indien” aux civilisations anciennes des Aztèques et Mayas, résurgences de son voyage au Mexique; et le “français villon” suggère un français médiéval et archaïque, une langue transgressive à l’image du “hors-la-loi” que fut le poète villon. Telles sont les caractéristiques de cette “autre” langue, mélange d’incorrections grammaticales, d’étrangetés, d’archaïsmes et de réminiscences linguistiques réinventés par Artaud lui-même. Il introduit un mot de cette langue dans un français courant, marquant l’entrée dans son écriture de sa propre mutation⁴⁴(MORANDO, 2010, p. 146).

⁴⁴ “Em fevereiro de 1947, ele descreveu essa língua como um ‘sussurro escandido, laico, não litúrgico, não ritual, não grego, entre negro, chinês, indiano e francês vilão (popular)’. A palavra perde o seu senso e ganha na sua tradução uma nova ordem. Ele evoca aqui o ‘falar do pequeno negro’, quer dizer um francês gramaticalmente incorreto, e o transporta ao ‘pensar do pequeno

O dossiê escrito por Artaud para a peça radiofônica é encarado como um testamento, seu texto é observado como mapa que ele escreve elaborando minúcias após a recusa da transmissão de sua obra radiofônica. Visionário, conhecedor do mundo reacionário à oralidade que ele propunha - a França do teatro do séc. XIX - Artaud descreveu em detalhes os termos, desejos e indicações que queria ver acontecerem.

Não suponho que o texto deva ser lido somente como suporte para a transmissão radiofônica, mas como uma obra com voz própria. É uma forma de incitar o receptor a produzir sua própria voz. Artaud guardou seu CsO em suas obras, ele é um mapa a ser desdobrado em outros mapas, em outro CsO. A peça radiofônica é apresentada como mapa poético de Artaud e não se expõe em evidência rasa. Deve ser explorada e decifrada, como um hieróglifo, onde receptor deve dar o primeiro passo e se expor, usando a própria voz e o próprio corpo para decifrá-la. Portanto, antes de ver e ouvir Artaud, é preciso ser estrangeiro em seu corpo para receber a obra e dialogar com ela.

Em uma comunidade firmemente calcada na cultura da língua escrita como é o caso da língua francesa, como a sonoridade deve se direcionar para que seja lida, legalizada, aceita? A voz deve ser escutada quando o texto é lido. Repito: é preciso que se ouça o que Artaud escreve. É essencial lembrar um ponto fundamental: as diferenças e digressões que ocorrem na língua francesa, onde o que se fala é muito diferente do que se escreve.

Acredito nesta ruptura e tento fazer com que o leitor desta cartografia caminhe comigo, mas construindo seus próprios mapas e experimentando o branco tipográfico como marca de uma sonoridade. Faço a travessia impregnada pela ideia de corpo sonoro e nós que percorremos a cartografia podemos ser mobilizados, afetados pela voz possante e dissonante de um ser pleno de contradições e conflitos, tal como Artaud o é, capaz de criar confrontos pertinentes à vida, que alimentam discussões transmutadas a partir da

negro', o 'chinês' referindo-se ao fato de ser incompreensível; 'o indiano', às civilizações antigas dos Astecas e Maias, ressurgindo da sua viagem ao México; e o 'francês vilão' sugere um francês medieval e arcaico, uma língua transgressiva à imagem de 'fora da lei' que foi o poeta vilão. Tais são as características dessa 'outra' língua, misturando incorreções gramaticais, estrangeirismos, arcaísmos e reminiscências linguísticas reinventadas pelo próprio Artaud. Ele introduziu uma palavra dessa língua dentro do francês corrente, marcando a entrada na sua escritura, da sua própria mutação" (Tradução Renan Saab).

obra original. A partir daí, os pedaços encontrados na escavação da obra de Artaud se compuseram como partes entrelaçadas na tessitura que configura esta cartografia.

Da teoria da recepção ao trabalho da semiótica literária é precisamente sobre o impacto causado pela obra que as mais recentes teorias dão à leitura o papel que lhe foi negado por muito tempo no campo da teoria literária. Textos como o de Artaud convidam à concepção de um espaço aberto e inacabado. Obras com fronteiras instáveis, perpetuamente em mudança no processo de leitura, que implicam e dão testemunho da transformação que afeta a relação entre o autor e o leitor. Por leitura, deve-se entender não só aquela solitária e silenciosa, mas toda forma de recepção, compreensão, desconstrução e recriação de uma obra. É o espectador na relação teatral.

Artaud pretende estruir o sentido usual da linguagem, abandonar a língua e torcer suas leis para criar uma língua ao furar o corpo, propor um discurso aos pedaços, misturar as línguas. A mistura associa erros gramaticais, efeitos de arcaísmo e vão se tornando mais frequentes desde Rodez até o final da vida de Artaud. A experiência da escrita se torna uma prática que visa trazer à tona verbos de ação que possam se conectar à ação do receptor. Um testemunho polifônico está na base de seus textos, uma polifonia singular, configurada como campo de batalha.

Desse modo, Artaud arquiteta uma teoria própria sobre seu fazer artístico, atravessando fronteiras entre as artes e a literatura. Suas onomatopeias só reforçam seu esforço em criar uma língua pessoal, em estado bruto e não comparável a nenhuma outra. É possível aproximar sua obra desse ou daquele movimento, no entanto, ele não se deixa amordaçar. Como declara Susan Sontag (1976, p. 123), “sa véritable nature est inassimilable”. Não obstante sua natureza inassimilável, é importante oferecer algumas pistas da poesia artaudiana.

A transformação da linguagem por Artaud consiste, antes de tudo, em despojar as palavras de seus sentidos, livrar as palavras de seus usos pré-determinados, dissecando-as a ponto de fazer renascer as palavras como pura matéria sonora que se levanta e vibra. Segundo Leal, para Artaud, “a palavra poética é habitada por uma estranheza: é algo da ordem do acontecimento que permite a eclosão do poeta. Trata-se de ver a poesia como possibilidade de transformação, de descoberta de outro modo de estar na linguagem” (LEAL, 2006, p.40).

O ato de escrever é, para Artaud, seu discurso de resistência. Um ato político, no qual Artaud atira para ouvir o ritmo de sua revolta contra a tradição linguística. Em *La Projection du véritable corps*, desenho que pude observar no Centro Pompidou, em Paris, Artaud apresenta sua guerra pessoalna ressignificação da poesia e no qual encontro ligação direta com a obra radiofônica. Último autorretrato designado por ele como tal. Pleno de tessituras, o crayon “salta” do papel em texturas e cores, onde dominam o ocre e o azul, gritando através das armas em punho, enquanto a figura de Artaud parece anestesiada, ao mesmo tempo em que ele está preso à figura de um feiticeiro.

É um dos poucos desenhos em que a folha é utilizada na posição horizontal. As glossolalias estão escritas no mesmo crayon, de cima abaixo nas laterais e ao centro, embaixo, no quadro. O quadro é tomado por detalhes e mesmo Paule Thévenin, amiga e conhecedora da obra de Artaud, demorou a perceber que o quadro estava assinado e datado de 18 de novembro de 1946 porque data e assinatura estavam recobertas pelo desenho. Além deste detalhe à direita, ao pé da página, há outro desenho, de uma máquina rolante, ao centro, no alto da página, que também revela traços do desenho original. Thévenin esclarece ainda que:

Antonin Artaud m'avait dit qu'il avait voulu représenter la projection du véritable corps. Il est lui-même debout sur la gauche, avec son corps entier, les mains dans des menottes, des fers aux pieds, les genoux aux proéminentes rotules semblent eux-mêmes attachés par une espèce de bracelet crachant des flammes ou des lames. Des mains liées part une corde qui, après avoir traversé l'espace, contourne par derrière un être barbare, à droite, son double, sans doute, au masque de sorcier africain couronné de plumes ou de flammes, aux pieds semblables à ceux du roi des Incas, dont le fantastique corps oblique se projette de toute part comme s'il s'éjaculait lui-même en flamboyants jaillissements. La corde, après l'avoir contourné, s'épaissit et rejoint une espèce d'anneau qui paraît encercler ses cuisses. De son épaule gauche part une autre corde qui s'achève en boucle fermée et se dirige, tel un lasso, vers les cuisses du corps ligoté. Entre eux, une armée de soldats en marche dont plusieurs braquent leurs armes sur le corps immobile d'Antonin Artaud dont le visage, modelé au crayon noir et entouré de craie bleue, est doucement argenté. *Le théâtre*, écrira-t-il le 25 février 1948 *c'est en réalité la genèse de la création*. N'est-ce pas justement ce qu'est ce dessin et ne devrait-on pas le considérer comme la suprême mise en scène du Théâtre de la cruauté?⁴⁵ (THÉVENIN; DERRIDA, 1986, p.44-45).

⁴⁵ Antonin Artaud havia me dito que ele queria representar a projeção do corpo verdadeiro. Ele está de pé, à esquerda, seu corpo inteiro, as mãos algemadas, ferros nos pés, os joelhos de rótulas proeminentes parecem elas mesmas, amarradas por uma espécie de bracelete cuspidando chammas

Coforme Thévenin (1986), podemos ler entremeadas ao desenho, as seguintes glossolalias: primeiramente, ao longo da borda superior, temos “Tarabut rabut karviston rabut rabut kur a vitctron”. Ao longo da borda esquerda, no alto, aparece “kro/em/krem/krem”. Isolado, do outro lado superior, “en”. Na base do desenho, essas quatrolinhas: “tarabut rabut karvizon rabut/rabut kar a viton/ger mat tarta karvilon/soarvila kortri la”. Uma segunda inscrição aparece recobrimdo a primeira em alguns lugares. Ao longo de toda borda esquerda, “ko/mar/da/var/ker/nim/nenti/nizam/taber/kembish”. Ao longo da borda direita, no alto está “kra/nam/terzi/brou/mish” e um pouco abaixo “ter/ni/o nam/dermi /toman”. Enfim, na parte inferior do desenho temos: “tarabut rabut karvizon/rabat karvizon/a ut karazon/krubat korozon a ra vilernti” (THÉVENIN; DERRIDA, 1986, p. 245).

ou lâminas. Das mãos atadas parte uma corda que, depois de ter atravessado o espaço, envolve por trás um ser bárbaro, à direita, seu duplo, sem dúvida, com máscara de feiticeiro africano coroado de plumas ou de chamas, com pés semelhantes aos do rei dos Incas, cujo fantástico corpo oblíquo se projeta por toda parte como se ele mesmo ejaculasse em flamejantes jorros. A corda, tendo contornado, se espessa e se une a uma espécie de anel que parece prender suas coxas. De seu ombro esquerdo parte uma outra corda que termina em um círculo fechado e se dirige, como um laço, até os músculos do corpo amarrado. Entre eles, um exército de soldados marchando, muitos dos quais apontam suas armas para o corpo imóvel de Antonin Artaud, cujo rosto, modelado em crayon negro e contornado com giz azul, é gentilmente prateado. *O teatro*, escreverá ele em 25 de fevereiro de 1948, *é em realidade, a gênese da criação*. Não é precisamente isso o que é esse desenho e não devemos (como tal) considerá-lo o estágio supremo do Teatro da Crueldade? (Tradução nossa).

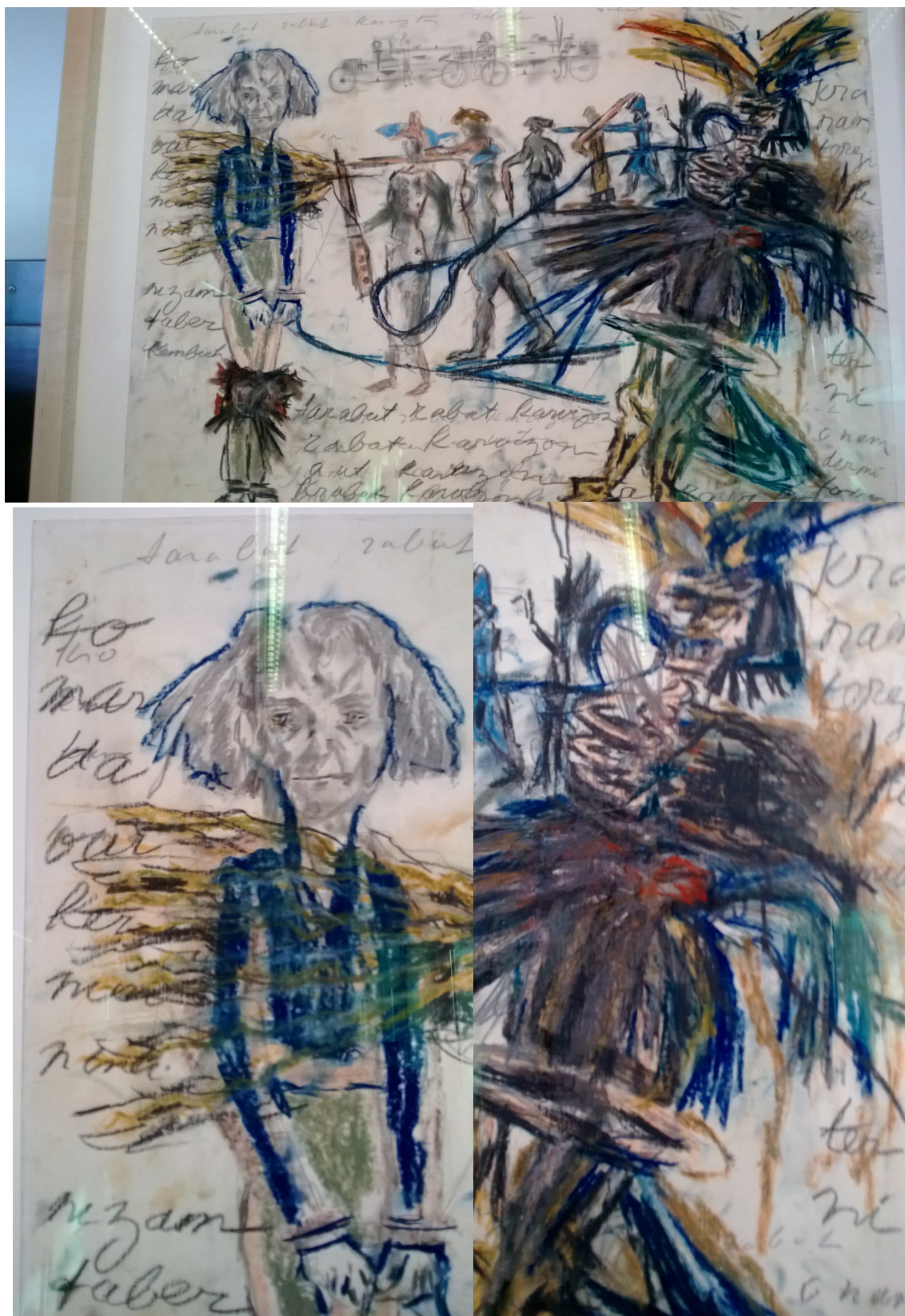


Figura 7: Detalhes de *La Projection du véritable corps*, crayon e lápis de cor sobre papel, 52,5 x 74 cm, visualizado no Centre Georges-Pompidou (nº inv. AM 1994-131).

A expressão do poeta parece se esvaír e somente a escrita nervosa, entremeada de glossolalias lembra sua presença e exorta o ritmo lancinante da musicalidade das palavras e dos desenhos. Como se suas forças minadas pelos eletrochoques que lhe esvaem as expressões, só sobrevivessem pela energia da obra.

O que não está expresso em seu semblante triste e distante chega até mim pela contraposição da força das glossolalias, dos traços firmes e cores fortes que o atingem. Chorei quando assisti ao quadro. De verdade, sem nenhuma vergonha da francesa que me olhava incrédula, sem entender minha emoção. Ali compreendi perfeitamente o teatro da palavra cruel que ele sempre desejou. Mesmo impedido de estar fora do asilo psiquiátrico, ele criou peças teatrais como este quadro, como a peça radiofônica, obras nas quais glossolalias, hieróglifos, desenhos e palavras carregaram sua força e saltaram os muros das instituições onde ele esteve internado. Vi ali o Corpo sem Órgãos das palavras.

Suas mãos amarradas, seus joelhos explodidos, o rosto lívido e o olhar vazio o colocam em posição de quem se oferece em sacrifício. O grito abafado do julgamento de deus igualmente ressoa, em proporcional profundidade, o paradoxo do quadro: a força da teatralidade sonora e das glossolalias mapeadas no dossiê da peça radiofônica, em oposição ao poeta proibido, triste e desesperado.

Escrita pulsional, de supressões e cortes, não pode ser copiada, imitada. Nas entrelinhas o poeta mostra ao que veio: ele não mais existirá, mas sua voz continuará a ser ouvida. O lapso na data anotada por Artaud, quando da confecção do quadro, aparece como um presságio de seu desaparecimento, assim também quando ele diz que decidiu que não irá morrer porque já está morto.

Sinto no quadro a poesia da crueldade: o combate. A contestação que refuta a lírica e parte para o delírio. Em sua obra não há poesia sem crueldade, é a crueldade que constrói a poética desejada pelo autor e me faz reagir. A poesia mantém a força da crueldade como uma força viva, sem ilusão, que contagia o receptor.

Depois da guerra, o que se assiste é a morte da linguagem e da semântica como eram conhecidas. Artaud já a anunciava em sua obra, sem que fosse preciso dizê-lo. Ele é sempre invocado por aqueles que pretendem revelar a poesia, tirá-la do papel e vivê-la como exercício de sopro, de ritmo escandido, de grito. O grito de Artaud, a utilização de modulações vocais promovem a vida, a voz,

o respirar, o ritornelo, o sussurro e a repetição rítmica de um modo encantatório, como na poesia ritual. Sua voz pode estar nas ondas do rádio, em seus desenhos e sortilégios, em seus poemas e textos teóricos. Confunde-se no hibridismo de sua obra, pois faz parte de sua vida como um todo. É uma única composição poética: viver.

Na carta escrita a Paule Thévenin em fevereiro de 1948, após a proibição da emissão radiofônica, Artaud sustenta o desejo de uma poética da carne:

[...]
 et me consacrerai désormais
 exclusivement
 au théâtre
 tel que je le conçois,
 un théâtre de sang,
 un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner
corporellement
 quelque chose
 aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,
 d'ailleurs
 on ne joue pas,
 on agit⁴⁶
 (ARTAUD, 2003, p.104-105).

Nas fronteiras do processo produtivo-perceptivo convivem as forças da criação e da destruição, uma ruptura entre as fronteiras do eu e do não eu. É a palavra-corpo, é o poema-corpo de uma realidade a ser construída cada vez que retomo a relação com a obra. Não é a palavra dada pela herança de conceitos, mas a palavra que se dá. O poeta criador escreve com o coração e nos oferece seu órgão, abstrata e concretamente, na forma de poema:

Je ne veux pas manger mon poème, mais je veux donner mon coeur à mon poème et qu'est-ce que c'est que mon coeur à mon poème. Mon coeur est ce qui n'est pas moi. Donner son soi à son poème, c'est risquer aussi d'être violé par lui⁴⁷ (ARTAUD, vol IX, 1971, p. 145).

⁴⁶ e doravante vou consagrar-me /exclusivamente /ao teatro /tal como o concebo,/um teatro de sangue, um teatro que em cada representação faça ganhar/ corporalmente /qualquer coisa /tanto àquele que representa como àquele que vem ver representar,/aliás /não se representa,/age-se.(*Para acabar de vez com o juízo de deus / O Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).

⁴⁷ "Eu não quero comer meu poema, mas eu quero dar meu coração a meu poema e o que é meu coração ao meu poema. Meu coração é isso que não está em mim. Dar-se a si a seu poema é arriscar também de ser violado por ele". (Tradução Renan Saab).

Em 26 de maio de 1946 Artaud chega a Paris, depois de oito anos de internamento. Tem um corpo consumido. Não parece degradado ou velho. É consumido, esgotado pela fadiga e pelo sofrimento. Seu retorno ao mundo é o retorno ao teatro como prática do novo corpo. Apesar de não encenar nenhuma peça, a prática do corpo é feita antes de tudo por uma escritura corporal na qual o som aparece como fluxo potente e como a melhor forma de Teatro da Crueldade:

On a fait descendre à ma sensibilité depuis dix ans les
marches des plus monstrueux sarcophages,
du monde encore inopéré des morts
et des vivants qui ont voulu (et au point où nous en
sommes c'est par vice),
qui ont voulu vivre morts,
mais je me serai tout simplement évité d'être malade
et avec moi tout un monde qui est tout ce que je
connais⁴⁸
(ARTAUD, 2003, p.173).

Artaud se coloca em seus colóquios como o performer de si mesmo. Após a cruel experiência do corpo sofrida nos hospitais psiquiátricos, os textos de Artaud mostram bem que ele se apropria de uma filosofia revolucionária. As palavras são lançadas ao limite dos sentidos, em uma operação violenta na qual se manifestam como matéria densa e pungente. Ele é uma figura importante, questionando o estatuto da loucura e todo o sistema de enclausuramento que acontece por trás da fachada da razão, depois de ter sua vida aprisionada no asilo psiquiátrico. As palavras, as instituições, os signos, são atirados, picotados e destruídos por sua escrita angulosa e cruel.

A crueldade pede de Artaud uma série de trabalhos executados em cadernos, que se iniciam em Rodez, onde ele escreve e desenha todo o tempo. A luta contra os órgãos pede o trabalho de forma frenética. Esse trabalho pede um tempo especial e um trabalho singular sobre o tempo. Escrever, nesse momento, significa respirar, viver.

⁴⁸ Há dez anos que forçam a minha sensibilidade a descer os degraus dos mais monstruosos sarcófagos, /do mundo ainda inoperado dos mortos e dos vivos que preferiram (e ao ponto a que chegamos, é por vício), /que preferiram viver mortos, /mas eu tentarei muito simplesmente não adoecer /e tal como eu toda uma série de gente que é toda a que eu conheço. (*Para acabar de vez com o juízo de deus / O Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).

As obras realizadas após sua internação são ao mesmo tempo um pensamento crítico sobre o corpo e a sociedade, sobre a forma poética e a prática de uma escrita densa como operação corporal das palavras que jogam com o próprio corpo. A *poiésis* artaudiana faz vibrar e desorganizar as palavras. Fragmentar, pontuar, agitar, intensificar a tessitura das palavras com ações corporais como respirar, gritar, fazer sons com a boca, tudo isso desorganiza e reconstrói a letra como matéria vibrante e pura, escandida diariamente em seu quarto/ palco.

Violenta, a poesia de Artaud nasce no corpo torturado nos manicômios. Nasce da violência sofrida pelo corpo, da dor que o acompanha a vida toda, da dor dos inúmeros eletrochoques, da dor da solidão. A palavra é o lugar do combate entre o ator poeta e seu material de criação, articulados em um Corpo sem Órgãos.

Cavando a crueldade, entre o corpo do poema e o corpo do poeta, há uma relação implícita que faz com que o corpo não somente invente uma língua, mas seja ele mesmo, o corpo, uma linguagem. Nada a ser dito importa, há apenas uma violenta ação de escrever. A própria folha de papel na qual o poeta escreve é a arma de Artaud em um ato de guerra. O texto nem representa, nem interpreta; ele age.

Sua obra é na direção da presença física, da poesia como teatro. É poesia que renasce com uma veia experimental, com o nome de poesia sonora, poema corpo, ou outro novo nome que irrompe na experiência de um novo performer. Uma revolução que implica aqueles que fazem e aqueles que escutam e estes que ouvem trocam de lugar com aqueles que fazem, em um lugar de compartilhamento: a performance.

Eu habito o papel...

Escrituras como a de Artaud testemunham o fato de que nenhuma obra que coloque em jogo uma forma de escrita pode produzir corpos pulsantes sem deixar ressoar na obra o ritmo intraduzível do corpo.

Le théâtre est un art de l'espace et c'est en pesant sur les quatre points de l'espace qu'il risque de toucher la vie. [...] Cette théorie du théâtre dans l'espace et qui s'agit à la fois par le geste, par le mouvement et par le bruit, c'est dire, sans littérature, que ces Dieux ne sont pas nés du hasard, mais ils sont dans la vie comme dans un théâtre, et ils occupent les quatre coins de la conscience de l'Homme où nichent le son, le geste, la parole et le souffle qui cache la vie. Pour le théâtre une ligne est un bruit, un mouvement est une musique, et le geste qui émerge d'un bruit est comme un mot clair dans une phrase⁴⁹ (NAF 27434, IV Textes divers, 1945-1947).

⁴⁹“O teatro é uma arte de espaço e é pensando sobre os quatro pontos do espaço que ele deixa a sua marca na vida. [...] Essa teoria do teatro no espaço e que é, às vezes, pelo gesto, pelo

A escrita moderna, aquela que se inicia no desmantelamento da obra, parece repelir com desdém alguém que ainda lance sobre a obra de arte um olhar amoroso, mas é a mesma leitura que nos liga a esses textos reputados como ilegíveis. Vale aqui repetir a ideia de Zumthor: “a leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração [...]” (ZUMTHOR, 2007, p. 87).

Uma relação de leitura rizomática - se isso é possível - mais complexa e labiríntica, está sempre prestes a explodir e reconstruir, a desmoronar e recomeçar, interrompendo a lógica e transbordando os sentidos:

Ensuite apprendre à regarder et à lire de travers.[...]

Le mot chez Artaud est mise en acte d'incessants lapsus volontaire: la langue tombe, le sens s'effondre et resurgit à la verticale, à la oblique. [...]

Enfin, apprendre à lire. Tout lecteur d'Artaud est un lecteur engagé, implique de ne pas craindre leur force de contagion (ce qu'il nomme la peste).[...]

Alors le lecteur est aussi l'acteur d'une lecture en mouvement qui empêche le sens de prendre et de s'engluer dans une forme, une lecture qui fait voler en éclats le carcan syntaxique⁵⁰. (GROSSMAN, 2004a, p. 11).

O texto se sente; ele revela o sofrimento que a leitura inflige. Há uma agressividade, um enfrentamento, como uma ação teatral. O legível não é o que se define previamente, é o que se experimenta. É um processo de ligação que se estabelece entre duas coisas aparentemente distantes, certo traço de surrealismo no qual a ligação psíquica e intelectual não se estabelece a priori. Importa mais a sensação. Interessa entre dois seres, os afetos provocados por e em seus corpos.

Sem dúvida parece ilegível um texto que abre um espaço de leitura diferente, no qual o leitor é chamado a modificar suas atitudes e hábitos, longe de

movimento e pelo barulho, é dita, sem literatura, que os Deuses não nasceram por acaso, mas eles estão na vida como no teatro, e eles ocupam os quatro cantos da consciência do Homem onde se aninham o som, o gesto, a palavra e o sopro que oculta a vida. Para o teatro uma linha é um barulho, um movimento é uma música, e o gesto que emerge de um barulho é como uma palavra clara dentro da frase” (Tradução Renan Saab).

⁵⁰ Em seguida, aprender a olhar e a ler de través. [...] /A palavra em Artaud coloca em prática incessantes lapsos voluntários: a língua cai, o significado entra em colapso e ressurge na vertical, no oblíquo. [...] / Finalmente, aprender a ler. Todo leitor de Artaud é um jogador comprometido, implica não temer a sua força de contágio (o que ele chamou a peste). [...] / Então, o leitor também é um ator de uma leitura em movimento que impede o sentido de se fixar e se atolar em uma forma, uma leitura que faz voar em estilhaços os grilhões da sintaxe. (Tradução nossa).

uma estabilidade tranquilizadora que permita encontrar algum ponto de referência que fosse familiar. Do contágio da palavra artaudiana ninguém pode escapar ileso. É preciso abandonar temporariamente os valores de referência subjetivos, no processo de dissolução que o texto solicita. O leitor realmente lê. Vive o texto em seu corpo, sendo também “lido” por ele:

Nouvelle lettres sur moi-même: J'en suis au point où je ne sens plus les idées comme des idées, comme des rencontres de choses spirituelles ayant en elles le magnétisme, le prestige, l'illumination de l'absolue spiritualité, mais comme de simples assemblages d'objets. Je ne les sens plus, je ne le vois plus, je n'ai plus de pouvoir qu'elles me secouent comme telles, et c'est pourquoi probablement je les laisse passer en moi sans les reconnaître. Mon agrégat de conscience est rompu. Mon esprit s'est ouvert par le ventre⁵¹ (NAF 27434, IV - Textes divers, 1945-1947).

É um espaço tal como desejado por Artaud em seu teatro que ajuda a construir as relações teatrais. O espaço é algo sempre em movimento, um permanente devir. Para Artaud, se algo existe, não existe mais e sempre existirá. Em consequência, não há última instância ou primeira, a permanência é somente parte de um espiral infinito de uma fluidez. Por isso, espaço é, antes de tudo, um processo.

Na peça radiofônica, Artaud decompõe a palavra que se sente no corpo, que é percebida como um movimento e lida como música. Essa dinâmica está ligada ao caráter performático, característico da poética ritual da ação cênica. Vivenciando esse processo de criação, doloroso e solitário, Artaud explode em sons, cores e ruídos, invadindo cacos de loucura; lindos sons como vidros coloridos ao sol, como vidros gritantes, que reluzem e cortam. Seu materialismo desesperado se transforma:

Le matérialisme désespéré se transforme en matérialism glorieux et joyeux, car le corps paralysé du jeune Artaud est reconstruit comme émanation et vibration d'une vie intense après un long voyage douloureux du corps⁵². (UNO, 2013, p.54).

⁵¹ “Novas cartas sobre mim mesmo: Eu estou no ponto onde eu não sinto mais as ideias como ideias, como o encontro de coisas espirituais tendo elas o magnetismo, o prestígio, a iluminação da absoluta espiritualidade, mas como simples amontoado de objetos. Eu não os sinto mais, eu não os vejo mais, eu não tenho mais o poder que elas me atingiam como tais, e é porque provavelmente eu as deixei passar por mim sem reconhecê-las. Meu agregado de consciência rompeu-se. Meu espírito se abriu pelo ventre” (Tradução Renan Saab).

⁵² “O materialismo desesperado se transforma em materialismo glorioso e alegre, porque o corpo paralisado do jovem Artaud é reconstruído como emanação e vibração de uma vida intensa após uma longa viagem dolorosa do corpo” (Tradução Renan Saab).

Artaud se apresenta vivo muito mais pelo seu modo de operar o teatro, o Corpo sem Órgãos e o seu delírio, do que pela sua obra em si. Não que suas palavras não sejam importantes, nos interessa o que está escrito. Mas o que soa, retumba e o que se coconstitui, o que de seu texto se depreende, isso é muito maior. Isto é o que a palavra não fala.

As sílabas que ele inventa não são solitárias. Elas não constituem um discurso idiossincrático, que tem como foco o “eu”. Indicam, sim, um índice de tensão entre “je” e “tu”, um processo de transfiguração, que liga indivíduo e sociedade. É um jogo de alteridade que imprime na carne aquilo que é prioridade em seu texto: a materialização da poesia. Ao mesmo tempo, o “eu/meu” (je/moi) é o combate do sujeito com o mundo, na linguagem. Nascer da e dentro da língua: “Quand je lis, un autre JE pense en moi, dit Poulet; quand j'écris, un autre JE lit en moi mes pensées, réplique Artaud”⁵³ (PENOT-LACASSAGNE, 2009, p. 406). Trata-se de refazer o je/moi dentro de uma mistura de línguas, para nascer não mais de pai e mãe, mas “da” e “na” linguagem.

A leitura do texto artaudiano é um estar em cena, sem ser uma cena previamente codificada. Quando o texto da peça radiofônica é vivenciado, o cartógrafo incorpora um estado de experimentação, substituindo a interpretação do texto lido por um movimento de transfiguração do texto. O leitor que ocupa o lugar do autor ao aproximar-se da poesia artaudiana.

A poesia criada no momento da leitura se dá no espaço corporal e a experiência dita cênica não se resume a um modelo interpretativo, muito ao contrário. O espaço da cena, da relação entre o escrito e o lido, é um espaço criativo, onde a leitura da peça é vivida mais uma vez. E para mim, em consonância com Artaud, o teatro é o lugar onde a vida se vivifica, onde a vida se refaz. O teatro que para ele é um lugar físico e concreto - o corpo - no qual o texto é uma ação.

A poesia do espaço da qual fala Artaud destrói uma imagem prévia de corpo organizado e se conecta ao corpo pelo seu fluxo, pelas suas articulações. O som se manifestando como desejo atravessa o corpo despedaçado da língua. O texto é lançado à superfície pelo som. A respiração, os ruídos, a voz, constituem sobre estes pedaços da língua e dos sentidos uma trama ritmada de coisas

⁵³ “Quando eu leio, um outro EU pensa em mim, diz Poulet; quando eu escrevo, um outro EU lê em mim meus pensamentos, replica Artaud” (Tradução nossa).

impensadas. Um fluxo vivo, sem forma. Desejo. A exigência da poesia em Artaud se confunde com a própria impossibilidade da poesia. A escrita não precisa mais de palavras...

A palavra para Artaud não é representação, é vibração. Sem forma, sem imagem, é um movimento de explosão de um corpo sem contorno fixo e que se parece mais com o ar, o som, o vento. Sua leitura não deixa ninguém ileso. Nela, os afetos são milimetricamente atingidos “não pelo ouvido, mas pelo peito do espectador” (ARTAUD, 1984, p.186).

O que se vê na trajetória de sua escrita é uma sucessão de estados, um fluxo, um devir que também atravessa aquele que pretende alcançar sua obra, provocando um movimento; respiração daquele que cohabita a palavra.

Quando leio e ouço a peça radiofônica é para ser contaminada, esburacada; é para tomar consciência de meu próprio território e desterritorializá-lo. A divisão em órgãos é propícia a uma leitura já realizada e interpretada e o desejo de Artaud, inversamente, está em um corpo todo novo, pulsante, dançante, ejaculante, sangrento e barulhento. Para tanto, este corpo não pode ser feito a partir do que já é conhecido, significado. Para renascer, devo criar uma nova escrita parida do meu próprio corpo e aí, então, “vestir” este corpo.

A análise anterior corrobora a intenção de ampliar as relações entre a linguagem poética do texto escrito e a do texto sonoro a partir dos devires do performer e seus desdobramentos em outras vozes. Ainda mais em se tratando de uma obra criada para a performance sonora, para ser poesia do espaço, alçando para além das palavras, e de poder visceral e contundente como é o caso da peça radiofônica “Para acabar de vez com o julgamento de deus”.

3.2 O CORPO SONORO EM “PARA ACABAR DE VEZ COM O JULGAMENTO DE DEUS”: MOVIMENTOS E RITMOS.

Nesta cartografia, o espaço de leitura e de escuta da peça radiofônica é considerado um espaço cênico: é um espaço constituído na relação entre duas pessoas no mesmo processo. O espaço torna-se vivo porque é sempre reelaborado de acordo com as potencialidades de ação dos participantes. Esse

espaço compartilhado significa a possibilidade de criação de uma temporalidade que acolha a experiência performativa.

Cada vez mais esta cartografia vai se relacionando à construção constelar de uma linguagem e a invenção de um novo traço. Cada vez mais, o palco vivido por Artaud nos manicômios por onde passou remete ao devir por ele criado e alavanca as aproximações feitas aqui.

Lutando contra uma linguagem esquizofrênica, apartada de sua multiplicidade, Artaud se compromete pela escrita e por escrito - pode-se dizer - a reconstruir o corpo que lhe falta.

Mais l'on sait à quel point ce terme de *théâtre* a une extension large chez Artaud, qui l'applique à l'intégralité de sa production artistique, de la scène du Théâtre Alfred Jarry à celle de Rodez où il poursuit par d'autres moyens sa dramaturgie affective. Des saisissants dessins qu'il réalise à la fin de sa vie, dessins écrits de Rodez, portraits et autoportraits du retour à Paris, Artaud précise ainsi, dans un geste qui les rapproche de la fonction qu'il assigne alors au théâtre, qu'ils sont des "anatomies en action"⁵⁴ (DUMÉNIL, 2006, p.50).

Artaud tenta produzir um "corpo-texto", eternamente vivo e que se faça acompanhar de uma mudança profunda nas novas relações possíveis. Citando um trecho do capítulo sobre o Teatro de Bali, Dubatti retoma Artaud: "Todo comienza en el cuerpo del actor. ('En el jeroglífico de una respiración yo puedo recobrar una idea del teatro sagrado', p. 155), pero debe continuar en el espectador a partir de la afectación que el acontecimiento teatral genere"⁵⁵ (DUBATTI, 2008, p.77).

Isso implica a participação do espectador, ouvinte ou leitor, alternando rejeição e inclusão, evitando assim a constituição de uma entidade separada e estabelecendo um processo contínuo de nascimento da obra, do corpo, a cada vez que o corpo-texto é retomado:

⁵⁴ "Mas nós sabemos a que ponto o termo teatro tem uma grande extensão para Artaud, que se aplica à totalidade de sua produção artística, desde a cena do Théâtre Alfred Jarry até aquela de Rodez, onde ele continuou por outros meios sua dramaturgia afetiva. Os impressionantes desenhos que ele realizou no final de sua vida, os desenhos escritos em Rodez, retratos e autorretratos da volta a Paris, Artaud os distingue assim, em um gesto que os aproxima da função que ele atribui então ao teatro, que são as "anatomias em ação" (Tradução nossa).

⁵⁵ "Tudo começa no corpo do ator. ('No hieróglifo de uma respiração eu posso recobrar uma ideia do teatro sagrado'), mas deve continuar no espectador a partir da afetação que o acontecimento teatral gere" (Tradução nossa).

Particularmente importante foi a tomada de consciência que, não apenas o ator, mas também o espectador tem um corpo, além de uma mente e uma competência enciclopédica e intertextual, e que é com o seu corpo e no seu corpo que ele vivencia a experiência do espetáculo, ou seja, percebe, vive, compreende e reage ao espetáculo (DE MARINIS, 2012, p.45).

Nesse aspecto, Zumthor, performance, a poesia oral, Artaud e Klauss se evidenciam como marcas efetivas de um trabalho que começou no corpo e nas minhas relações e refacções. A dança que me mobiliza, tento aqui traduzí-la em uma cartografia. Condensar a energia contida em um movimento aparente e transformá-la em uma escritura é o “danço mesmo parado”, proposto por Klauss. Vou tentando manter, não o movimento explícito, mas a energia que o desencadeia. Mais importante do que o performer é como o movimento processa determinados desejos.

Inspirada nos diários de bordo em Teatro, a intenção de uma “escrita incorporada” (ANDERSON, 2002 apud FERNANDES, 2014, p. 84) baseia-se na experiência sensorial, incluindo a propriocepção, “contra modos desincorporados de escrever que reafirmam o dualismo entre sujeito e objeto, ser e mundo” (FERNANDES, 2014, p.84). A proposta, aclarada por Fernandes, é aplicada a pesquisas qualitativas e visa a fomentar o fluxo relacional entre experiência e escritura, conectividade característica da cartografia.

Mesmo “parados”, estamos em constante adaptação de forças espaciais dinâmicas multidirecionais e integradas. Porém, precisamos expandir nossa possibilidade de pulsão espacial para pontos e percursos pouco usados nos movimentos repetitivos e limitantes do diaadia, estimulando o crescimento através da relação entre estrutura e criatividade, forma e dinâmica, matéria e energia (FERNANDES, 2014, p.79).

Villafañe corrobora e amplia as ideias de Fernandes com um pensamento poético e carrega uma temporalidade na construção dos mapas cartográficos:

El mapa no es sólo el diagrama retenido en el papiro, o sea, no se trata sólo de la primera medición, del primer dibujo. Existe un trabajo humano en antiguos presentes que se desdibujaron en sus propios mapas o directamente se perdieron. Si hay una riqueza utópica, no está sólo en alcanzar el tesoro con el mapa diseñado, que no es poca cosa, sino también en diseñar los nuevos mapas de los antiguos presentes, imaginarse el acto teatral en la historia y traerlo hacia nosotros⁵⁶ (VILLAFANE, 2009, s/p.)

Qualquer obra de Artaud poderia ter sido tema desta cartografia. Todas elas, penso, contêm o espírito de desconstrução e reconstrução. Na verdade, ele assume um poder de procriação contaminado pela morte e já não encarna mais pais ausentes e mães instáveis, menos ainda o julgamento de deus. Suas obras parecem impedir a decomposição da palavra a fim de lhe ressignificar e-mails, retomá-la em um processo de transfiguração.

As relações teatrais propostas por Grotowski, De Marinis e Sofia podem, então, servistas se desdobrar em uma poética artaudiana. O movimento que parece atravessar esses encontros vai ritmando o surgimento de algo novo. A performatividade da ação vai liberando o pensar, propondo encontros, embates e desdobramentos. O ritmo encontrado por cada corpo libera o tempo de suas amarras; o Corpo sem Órgãos se libera do corpo biológico:

Artaud concibe el mundo como heterogeneidad, mundo material metafísico, objetivo-trascendente, social-suprahumano, a la vez como acontecimiento material-profano y metafísico-sagrado. Artaud propicia la fusión del arte con la vida; cree en el arte como una herramienta transformadora del mundo, y en la poesía como un estado vital, responde al modelo del agitador, el animador, el movilizado que quiere vitalizar el arte y tornar artística la vida, multiplicar y mejorar la vida, enriquecer su espesor de acontecimiento al recobrar su dimensión metafísica. Para Artaud, como para los vanguardistas históricos, se trata de disolver las estructuras del mundo estatuido y el arte tal como funciona⁵⁷ (DUBATTI, 2008, p.70)

⁵⁶ O mapa não é só o diagrama retido no papiro, ou seja, não se trata só da primeira medição, do primeiro desenho. Existe um trabalho humano em antigos presentes que se desenharam em seus próprios mapas ou diretamente se perderam. Se há uma riqueza utópica, não está só em alcançar o tesouro com o mapa desenhado, o que não é pouca coisa, senão também em desenhar os novos mapas dos antigos presentes, imaginar o ato teatral na história e trazê-lo até nós. (Tradução nossa).

⁵⁷ “Artaud concebe o mundo como heterogeneidade, mundo material metafísico, objetivo-transcendente, social-suprahumano, simultaneamente como acontecimento material-profano e metafísico-sagrado. Artaud propicia a fusão da arte com a vida; crê na arte como uma ferramenta transformadora do mundo, e na poesia como um estado vital, responde ao modelo de agitador, o

Cada volta do espiral amplia o território e suas desterritorializações, instigando a desarticular e recompor mais uma vez o corpo. A cada encontro com a obra de Artaud sinto que “vibro” como uma frase que se desarticula, é decomposta e se desaloja do lugar inicial. Luto contra as amarras do corpo anatômico e encontro nas palavras de Artaud um poder explosivo capaz de reconfigurar o corpo em novo equilíbrio temporário e instável. O poder da palavra em Artaud dá forças, tomo-as como se fossem minhas. Retomo lembranças, encarnações furtivas que já se vão como água. As imagens não são capturadas em uma forma fixa, são apenas uma respiração em suspensão e, incontinenti, seguem o processo incessante do devir-dança.

A peça radiofônica permite fazer a via de mão dupla entre duas audições: a da voz propriamente dita e a da voz que emana da leitura. Permite também cartografar desdobramentos que ecoam a partir da voz artaudiana, na forma de outras vozes construídas no processo da relação teatral.

O espiral infinito permite voltar a 1987 e vir observando as pegadas construídas por lá, até chegar ao momento em que me encontro. Permite ainda, que eu reconstrua a relação como bailarina e atriz, recordando com Klauss o corpo preparado e acordado: pronto para! Ele proporciona chão mais uma vez. E ossos e articulações para mobilizar os anagramas corporais, produzindo neles novos questionamentos, permitindo buscar novas elocuições na revolução poética criada a cada volta.

É evidente que, considerando o caráter híbrido e multifacetado do trabalho de Artaud, o recorte feito nesta cartografia é atravessado por outras vozes que são parte de sua grande obra: a vida. Além da voz de Artaud em “Pour en finir...”, aparecem aqui versões da peça radiofônica, filmes, quadros e outras obras, que são sempre lembradas em função do caráter rizomático do pensamento artaudiano. Entre elas, recorro sempre a um texto basilar na obra deste autor, que influencia até hoje os Estudos Teatrais: *O Teatro e seu duplo*.

Como o espectador não é senão um ator em potencial, que sem demora vai entrar na dança com toda a violência desencadeada na ação de cena,

animador, o mobilizado que quer vitalizar a arte e tornar artística a vida, multiplicar e melhorar a vida, enriquecer seu espessor de acontecimento ao recobrar sua dimensão metafísica. Para Artaud, como para os vanguardistas históricos, se trata de dissolver as estruturas do mundo estabilizado e a arte como tal”. (Tradução nossa).

caminhei muitas vezes invertendo os papéis de atriz e espectadora, observando a experiência dançante, enquanto me movia. Ainda que eu não refletisse sobre isto enquanto procedia a leitura de “O Teatro e seu duplo”, iniciada no curso de Psicologia lá no século passado, as forças que dormem em todos nós foram despertadas em mim pelo Teatro e pela Dança e deram início a um fluxo de novos movimentos provocadores:

La poética explícita de *El Teatro y su Doble* es lo suficientemente abierta como para propiciar interpretaciones y apropiaciones diferentes. La historia de la recepción teórica y práctica de este libro – que no ha dejado indiferente a ninguno de los grandes teatrólogos del siglo XX: Peter Brook, Jerzy Grotowski, el Living Theatre, Tadeusz Kantor, John Cage, Ariane Mnouchkine, Fernando Arrabal, etc. – constituye un capítulo fascinante de la historia del teatro universal y es a la vez la demostración de que las palabras de Artaud (en especial el término “crueldad”, tan opaco y sugestivo) pueden ser comprendidas de maneras diversas⁵⁸ (DUBATTI, 2008, p. 72).

Mergulhei em territórios de plasticidades psíquicas e corporais, anteriormente reservados ao domínio do que se denomina psicose e que, em dança e teatro, se ampliam para o âmbito da linguagem. Desde então comecei a associar à minha pesquisa sobre o corpo e o movimento a violenta desfiguração que Artaud imprimia às formas psicológicas e sociais de nossas âncoras individuais e sua busca por tornar infinitas as fronteiras às quais chama de realidade.

Nunca pensei um corpo artístico como um corpo especial, apenas um corpo que tem determinado envolvimento, qualidades mutáveis, atenção e capacidade proprioceptiva. Se o corpo de atriz tem alguma potência é por conseguir me esconder e me encontrar. Um corpo que traz suas profundezas na pele. Hoje desdubro o entendimento desta dilatação nas minhas ações extracotidianas, tanto em cena quanto fora dela.

Mas qualquer corpo pode ter uma qualidade artística ou trazer seus pulmões nas asas. Mesmo partindo de dentro de uma instituição psiquiátrica. Tenho

⁵⁸ A poética explícita de *O Teatro e seu Duplo* é suficientemente aberta para propiciar interpretações e apropriações diferentes. A história da recepção teórica e prática deste livro – que não deixou indiferente nenhum dos grandes teatrólogos do século XX: Peter Brook, Jerzy Grotowski, o Living Theatre, Tadeusz Kantor, John Cage, Ariane Mnouchkine, Fernando Arrabal, etc. – constitui um capítulo fascinante da história do teatro universal e, ao mesmo tempo, a demonstração de que as palavras de Artaud (em especial o termo “crueldade”, tão opaco e sugestivo) podem ser compreendidas de maneiras diversas. (Tradução nossa).

para mim que poético é a vida de toda e qualquer pessoa, é a sua linguagem própria e era isso que Artaud desejava: existir pra valer. Entretanto, tremores e frêmitos, socos e gritos, nem sempre se encaixam nos conceitos relativos à poesia. Assim, dentro ou fora da instituição é só uma questão de ponto de vista, mas quando o ponto de vista que manda é arraigado, endurecido, estruturado pelos organismos que compactuam com as regras dominadoras, os significados já foram estabelecidos previamente. Nas organizações, retomo: a voz que fala é a voz que cala. Derivei, larguei o curso, voltei, nunca atuei como psicóloga.

Não alcanço dicotomias ou partições na recepção das obras de Artaud, sejam em quais formatos elas se apresentem. O desejo de performar a recepção da obra é uma questão de pertencimento. Está vinculado à singularidade da minha vida, no curso da minha manifestação. Coloco meu corpo na água corrente e o fluxo deslizante atravessa com pedras, frio, espuma. Recebo as veias mostradas por Artaud, escuto seu grito e recolho os mil pedaços de seu corpo. O poeta entrega sua poesia tão desnudamente que não coloco outra opção a não ser experimentá-la. Gosto amargo, de dor e lágrimas, o poema estilhaçado me coloca à flor da pele, acariciando minhas feridas.

A mesma força poética estilhaçadora desejada por Artaud ao compor a peça radiofônica é entendida nesta cartografia como sendo capaz de provocar o corpo atômico e estilhaçá-lo. Visto que a força deste movimento heterogêneo está tanto no corpo do autor quanto no corpo do receptor, a atomização desejada durante a produção da obra radiofônica é transmutada e transportada no fluxo do desejo iniciado em Artaud e regurgitado durante minha travessia, até neste momento.

Esse glossário de bolso é colocado sob o signo do corpo e da corporeidade, mas, na realidade, o objeto complexo que tende a limitar, ou definir, é precisamente a experiência do espectador, recentemente e felizmente definida por Gabriele Sofia como “experiência performativa” (Sofia, 2010, p. 214). (DE MARINIS, 2012, p.44)

O problema que se apresenta em De Marinise também, de acordo com Sofia, no diálogo com pesquisadores em teatro, é tanto banal quanto difícil de resolver: no que a relação entre ator e espectador difere da relação cotidiana entre

duas pessoas? E, se difere como explicar esse mecanismo? Ou seja, em que repousa a capacidade provocadora de um gesto em quem assiste?

A resposta é revelada no mesmo De Marinis quando salienta que “para estimular uma resposta naquele que assiste, não são suficientes simples gestos, mas são necessários movimentos intencionados, isto é, providos de um objetivo, de um impulso” (DE MARINIS, 2012, p. 49). E ainda:

Creemos que es completamente imposible separar de la experiencia del espectador (de hecho de toda outra experiência) los aspectos cognitivos y emotivos, interpretación y emoción, conocimiento y sentimiento. Estos aspectos, (como lo demuestran también las verificaciones experimentales existentes sobre esta materia) interactúan e interfieren entre sí sin cesar con los otros procesos receptivos, a saber, la evaluación, la memorización, etc.⁵⁹ (DE MARINIS, 2005, p.99).

No decorrer do século XX, em vários âmbitos disciplinares, busca-se uma fundamentação para essa relação. O conceito de desejo trazido inicialmente por Deleuze e Guattari é retomado, tendo em vista que, de acordo com os autores, o desejo é sempre construído, “só há desejo agenciado”. É uma máquina que envolve o corpo, isto é, o sistema nervoso, os sentidos, os ossos, os músculos, a pele. O desejo é desterritorializante e, para tanto, há que ocupar um território para que dele estabeleça suas linhas de fuga. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.78).

Em algumas versões atuais da peça radiofônica, o desejo se dirige para algum outro lugar fechado e inacessível. Pude acessar alguns vídeos de partes de “Pour en finir...” nas quais a voz domina um sem número de possibilidades sonoras, mas que, ao mesmo tempo, é dominada pelas mesmas sonoridades, caindo na armadilha do virtuosismo e do mimetismo. Pouco se percebe de um corpo em ação nas reproduções vocálicas que foram escutadas. O som proposto por Artaud não afeta um corpo que não se escuta. Surdos bonecos de repetição de um grito que não lhes chega aos ouvidos, não lhes rasga o peito, não mexe seus pés. A força violentadora daquele que se aproxima da obra, presente nos originais de

⁵⁹ Creemos que é completamente impossível separar da experiência do espectador (de fato, de toda outra experiência) os aspectos cognitivos e emocionais, interpretação e emoção, conhecimento e sentimento. Estes aspectos, (como demonstram também as verificaciones experimentais existentes sobre esta materia) interatuam e interferem entre si sem cessar, com outros processos receptivos, a saber, a avaliação, a memorização, etc. (Tradução nossa).

Artaud, não chega como o embate capaz de provocar a performatividade de quem assiste.

Par e passo com Sofia (2012, p.95) encontro algum esclarecimento para a cisão que experimento ao ouvir as versões encontradas. Ele defende que a Antropologia Teatral formulou hipóteses bem claras: “cada vez que o ator executa uma ação em cena, ele deve responder a duas necessidades, a primeira é realizar a ação prevista e a segunda consiste em manter, estimular ou surpreender os mecanismos de atenção do espectador *no mesmo instante e com a mesma ação*”.(Itálico no original).Entendo que as ações desejadas na performance de “Pour en finir...” se dirigiram à primeira necessidade apenas, deixando a oposição necessária à relação com o espectador e contida na segunda hipótese, à deriva.

Artaud mostra que é preciso acabar de vez com o juízo de deus, acabar com o organismo, mas não com o corpo. O corpo é uma dilatação da existência. Uma forma de vida, num plano de imanência, experiência sensível. Um rizoma no qual qualquer linguagem é vivida, presentificada. É o lugar do fluxo, do processo de criação, portanto, de construção de realidade. O nexu arbitrário entre ideias e linguagem é ponto nevrálgico para Artaud e é no corpo que se dá um possível rompimento desta previa integração desvitalizada. É nele que se dá a tomada de consciência e a significação das palavras.

É por isso que não conseguimos ouvi-los? A capacidade vibratória do corpo sonoro parece não ter sido acionada. As cordas vocais vibram, mas o mesmo não se passa com as vísceras. Nas inúmeras leituras sobre Artaud passam por mim versões das ansiedades contemporâneas sobre as fronteiras entre o eu e o outro, corpo e psiquismo. Vejo corpos fechados, a voz brotando para dentro, sem conseguir “dançar às avessas”. O termo artaudiano é bastante elucidativo neste momento. Frente a diversos mecanismos organizadores existentes em qualquer processo, a armadilha está em resistir e preservar um modo antecipado de leitura, caindo na mesma tentação dos decalques assistidos, eliminando a novidade do que leio. Preciso me deixar ler verdadeiramente... abrindo novos territórios.

3.3 DEVIRES DO PROCESSO PRODUTIVO- RECEPTIVO

Abrir sempre tais espaços permitiu novos encontros com a obra de Artaud no teatro. Referências dadas em cursos e workshops faziam menção ao “método” ou “anti-método” de Artaud, a forma de trabalhar que ele propunha no teatro da Crueldade. Era o teatro da dor, do grito. Cenas escatológicas, clichê de loucos, muita gritaria era o que eu via e ouvia.

Quando se fala de Artaud, fala-se muito da violência, da crueldade, do grito, mas ele também tem uma maneira muito fina de lutar. Artaud possui uma sutileza ao utilizar o corpo interno, que vai muito além de gritos escandidos. Escandindo sua alma, ele escande cada articulação, cada músculo; sua pulsação dita o ritmo. Uma coisa que é diferente do “eu”, mas que ainda é ele. Seu trabalho comprime o exterior, refaz o interior com esse exterior condensado e “dilata o corpo de minha noite interna”.

No momento que tive a oportunidade de ver esse exemplo com Rubens Corrêa na pele do próprio Artaud, no TBC, em São Paulo, na década de 1980, pude, de verdade, experimentar Artaud ao aproximar de sua obra, por intermédio do entendimento de Corrêa. O corpo que falta a Artaud, o ator lhe deu em cena. A necessidade de embate levou Corrêa às tais áreas incertas da subjetividade, onde as fronteiras são borradas. Ele encontrou o que ler, o que escutar, reatando o processo iniciado em Artaud.

Cena limpa, sem arroubos ou excessos externalizados, só uma dor contida, cuja infinita perfuração era entremeada às palavras quase sussurradas pelo ator e chegava ao espectador pelo peito, arrebatando-o. Trabalho de mestre, de quem ouviu, destruiu e recompôs a obra de um vivo do teatro na relação experimentada na pele de outro vivo do teatro.

O olhar de Jean-François Dusigne, professor da Universidade Paris 8, ator, membro do Théâtre du Soleil diretor artístico da ARTA - Association de recherche des traditions de l'acteur, em Paris, traz uma amplitude ao entendimento das relações provocadas pela obra de Artaud assistida e citada anteriormente, em um desdobramento cênico anunciado.

Em entrevista gentilmente a mim concedida, no ateliê da ARTA, em Paris, em 2013, por ocasião do lançamento do seu livro *Les passeurs d'expérience: ARTA, école internationale de l'acteur* ele observa como Artaud incita a

leitura de sua obra como um corpo em sofrimento. “Se você partir de Artaud, de sua escritura, portá-la em plena voz... A plena voz quer dizer que você engaja seu corpo em um ato de respiração, de sopro”. Dusigne entende como tal que “cada intenção, cada palavra é uma palavra que te engaja totalmente, que não engaja somente um pensamento, é uma palavra engajada plenamente e inclui vitalmente a sua respiração”.

“Há frases que se desenvolvem, que são epiteliais”, identifica certamente o ator do *Théâtre du Soleil*. E, tal como Corrêa, Dusigne descobre uma organicidade que promove os sentidos. “Isso é extraordinário porque há uma palavra que começa a te habitar. Essa aproximação te faz descobrir outro senso, redescobrir um sentido contrário. Descobrir visceralmente”. Dusigne escava ainda mais a palavra em Artaud:

Eu percebo que o senso de blasfêmia, de profanação, é uma revolta justa. Há uma provocação, um manifesto muito forte. Não é um texto para ser feito não importa como, pois suas ideias são extremamente precisas, extremamente decididas quando ele [Artaud] vai performar, jogar. Mesmo esse texto [“Pour en finir...”] que é muito barulhento, que é muito delirante, é muito, muito musical. Há uma escansão, um ritmo. Há um corpo que dança e há uma palavra que dança.

Mais que um lado, há uma armadilha ao tomar contato com a experiência do Teatro da Crueldade, quer dizer, é muito fácil permanecer na superfície. O ato da Crueldade quer dizer um abismo em face à razão, em face à loucura, em face desses abismos que estão lá, que são de todos nós. Esse trabalho deve ser a exploração daquilo que nos escapa. É preciso atravessar o espelho, ser o outro e ser ainda ser a mim mesmo e voltar, ser um ato de revitalização do teatro.

Ao buscar refletir sobre a cena de entrevista com Dusigne, a partir da performance de Corrêa, encontro as desejadas articulações entre recepção e composição. Ao trazer de volta lembranças do espetáculo, revelando-o atualmente à luz da conversa com outro ator, percebo no acontecimento de que maneira integro a prática de bailarina e atriz enquanto criadora de um processo de composição e a de espectadora, também caminhante do processo de ação compartilhado, em um espelhamento para dentro e para fora.

Com Dusigne temos então que a articulação que ocorre na produção de algo que escapa ao controle cria campos de agenciamento. É justamente nessa relação que reconheço, nos desejos de fragmentação e reconstrução da obra de

Artaud, presentes tanto nos atores citados quanto em mim, o movimento de desterritorialização tão defendido aqui. Trata-se da maneira com que desloco o olhar para o lugar de espectadora, para então voltar a encontrar o lugar de atriz e descobrir que ambas estão na mesma margem. Um deslocamento que acontece inúmeras vezes durante o processo de recepção do espetáculo de Corrêa, e que chega com a mesma intensidade no depoimento de Dusigne.

Interessa-me passear por esses lugares da relação, porém, sem separá-los, experimentando uma conjunção de fluxos, vivenciando os contínuos de intensidades, tendo sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. Aos pedaços anteriores se juntam outros pedaços e já não reconheço mais quem é que fala: a bailarina, a atriz ou a espectadora. Não reconheço porque suas figuras se metamorfoseiam no espaço ocupado e perdido, na temporalidade vivida entre ontem e hoje.

Ambos os atores preocupam-se com o “como” dialogar com Artaud e não com “o que” arrancar dos abismos. A dor e a respiração que apoiam a relação teatral construída no exíguo quarto do autor virão. O desvendamento de pistas oferecidas através da experiência, lá nos tempos de Corrêa, em aulas de dança, vão sendo incorporadas uma vez mais, sugerindo texturas de percepção, à medida que a memória do corpo responde aos novos estímulos. A todo instante ele é recriado, reorganizado, pois novas relações se sucedem.

*Le théâtre est
en réalité la
genèse de la*

creation.

Parte da cara escrita a Paule Thèvenin, em 24/02/1948, logo após a proibição da peça radiofônica traz a crença de Artaud no processo de criação e relação que só ocorre no teatro. Ele reafirma seu compromisso com o lugar da criação e da vida: “o teatro é, em realidade, a gênese da criação”. A compreensão desse jogo de colaboração não acontece imediatamente. As vias de percepção se abriram em uma volta do espiral lá atrás, para que hoje as conexões voltassem a se manifestar e, aos poucos, mais uma volta do espiral se incorpore como conhecimento apreendido, em face das belezas dos abismos revelados por Dusigne.

A experiência no corpo é terra nova que se oferece para o despertar, em associações conectoras, tanto no reconhecimento como no esquecimento e na redescoberta. Não há uma preocupação inicial em descobrir o que é possível analisar da obra, mas a oportunidade de um momento tornado presente, que implica na temporalidade de uma ação no meu corpo amalgamado de artista e cartógrafo. Há, sim, mais uma oportunidade de viver visceralmente os espaços abertos, deixados como os buracos por onde se enfiam a agulha e a linha, e vão costurando esse abraço com a voz artaudiana.

Ouvi falar do “Atletismo Afetivo” no capítulo de *O Teatro e seu duplo*, onde Artaud aponta a proposta de corpo, da respiração que ele fazia, localizando em partes do corpo cada uma das afetividades e sensações humanas.

O ator é como um atleta do coração. [...] Ali onde o atleta se apoia para correr é o mesmo lugar onde o ator se apoia para lançar uma impressão espasmódica, mas cujo curso é rejeitado para o interior. [...] Todas as surpresas da luta-livre [...] encontram, no movimento das paixões, bases orgânicas análogas, têm os mesmos pontos físicos de sustentação.

Com a correção de que aqui o movimento é inverso e que, em relação à respiração, por exemplo, enquanto no ator o corpo é apoiado pela respiração, no lutador, no atleta físico, é a respiração que se apoia no corpo. Esta questão da respiração é de fato primordial, é inversamente proporcional à importância do jogo de representação exterior (ARTAUD, 1984, p.163).

Artaud distingue seus desejos ao falar do atleta do coração. Não são paradigmas, são processos desejantes. E continua a utilizar as mesmas ideias na composição da peça radiofônica, criando a partitura de cada um dos participantes.

O que me chegou ao ler o capítulo, e ainda hoje se repete, diferentemente, mobiliza minha intenção de escarafunchar os limites das estruturas organizadas para a exploração das bordas das subjetividades. Percebo em mim a necessidade de dar prosseguimento a um movimento que está ligado a um desmoronamento e a um enfrentamento.

Recolho água com as mãos e, quase imediatamente, ela se esvai e sigo recolhendo, infinitamente. A paisagem anterior indica minha leitura da obra, entendendo que não há significados estáveis, não há militância dos significantes, só água a ser recolhida novamente, em uma nova repetição, em uma nova suspensão da respiração. Assusto-me quando leio o que escrevi, mas reconheço uma chance aos fragmentos corporais extraídos e reagenciados, enfim, no “véritable corps”.

A busca por um “corpo verdadeiro” direcionou meu movimento até o trabalho de Vianna, um encontro definitivo para a minha vida de atriz, bailarina e gente. Havia na nossa relação o questionamento sobre como investigar, tanto na vida quanto no trabalho, e obviamente isso era transmutado em movimentos.

Mas tal como Artaud, não havia um método definitivo. Klauss também se recusava a sistematizar a dança como o balé o faz. Ele definia o movimento como crise, exemplificando-a como o espaço entre um passo e outro no caminhar, o momento em que um dos pés está fora do chão e há o risco de desequilíbrio e queda, lembrando ainda que só através do risco é que os desejos do corpo orgânico se manifestam.

Talvez este seja o momento mais marcante de todo o processo do movimento consciente justamente por essa crise. Sem a desestabilização da integridade do corpo não há movimento. Só no equilíbrio precário é que o caminho se faz.

Pour exister il suffit de se laisser aller à être,
 mais pour vivre,
 il faut être quelqu'un,
 pour être quelqu'un,
 il faut avoir un OS,
 ne pas avoir peur de montrer l'os,
 et de perdre la viande en passant⁶⁰
 (ARTAUD, 2003, p.40).

⁶⁰ Para existir basta que se condescenda em ser, /mas para viver /é preciso ser alguém, /para ser alguém /é preciso ter ossos /não ter medo de mostrar os ossos, /e de caminho perder a carne.(*Para acabar de vez com o juízo de deus / O Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).

Aqui, nesta porosidade, no limite entre onde cartografo e onde refaço a ação desejada que se abre para “dançar ao inverso”, crio uma linguagem de afetos, inserindo o corpo físico no corpo da escrita. Uma linguagem de gestos e de atitudes, ao escrever esta cartografia. Sofro a dificuldade de produzir uma escriturana qual os sinais visuais e sonoros vivenciadosse transformem em elementos objetivos, com tanta importância quanto dada às palavras. Na realidade, o corpo é vivência, e definitivamente como Artaud propõe, é “Corpo sem órgãos”, ou corpo “xylophène”, como denomina Grossman, ou corpo sonoro, conforme tenho conduzido o termo neste texto; ou ainda muitos outros nomes encontrados no caminho: “corpo-poema”; “atleta afetivo”; “corpo-texto”; “homem-teatro”...

Retornando a Zumthor ainda mais uma vez, o espectador realiza uma performance da recepção, o que implica a ideia de que o corpo existe como relação:

A percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor. Mas nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e eu. Toda presença é precária, ameaçada. Minha própria presença para mim é tão ameaçada como a presença do mundo em mim, e minha presença no mundo. A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais nos dirigem as flexas que tento aqui esboçar, sem que seja possível determinar, de maneira precisa, o lugar para onde elas convergem. Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto (ZUMTHOR, 2007, p.81).

Reconheço na flecha, as linhas de fuga deleuzianas e no entendimento de presença, os desejos de Vianna para uma consciência corporal. A noção de performance diz respeito aos elementos em torno da lembrança de uma presença, é afetada e afeta, reside na troca. O aspecto sonoro faz da letra uma receptora de vozes e ritmos diversos. A descoberta cinestésica, na qual os atos de escrita e leitura se transformam, apresenta-se como uma maneira de composição em que a linguagem é resultado de um ato perceptivo, proprioceptivo.

“O ritmo aloca a sensação em termos de devir, deslocamento e movimento vital”. No entendimento de Muniz, o ritmo impede estabilidade, bem como rejeita a noção de experiência como algo cristalizado, monolítico. “No ritmo, o

que está em jogo é a questão da fixidez do centro, o qual na filosofia ocidental é representado pela noção de Ser. Na contramão, a noção de devir engendra as diferenças criativas”. A autora entende que, num território de fluxos descodificados, ou Corpo sem Órgãos, “o devir desterritorializa, é a força que movimenta, é tornar-se humano”(MUNIZ, 2014, p.142).

Reflico sobre os aspectos anunciados no parágrafo anterior, rememorando um trabalho dirigido por mim junto aos estudantes do Curso de Artes Cênicas da UEL, em Londrina, no ano 2000. Neste experimento saio da zona de conforto para uma evolução do movimento, investigando a fundo as possibilidades enquanto criadora e parceira do outro, estabelecendo relações que se completam e se chocam, estimulando o conflito. Uma das alternativas encontradas para desmecanizar os movimentos foi abrir o olhar, tendo o outro como estímulo, aceitando as interfaces que se estabeleciam como um modo de mudança qualitativa. Atentos ao foco em um elemento externo, a percepção se abre para o que ainda não tenha sido revelado, para o jogo que se estabelece entre todos os participantes. A partir do momento em que o “eu” se abre ao “outro” é possível que a performance ocorra.

A palavra não é submissa e, para reconstruí-la a cada vez, tenho que perder, esquecer, vendo tudo desmoronar. Escavar a palavra até arrancar suas raízes pré-estabelecidas, usar a mesa de anatomia, reconstruir a palavra no corpo.

Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazer com que mude de destinação, [...] considerando-a como mais do que um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores, uma vez que o que está em jogo no teatro é sempre o modo pelo qual os sentimentos e as paixões se opõem uns aos outros e de homem para homem, na vida (ARTAUD, 1984, p.94-95).

Trabalhar em grupo possibilita uma harmoniosa discordância, une corpos e discursos intrincados, dissonantes, compostos não só pela carne, mas formados por uma matéria que seja um ser inteiro, palavra, desenho, voz, música, numa diversidade de engajamentos. Os elementos da experiência se enveredam, não se restringem ao seu espaço convencional, com significações a par e passo. Eles se multiplicam, criando rizomas e dando espaço a uma experiência fundamentalmente performativa.

A desorganização desejada ao corpo permite enxergar uma ação teatral, graças ao entendimento de teatro como acontecimento, onde ao menos dois corpos se relacionam. Teatro não é espetáculo no sentido de atores e espectadores ordinariamente separados em suas posições, em suas funções e em suas experiências.

No teatro que busco, cada um experimenta sua vida ser transformada porque não é um tipo de comunicação entre espíritos ou mentes. É um jogo de vida e de morte entre corpos, entre o ritmo dos corpos e suas respirações. Por isso, a cena deve se mexer todo dia. Não pode ser representação, já que é experiência. A clareza e a lógica não podem inibir a respiração, o suor e a sensibilidade da ação.

Nesta cartografia, escrevo como danço: com os ossos e com a respiração, um movimento retorcido, no qual dentro e fora são um só, procurando na morte voluntária da ação a multiplicação de uma sensibilidade. Faço uso de um equilíbrio instável onde é preciso deixar a água se derrubar para ter como novamente recolhê-la. Repetir o irrepetível, modificando o movimento até que haja um agregado de elementos relacionados o suficiente para que aconteça a partilha de propriedades sensíveis.

Descubro o corpo presente na articulação destas palavras. Observo o corpo no texto. Assisto a esta cartografia enquanto crio meu próprio mapa. Experimentar a escritura deste texto é dançar uma complicada coreografia, fazendo com que dança e dançarino sejam uno e multiplicidade ao mesmo tempo. É realizar uma desterritorialização, em uma performance da palavra. Parece um pouco impotente, mas é uma experiência real. É da carne, dos ossos, da respiração e da dor. É desejo e devir.

Para situar o leitor desta cartografia é necessário descrever a arquitetura do espaço utilizado para o espetáculo *O Ator em Artaud*. Não somente para provocar uma possível referência imagética, mas porque tal condição é crucial ao entendimento de um trabalho com sopros artaudianos. A relação da palavra com o espaço é crucial no trabalho de Artaud. Visualizo este recinto de ocorrência da palavra como a folha de papel. O espaço utilizado na montagem compõe a obra tanto quanto qualquer um dos elementos essenciais à criação em teatro. Na relação com tal espaço é que se cria uma linguagem afetiva, ou: como inserir o corpo real no corpo da escrita esclerosante.

O Teatro Núcleo I era um local destinado às aulas e apresentações do curso de Artes Cênicas e diretamente ligado à Casa de Cultura da UEL. Um grande galpão, com um corredor lateral independente e o acesso ao salão principal era feito através de uma antessala. Além disso, contava com uma recepção e uma cabine de iluminação e sonorização. Adentrando o local havia uma arquibancada com espaço na lateral para a circulação de pessoas e, contiguamente, o palco. Ao fundo havia mais duas pequenas salas destinadas a camarins, além dos banheiros e um espaço de armazenamento de material cênico.

Seguem as referências espaciais a serem desenhadas por cada um que participe desta cenade leitura da tese, atizado por fotos do espetáculo. As imagens foram extraídas de uma filmagem de minha autoria, realizada à época, com o objetivo de compor a videoteca do curso de Artes Cênicas.



Figura 8: *O Ator em Artaud.*

Apesar de uma artificialidade relativa nessa divisão, faço neste momento a separação entre palco e plateia, entre atores e espectadores. A peça tinha seu início com a entrada do público pelo corredor lateral que era surpreendido por uma cena em andamento já na entrada do Núcleo I. Logo que os espectadores entravam, ficavam de frente para uma porta ao final do corredor e a ação acontecia

nas costas deles, pois o ator que executava a cena ficava em cima do batente da porta pela qual eles tinham acabado de passar. Assim que as pessoas adentravam o corredor ele iniciava a cena, causando surpresa, já que sua posição ficava nas costas do público.



Figura 9: *O Ator em Artaud*

Depois, a porta do Núcleo I se abria e eles iam entrando. Já estava em andamento, então, outra ação que se desenrolava no palco e que se encontrava no caminho deles, visto que eram obrigados a passar pelo palco em direção à arquibancada.

As pessoas eram mesmo instigadas a percorrer o espaço, acompanhando as ações desenvolvidas pelos atores. Através desses repetidos ataques contra a camisa de força que o texto original pode vir a ser, esse movimento causava certa dúvida na plateia, que não sabia se ficava assistindo a ação, se deveria sentar, se andava, já que, para acompanhar as cenas, o público era levado a distorcê-las. Dubatti ajuda nesse entendimento, citando o próprio Artaud, quando diz que é necessário:

- Romper la sujeción del teatro al texto para favorecer su dimensión de acontecimiento viviente (“Renunciaremos a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor, “Segundo Manifiesto”).
- Borrar el límite entre obra y espectador para “actuar sobre la sensibilidad”.
- Rediseñar el espacio escénico y el espacio de expectación⁶¹ (DUBATTI, 2008, p.80-81).

Na performance, o ator é chamado a estar presente, decompondo e dilatando uma ação, por mais simples que ela seja, e a afirmar a performatividade do processo, mostrando o que faz. A atenção do espectador se dirige à execução de cada gesto, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente, numa relação de presença.



Figura 10: *O Ator em Artaud.*

A técnica de fragmentação das ações do ator permite o estilhaçar dos automatismos e o ganho de uma consciência ampliada, nos diz Sofia (2013). O mesmo pode ocorrer com o espectador. Ao romper com a delimitação entre palco e

⁶¹ “- Romper a sujeição do teatro ao texto para favorecer sua dimensão de acontecimento vivo (“Renunciaremos à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor, “Segundo Manifiesto”)./ - Apagar o limite entre obra e espectador para “atuar sobre a sensibilidade”./ - Redesenhar o espaço cênico e o espaço de expectativa” (Tradução nossa).

plateia, o público também quebra a resposta automática, normalmente pretendida aos espectadores. Por sua vez, eles se colocam em um estado de atenção corporal capaz de ressignificar sua participação na cena. “La théâtralité doit traverser et restaurer de part en part l’ ‘existence’ et la ‘chair’. On dira donc du théâtre ce qu’on dit du corps”⁶² (DERRIDA, 1979, p. 341).

A intenção deliberada era fazer com que os atores “empurrassem” a plateia para diferentes pontos do espaço, conforme as ações de cena iam se desenrolando. A movimentação dos atores fazia com que os espectadores se deslocassem pelo palco. No momento seguinte, as pessoas eram conduzidas para a arquibancada, levadas pelo desenrolar da cena.



Figura 11: *O Ator em Artaud*

Logo depois, voltavam a se deslocar no momento em que uma ação se iniciava do outro lado do palco, próximo à porta pela qual eles haviam entrado.

⁶² “A teatralidade deve atravessar e restaurar lado a lado a ‘existência’ e a ‘carne’. Assim, diremos do teatro o que dizemos do corpo” (Tradução nossa).



Figura 12: *O Ator em Artaud*

Localizado em um espaço ao fundo, bem pequeno, um ator chamava o público para quase “espiar” a ação que acontecia nesse pequeno lugar. A plateia, mais uma vez, se mobilizava e participava da reestruturação do espaço a fim de conseguir assistir a ação.



Figura 13: *O Ator em Artaud*

A iluminação e a movimentação dos atores indicavam os possíveis trajetos a serem ocupados pela assistência. Através da empreitada poética de construir o espetáculo juntamente com os atores e não apenas para ampliar uma linguagem corporal, o público era conclamado para substituir a fixidez da escrita de um texto pela performance dos caminhantes.

Quando, finalmente, os espectadores se dirigiam para o espaço do palco, após a realização da cena no “cubículo”, os atores, por seu turno, já haviam se deslocado para a arquibancada, na qual se desenrolava a última cena. Ao final da cena e conduzidos pela iluminação, os atores se dirigiam aos espectadores, a partir da arquibancada.



Figura 14: *O Ator em Artaud*

Reduto de espectadores e agora tomada pelos atores, a “plateia de atores” aplaudia os espectadores, que neste momento acabavam por tomar o palco, tornados “atores”. Inevitavelmente, a trajetória percorrida pela plateia era orientada para o desenvolvimento de uma linguagem de sensibilidades, língua particularmente poderosa e expressiva, tanto para registrar quanto para descobrir o corpo físico no corpo da palavra.

É por isso que o texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais que o objeto de um discurso informativo (ZUMTHOR, 2007, p. 78).

Com isso, no espetáculo, consta um sentido que não se articula, mas que já é articulado, porque é imanente, é lugar de intensidades e de trocas.

Criar um Corpo sem órgãos foi um desafio por mim lançado à linguagem organizada da cena teatral. Com a intenção de revelar o corpo real do grupo de participantes - atores e espectadores - através do destaque do corpo experimentado, o processo de mudança do paradigma palco-plateia se mostrou bastante interessante e profícuo ao observar distintos movimentos poéticos ocorridos tanto em mim quanto nos participantes da cena.

A autonomia é o que se mantém como fruto da troca, o que fica do trabalho; histórias contadas a partir da memória corporal. Observava e ainda observo uma evolução ao pensar um corpo inicial e os conceitos presentes na construção de uma partitura corporal atuante no processo de criação. A ideia de produção em presença ou criações em processo me guia do “não sendo” para o “sendo”. Elementos buscados para manter em evolução a construção do movimento consciente.

Penso o corpo no movimento que se dá pelo viés da transgressão. As oposições corporais se traduzem pela realidade que excede o texto, características da contemporaneidade. Sempre desejo, movimento, fluxo. A problemática das palavras é ligada profundamente ao espaço de forças, em oposições concretas de respiração e ossos.

Je viens de mes
mains et des
mes pieds,
de ma tête
et je revendique
d'etre tronc.

Je marche, j'excrete,
je bois, je mange.

Pense-je.⁶³

(ARTAUD, NAF 27434, Textes Diverses 1945-1947).

O espiral infinito de desterritorializações se apresenta não como caminho a ser feito, mas como novo caminho a ser caminhado. Ao caminhar, por conseguinte, considero o fato de entender as ações de Artaud menos importante do

⁶³ “Eu venho das minhas/mãos e dos/meus pés, /da minha cabeça/E eu reivindico/ser o tronco. /Eu caminho, eu excreto, /eu bebo, eu como. /Eu penso” (Tradução Renan Saab).

que experimentá-las. A experiência provoca uma gama de sensações que atravessa qualquer esforço de interpretação e produção de significado, não podendo ser superada nem resolvida. Apenas produz singularidades e novas questões para esta cartografia.

Também tento fazer com que a linguagem se recomponha em mim, tornando-se viva. Uma tradução criativa, em que ofereço um corpo desconjuntado, com meus órgãos espalhados, minha inexistência anunciada. A cada performance, multiplicidades perfuram a paisagem que é reformulada, reconstruída, e, sobretudo, revivida na performatividade. Revelar tamanha intensidade de sensações apenas na página escrita é tarefa quase impossível...

É assim que a poesia lida à alta voz se manifesta: o simbolismo se rebela sob o aspecto múltiplo dos hieróglifos, transfigurando-se em uma multiplicidade de desejos. Arrisco tentar alcançar esta transfiguração também no texto que escrevo. É no plano de consistência do desejo que se desestabilizam os aspectos cartesianos da cena e se define o processo de produção característico de uma cartografia.

Arruinando qualquer pretensão da chamada tradução literal, Artaud incita uma reflexão paralela sobre o status de autor e tradutor, além de alavancar perguntas sobre as relações de autoridade que ligam essas duas funções aos desejos e poderes de espectadores. A força polissêmica e o ritmo da obra de Artaud não distinguem oralidade de escritura. Artaud se dirige ao corpo todo e faz ressoar as articulações do corpo vivo daquele que lambe sua obra, que a perscruta, que a ausculta.

Tomo experiência como um aqui e agora vivido pelo corpo, num movimento temporal e espacial de afectos e perceptos que potencializam o entendimento e o conhecimento “da” e “sobre” a experiência. Acredito que hoje se completa mais uma volta no espiral, quando encaro a poética das palavras pela via do corpo sentado e não mais a partir de uma ação em cena. Mas foi necessário libertar o corpo para libertar a língua, um devir físico antes do devir das palavras.

Como toda a dificuldade no sentido de tentar estabelecer uma resolução criativa ao elaborar um texto, me atravessa e me afeta? O momento da cartografia é mesmo um estranhamento, já que não se concretiza em uma performance artística, em um experimento cênico, e sim, em um texto fora do corpo. Aparentemente, já que se inicia em uma convulsão dos meus ossos. Um espasmo,

deliberadamente provocado e cujo ponto extremo se constitui na realidade encarnada na palavra, em oposições e mobilizações sutilmente desenhadas pelas pontas dos dedos, sobre o apoio do teclado.

Entre o tempo e o espaço dos olhos e ouvidos, até a voz na boca, uma transfusão acontece. O que foi bebido entre letras escutadas, lidas e cheiradas torna-se o próprio sangue, o próprio ser, a vida que se instila em sons, em imagens e movimentos. O processo não se retalha em múltiplas linguagens apartadas; segue em signos contínuos. A presentificação pela via do teatro cruel, pleno de vida. A própria vida. Depois de já ter encarado a obra de Artaud como psicóloga, como diretora, como atriz e como bailarina, agora é hora de dialogar com a obra desse autor desde a cartografia.

Voz e escrita me atravessam e, assim, observo a escrita corporal que me afeta enquanto escuto, concomitantemente, a sonoridade das palavras quando escritas. É com o ouvido colado no “rádio” e o peito aberto que posso “ouvir” a palavra escrita e ir além, desconstruindo a palavra em vibrações corporais. Para tanto, faço uso de um verbo que Artaud define e utiliza para o teatro da crueldade. O tal verbo traduz minha intenção de fusão do trabalho do leitor/ouvinte, caracterizando-o como um trabalho do performer: é o verbo “vibreur” - sistemático e metódico - que dança e que grita.

O que acontece com a obra de Artaud, em especial na última fase de sua vida, é que ela vai se tornando mais porosa, hieroglífica, desconstruída e, ao mesmo tempo, híbrida e corporificada. O internamento não tira dele a ligação com o teatro, desejo tão ambicionado a vida toda. Ele transforma as convenções de um palco, carregando as convicções apresentadas em seu Teatro da Crueldade, para o espaço limitado e frio de Ivry. Lá, entre paredes, ele escande a voz, dá corpo a ela e executa os seus mais reconhecidos trabalhos.

Artaud persigue la fundación de un nuevo concepto vital del arte y en consecuencia una nueva dimensión de la vida, el arte debe cumplir una función ya presente en el simbolismo: desautomatizar la percepción natural-objetivista de la vida cotidiana así como el sistema de convencionalismos del arte⁶⁴ (DUBATTI, 2008, p. 74).

⁶⁴ “Artaud persegue a fundação de um novo conceito vital de arte e, em consequência, uma nova dimensão da vida; a arte deve cumprir uma função já presente no simbolismo: desautomatizar a percepção natural-objetiva da vida cotidiana assim como o sistema de convencionalismos da arte” (Tradução nossa).

Convém agregar, nesse momento, as palavras de De Marinis acerca do “segundo Teatro da Crueldade” de Artaud: “um teatro de voz”, constituído de leituras de textos, de conferências e da peça radiofônica. Esta definição é utilizada por De Marinis (2005, p. 78) para denominar o período entre o final do internamento em Rodez e a morte de Artaud. Para ele, os estudos de Artaud estão baseados em uma intensiva sonorização da escritura que nasce como “escritura vocal” graças a um “extraordinário esfuerzo de regeneración físico-corpórea de la palabra y del lenguaje. Los últimos textos de Artaud se deben leer en voz alta y al mismo tiempo si deben mirar (como ideogramas, como dibujos)”⁶⁵.

Seus estudos versam sobre o processo orgânico da performance, onde atuar com o corpo e atuar com a voz tornam-se um único fluxo cinestésico sofrido pelos participantes da relação teatral, ocorrendo também interferências sinestésicas tais como ouvir o movimento e ver o som. Sobre o teatro de Artaud, De Marinis afirma ainda: “constituyen en conjunto, para usar dos expresiones acuñadas por él con gran acierto, “xilofonías verbales” y “xilofonías” algo donde – al pie de la letra – “aparece la madera”, es decir, donde el sonido se deja ver, se muestra. Escuchar la escritura (y el dibujo) y ver el sonido”⁶⁶ (DE MARINIS, 2005, p.78).

Quando estava em Paris ouvi Gabriele Sofia falando sobre “Le Acrobazie dello Spettatore”, cujo livro, publicado em 2013, leva o mesmo nome. Ele falava justamente da reação do espectador diante de um espetáculo e observava o trabalho de ator e a importância da ação extracotidiana revelada por aquele que estava em cena. Alguém da plateia perguntou: “*mas quem está na plateia não se mexe, e aí?*” Ao que Gabriele respondeu: “*mas reage, ainda que permaneça sentado na sua cadeira*”. E este é um ponto ao qual Vianna também sempre deu a maior atenção, voltando sempre ao tema. Ele insistia em afirmar que dançamos sempre, mesmo quando estamos parados. É a voz que não para, o movimento que não se extingue, mesmo quando nos sentimos imóveis. Para ele também o afeto não diminui, a dança não termina, os órgãos não se fixam.

⁶⁵ “extraordinário esforço de regeneração físico-corpórea da palavra e da linguagem. Os últimos textos de Artaud devem ser lidos em voz alta e ao mesmo tempo devem ser olhados (como ideogramas, como desenhos) (Tradução nossa).

⁶⁶ “constituem em conjunto, para usar duas expressões cunhadas por ele com grande acerto, “xilofonias verbais” e “xilofonias”, algo onde - ao pé da letra - “aparece a madeira”, quer dizer, onde o som se deixa ver, se mostra. Escutar a escritura (e o desenho) e ver o som” (Tradução nossa).

Sofia apresenta uma análise do espectador de teatro, associando-a aos estudos da neurociência, em especial, aos fractais. Um olhar isomórfico pode ampliar o entendimento do objeto desta cartografia, vinculando diretamente o papel do cartógrafo da obra radiofônica de Artaud ao papel de espectador apresentado por Sofia:

Exatamente como quando o ator fragmenta a sua ação para recompô-la de forma diferente, os fractais baseiam-se numa fragmentação que, estendida ao infinito, torna-se uma lógica mais adequada para representar a natureza. Assim como na fragmentação de uma ação o ator não alcança no sentido linear outras ações, mas escava dentro da mesma ação, de modo potencialmente infinito. Da mesma forma a ideia de estender ao infinito na geometria fractal não se desenvolve no sentido linear como no sentido vertical. [...]

A técnica de fragmentação tem um duplo significado para o ator: a ruptura dos automatismos e o ganho de uma consciência diferente da sua organização psicofísica. O trabalho sobre fractais pode ser, portanto, um bom exemplo de uma lógica semelhante a do trabalho que o ator executa. Ambas as lógicas são baseadas na fratura e recomposição, a fim de representar, ou melhor, de reapresentar a natureza de maneira tão diferente quanto equivalente. Um hipotético espelhamento entre ator e espectador, pelo contrário, sugere como no interior deste espaço de ressonância motora o ator estabelece as suas regras, as suas armadilhas e as suas peripécias. Dessa forma, o espaço cênico é um espaço co-constituído segundo regras motoras não cotidianas, por isso, a experiência do espaço cênico que tem o espectador será do tipo não cotidiana, performativa (SOFIA, 2013, p. 100-115).

A construção poética durante a cartografia da peça radiofônica propõe um receptor ativo, que não é tábula rasa. Ele vem carregado de sua história. Suas lembranças, sua memória, são imprescindíveis no processo. A existência do receptor em ação garante a performatividade. A voz da poesia, daquele que expressa um sentimento ou um estado de espírito não pode ser caracterizada como de uma pessoa em particular. É a voz do poema. Com a ação viva considerada na performatividade, o receptor transmuta-se em autor, reconstruindo as linhas do poeta. O poeta opera as palavras, escolhe a linguagem, constrói sua obra e a entrega. É seu desejo que será transfigurado. O receptor aproxima-se das palavras e as desconstrói, em um processo de aproximação e recriação. A poesia, uma vez escrita, não pertence a ninguém, mas, ao mesmo tempo, pertence a todos os que a cavam.

A relação teatral, da mesma forma, é constituída junto com o espectador. Não há nada de idêntico na correspondência entre ator e espectador, mas o ator cria um espaço que acolhe a experiência performativa do espectador. Da mesma forma, nesta cartografia, o espaço do performer se define enquanto ele escava o texto artaudiano. O ator abre espaço para a experiência do espectador, assim como, aqui, a relação com a peça radiofônica abre espaço para a cartografia.

Os conteúdos e as expressões não são separáveis no movimento de desterritorialização. São relações que se constroem entre os corpos e, conforme Pradier, em conversas informais, observando a partir da obra de Artaud, “o comportamento performativo se dá de ambos os lados - para os atores e para os espectadores. Isso permite ao observador utilizar os próprios recursos para penetrar o mundo do outro”. Esse modelo alternativo de fruição é uma elaboração altamente especializada, que se baseia na participação do corpo em performance.

Retomando aqui a ideia de desejo como um movimento que desterritorializa a imagem do corpo, retomo também o poder de conexão “até ao infinito, em todos os sentidos e em todas as direções” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 408). Quando somos colocados como espectadores, ouvintes ou leitores, na presença de outros seres que compartilham o mesmo espaço de ação, cria-se a crise desejada tanto no movimento como na ação de cena.

O fluxo da escrita iniciada em Artaud chega como desejo e, ao mesmo tempo, obstáculo. Disparam a sinestesia e a cinestesia porque o desejo faz a ligação entre fluxos contínuos e entre fragmentos. A obra faz reagir, vivenciar a leitura e a escuta, não somente por meio dos olhos e dos ouvidos, mas por intermédio de toda uma experiência proprioceptiva.

Artaud usa a palavra como uma ação. Uma ação não cotidiana, capaz de despertar o corpo e que é criada no espaço. Ele faz uma decomposição da ação desejada, no caso, o som, o ritmo, o movimento. Fragmentando-o, rompe e reconstrói de forma muito mais complexa, não linear, a palavra desejada como ação e reapresenta a natureza da palavra de maneira diferente e equivalente.

Voltando ainda uma vez mais a Sofia (2012, p.96), a particularidade da ação em cena é possuir dois precisos objetivos no mesmo instante. “Para isso seria necessária a dilatação do processo intencional cotidiano naquela que talvez pudesse ser definida como uma *intenção dilatada*”. Quando uma segunda natureza se incorpora, sem mais precisar guiá-la conscientemente como um piloto, então, a

intenção e a ação não mais se distinguem. “Desenvolver o que chamamos de intenção dilatada, para organizar de forma diferente o espaço de ação compartilhado, envolve uma reorganização total do corpo, uma verdadeira e própria segunda natureza” (SOFIA, 2012, p.102).

Como construir então, uma segunda natureza ou o duplo que revela Artaud? Criando um obstáculo ao processo cotidiano da intenção, interrompendo a rotina, dilatando-o. O texto artaudiano pode ser considerado um obstáculo ele mesmo; é a via de acesso da experimentação, superando qualquer dicotomia entre percepção e ação. É possível desmontar para remontar, criando novos territórios de passagem, em face da performatividade desencadeada pelo obstáculo: “um corpo novo feito em dez mil formas”.

As formas da segunda natureza variam com a fragmentação de uma ação. Quando a ação fragmentada atinge uma profundidade tal que provoca uma ruptura do fluxo cotidiano, a desarticulação e decomposição desta ação ganham nova recomposição e fluidez. Com os fragmentos da ação sendo reconstruídos a cada vez que são executados, vivenciados no tempo e espaço da performance, o corpo ganha uma nova qualidade, consciência. Os movimentos necessários à abertura para uma nova relação teatral ampliam a desorganização das ações inicialmente conhecidas, complexificando-os e transfigurando a palavra sobre o papel em palavra do corpo.

As tensões entre texto escrito e sonoro é sabido, não são simétricas, mas estabelecem uma relação. A voz só pode ser capturada em movimento e o espaço entre o que está escrito e sua atualização como um processo é fundamental para compreender que a captura da voz poética não está apenas no significado semântico do texto, mas na tessitura do discurso poético. Em Artaud, a produção de sentidos se desdobra para além do universo semântico, valorizando sentidos éticos e estéticos e, ainda, oferecendo brechas de sentido em uma possibilidade de recepção mais ativa.

Apresenta-se aqui uma tentativa de assimilação total da obra, característica intrínseca à experiência corporal. Atenção! Entendo que assimilação total convoca a presença total do corpo no compartilhamento da ação, buscando as modulações do ritmo e das vozes possíveis a cada vivência da obra em questão.

Seguindo esta pista, “total” não seria o entendimento completo da obra, nem sua análise e interpretação, mas o total envolvimento do performer na

ação de dialogar com a obra. É um fluxo contínuo que se desprende do gesto inacabado iniciado em Artaud e segue até o performer, como parceiro numa dança de desmoronamento, escavação e reconstrução do Corpo sem órgãos pretendido por Artaud e aqui transfigurado em corpo sonoro. No jogo de palavras que a poesia se tornou na modernidade, a sensação de desmoronamento apenas anuncia uma provável incompetência ao lidar com as palavras...

Da forma como foi normativamente codificada, primeiro na cultura grega (considera-se, sobretudo a Poética de Aristóteles) e depois na cultura judaico-cristã, a experiência estética no Ocidente baseia-se essencialmente sobre o logos e sobre a distância: é uma experiência desencarnada, fundamentalmente de compreensão-interpretação, caracterizada pela remoção do corpo e dos sentidos baixos, dos nervos, do movimento, da participação física direta. O acima exposto demonstra abundantemente que, para estudar de modo adequado a questão do corpo e da corporeidade no teatro, não é possível limitar-se ao referimento das ciências humanas e sociais, mas é preciso observar, também, as ciências da vida, em particular a biologia e a neurobiologia. É exatamente o que procurou fazer a Performance Theory de Victor Turner e Richard Schechner, especialmente com a proposta final, por parte do primeiro, de uma síntese bio-antropológica no estudo científico do ritual, ou melhor, de uma aproximação globalizante capaz de conciliar tudo: necessidades culturais e necessidades biológicas, determinismos genéticos e aprendizagem. [...] Mas é, sobretudo, aquilo que propõe a Etnocologia de Jean- Marie Pradier, a qual – sobre a esteira da Antropologia Teatral de Barba (que foi o primeiro a falar de um bios cênico do ator) – procura indagar, em uma perspectiva transcultural e multidisciplinar, os fundamentos biológicos das práticas performativas e dos comportamentos espetaculares, mais uma vez, seja tanto para o espectador quanto para o ator. (DE MARINIS, 2012, p.52-53)

Ler a poesia, tendo a voz captada como matéria potente, é fazer vibrar o corpo dentro de um espaço afetivo. A poesia de Artaud em mim opõe o som ao senso e ela mesma se opõe à língua. Sua poesia desorganiza o corpo organizado das palavras, desterritorializando as palavras de tal forma que elas vêm em ondas dentro de um espaço de forças. Novamente sou tomada pela sensação da água, dessa vez em uma poderosa onda que me derruba, revolve a areia das palavras, emaranhando-as aos meus cabelos, soando ruídos aos meus ouvidos mergulhados.

A sonoridade do texto de Artaud sobreveio ainda uma vez mais ao iniciar o doutorado, em disciplina ministrada por Frederico Fernandes. Escolhi a peça

radiofônica para apresentá-la como poesia sonora e falar da generosidade dos sons e gritos que encontro compartilhados em Artaud. Escolhi mostrar o texto original, em francês e não traduzi-lo enquanto era escutado. A poética artaudiana não aparece no decorrer de minha leitura como termos a serem repetidos ou compreendidos, mas como articulações em contato, constitutivas de novas performances futuras. A palavra ininteligível promete novas associações ao ser traduzida, fortalecendo o abraço com a palavra.

Entretanto, não há nada de identificação entre o poeta e o receptor, há um jogo de oposições no diálogo com Artaud. Sua escrita, seus desenhos, sua voz concretizam esse processo do corpo comprimido pelo jogo de empurrar e forçar cada vez mais. O texto e o corpo no embate de desconstrução do acontecimento.

Je ne sais pas
 mais
 je sais que
 l'espace,
 le temps,
 la dimension,
 le devenir,
 le futur,
 l'avenir,
 l'être,
 le non-être,
 le moi,
 le pas moi,
 ne sont rien pour moi;

 mais il y a une chose
 qui est quelque chose,
 une seule chose
 qui soit quelque chose,
 et que je sens
 à ce que ça veut
 SORTIR:
 la présence de ma douleur
 de corps,

 la présence
 menaçante,
 jamais lassante
 de mon
 corps⁶⁷
 (ARTAUD, 2003, p.51-52).

⁶⁷ Não sei/ mas/ sei que/ o espaço, /o tempo, /a dimensão, /o devir, /o futuro, /o porvir, /o ser, /o não ser, / o eu, / o não eu, / nada são para mim;/ mas há uma coisa/ que é qualquer coisa, / uma só coisa /susceptível de ser qualquer coisa, /uma coisa que eu sinto / por ela querer/ SAIR:/ a presença/ da minha dor/ de corpo, / a presença/ agressiva/ jamais cansativa/ do meu/ corpo;(Para acabar de vez com o juízo de deus / O Teatro da Crueldade. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).

Com a nova escuta da peça pude retomar informações importantes que afetam o corpo, mas que nunca o prendem em uma definição exclusiva do “como” seguir caminhando. E nesse momento decidi caminhar mais uma vez com Artaud e Vianna.

A sonoridade é assim nesta cartografia: o movimento desejado que perpassa desde os manuscritos originais até minha escritura cartográfica. A escrita gestual encarna a performance e, como tal, sua existência é breve. Sendo um estado afetivo, a palavra não possui uma expressão, ela habita uma expressão. E é desta forma - com a escrita -, que transformo a sonoridade em letra, transfigurada pelo corpo sonoro e enfrentada nesta cartografia.

Recorro a uma frase de Artaud para brindar: “Faz-se seu corpo por si mesmo, com a mão. Porque as cataplasmas não nasceram do espírito santo e sim da aplicação manual”, e ainda, “a espessura é a consequência de um trabalho de empurrão, de força, de compressão e não um estado de espírito” (ARTAUD, 1985, XXI, p. 96).

A oposição que escava a ação é como um eterno espiral desenhado com o corpo que aparece abrindo canais de percepção e de troca. Escultura viva em movimento a oferecer autonomia para a poética do corpo na construção desta cartografia. A peça radiofônica propõe tal evocação e é onde início o devir, o movimento.

Vejo tal movimento de oposição apresentado em Sofia (2013), ao sugerir um pilar vertical, quadrado, com os ângulos bem definidos. Ele dá a impressão de estabilidade e resistência e se assenta em lajes horizontais. O autor sugere ainda que as linhas sinuosas e arredondadas do corpo diferem essencialmente das faces planas e dos ângulos do pilar e esse contraste, por si só, já se percebe expressivo.

No exemplo de Sofia encontro muito do trabalho de Vianna. Ele também propõe um corpo que se vivifica na oposição. Quando o corpo toca o outro, a oposição se acentua mais. Falava sempre que era um parteiro e que a construção do movimento é um parto: exige um encontro, uma força e um esforço para ser criado. Um corpo que alcança espaços articulares, projetando-se no mundo em movimentos de oposição.

Do contraste entre o movimento do corpo e a imobilidade tranquila da palavra, que aqui é figurada no pilar, nasce uma sensação de vida que o corpo

sem o pilar e o pilar sem o corpo que avança não podem atingir. Enfim, o corpo se sustenta contra o pilar cuja imobilidade lhe oferece um ponto de apoio sólido e ele entende que o pilar resiste; pilar e corpo agem. Letra e corpo se mobilizam mutuamente. A oposição criou vida a partir da relação: o espaço se tornou vivo.

C'est qu'on me pressait
 Jusqu'à mon corps
 Et jusqu'au corps
Et c'est alors
Que j'ai tout fait éclater
Parce qu'à mon corps
On ne touche jamais⁶⁸.
 (ARTAUD, 2003, p. 54, negrito no original).

Entretanto, nem sempre é assim: os corpos tendem a permanecer em repouso se assim estão, é lei da física. Como o texto artaudiano é criado no amálgama da loucura, da escatologia e da dor, nem todos nós estamos dispostos ao espelhamento das profundezas da pele. No projeto Oito Noites, realizado por Frederico Fernandes, a partir do grupo de pesquisa em Oralidade, ele abriu a proposta de um jogo de movimentos, em um encontro entre os participantes do evento, a partir da Técnica do Movimento Consciente de Vianna. Como ler com o corpo? Como escutar o corpo? Qual é sua voz? Como deixar o corpo falar?

Quando o corpo é solicitado a se expressar, há uma dificuldade em abandonar padrões de movimento que foram sendo limitadores de nossa capacidade criativa. Tal padrão nos distingue dos demais seres humanos, ao mesmo tempo em que se impõe como forma possível de relação com o outro. Pude observar durante o encontro proposto que o som solicitado aos participantes foi quase inaudível e mesmo inexistente. Acredito que tal fato se deu por conta da consígnia incluir movimentos relativos à própria voz e mais: o som deveria partir do movimento.

A resposta, que deveria partir de um movimento, se estabilizou de tal forma que, mesmo havendo um clima de liberação no momento, os padrões de movimento continuaram a se impor. Entendo com isso que a singularidade de cada pessoa se esconde em repetições já conhecidas de movimentos, ou ainda, que a

⁶⁸ É que me apertavam/ contra o meu corpo/ e contra o corpo/ e foi então/ que eu fiz ir tudo pelos ares/ porque no meu corpo/ não se toca nunca. (*Para acabar de vez com o juízo de deus / O Teatro da crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).

necessidade de novas imagens mentais referentes ao movimento do próprio corpo está mascarada por outras baseadas em objetos e eventos fora do corpo. É visível que há maior facilidade de concentração e criação baseada em eventos externos do que nos estados interiores ou textos pessoais dos participantes. Compreendo que, neste caso houve, muito mais uma tendência à interpretação vocal do que à performance de singularidades da voz.

Quando alguém tem que parar de ler o texto na folha de papel para dar vida a ele, lendo-o com o corpo, - “em três dimensões” -, há uma dificuldade em tornar o texto legível. É complicado assumir o texto, pois esse movimento exige uma aproximação iniciada “no” e “com” o corpo, nem sempre fácil. Não há mais o anteparo do papel para assegurar um distanciamento. O texto deixa de ser inócuo e passa a ressoar o corpo do leitor. É a ocorrência da performatividade, em ossos, suor e sons. É teatro, espaço no qual o texto se transmuta em diário de bordo, pessoal e disponível ao outro, em mais uma volta do espiral.

Para tanto, o método cartográfico viabiliza o diário de bordo, que, por seu turno, cria uma base metodológica, uma circunstância para avançar além da estrutura objetiva da obra, sem ter que eliminar a intervenção interpretativa do destinatário por ser considerada, por muitas vezes, uma impureza metodológica.

Nesta cartografia, os primeiros relatos escritos no diário de bordo na França indicavam o sofrimento ao proceder à leitura de Artaud:

Depressão, ressaca, dia dos mortos. Ainda na França. Preciso desta dor para ver se desperto em mim alguma coisa enquanto leitora dos manuscritos originais. A recepção fria, a falta de entusiasmo, o anteparo da burocracia, a frieza do país, a educação calculada - quase uma mensagem gravada, sempre com a mesma entonação - minha preguiça, minha falta de profundidade sobre as coisas e os fatos, minha dificuldade para escrever... Tudo isso se acumula. Lentamente avanço na recepção da experiência. A princípio fico ainda na percepção e não vou para o: de onde se depreende que! E muito menos para a digressão e retextualização.

Confie no coração dilacerado...

Ainda não consigo escutá-lo. Disseco o cadáver das palavras nas folhas manuscritas sem conseguir, contudo, ser atravessada pelo espetáculo da letra sobre o papel. A palavra não chega viva, dolorosa. Estou bloqueada por números, páginas, ordem imperando sobre o caos, sobre a arte vivente. Parece que

há uma necessidade ou tendência em tornar o texto um registro material que minimiza o patrimônio imaterial, quase ignorando a origem “vivant” do documento registrado. Ou sou eu? Por isso a necessária e interminável dor nas costas.

Qui a mal aux os comme moi
 n'a qu'à penser à moi
 il ne me rejoindra pas en esprit par la route des espaces
 car à quoi bon rejoindre un être en esprit
 et ne pas le rejoindre en corps?⁶⁹ (ARTAUD, 2003, p.124).

A realidade é outra quando começa a ser desvendada, descascada. Nunca imaginei haver tantos lados da história de Artaud. História que mistura direitos autorais, versões controversas, domínio de forças, família... As cascas de cebola se multiplicam, os rizomas se embrenham pela cidade. Foi difícil iniciar a “correspondência” com Artaud, mesmo estando na França.

Ouvindo a peça radiofônica em meio às escavações literárias em Paris, explorando a obra de Artaud, me vejo conhecendo a mim mesma nesta viagem. Re - conhecendo... Para falar de Artaud, só falando de mim mesma. Uma arqueologia das tripas, do coração e da alma. Palimpsesto do espaço urbano, da caverna urbana, do meu corpo caverna. Descobrimos crises, pedras e novas camadas de devires. O rizoma - casca de cebola - espiral. Meu corpo no momento da cartografia, sempre escavando a negação e confirmação da minha própria existência.

⁶⁹ Quem como eu tem dores nos ossos /deve pensar em mim, /mas não se me unirá em espírito na rota dos espaços /pois de que serve unirmo-nos a um ser em espírito /se não nos unirmos a ele em corpo? (*Para acabar de vez com o juízo de deus / O Teatro da crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).



Figura 15: *Je est un autre*. Foto da obra de Rimbaud. Visualizada no Centre Georges-Pompidou, exposição: *O Surrealismo*, Paris, janeiro de 2014.

A necessidade de Artaud escrever está ligada à necessidade de inventar, de criar uma linguagem que nenhuma outra boca tenha pronunciado, e que faz surgir “outro *eu* em *mim*” (*autre je* em *moi*). Sua poesia possui uma função vital que é a de se opor às outras linguagens cotidianas e estar direcionada aos sentidos. Ela - a poesia - é uma homenagem ao sopro, ao grito. Inala e exala da respiração, via de mão dupla do ir e vir do tecer a palavra.

Meschonnic (2010) posiciona a condução da leitura, tanto quanto da escrita através da elaboração de uma concepção de ritmo. Este termo, que implica movimento, pulsação, elemento-corpo dentro da linguagem, está presente não somente durante a escrita de Artaud, mas na performatividade da recepção. O ritmo, entendido como movimento do performer dentro de sua linguagem, permite considerar outra modalidade de enunciação que não se reduz a um pronome pessoal. Desta forma, quando me refiro aqui ao sujeito, não falo a um indivíduo em especial, mas ao conjunto de singularidades de um fluxo.

A noção de ritmo do sujeito está ligada ao ritmo do processo. É uma atividade que localiza a passagem de um sujeito a outro e em um só tempo constitui o assunto desta mesma passagem. Além disso, é a própria travessia que caracteriza um ato de leitura.

Vejo, a partir da paisagem anterior, emergir na peça radiofônica uma possibilidade de ritmo plural em que se fundem a obra e seu receptor. É como um “eu” que se alterna no papel do autor e do receptor, ou do ator e do espectador, em uma enunciação pluralizada, colocando em performatividade qualquer fixação identitária e individualizadora.

A glossolalia como ritmo de um texto se oferece à leitura a partir de todos os sentidos. A voz que em mim atravessa a escrita e escancara a inversão dos papéis é característica do ritmo. É uma dança, é teatro. O corpo sonoro faz dançar sobre a página, as letras escutadas no anagrama ARTAUD: TE ARTO - TEATRO. “De **te ar tau** à **theatra**: théâtre” (GROSSMAN, 2003, p.26).

Essa linguagem do espaço da qual fala Artaud pode se transfigurar em uma escritura musical ou desenhos no espaço. Não se trata unicamente de transcrever a linguagem dos objetos ou dos corpos. Ambos, tratados como singularidades, podem inspirar a característica hieroglífica e rítmica desses objetos e corpos, permitindo a composição sobre a cena.

Car s'il y a bien une leçon de ces “anatomies en action” que sont les dessins, elle tient en cette simple formule: *le corps est quelque chose que l'on fabrique*. Au tout début de *L'Anti-OEdipe*, Deleuze et Guattari indiquent une phrase de *Van Gogh* d'Artaud: “Le corps sous la peau est une usine surchauffée”, et opposent à partir d'elle le théâtre (représentation, reproduction) à l'usine (fonctionnement mécanique, production). On sait cependant que l'oeuvre même d'Artaud se donne comme un démenti à cette opposition, puisqu'elle fait du théâtre – dans ce sens élargi qui comprend la scène graphique des dessins des dernières années – une usine chargée de fabriquer le nouveau corps. Et d'abord parce qu'il l'articule différemment⁷⁰ (DUMÉNIL, 2006, p.51).

⁷⁰ “Porque, se há uma lição dessas “anatomias em ação”, que são os desenhos, encontra-se nesta fórmula simples: *o corpo é algo que é fabricado*. No início de *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari sugerem uma sentença de *Van Gogh*, de Artaud: “O corpo sob a pele é uma fábrica superaquecida” e opoem, a partir dela, o teatro (representação, reprodução) à usina (operação mecânica, a produção). No entanto, sabemos que a obra mesma de Artaud desmente essa oposição, uma vez que torna o teatro - em seu sentido mais amplo, que inclui a cena gráfica dos desenhos dos últimos anos - uma fábrica responsável pela fabricação do novo corpo. E antes de tudo porque ele a articula de forma diferente” (Tradução nossa).

Falemos então de uma usina que se propôs a fabricar um novo Artaud: UZYNA OZONA. O reconhecido diretor José Celso Martinez Correa, o Zé Celso, montou seu ritual cênico a partir da obra radiofônica de Artaud, e denominou *Pra dar um Fim no Juízo de Deus*. Amontagem faz parte do projeto da “Associação Teat@o Oficina Uzyrna Uzona” para 2015, e denomina-se *Teato na Seca da Cidade sobre Rios*. Em todos os detalhes da divulgação do trabalho vislumbra-se a contemporaneidade do projeto, em plena conexão com a cidade de São Paulo, onde está localizado o grupo.

Veio a Luz: o KRÉPDO CRASH GLOBAL vem do rebaixamento do Poder da Natureza, sobretudo do Poder da Natureza Humana, dos que criam com os povos o que chamam de CULTURA. “A Natureza se serve d’Ela, Fantasia Humana, como instrumento para prosseguir sua Obra de Criação”.

Sem condições mínimas – a não ser a dos 70% d’água de nossos Corpos, esperma, leite, merda, sangue, mas com apetite voraz de mesmo assim estarmos em Cena a partir da descoberta de que, enquanto todas MÁ\$CARA\$ implodem em Ódio, renasce o altíssimo Valor na Bolsa da Arte da Vida Teat@al de estarmos juntos com pedaços vivos da humanidade, refazendo nossas anatomias aqui agora, pro que há de vir.

Do Périneo irrigando de ar, chovendo nas árvores de nossas caveiras, soprando nas flautas de nossos ossos, escolhemos fazer **Pra dar um Fim no Juízo de Deus**, de Antonin Artaud. Nesta peça transmissão radiofônica Artaud coloca em causa o Juízo Final. Iniciamos assim, com esta peça, o retorno do Teat@o Oficina Uzyrna Uzona e seu Entorno Tombado como Espaço Público de Cultura Antropofágica Urbana, numa Nova Epopeia.

Nestes dias e noites, Tecno Atrizes, Atores, Músicos, Mestras de Vozes, Cineastas Digitais (ainda em busca de um DJ que retorne aos Ruídos de Sala da Transmissão Radiofônica, ecoando o Programa Original de Rádio projetado por Artaud em 1948, mas proibido) recomeçamos, há 7 dias; hoje temos somente mais 9 pra a-pron-tar, no dia 21 deste mês, Equinócio de Outono, entrada em Áries: **Pra dar um Fim no Juízo de Deus**, de Antonin Artaud.

O que, ao descobrir em seu Corpo o Anarquista Coroado em Cena, Coroou a nós, todos q atuamos no chão cênico público, nesta Arte-Vida-Natureza chamada Teatro com TeAto.

Antonin Artaud, preso em 1937 na Irlanda, deportado pra França, passou 9 anos Internado em Hospícios, desde 1937, e só foi libertado no Fim da 2ª Guerra Mundial. Sua grande beleza de Ator q se vê em seus filmes estava detonada por torturas de choques elétricos do sistema Psiquiátrico da época. Sua aparência não

revelava seus jovens 49 anos; era a de um idoso de 90. Mas a sabedoria nascida de seu Corpo machucado por todas as suas dores fez dele o grande Curandeiro do século XX. Em 1948 tinha escrito o texto para uma transmissão pela Radio Nacional Francesa – q foi proibida, mas foi gravada e publicada, tornando-se uma Cápsula Revolucionária da Cultura do Corpo Humano. Deleuze e Guattari explodiram com Éla, os Consultórios Freudianos de Psicanálise, com seu “Anti Édipo”, q tem como subtexto **Pra dar um Fim no Juízo de Deus**.

Fizemos pela 1ª vez esta peça no Centenário de Artaud, dia 4 de Setembro de 1996, no Museu de Arte de São Paulo, o MASP, no Teatro que Lina Bardi criou para Artaud. Mas o lugar, então, já estava aprisionado por Carpetes e Poltronas fixas estofadas. Lina nos falou que tinha feito aquela Ferradura de Cimento q se encontra com um Palco como Espaço Cênico para a Atuação. Para o Público, havia projetado a instalação em Cadeiras Giratórias, pra acompanharem os 360º da Ação Cênica.
<http://www.teatroficina.com.br/posts/860>

O entendimento de Zé Celso, ao nomear a obra de Artaud como “Cápsula Revolucionária da Cultura do Corpo Humano”, dá mostras da perspicácia do diretor no diálogo com a performance artaudiana. O trabalho de Artaud tem o poder de abrir uma suspensão na temporalidade, é uma temporalidade que se faz presente, a ser continuamente revivida. Ativando um devir, ao mesmo tempo desconfortante e prazeroso, Zé Celso utiliza a peça radiofônica para impeliro desejo de novos participantes a perceberem o corpo imerso na experiência, vivenciandonovos devires.

O espetáculo apresentado em 2015 recolhe a cápsula trazida no tempo e a explode no palco do Oficina. É a urgência do teatro da Crueldade. Outras influências anteriores provocam a performance da peça de Zé Celso e parece ser com isso que ele se preocupa ao construir a obra. Ele pede que a peça seja vivenciada.

Na peça radiofônica é evidente o grito final e necessário. Artaud escreve a peça para que seu trabalho não se perca, mas ainda assim possa ser transformado. É a poética dos desejos de Artaud. Na transfiguração proposta pelo Oficina, o rádio se transforma em uma câmera conduzida por um dos participantes, filmando toda a peça, que é transmitida em tempo real.

Artaud faz da peça radiofônica uma espécie de partitura a ser seguida e o Oficina o faz à risca. Talvez perigosamente próximo demais, em alguns momentos, como na abertura, em que um dos atores se masturba em cena até que

outro componente possa recolher seu esperma e arquivá-lo. A ideia de “guardar” se repete com fezes, na cena de “Em busca da Fecalidade” e depois com o sangue que é retirado de um dos atores. No entanto, nas cenas finais, em “Põe-se a questão de...” e na “Conclusão”, o grupo parece encontrar seu próprio devir e ganha o espaço, o tempo e a renovação características da performance.

O próprio Zé Celso, um xamã dos palcos, encerra brilhantemente o espetáculo, com a alma artaudiana permeando sua grandeza cênica. Ele ainda abre espaço no texto final para situar o diálogo presente no texto como se fosse uma conversa com Brecht. Os atores, segurando máscaras com a foto do rosto de Bertold Brecht, incitam o combate iniciado por Zé Celso, quando questiona e ao mesmo tempo responde sobre o sentido da emissão de rádio apresentado na última parte do texto, e acentuam o escárnio de Zé Celso/Artaud, com Brecht na figura de Deus. O gesto, o ritual, que o grupo executa nos coloca, a todos, em contato com as nossas (e as deles) forças, consciência e afetividade.

Ou seja, muito mais do que querer dizer algo, importa fazer algo ao dizer: mobilizar. O Teatro Oficina não limita a obra artaudiana ao plano da significação, mas efetua uma ação que atravessa o fluxo no qual está inserido seu trabalho. A obra de Artaud é possuidora de uma gestualidade, de uma escritura teatralizada, em que a crueldade gráfica dos buracos sobre a página, a pictografia materializadora do grito, se transforma em um bombardeio, compondo a violência performativa das palavras. Zé Celso fura a cápsula revolucionária e se funde aos fluidos que ela carrega. Ele se lambuza com o escorrimento e se dá em imolação. Preparado, em estado de presentificação. Sabe que seu corpo deve ser morto para renascer e, mais uma vez, assim o faz. E com isso atualiza também a obra de Artaud, ao ser mais uma vez encenada. E o xamã grita no viaduto da cidade, é o teatro de sangue.

ne
 est pour moi le
 ne touchera plus
 jamais le théâtre
 et me consacrerai
 désormais
 exclusivement
 au théâtre
 tel que je le concevais
 au théâtre de l'antique

Agora posso compreender com mais clareza tamanha a necessidade de Artaud ao escrever o dossiê e um post-scriptum da peça radiofônica. Era realmente testamental, uma forma de garantir que sua voz fosse ouvida, que a palavra escrita não lhe tirasse a voz. Ele sabia que seu testemunho escrito seria uma forma de se fazer ouvido mesmo depois de morto.

Em uma língua em que a palavra escrita é a forma de registro e é a forma que se compreende, é preciso criar som para os olhos. É a única forma de ser escutado. Artaud cria a palavra para viver a si mesmo e, ao mesmo tempo, para ser a passagem entre ele e o outro. Artaud se projeta na voz em diálogo, exilado em um mundo no qual a língua falha e encalha ao tentar simbolizar um corpo vivo. Como destaca Mèredieu:

Sua obra, mais do que um libelo contra o discurso institucional, resgata uma vitalidade essencial, um fazer artístico que associa a paixão ao ato sensório/cognitivo. Espelho vivo de sua própria experiência e de seus duplos, sua fala se torna aprópria experiência.

A escrita de Artaud traduz o registro dramático de uma *parole*, de uma performance, que o poeta situa fora da representação, mas que remete o seu teatro ao palco da ação. Em vez de terminar como alienado no labirinto de um manicômio, depois de nove anos, ele retorna vencedor, como o “homem-teatro”, no dizer de Jean Louis Barrault, atirando, performando, expondo no Vieux-Colombier suas

terríveis chagas, socialmente incômodas, denunciando a política manicomial e do eletrochoque, perturbando seus interlocutores, seus ouvintes e seus espectadores. Sua apresentação de 1947 no Vieux-Colombier, extremamente polêmica e chocante, consagra e antecipa em muitas décadas outra espécie de cena. (MÈREDIEU, 2011, p. 25).

Artaud foi esmiuçado, é ainda, destrinchado, virado do avesso, talvez mais que Shakespeare e Molière. Entre suas inúmeras obras, a peça radiofônica instiga e caminha como uma agulha costurando muitos retalhos entre si, impulsionando minha ação na cartografia. Não é um texto lido, nem um texto a ser lido, é um “texto-lendo”. Esta ação, esta relação, se desenvolve muito claramente na recepção da obra artaudiana.

Talvez a escolha não tenha sido feliz, ou tenha dificultado minha pesquisa, porque, na recepção dos manuscritos originais, tive muita dificuldade em ouvi-los e ser atingida por eles. Mas quanto mais sou afetada em meu processo pessoal, consigo, inclusive, uma ruptura da leitura burocrática na qual, por momentos, me perco. Ao assumir a relação performativa como o processo da pesquisa e deixar, ao mesmo tempo, me encantar e conseguir aprofundar nestaperformance, penso que adentro os mapas do fluxo de uma criação poética.

Ainda não cheguei lá e aqui só alcançarei o suficiente para um recorte, uma suspensão. Por momentos, temo pela minha não existência, pelo meu silêncio e pela minha incapacidade. Estou promovendo em mim mesma, no fechamento de um círculo, que na verdade não é um círculo, é um espiral, mas enfim...

Procedo o retorno a um ponto no qual se encontram Artaud e Vianna, de uma forma que gostaria de ter experimentado lá quando li pela primeira vez “O Teatro e seu duplo”. Disponho-me da minha borda como uma das destinatárias das cartas de Artaud, apesar de fazer uma leitura da obra radiofônica e não de uma de suas inúmeras correspondências. Tento um posicionamento como atriz e bailarina que vive sua ação de cena e, ao mesmo tempo, tem consciência dessa vivência de forma clara o suficiente para organizar a escritura destas ações no diário de bordo.

Nesse sentido, foi fundamental analisar os manuscritos de Artaud e poder avaliar no suporte original a ideia de um Corpo sem órgãos. A materialidade do corpo na folha de papel. A produção de realidade - parece - não está só na

fisiologia de um corpo, mas na busca perpétua de uma nova encarnação sempre. Percebo que a atenção ao próprio corpo instaura a percepção da necessidade de desobediência de um corpo dócil, em busca de um corpo presente, criando um amplo rizoma de percepções.

O corpo é feito de ossos e sílabas que refazem o ser. Ele não é um desenvolvimento simbólico e virtual. Os conceitos propostos nesse tipo de experiência performativa não se traduzem em alterações da consciência ou uso inconsciente de movimentos; ao contrário. São atributos de movimento e de atravessamento; remetem-me ao trabalho de dança que vivo toda minha vida.

É a partir da minha margem, meu pequeno lugar, que narro o poder da experiência, que corre e já não é minha, mas sopra na forma de algum perfume, alguma dor, uma respiração. Como fluxo, há resistência no movimento, ao mesmo tempo em que esse fluxo promove uma via de mão dupla entre escrituras, trazendo o curso experimentado na obra de Artaud como um parceiro na construção poética da cartografia.

A poesia artaudiana reúne as diferentes artes. É a música das palavras. A dança das letras. A vida em cena das imagens escritas. E é o performer que refaz a poesia, ao lê-la, ao expressá-la. A obra de Artaud é evocatória, não representativa. Ele evoca a desorganizar o corpo, como evoca a desorganizar a palavra, dar a ela novo ritmo. Instiga a transformar letra em chão, respiração em palavra. A leitura é musical e não discursiva. A escrita é imagética e não semântica. Dizer a palavra é evocar sua vida. É evocar sua fonte, seu contexto. É evocar a vida do autor. É evocar a vida do performer. É, sobretudo, evocar a vida.

O processo da relação performatizada é entrópico, quem experimenta o desejo, o vê desaparecer. Mas o mergulho no abismo desterritorializa o desejo, não o suprime. E graças a complexificação dos fluxos desejantes, novas relações se criam. Desterritorializadas que foram, buscam novos espaços para a produção de outras relações. Os devires de um infinito espiral servem como metáfora para pensar a experiência de estar presente na criação e em seguida já não mais existir. E, portanto, é preciso seguir.

A sensação, a percepção e a memória, fundamentais na composição da relação teatral, certamente são fundamentais na escrita desta cartografia. A presença e as linhas de fuga criadas fazem com que cada pequeno movimento da escrita seja percebido como performativo. Pelo movimento ou por meio da memória,

onde coexistem camadas do passado, pela dança ou pela escrita da dança, na potência do momento presente, o devir se estende.

Cada fio de palavras desenhadas neste texto é um pequeno movimento articulado para atualizar o discurso poético de Artaud. É, uma vez mais, um movimento de respiração, no qual vislumbro possibilidades de novas recepções pela simples experiência de estar presente nesse momento. O que tenho ao final desta cartografia não são representações e análises, mas aproximações essenciais na composição do texto poético.

As características da cartografia contribuem para um novo devir, no qual se articulam e se contaminam procedimentos em método. No instante da relação com a obra, sou parte do ato poético. Captado neste processo pulsante de olhar, ritmo, sentidos e sons, a performance que se delineia não é nem fora, nem dentro, mas um território instável no qual este texto se inscreve. É na inapreensibilidade do objeto de pesquisa o momento em que se vinculam as coisas e as pessoas. Sem dúvida, é na incompletude e na fragilidade do encontro poético o lugar onde a crítica se constitui.

A existência de uma obra não está em sua origem, mas em seu receptor, que não é um indivíduo determinado. É um cartógrafo o qual não se conhece sua história, sua biografia, sua vida e seus desejos. Artaud permite preservar a dimensão subjetiva durante a experiência poética do outro, proporcionando pensamento crítico que, à distância, irá continuar o processo de transmutação de sua obra em novos territórios de passagem.

Tentando clarear pensamentos, a incompreensão do texto descortina fragmentos a cada encontro cartografado aqui. Longe de evitar o processo de decomposição que implica a leitura do ilegível, percebo o impacto causado pela obra de Artaud. Essa ideia de esvaziamento, de incompletude da obra artaudiana possibilita a experiência da não certeza. As aproximações dadas na performatividade realçam o caráter instável e provisório de toda relação, sempre em curso de...

Como corpo vibrátil só pode vivenciar a troca onde os buracos se perfuram e a palavra contamina. Essa noção de provisoriidade pode ser usada para dialogar com a potência da obra de Artaud, certa de que a minha palavra é um instrumento ainda por se forjar. Não há chegada, há somente o ritornelo, o espiral, porque a consciência morre, mas se repete ao infinito; ao mesmo tempo, parte e regressa.

Ao estabelecer um diálogo com esse pensamento, percebo a voz artaudiana sempre em suspensão. Ligada ao desejo de atomizar o corpo, e a uma ressonância biográfica, a voz de Artaud, retumbante e poderosa, provoca constelações de imagens e delas se desprendem devires que criam uma atmosfera poética firmada no acontecimento performático, numa experiência do não lugar.

373

un theatre qui
 a chaque representation
 aura fait signer
excellence
 pulpre glose
 un peu de l'air
 qui joue le
 air qui veut
 un peu
 / a l'air
 en se jouant
 on a dit

O eco dessa voz causticante tornou-se um pequeno experimento cartográfico, um pouco de percepção e algumas palavras. Tenta ser anatomia em ação.

Experiência e um diário de bordo: é tudo que carrego ao final desta cartografia e, certamente, já não me pertencem mais. E só por isso podem ser sempre mapas, cacos de palavra e um sopro a guiarem o cartógrafo.

4 MAPA

Aqui o mapa desejado para esta cartografia é retomado. Como um texto final, ele indica um recorte ou, ao menos, uma suspensão no fluxo da pesquisa. Como produção de conhecimento traz aquilo que ficou daquilo que já se foi. Como performance, cria um vazio no próprio mapa.

Perceber, sentir, agir, tudo isso pressupõe muitos desejos e também muitas incertezas. Estamos no caminho desejado para a cartografia e aqui o receptor pode desejar e desenhar seu próprio mapa, seguindo em seu próprio devir.

A análise da obra de Artaud sob estes paradigmas permite destacar a importância da corporeidade da voz na composição do sentido do texto e a possibilidade de se utilizar a dramaturgia do corpo sonoro como referencial criativo do fluxo que segue desde a composição do experimento cênico até a leitura silenciosa.

Partindo do diário de bordo como registro do processo de criação desta escritura, o mapa vai ser uma tradução infinita do trabalho em processo, ao mesmo tempo em que o cartógrafo se preocupa com a palavra e seus desdobramentos, no cotidiano dos encontros realizados ao longo da pesquisa. Enquanto desenvolve seu rizoma, o diário de bordo expandiu o conceito de diálogo na forma de encontro com os desdobramentos da peça radiofônica e permitiu investir e investigar o desenvolvimento de uma escrita performativa.

O mapa não prende, amplia, já que, a princípio, ninguém pode dizer por onde passará a linha de fuga, nem mesmo o cartógrafo. De acordo com os termos empregados nesta cartografia podemos equiparar este mapa a um corpo em movimento, pois, se pensarmos no território do cartógrafo, o seu caminho aqui é uma ação. Este texto recria, a partir do modelo produtivo-receptivo, a experiência cartográfica no espaço da letra. Sendo parte da cartografia, o que é escrito agora vai se amalgamando ao processo cartográfico como uma ação cênica, um texto em transformação.

A tentativa de encontrar para a cartografia uma qualidade de linguagem que fosse a evocação de um teatro que desborda seus contornos se ampara no fato da relação teatral ser, conforme discutido no texto, o espaço em que é possível reconstruir a letra. O que foi dito uma vez não serve mais e por isso deve

ser criado novamente. “Uma expressão não vive duas vezes”, é viva e extracotidiana; não se repete.

Ao proceder à leitura de Artaud a partir de um processo que incita a percepção e a consciência do diálogo, com o enfrentamento dos limites do texto-corpo, ao invés deles se transformarem em impedimentos, construíram subsídios importantes para a construção de uma leitura corporal real. A localização desses limites e as possíveis formas de engendrar determinado músculo ou osso na relação com a obra se decompueram em potência para os devires do cartógrafo.

Assim, esta escritura vem agregar alguma vitalidade, sendo uma ação na direção da renovação do texto artaudiano. O branco do papel guarda em si as possibilidades de experiência do corpo. Este diário se soma aos rizomas e devires apresentados aqui como um sopro, um movimento de respirar. O que se entrega a ser lido aqui escava uma fissura nas camadas mais organizadas da vida a partir do desnudamento do cartógrafo.

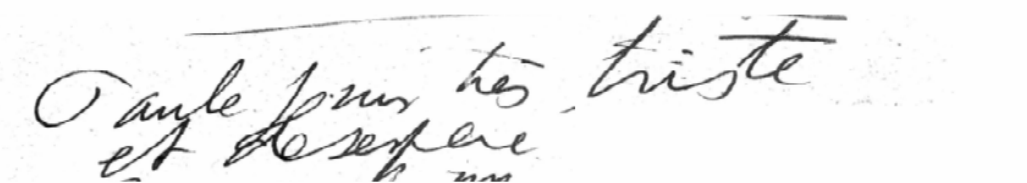
“Existir, cair, falir e repetir: a vida é a única oportunidade que me foi dada” (VIANNA, 1967/68; s/p.). A frase é de Klaus, mas me sinto à vontade para compartilhá-la como parte de mim. É assim que os desejos funcionam. O que é meu, já não é mais, é da vida do outro e assim continua o caminho. Xilofonias do:danço, mesmo parado.

Não vou ao texto morto, ao cadáver das palavras. Alcanço os desenhos, os manuscritos, a peça radiofônica como quem ouve o grito que reverbera e afeta. Parece que a voz tem de “tomar a palavra” e esta tomada é violenta. O que se perde, e assim necessariamente permanece, é a corporeidade, o peso, a respiração, o volume real do corpo, no qual a voz flui e conduz a pulsação. “Para acabar de vez com o julgamento de deus”, é uma revelação e ao mesmo tempo um processo de desconstrução dos estratos. Mobiliza pelo martelo que ouço batendo no peito, abrindo e expondo vísceras e alma.

O movimento causado pela obra de Artaud se faz presente contemporaneamente na fragmentação decorrente de seus desdobramentos. A transmutação do pensamento cartesiano em um diagrama em volume, em um CsOsem mais causa e consequência diretas, resultou nesta cartografia: um espaço de ação compartilhado, um tsunami a combater. E tudo que resta, depois de suprimidas causas objetivas e análises acadêmicas, é a persistência de uma

impressão sensorial. A cartografia se transmutando em carta, diálogo íntimo com quem lê este mapa.

O resquício mais íntimo do cartógrafo como um eco de um manuscrito especial, muito especial: a carta escrita por Artaud para Paule Thévenin após a proibição da peça.



O trecho acima citado - “Paule, je suis très triste e desesperé” - resume bem o desejo contido no diário de bordo. É uma manifestação da experiência e sua consequência depende do próximo leitor que virá. Tento tecer uma ligação com a poética artaudiana com fios do meu próprio corpo, garantindo que sobrem fiapos para o próximo leitor.

Quase como um hai-kai, o trecho da carta de Artaud sugere ser a possibilidade de relação com o outro, com todo embate necessário. A cartografia está no decorrer de todo o texto, explorando aquilo que já lhe escapa. Entretanto, sua existência amplia a percepção poética do leitor desta tese. Agora ela agrega e dialoga com aquele que lhe restituir a vida, em um próximo processo de recepção do diário. Já não há nada a dizer e tudo a refazer. É esse o desejo desta pesquisa: habitar um estado de percepção poética no decorrer da escritura da cartografia capaz de mobilizar outros diálogos. Lembrar e dividir a memória.

Dialogar com a obra de Artaud é aceitar dialogar com o ilegível, com o devir. E é nesse tateamento que descubro o outro em Artaud e meu próprio outro. É desse diálogo que ressoa a escritura, sua textura em movimento e, portanto, sempre novo território. Ali onde o som derruba o sentido e o sentido desfaz a si mesmo é o lugar que ajuda a pensar a escritura artaudiana e minha própria escritura aqui desenhada.

A peça radiofônica pode ser recebida em performance? A pergunta inicial é retomada na volta do espiral. Alinearidade quebrada, o texto aos saltos, os sons e imagens como conteúdo, os hieróglifos e onomatopeias como condutores dos sentidos no encontro com a obragarantiram a possibilidade dos devires aqui experimentados. Na respiração iniciada em Artaud foi possível articular passagens

que renovaram o ar “inspirado” por ele, graças ao aniquilamentogerado na expiração, na dissolução temporal que torna sempre possível novos arcos de inspiração e expiração, o movimento do diário de bordo se desdobra agora em mais um contágio com a obra de Artaud, no infinito espiral.

Le nombre et l'ordre des suppositions possibles
 Dans ce domaine
 Est justement
 L'infini!

Et qu'est-ce que l'infini?

Au juste nous ne le savons pas!
 C'est un mot
 dont nous nous servons
 pour indiquer
 l'ouverture
 de notre conscience
 vers la possibilité
 démesurée,
 inlassable et démesurée⁷¹(ARTAUD, 2003, p. 47-48).

Esse contágio iniciou um procedimento transformador, alavancado pela consciência e na desorganização do movimento. Foi necessário primeiro olhar o corpo cartográfico para criar o mapa deste texto. O importante não foi responder “qual” corpo é esse, mas “como” este corpo estaria preparado para dançar em qualquer espaço. Foi importante saber inicialmente com qual olhar a obra me espia e qual carga corporal eu carrego, mais do que determinar onde a cartografia iria chegar.

Um corpo é feito de potências, e, assim sendo, não necessariamente compreendido, mas um corpo múltiplo e fragmentado. “E um corpo pode co(r)pular com outro corpo e fazer novos compostos” (BARROS, 2002, p. 37).

Este diário de bordo é um encontro dissonante com o outro. Por encontro dissonante entendo não o colocar-se no lugar do outro, e sim, me recolocar em meu próprio lugar. Fui à França, aproximando das origens artaudianas, voltei e

⁷¹ O número e a ordem das suposições possíveis/ É neste campo/ Justamente/ O infinito! / E o infinito o que é? / Não sabemos exactamente o que seja. É uma palavra que usamos para designar abertura da nossa consciência diante da possibilidade desmedida, inesgotável e desmedida. (*Para acabar de vez com o juízo de deus / O Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975).

verifiquei uma aproximação com meu trabalho aqui, podendo propor novos olhares aos formatos detectados em Paris. Uma trajetória para um encontro com o material da obra de Artaud, para, no processo de retorno, ampliar a bivocalidade da cartografia.

O diário de bordo indica a síntese desse encontro com a poética de Artaud. Adotando uma estrutura narrativa incrivelmente lúcida, que se materializa na brilhante peça radiofônica “Pour en finir...” é possível perceber a cumplicidade da obra logo nos primeiros encontros. E logo a obra pede o movimento, pede a presença do receptor.

Claramente também me dou conta que a escrita enquanto obra performativa, risco e fracasso tornam-se um dos pressupostos para se chegar a tal performatividade. Isso porque o texto devir esbarra num limite tênue, em que o leitor é conduzido a desconstruir os sentidos e a linguagem que já percorreram vários territórios e desterritórios desde Artaud.

A performance como um todo, “apalavrado” na forma da cartografia, é obra atravessada e vivenciada. Finalizo com um texto impossibilitado de justificar as partes de um discurso, mas profícuo ao anunciar uma voz que se depreende do compartilhamento. A busca, no fluxo da continuidade, é sempre incompleta e o próprio projeto que envolve a produção-recepção em sua variação contínua precisa mudar ao longo do tempo. A palavra sofre deslocamento, chegando a ser desconfortável. Tornar o texto legível, entretanto, não o torna palatável nem compreensível.

Gesto e palavra não são conceitos ou entidades separadas e eu as recebo como uma ação. E como ação foi necessário enfrentá-la e fragmentá-la. A ação decupada foi aprofundada, tornada desnuda; um desbordamento de novas ações que vivificam a obra artaudiana. Entre este texto e o pensamento de Artaud, um corpo, ao menos, despertou. E para tal, a voz de Correa, de Dusigne, de Zé Celso, de muitos outros, inclusive a minha, colaboraram. São vozes ainda ecoando...

A resolução criativa é uma ausência de prazer que leva à construção de sentido, produção de realidade. Posso fazer uma aproximação com o teatro e a ideia de fábrica usada por muitos grupos teatrais em suas pesquisas ao tentar finalizar a cartografia. Enxergo o princípio de produção como gerador de uma coprodução, descaracterizando a ilusão e a mimese. A construção em constante

reinventar-se é uma paisagem que respira o tempo todo, factível e movediça. A chance aqui foi estar .

O diário relata a produção de encontros que interessaram ao corpo, ao pensamento, à alma, àquilo que move a vida. O espiral infinito se esparramando em novos mapas. Um pequeno acontecimento, um sentido novo. Algo aconteceu e forças se doaram a novas maneiras de experimentar. Seus efeitos não são desprezíveis. Aqui, neste mapa, começo a ser leitura e sendo lida.

Este texto não é somente um meio, mas um criador: não descreve as coisas antes de elas existirem, mas o que foi apreendido com a escrita. O texto é sua própria tessitura e depende de como se percebe o entrelaçamento dos fios que o conduzem no rizoma. É não pensar o texto como produto final. Passar pelo fato desta escritura ser uma ação menos complexa para os limites virtuosísticos do corpo, mas um mobilizador de um complexo e intrincado texto (ao menos pra mim) que se apresenta fora, no computador, no papel.

Posiciono o corpo na terra, nas profundezas da terra. Taurina. Rizoma. Corpo soterrado, enterrado, mas em eterno equilíbrio instável, precário, a criar linhas de fuga. Um corpo que está sempre em diferentes direções, criando uma tensão, ou melhor, um tónus. Um corpo em devir, onde não se sabe se ele irá a terra ou irá voar. “Tomber ou voler”, uma rima. Um movimento de eterno retorno, fluxos de desejo, ao arcaico e de volta ao presente, que sempre se renova, se refaz, se reconstrói. É neste eterno espiral que devo encontrar meu lugar e nele, é a força e não a forma, que permite refazer os pedaços do corpo a serem povoados por outros corpos. Escrevi para mobilizar os sentidos. Sílabas que pude inventar, riscando o corpo com as palavras.

As sensações mobilizadas pelo som e pelo texto, águas com diferentes densidades, mas sempre água no mesmo curso. Meu corpo se abriu, não como sujeito, mas como movimento, quando recebia a força dessa água. Os sentidos usados na leitura e na escuta obrigaram o corpo a pulsar. O CsO foi o elemento de singularidade em meu texto, experimentado pelo corpo sonoro.

Segui a indicação para ouvir muitas vezes a peça radiofônica até escutá-la. O corpo que lê e o corpo lido. Formas e signos que as linhas desenhadas em (com) palavras constroem sobre as figuras fixas das frases, a magia e o poder de distender significados da voz. E segui com meu texto, esburacando-o. Umas

tantas vezes me peguei sem folego. Outras tantas gritei junto. Em outras ainda, parei de ouvir porque saí dançando.

Assim, o que fica impregnado da obra de Artaud é o que ela vivifica quando abro espaço para um caminho desconhecido no qual estou disposta a ocupar minha consciência pela consciência do autor. O mapa é na verdade uma paisagem em que as imagens podem saltar e dançar a qualquer momento. Sou eu que escrevo, mas o faço em uma leitura que abre e pluraliza o texto, abrigada por caminhantes do teatro que perceberam a poética artaudiana e seguem esparramando em rizoma, ao invés de recolher em uma única árvore, a leitura feita.

REFERÊNCIAS

OBRAS CITADAS:

ABREU FILHO, Ovídio. Deleuze e a arte: o caso da literatura. *Revista Lugar Comum* - n.23 e 24, 2008. p.199-209.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. EDUFMG: 2006.

ALEIXO, Fernando. Corporeidade da voz: aspectos do trabalho vocal do ator. *Cadernos da Pós-Graduação IA / UNICAMP*, Ano 6, v. 6, n. 1, 2002.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: KASTRUP, Virgínia et al. *Pistas do método da cartografia - pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.131-149.

AMADOR, Fernanda; FONSECA, Tânia Mara Galli. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa: considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 61, n. 1, 2009, p.30-37. Disponível em: <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/119/285#1a>. Acesso em julho de 2014.

ARTAUD, Antonin. *Cahiers D'Ivry*. Février 1947 – mars 1948 (cahiers 233 à 309). Paris: Gallimard, 2011a. Vol I.

_____. *Cahiers D'Ivry*. Février 1947 – mars 1948 (cahiers 310 à 406). Paris: Gallimard, 2011b. Vol. II.

_____. *Œuvres Complètes*. Volume IV: *Le Théâtre et son double; Le théâtre de Séraphin; Les Cenci*. Paris: Gallimard, 2009.

_____. *Cahier. Ivry, janvier 1948*. Fac-símile d'un carnet d' Antonin Artaud. Paris: Gallimard, 2006a.

_____. *L'Ombilic des Limbes, suivi de Le Pèse-Nerfs et autres textes*. Paris: Gallimard, 2006b. Col. Poésie.

_____. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2004a.

_____. *50 Dessins pour assassiner la magie*. Paris: Gallimard, 2004b.

_____. *Pour en finir avec le jugement de dieu, suivi de Le Théâtre de la cruauté*. Paris: Gallimard, 2003. Col. Poésie.

_____. *Œuvres Complètes*. Volume XXI: *Cahiers de Rodez*(avril-25 mai 1946). Paris: Gallimard, 1985, p. 157.

_____. *O Teatro de seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. Œuvres Complètes. Volume XVII: *Cahiers de Rodez* (juillet-août 1945). Paris: Gallimard, 1982, p.97-98.

_____. Œuvres Complètes. Volume XIV: *Suppôts et supplications*. v. 2. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Para acabar de vez com o juízo de deus/ O Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

_____. Œuvres Complètes. Volume XIII: *Van Gogh, le suicidé de la société - Pour en finir avec le jugement de dieu - Le Théâtre de la Cruauté*. Paris: Gallimard, 1974.

_____. Œuvres Complètes. Volume IX: *Les Tarahumaras. Lettres relatives aux Tarahumaras. Trois textes écrits en 1944 à Rodez. Cinq adaptations de textes anglais. Notes de 1943-1944. Lettres de Rodez suivies de l'Évêque de Rodez. Lettres complémentaires à Henri Parisot*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *La Projection du véritable corps*, crayon et craies de couleur sur papier, 52,5 x 74 cm, 18 novembre 1946, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Centre Georges-Pompidou (n° inv. AM 1994-131).

_____. NAF 27434 - IV Textes divers, 1945-1947.

_____. NAF 27441 - XIV Le Théâtre de l'Atelier, le Théâtre Alfred Jarry, Le Théâtre et son Double, autres projets. p. 262.

_____. NAF 27850 - Lettres. (Lettre à Marthe Robert. 29 mars 1946).

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo-Campinas: Editora Hucitec/ Editora da UNICAMP, 1995.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: KASTRUP, Virgínia et al. *Pistas do método da cartografia - pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 17-31.

BAUAB, Heloisa. AUdioFICções&ritmos (Engenharias do verbo e do som). *Revista USP*. Março/abril/maio de 1990.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

CAHN, Isabelle (org.). *Catalogue de l'exposition Van Gogh / Artaud: le suicidé de la société*. Paris: Musée d'Orsay, de 11 de março a 6 de julho de 2014. Paris: Gallimard, 2014.

CHABANNE, Jean-Charles. La radio et son double: "Pour en finir avec le jugement de dieu" d'Antonin Artaud. *Ecritures radiophoniques*. Atas do colóquio de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1996, pp.147-163.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. *Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP*, ano 01, n.01. São Paulo, 2001.

CURTY, Vanessa. O Teatro Artaudiano e a Zona Intersticial De Uma Lógica Esquecida. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2006, Vol. 3, Ano III, nº 4. ISSN: 1807-6971. Disponível em:<www.revistafenix.pro.br>. Acesso em janeiro de 2013.

DANAN, Joseph. *Entre théâtre e performance: la question du texte*. Paris: Actes sud – Papiers, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.1. Coordenação de trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995a. Coleção TRANS.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b. Coleção TRANS.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* v. 3. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. Rio de Janeiro, Ed 34, 1996. Coleção TRANS.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* v.4. Trad. Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997a. Coleção TRANS.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* v. 5. Trad. Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997b. Coleção TRANS.

_____. *O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. (Coleção peninsulares).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. SP: Escuta, 1999.

DE MARINIS, Marco. Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 42-61, jan./jun. 2012.

_____. *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

_____. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997 – colección Teatrologia.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la Différence*. Paris: Ed. Du Seuil, 1979. Col. Points Essais.

DUBATTI, Jorge. Antonin Artaud, El Actor Hierofánico y El primer teatro de la crueldad. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. Vol. 2, n. 1, jan - jun. de 2008. p. 70 – 83.

DUMÉNIL, Lorraine. La projection du véritable corps: Antonin Artaud, Hans Bellmer. In: H. Marchal e A. Simon (dir.). *Projections: des organes hors du corps*. Atas do colóquio internacional. Paris: Universidade Paris 7, 13-14 de outubro de 2006, p. 49-61. Disponível em: <www.epistemocritique.org>, septembre 2008, p. 49-61. Acesso em outubro de 2013.

DUMOULIÉ, Camille. Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade. *Lettres Françaises* Araraquara: UNESP, n.11 (1), 2010. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4134/3750>> Acesso em novembro de 2014.

_____. Antonin Artaud et la psychanalyse: pulsion de mort et “tropulsion” de vie. Comunicação apresentada na Jornada: *Antonin Artaud et la psychanalyse*. BnF, 9 de novembro de 2006. Tradução Isabelle Boudet.

FARES, Josebel Akel; PIMENTEL, Danieli dos Santos. Cartografias Poéticas e Outros Imaginários em Literatura Oral. 2º. *Encontro Ouvindo Coisas: experimentações sob a ótica do imaginário*. Universidade Federal de Santa Maria, 16-18 de novembro de 2011. Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/gepeis/wp-content/uploads/2012/01/Daniele-Pimentel-e-Josebel-Fares.pdf>>. Acesso em março de 2013.

FAU, Guillaume, (org.). *Catalogue de l'exposition “Artaud” à la Bibliothèque nationale de France*, site François Mitterrand, de 7 de novembro de 2006 a 4 de fevereiro de 2007. Paris: BnF-Gallimard, 2006.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade, integração. *ARJ - Art Research Journal. Revista de Pesquisa em Artes*. Vol.1 n. 2. Jul./Dez. 2014., p. 76-95. Publicação da ABRACE, ANPAP e ANPPOM eUFRN. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/index>>. Acesso em maio de 2015.

FERNANDES, Frederico. O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica. *Revista da ANPOLL* - vol.1, n.33. Brasília: ANPOLL, 2012. p.135-158. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/viewArticle/633>. Acesso em junho de 2015.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. Col. Estudos.

FLORENTINO Cristiano. *As erupções da voz: a voz da escritura de Antonin Artaud*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), área de Letras. Universidade Federal

de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2005.

_____. *A arte da performance – do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROTOWSKI, Jerzi. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

GROSSMAN, Évelyne. Préface: Le corps-xylophène d'Antonin Artaud. In: ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu, suivi de Le Théâtre de la cruauté*. Paris: Gallimard, 2003. Col. Poésie. p. 7-29.

_____. *Artaud/Joyce, Le corps et le texte*. Paris: Nathan Université, 1996.

KASTRUP, Virgínia et al. *Pistas do método da cartografia - pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *Psicologia e Sociedade*, Porto Alegre, v.19, n.1, p.15-22, jan./abr. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n1/a03v19n1>>. Acesso em julho de 2013.

_____. Cartografias literárias. *Fractal. Revista do Dep. de Psicologia da UFF*, 14(2) julho/dez 2002. p.75-94.

LAGE, André. Os cadernos de Antonin Artaud: escritura, desenho e teatro. *Revista Sala Preta*, v.9, 2009, p.311-316.

LEAL, Izabela. Tradução e transgressão em Artaud e Herberto Helder. *Alea: Estudos Neolatinos*.vol.8 n.1 Rio de Janeiro jan./jun. 2006. p.39-53.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud – o artesão do corpo sem órgãos*. São Paulo: Lume, 2011.

MENEZES, Philadelpho. *A Crise do Passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001.

_____. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. Trad. Isa Kopelman e equipe Perspectiva. S.P.: Perspectiva, 2011.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORANDO, Camille. *Autoportraits et glossolalies: la douloureuse musique d'Antonin Artaud*. Presses universitaires de Paris Ouest, 2010. Disponível em <<http://books.openedition.org/pupo/966>> Acesso em dezembro de 2013.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. SP: Iluminuras, 2002.

MUNIZ, Zilá. *A improvisação como um elemento transformador da função do coreógrafo na dança*. 259 p. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2014.

NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira; ARAUJO, Rodrigo Michell dos Santos. Pintar o Hieróglifo Balinês: a revolução na/pela cultura em Antonin Artaud. *Revista Litteris* n. 8 - p. 118-131, setembro 2011. Disponível em: <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/Hierogliffo_Balines_Antonin_Artaud.pdf>. Acesso em junho de 2014.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. *Fractal*, Revista de Psicologia v.25, n.2, mai-ago. 2013. Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/1117/871>>. Acesso em maio de 2014.

PAZ, Octavio. *Árbol adentro*. Seix Barral, Barcelona, 1987.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PENOT-LACASSAGNE, Olivier. *ANTONIN ARTAUD 3: Antonin Artaud "littéralement et dans tous les sens"*. Caen: Lettres modernes minard, 2009.

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

_____. Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. *Revista Sala Preta*. São Paulo: USP, vol. 2, 2002, p. 96-102.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2007.

ROMÉAS, Nicolas. *Dire et scander le monde*. 28 janvier 2012. Disponível em: <<http://www.horschamp.org/spip.php?article3921>>. Acesso em janeiro de 2013.

SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores: transportados e transformados. *Revista Moringa Artes do Espetáculo*. João Pessoa, Vol. 2, n. 1, jan./jun. de 2011, p.155-185.

_____. *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge, 2006.

SCHÖNING, Klauss. Ouvir peças radiofônicas. In: SPERBER George Bernard. *Introdução à peça radiofônica*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: EPU, 1980.

SOFIA, Gabriele. *Le acrobazie dello spettatore: dal teatro alle neuroscienze e ritorno*. Roma: Bulzoni, 2013.

_____. Teatro e neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do espectador. *Revista brasileira de estudos da presença*. Porto Alegre, v.2,n.1,p.93-122,jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acesso em julho de 2014.

SONTAG, Susan. *Selected writings*. Califórnia: Universidade da Califórnia, 1976.

SPERBER George Bernard. *Introdução à peça radiofônica*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: EPU,1980.

SPINOZA, Benedictus D. *A ética*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007.

THÉVENIN; DERRIDA. *Antonin Artaud - dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

UNOKuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Trad. Cristine Greiner, Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 edições, 2012.

_____. *Artaud et l'espace des forces*. Paris: Saint-Denis: Université de Paris VIII, 2013.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

_____. *O terceiro personagem*. Texto mimeografado. 1967/68.

VILLAÇA, Nízia. A multiplicação dos corpos na comunicação artística: representação e antropologia. *Catálogo da Exposição Metacorpos*. São Paulo, 2003, v.1. Disponível em:<http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/nvillaca_5.pdf>. Acesso em setembro de 2014.

VILLAFANE, Juano. "Concepciones de teatro" de Jorge Dubatti. *La revista del CCC*. Buenos Aires: Colihue-Universidad-Teatro, 2009.N. 5/6. jan - ago 2009. Disponível em: <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/120/>>. Acesso em junho de 2015.

VITTORI, Ceres. Técnica Klauss Vianna na construção de uma dramaturgia corporal. Dossiê. *Revista Pesquisador*, v. 2, p. pesquisador, 2013.

WEISS, S. Allen. Radio, death and the devil.Artaud's 'Pour en finir avec le jugement de dieu'. *Wireless Imagination.Sound, radio and the Avant-garde*. Org. Kahn, Douglas e Whitehead, Gregory. Cambridge: the MIT Press, 1992.

WILLER, Cláudio. (Org. e tradução). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983. Col. rebeldes e malditos.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Sinergia - Relume Dumará, 2004. Col. Conexões.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2ª. ed., Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/>

<http://www.franceculture.fr/emission-du-jour-au-lendemain-elyse-grossman-2012-02-14>

<http://www.ina.fr/audio/PHD89012849/pour-en-finir-avec-le-jugement-de-dieu-audio.html>

<http://mmm.teatroficina.com.br/posts/860>

<https://vimeo.com/50963608>

OBRAS CONSULTADAS:

ABREU FILHO, Ovídio. Deleuze e a arte: o caso da literatura. *Revista Lugar Comum* - n.23 e 24, 2008. p.199-209.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. EDUFMG: 2006.

ALEIXO, Fernando. Corporeidade da voz: aspectos do trabalho vocal do ator. *Cadernos da Pós-Graduação IA / UNICAMP* – Ano 6, v. 6, n. 1, 2002.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: KASTRUP, Virgínia et al. *Pistas do método da cartografia - pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p.131-149.

AMADOR, Fernanda; FONSECA, Tânia Mara Galli. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa: considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 61, n. 1, 2009, p.30-37. Disponível em: <<http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/119/285#1a>>. Acesso em julho de 2014.

ANDRADE, Milton de; BELTRAME, Valmor Nini. (Orgs.). *Poéticas teatrais: territórios de passagem*. Florianópolis: Design/ FAPESC, 2008.

ARTAUD, Antonin. *Cahiers D'Ivry*. Février 1947 – mars 1948 (cahiers 233 à 309). Paris: Gallimard, 2011a. Vol. I.

_____. *Cahiers D'Ivry*. Février 1947 – mars 1948 (cahiers 310 à 406). Paris: Gallimard, 2011b. Vol. II.

_____. *Œuvres Complètes. Volume IV: Le théâtre et son double; Le théâtre de Séraphin; Les Cenci*. Paris: Gallimard, 2009.

_____. *Cahier. Ivry, janvier 1948*. Fac-símile d'un carnet d' Antonin Artaud. Paris: Gallimard, 2006a.

_____. *L'ombilic des limbes, suivi de Le pèse-nerfset autres textes*. Paris: Gallimard, 2006b. Col. Poésie.

_____. *O teatro de seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.

_____. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2004a.

_____. *50 Dessins pour assassiner la magie*. Paris: Gallimard, 2004b.

_____. *Pour en finir avec le jugement de dieu, suivi de Le Théâtre de la Cruauté.* Paris: Gallimard, 2003. Col. Poésie.

_____. *Artaud, linguagem e vida.* Trad. Jacó Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. Œuvres Complètes. Volume XXI: *Cahiers de Rodez* (avril-25 mai 1946), Paris: Gallimard, 1985, p. 157.

_____. *O teatro de seu duplo.* São Paulo: Martins Fontes, 1984, 1a.ed.

_____. Œuvres Complètes. Volume XVII: *Cahiers de Rodez* (Juillet-août 1945), Paris: Gallimard, 1982.

_____. Œuvres Complètes. Volume XIV: *Suppôts et supplications.* Vol. 1 e 2. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Para acabar de vez com o Juízo de deus / O Teatro da crueldade.* Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

_____. Œuvres Complètes. Volume XIII: *Van Gogh, le suicidé de la société - Pour en finir avec le jugement de dieu - Le théâtre de la cruauté.* Paris: Gallimard, 1974.

_____. Œuvres Complètes. Volume IX: *Les Tarahumaras.* Lettres relatives aux Tarahumaras. Trois textes écrits en 1944 à Rodez. Cinq adaptations de textes anglais. Notes de 1943-1944. Lettres de Rodez suivies de l'Évêque de Rodez. Lettres complémentaires à Henri Parisot. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *Para acabar de vez com o juízo de deus.* Disponível em: <http://www.ina.fr/audio/PHD89012849/pour-en-finir-avec-le-jugement-de-dieu-audio.html>. Acesso em novembro de 2013.

_____. *La mort et l'homme*, crayon et craies de couleur sur papier cartonné, 65,3 x 50,2 cm, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Centre Pompidou (Inv. : AM 1988-539).

_____. *Autoportrait*, 11 mai 1946, crayon sur papier, 63 x 49 cm, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Centre Pompidou (Inv.: AM 1997-48).

_____. *Autoportrait*, déc. 1947, crayon sur papier, 64 x 50 cm, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Centre Pompidou (Inv.: AM 1994-130).

_____. *Sans titre* [janv. 1948], crayon sur papier, 64 x 49 cm, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Centre Pompidou (Inv.: AM 1994-132).

_____. *Couti l'anatomie*, crayon et craies de couleur sur papier, 65,4 x 50 cm, vers 1945, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Centre Georges-Pompidou (n° inv. AM 1985-22).

_____. *Poupou rabou...*, crayon, crayons de couleur et craies de couleur sur papier, 65 x 50 cm, décembre 1945, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Centre Georges-Pompidou (n° inv. AM2001-71).

_____. *La Projection du véritable corps*, crayon et craies de couleur sur papier, 52,5 x 74 cm, 18 nov 1946, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Centre Georges-Pompidou (n° inv. AM 1994-131).

NAF 27431-27864 • *Fonds Antonin Artaud*:

NAF 27431-27849 • I Œuvres

NAF 27850-27852 • II Correspondance.

NAF 27853-27857 • III Papiers et objets personnels.

NAF 27858-27863 • IV Photographies.

NAF 27864 • V Varia. Colette Thomas. Le Testament de la fille morte.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo-Campinas: Editora Hucitec/ Editora da UNICAMP, 1995.

BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: KASTRUP, Virgínia et al. *Pistas do método da cartografia - pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 17-31.

BAUAB, Heloisa. AUdioFICções&ritmos (Engenharias do verbo e do som). *Revista USP*. Março/abril/maio de 1990.

BONFITTO Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2009. Col. Estudos.

BORGES, Sonia. Antonin Artaud: arte e estética da existência. *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*. v.5, n.2: 85-94, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/dados/obras/Antonin%20Artaud%20arte%20e%20estetica%20da%20existencia.pdf>>. Acesso em julho de 2014.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

CABRAL, Cléber; BORGES, Diogo. Rizoma: uma introdução aos Mil Platôs de Deleuze e Guattari. *Revista Critério*, vol. 1, n.4, 2005. Disponível em

<http://www.academia.edu/482209/Rizoma_uma_introducao_aos_Mil_Platos_de_Deleuze_e_Guattari>. Acesso em maio de 2011.

CAHN, Isabelle (Dir.). *Catalogue de l'exposition Van Gogh / Artaud: Le suicidé de la société*. Paris: Musée d'Orsay, de 11 de março a 6 de julho de 2014. Paris: Gallimard, 2014.

CAPPA, Francesco. *La matéria invisibile: corpo e carne in Antonin Artaud*. Milão: Ghibli, 2004.

CHABANNE, Jean-Charles. La radio et son double: "Pour en finir avec le jugement de dieu" d'Antonin Artaud. *Écritures radiophoniques*. Atas do colóquio de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1996, pp.147-163.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHIH, Chiu Yi. Por uma estética da diferença: um diálogo entre Deleuze e Artaud. *Kinesis*, v.3, n.5, julho 2011, p.252-262.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. *Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP*, ano 01, n.01. São Paulo, 2001.

_____. Pós-teatro: performance, tecnologia e novas arenas de representação. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/proximoato/Papers/>>. Acesso em julho de 2011.

COSTA, Mauro Sá Rego. O Corpo sem órgãos e o sentido como acontecimento. In: SILVA, Assis Inacio, org. *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996. Col. Seminários e debates.

CURTY, Vanessa. O teatro artaudiano e a zona Intersticial de uma lógica esquecida. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. out/nov/ dezde 2006, Vol. 3, Ano III, nº 4. ISSN: 1807-6971. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em janeiro de 2013.

DANAN, Joseph. *Entre théâtre e performance: la question du texte*. Paris: Actes sud – Papiers, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011. 4ª.ed. Col. Quadrige: grands textes.

_____. *Diferença e repetição*. (trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado de Différence et répétition, 1968). São Paulo: Graal, 2006.

_____. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. S.P. Escuta, 1998.

_____. "Désir et plaisir". *Magazine Littéraire* nº 325, Oct. 1994. Paris: p. 57-65.

_____. *Conversações, 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Logique des sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. Col. Critique.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. (Coleção peninsulares).

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.1. Coordenação de trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995a. Coleção TRANS.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b. Coleção TRANS.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* v. 3. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Sueli Rolnik. Rio de Janeiro, Ed 34, 1996. Coleção TRANS.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* v.4. Trad. Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997a. Coleção TRANS.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* v. 5. Trad. Peter Pal Pelbarte Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997b. Coleção TRANS.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. SP: Escuta, 1999.

DE MARINIS, Marco. Pesquisa, Experimentação e Criação em Teatro no Século XX. *ARJ - Art Research Journal. Revista de Pesquisa em Artes*. Vol.1 n. 2. jul./dez. 2014, p. 21-38. Publicação da ABRACE, ANPAP e ANPPOM eUFRN. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/index>>. Acesso em maio de 2015.

_____. Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 42-61, jan./jun. 2012.

_____. *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

_____. Artaud y el segundo teatro de la crueldad. In: PELLETTIERI, Osvaldo. *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna, 1999. p.49-72.

_____. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997 – Colección Teatrologia.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Ed. Du Seuil, 1979. Col. Points Essais.

DOEL, M. *Poststructuralist geographies: the diabolical art of spatial science*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1999.

DOMINGUES, Diana, org. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

DUBATTI, Jorge. Antonin Artaud, El Actor Hierofánico y El primer teatro de la crueldad. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. Vol. 2, n. 1, jan - jun. de 2008. p. 70 – 83.

DUMÉNIL, Lorraine. La projection du véritable corps: Antonin Artaud, Hans Bellmer. In: H. Marchal e A. Simon (dir.). *Projections: des organes hors du corps*. Atas do colóquio internacional. Paris: Universidade Paris 7, 13-14 de outubro de 2006, p. 49-61. Disponível em: <www.epistemocritique.org>, septembre 2008, p. 49-61. Acesso em outubro de 2013.

DUMOULIÉ, Camille. Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade. *Lettres Françaises* Araraquara: UNESP, n.11 (1), 2010. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4134/3750>> Acesso em novembro de 2014.

_____. O corpo e suas traduções (Le corps et ses traductions), *Revista Silène*, 10-09-2011. Atas dos colóquios de Paris Ouest-Nanterre-La Défense e UniRio – Rio de Janeiro - 24 & 25 novembre 2006 & 17, 18, 19 décembre 2007, ISSN 2105-2816.

_____. Antonin Artaud et la psychanalyse: pulsion de mort et “tropulsion” de vie. Comunicação apresentada na Jornada: *Antonin Artaud et la psychanalyse*. BnF, 9 de novembro de 2006. Tradução Isabelle Boudet.

_____. L'expérience poétique du sud. Antonin Artaud, écrivain du Sud, *Actes du colloque*. Organizado pelo Centre des Écrivains du Sud/Centre de recherche de l'Institut d'Études Françaises, Université d'Aix-Marseille III, 25-26 de março de 2002, direção de Thierry Galibert. Marseille: Édisud, 2002.

DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Flammarion, 2007. Col. Libelles.

DUSIGNE, Jean-François. *Les passeurs d'expérience*. ARTA, école internationale de l'acteur. Paris: Éditions Théâtrales, 2013. Col. Sur le théâtre.

EWALD, Felipe G.; FERNANDES, Frederico; ALVES, Juliana F.; JARDIM, Marcelo R.; PASCOLATI, Sônia (org.). *Cartografias da voz: poesia oral e sonora, tradição e vanguarda*. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011.

FARES, Josebel Akel; PIMENTEL, Danieli dos Santos. Cartografias poéticas e outros imaginários em literatura oral. 2º. *Encontro Ouvindo Coisas: experimentações sob a ótica do imaginário*. Universidade Federal de Santa Maria, 16-18 de novembro de 2011. Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/gepeis/wp-content/uploads/2012/01/Daniele-Pimentel-e-Josebel-Fares.pdf>>. Acesso em março de 2013.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Tradução de Sônia Machado. In: Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008.

FAU, Guillaume, org. *Catalogue de l'exposition "Artaud" à la Bibliothèque nationale de France*, site François Mitterrand, de 7 de novembro de 2006 a 4 de fevereiro de 2007. Paris: BnF-Gallimard, 2006.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008, p.255-267. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57410/60392>>. Acesso em: julho de 2012.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade, integração. *ARJ - Art Research Journal. Revista de Pesquisa em Artes*. Vol.1 n. 2. Jul./Dez. 2014., p. 76-95. Publicação da ABRACE, ANPAP e ANPPOM eUFRN. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/index>>. Acesso em maio de 2015.

FERNANDES, Frederico. O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica. *Revista da ANPOLL - vol.1, n.33*. Brasília: ANPOLL, 2012. p.135-158. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/viewArticle/633>. Acesso em junho de 2015.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. Col. Estudos.

FERREIRA, Jerusa Pires (org). *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: EDUC, FAPESP, 1999.

_____. O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 45, p. 141-152, set 2007. Disponível em: <<file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/Jerusa%20Ferreira%20rev%20do%20ieb.pdf>>. Acesso em: março de 2012.

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 2013. Col. Tel. (1ª. ed. 1966).

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1984.

FLORENTINO Cristiano. *As erupções da voz: a voz da escritura de Antonin Artaud*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), área de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2005.

GENIOLI, Ana Amélia. Kuniichi Uno: um pensamento filosófico além do dualismo Oriente/ Ocidente. *Galáxia*. São Paulo, no. 24, 2012, p. 315-318.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance – do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Performance Art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson, 2001.

GROSSMAN, Évelyne. Préface: Le corps-xylophène d'Antonin Artaud. In: ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu, suivi de Le théâtre de la cruauté*. Paris: Gallimard, 2003. Col. Poésie. p. 7-29.

_____. *Artaud/Joyce, Le corps et le texte*. Paris: Nathan Université, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

_____. De la compañía teatral a el arte como vehículo. *Máscara: cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia*. Cidade do México: Escenologia A. C. Ano3, nos 11-12, janeiro de 1993.

_____. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução: Maria Cristina Bittencourt e Suely Rolnik. Campinas: Papirus, 1990.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

GUÉNOUN, Denis. *Le théâtre est-il nécessaire?* Paris: Circé, 1997.

GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Silvia. *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008. – Coleção debates.

HABER, Stéphane. *Cuerpos dominados, cuerpos em ruptura*. Trad. Ricardo Figueira. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

HAHN, Otto. *Portrait d'Antonin Artaud*. Paris: Le Soleil Noir, 1968.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.

JUGNON, Alain, GALLAIRE, Jean-Sébastien, (orgs.). *Cahiers Artaud*, no. 1. Paris: Les Cahiers, 2013.

KASTRUP, Virgínia et al. *Pistas do método da cartografia - pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *Psicologia e Sociedade*, Porto Alegre, v.19, n.1, p.15-22, jan./abr. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n1/a03v19n1>>. Acesso em julho de 2013.

_____. Cartografias literárias. *Fractal. Revista do Dep. De Psicologia da UFF*, 14(2) julho/dez 2002. p.75-94.

LAGE, André. Os cadernos de Antonin Artaud: escritura, desenho e teatro. *Revista Sala Preta*, v.9, 2009, p.311-316.

LEAL, Izabela. Tradução e transgressão em Artaud e Herberto Helder. *Alea: Estudos Neolatinos*.vol.8, n.1, Rio de Janeiro,jan./Jun 2006. p.39 - 53.

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

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud – o artesão do corpo sem órgãos*. São Paulo: Lume, 2011.

MARCUSCHI, Luiz Antônio – *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. SP: Cortez, 2010. 10ª. Ed.

McLUHAN, Marshall. *The Gutenberg galaxy*. Toronto: University of Toronto, 1967.

MATTOS, Ricardo Mendes. Poesia sem palavras? O estado de vida poética em Artaud. *Revista Triplo V de Arte, Religião e Ciências*. n.05, abril de 2010. Disponível em: <http://www.triplov.com/revista/Numero_05/Antonin_Artaud/index.htm>. Acesso em agosto de 2013.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001.

_____. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. (org). *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no séc XX*. São Paulo: Educ – Ed. da PUC, 1992.

MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. Trad. Isa Kopelman e equipe Perspectiva. S.P.: Perspectiva, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2013. Col. Tel.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MICHEL, Albin; VÈNE, Magali; REINHARDT, Éric, (orgs). *Écorchés: l'exploration du corps XVe -XVIIIe siècle*.Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da técnica* Klaus Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MILON, Alain; RIPOLL, Ricard. *Artaud: autour de Suppôts et Supplications*. Paris: Presses universitaires de Paris Ouest, 2013.

MINARELLI, Enzo. *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX*. Londrina: Eduel, 2010.

MORANDO, Camille. *Autoportraits et glossolalies: la douloureuse musique d'Antonin Artaud*. Presses universitaires de Paris Ouest, 2010. Disponível em <<http://books.openedition.org/pupo/966>> Acesso em dezembro de 2013.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. SP: Iluminuras, 2002.

MOSTAÇO, Edécio. A arte da borboleta: do casulo ao vôo. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2006 Vol. 3 Ano III nº 4. ISSN: 1807-6971. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br> Acesso em julho de 2014.

MUNIZ, Zilá. *A improvisação como um elemento transformador da função do coreógrafo na dança*. 259 p. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2014.

NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira; ARAUJO, Rodrigo Michell dos Santos. Pintar o hieróglifo balinês: a revolução na/pela cultura em Antonin Artaud. *Revista Litteris* n. 8 - p. 118-131, setembro 2011. Disponível em: <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/Hieroglify_Balines_Antonin_Artaud.pdf>. Acesso em junho de 2014.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: KASTRUP, Virgínia et al. *Pistas do método da cartografia - pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 17-31.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia. *Fractal*, *Revista de Psicologia* v.25, n.2, Maio/Ago 2013. Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/1117/871>>. Acesso em maio de 2014.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Teatro contemporâneo: imagens y voces*. Trad. Gloria Maria Martínez. Santiago: LOM/ Universidad ARCIS, 1998.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Árbol adentro*. Seix Barral, Barcelona, 1987.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna, 1999.

PENOT-LACASSAGNE, Olivier. *ANTONIN ARTAUD 3: Antonin Artaud "littéralement et dans tous les sens"*. Caen: Lettres modernes minard, 2009.

PENOT-LACASSAGNE, Olivier; BONHOMME, Béatrice. *Actualité poétique d'Antonin Artaud*. In: *ANTONIN ARTAUD 3: Antonin Artaud "littéralement et dans tous les sens"*. Caen: Lettres modernes minard, 2009, p. 267-282.

PRADIER, Jean-Marie, (org.) *l'ethnographie: création, pratiques, publics*. *Revue de la Société D'Ethnographie de Paris*. No.4. Paris: L'Entretemps/ Maison des Sciences de L'Homme – Paris-Nord, 2009.

PRÓCHNO, Caio Cesar Souza Camargo. *Corpo do ator: metamorfoses, simulacros*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 1999.

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

_____. *Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos*. *Revista Sala Preta*. São Paulo: USP, vol. 2, 2002, p.96-102.

RAUX, Pascal. *Antonin Artaud et l'inscription du cri*. Maîtrise de Lettres Modernes, Universidade Paris VIII, 1996.

ROACH, Joseph. *Up Front: Kinesis: The New Mimesis*. *Theater*. Durham, EUA: Duke university press, 40: p.1 - 3, 2010.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2007.

ROMÉAS, Nicolas. *Dire et scander le monde*. 28 janvier 2012. Disponível em: <<http://www.horschamp.org/spip.php?article3921>>. Acesso em janeiro de 2013.

RUFFINI, Franco. *Teatro e boxe: l'“atleta del cuore” nella scena del novecento*. Bologna: Il Mulino, 1994.

SCHECHNER, Richard. *Performer*. *Sala Preta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008, p.255-267. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57410/60392>>. Acesso em: julho de 2012.

_____. *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge, 2006.

_____. *The end of humanism: writings on performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

SCHÖNING, Klauss. Ouvir peças radiofônicas. In: SPERBER George Bernard. *Introdução à peça radiofônica*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: EPU, 1980.

SOFIA, Gabriele. *Le acrobazie dello spettatore: dal teatro alle neuroscienze e ritorno*. Roma: Bulzoni, 2013.

_____. Teatro e neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do espectador. *Revista brasileira de estudos da presença*. Porto Alegre, v.2, n.1, p.93-122, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> Acesso em julho de 2014.

SONTAG, Susan. *Selected writings*. Califórnia: Universidade da Califórnia, 1976.

SOUSA, Ernesto. *Oralidade, futuro da arte?* São Paulo: Escrituras, 2011. Col. Ponte Velha.

SOUZA, Aguinaldo Moreira de. *O corpo ator*. Londrina: Eduel, 2013.

SPERBER George Bernard. *Introdução à peça radiofônica*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: EPU, 1980.

SPINOZA, Benedictus D. *A ética*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume/ CAPES, 2010.

_____. Klauss Vianna e a preparação corporal do ator: um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros. *Revista Ouvirouver*, n.4, 2008.

TEIXEIRA, Ana. O teatro da cura cruel. *Revista Interface: comunicação, saúde, educação*. Botucatu: Fundação UNI/ UNESP, 1999. v.3, n.5p. 185-194. Disponível em <http://issuu.com/revista.interface/docs/v.3-n.5-agosto-1999_209c44015eef4a> Acesso em: maio de 2015.

THÉVENIN, Paule. *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*. Paris: Seuil, 1993. Coleção Fiction & Cie.

THÉVENIN, Paule; DERRIDA, Jacques. *Antonin Artaud - dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOLENTINO, Cristina. *Em busca de uma escritura cênica a partir de Artaud*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), ECA /USP - Universidade de São Paulo, São Paulo: 1999.

TRAGTENBERG, Lívio. O pós-dramático e a linguagem sonora. In: GUINSBURG, Jacó, FERNANDES, Silvia. *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008. Coleção debates.

UNO, Kuniichi. *Artaud et L'espace des Forces*. Paris: Saint-Denis: Université de Paris VIII, 2013.

_____. *A gênese de um corpo desconhecido*. Trad. Cristine Greiner, Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 edições, 2012.

_____. As pantufas de Artaud segundo Hijikata. In: Greiner, Cristine; Amorim, Claudia.(orgs.).*Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 37-52.

_____. *Artaud et l'espace des forces*. Tese (doutorado em Teatro). Departamento de filosofia da Universidade Paris VIII. Orientador: Gilles Deleuze. 1980.

UYGUR, David. Tête à tête. Antonin Artaud 46 / 47. *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, "Iconographies de l'écrivain", dir. Nausicaa Dewez & David Martens, maio de 2009, pp. 101-110.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão, 2006.

_____. *O terceiro personagem*. Texto mimeografado. 1967/68.

VILLAÇA, Nízia. A multiplicação dos corpos na comunicação artística: representação e antropologia. *Catálogo da Exposição Metacorpos*. São Paulo, 2003. v. 1. Disponível em <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/nvillaca_5.pdf>. Acesso em 8 de setembro de 2014.

VILLAFANE, Juano. "Concepciones de teatro" de Jorge Dubatti. *La revista del CCC*. Buenos Aires: Colihue-Universidad-Teatro, 2009.N. 5/6. jan - ago 2009. Disponível em: <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/120/>>. Acesso em junho de 2015.

VITTORI, Ceres. Resquícios do corpo sonoro em Antonin Artaud e Klauss Vianna. *Revista Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*. Londrina, n. 15, p.47-59, jan-jul 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-15-2013/N15.pdf>>.

_____. KLAUSS VIANNA: CORPO POESIA EM PERFORMANCE. Karpa: journal of theatricalities and visual culture, v. 6, p. Performance, 2013.

_____. Técnica Klaus Vianna na construção de uma dramaturgia corporal. Dossiê. *Revista PesquisAtoR*, v. 2, p. pesquisator, 2013.

_____. Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro. *Cadernos do IL*. Porto Alegre, nº 45, dez.2012. p. 05-18. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>>.

WEISS, S. Allen. Radio, death and the devil.Artaud's'Pour en finir avec le jugement de dieu'. *Wireless Imagination.Sound, radio and the Avant-garde*. Org. Kahn, Douglas e Whitehead, Gregory. Cambridge: the MIT Press, 1992.

WILLER, Cláudio. Escrita Automática: uma falsa questão? In: GUINSBURG, Jacó; LEINER, S. (orgs.).*O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, p. 709- 722, 2008.

_____. (Org. e tradução).*Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983. Col. rebeldes e malditos.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Sinergia - Relume Dumará, 2004. Col. Conexões.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2ª. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Ma. Lúcia Diniz Pochat e Ma. Ines de Almeida. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997a.

_____.*Tradição e esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997b.

_____. *Babel ou l'inachèvement*. Paris: Éditions du Seuil, 1997c. Col. La couleur des idées.

_____. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/>

<http://erinmizrahi.wordpress.com/2011/04/06/the-scream-in-antonin-artaud-building-a-new-transmitter/>

<http://gallica.bnf.fr/>

<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/viewArticle/8236>

<http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-la-folie-14-antonin-artaud-rediffusion-2010-11-02.h>

<http://www.franceculture.fr/emission-du-jour-au-lendemain-evelyne-grossman-2012-02-14>

<http://www.klaussvianna.art.br/>

<http://www.oestrangero.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze>

<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh10/artigo.php?dir=artigos&id=Jerusa>

<http://www.revista.agulha.nom.br>

<http://www.ubuweb.com/>

<http://www.webartigos.com/artigos/paul-zumthor-uma-fronteira-tenue-entre-a-voz-e-a-letra/3108/#ixzz2KX6mDypr>

<http://www.webdeleuze.com/php/?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>

https://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s&feature=player_embedded

<http://www.ina.fr/audio/PHD89012849/pour-en-finir-avec-le-jugement-de-dieu-audio.html>

www.sens-public.org

<http://mmm.teatroficina.com.br/posts/860>

<https://vimeo.com/50963608>

ANEXOS

ANEXO A

“Pour en finir avec le jugement de dieu” – texto completo.

POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU – Antonin ARTAUD

kré	Il faut que tout	puc te
kré	soit rangé	puk te
pek	à un poil près	li le
kre	dans un ordre	pek ti le
e	fulminant.	kruk
pte		

J'ai appris hier

(il faut croire que je retarde, ou peut-être n'est-ce qu'un faux bruit, l'un de ces sales ragots comme il s'en colporte entre évier et latrines à l'heure de la mise aux baquets des repas une fois de plus ingurgités),

j'ai appris hier

l'une des pratiques officielles les plus sensationnelles des écoles publiques américaines et qui font sans doute que ce pays se croit à la tête du progrès.

Il paraît que, parmi les examens ou épreuves que l'on fait subir à un enfant qui entre pour la première fois dans une école publique, aurait lieu l'épreuve dite de la liqueur séminale ou du sperme,

et qui consisterait à demander à cet enfant nouvel entrant un peu de son sperme afin de l'insérer dans un bocal

et de le tenir ainsi prêt à toutes les tentatives de fécondation artificielle qui pourraient ensuite avoir lieu.

Car de plus en plus les Américains trouvent qu'ils manquent de bras et d'enfants, c'est-à-dire non pas d'ouvriers

mais de soldats,

et ils veulent à toute force et par tous les moyens possibles faire et fabriquer des soldats

en vue de toutes les guerres planétaires qui pourraient ultérieurement avoir lieu,

et qui seraient destinées à démontrer par les vertus écrasantes de la force

la surexcellence des produits américains,

et des fruits de la sueur américaine sur tous les champs de l'activité et du dynamisme possible de la force.

Parce qu'il faut produire,

il faut par tous les moyens de l'activité possibles remplacer la nature partout où elle peut être remplacée,

il faut trouver à l'inertie humaine un champ majeur,

il faut que l'ouvrier ait de quoi s'employer,

il faut que des champs d'activités nouvelles soient créés,

où ce sera le règne enfin de tous les faux produits fabriqués,

de tous les ignobles ersatz synthétiques

où la belle nature vraie n'a que faire,

et doit céder une fois pour toutes et honteusement la place à tous les triomphaux produits de remplacement

où le sperme de toutes les usines de fécondation artificielle
 fera merveille
 pour produire des armées et des cuirassés.
 Plus de fruits, plus d'arbres, plus de légumes, plus de plantes pharmaceutiques ou non et par
 conséquent plus d'aliments,
 mais des produits de synthèse à satiété,
 dans des vapeurs,
 dans des humeurs spéciales de l'atmosphère, sur des axes particuliers des atmosphères tirées
 de force et par synthèse aux résistances d'une nature qui de la guerre n'a jamais connu que la
 peur.
 Et vive la guerre, n'est-ce pas?
 Car n'est-ce pas, ce faisant, la guerre que les Américains ont préparée et qu'ils préparent ainsi
 pied à pied.
 Pour défendre cet usinage insensé contre toutes les concurrences qui ne sauraient manquer de
 toutes parts de s'élever,
 il faut des soldats, des armées, des avions, des cuirassés,
 de là ce sperme
 auquel il paraîtrait que les gouvernements de l'Amérique auraient eu le culot de penser.
 Car nous avons plus d'un ennemi
 et qui nous guette, mon fils,
 nous, les capitalistes-nés,
 et parmi ces ennemis
 la Russie de Staline
 qui ne manque pas non plus de bras armés.
 Tout cela est très bien,
 mais je ne savais pas les Américains un peuple si guerrier.
 Pour se battre il faut recevoir des coups
 et j'ai vu peut-être beaucoup d'Américains à la guerre
 mais il avaient toujours devant eux d'incommensurables armées de tanks, d'avions, de cuirassés
 qui leur servaient de bouclier.
 J'ai vu beaucoup se battre des machines
 mais je n'ai vu qu'à l'infini
 derrière
 les hommes qui les conduisaient.
 En face du peuple qui fait manger à ses chevaux, à ses boeufs et à ses ânes les dernières tonnes de
 morphine vraie qui peuvent lui rester pour la remplacer par des ersatz de fumée,
 j'aime mieux le peuple qui mange à même la terre le délire d'où il est né,
 je parle des Tarahumaras
 mangeant le Peyotl à même le sol
 pendant qu'il naît,
 et qui tue le soleil pour installer le royaume de la nuit noire,
 et qui crève la croix afin que les espaces de l'espace ne puissent plus jamais se rencontrer ni se
 croiser.

C'est ainsi que vous allez entendre la danse du TUTUGURI.

TUTUGURI
LE RITE DU SOLEIL NOIR

Et en bas, comme au bas de la pente amère,
cruellement désespérée du cœur
s'ouvre le cercle des six croix,
très en bas,
comme encastré dans la terre mère,
désencastré de l'étreinte immonde de la mère qui bave.

La terre de charbon noir
est le seul emplacement humide
dans cette fente du rocher.

Le Rite est que le nouveau soleil passe par sept points avant d'éclater à l'orifice de la terre.

Et il y a six hommes,
un pour chaque soleil,
et un septième homme
qui est le soleil tout
cru
habillé de noir et de chair rouge.

Or, ce septième homme
est un cheval,
un cheval avec un homme qui le mène.

Mais c'est le cheval
qui est le soleil
et non l'homme.

Sur le déchirement d'un tambour et d'une trompette longue,
étrange,
les six hommes
qui étaient couchés,
roulés à ras de terre,
jaillissent successivement comme des tournesols,
non pas soleils
mais sols tournants, des lotus d'eau,
et à chaque jaillissement
correspond le gong de plus en plus sombre
et rentré
du tambour
jusqu'à ce que tout à coup on voie arriver au grand galop, avec une vitesse de vertige,
le dernier soleil,
le premier homme,

le cheval noir avec un homme nu,
absolument nu
et vierge
sur lui.

Ayant bondi, ils avancent suivant des méandres circulaires
et le cheval de viande saignante s'affole
et caracole sans arrêt
au faite de son rocher
jusqu'à ce que les six hommes
aient achevé de cermer
complètement
les six croix.

Or, le ton majeur du Rite est justement
L'ABOLITION DE LA CROIX.

Ayant achevé de tourner
ils déplantent
les croix de terre
et l'homme nu
sur le cheval
arborescent
un immense fer à cheval
qu'il a trempé dans une coupure de son sang.

LA RECHERCHE DE LA FECALITE

Là où ça sent la merde
ça sent l'être.
L'homme aurait très bien pu ne pas chier,
ne pas ouvrir la poche anale,
mais il a choisi de chier
comme il aurait choisi de vivre
au lieu de consentir à vivre mort.

C'est que pour ne pas faire caca,
il lui aurait fallu consentir à ne pas être,
mais il n'a pas pu se résoudre à perdre
l'être,
c'est-à-dire à mourir vivant.

Il y a dans l'être
quelque chose de particulièrement tentant pour l'homme
et ce quelque chose est justement LE CACA.

(ici rugissements.)

Pour exister il suffit de se laisser à être,
 mais pour vivre,
 il faut être quelqu'un,
 pour être quelqu'un,
 il faut avoir un OS,
 ne pas avoir peur de montrer l'os,
 et de perdre la viande en passant.

L'homme a toujours mieux aimé la viande
 que la terre des os.
 C'est qu'il n'y avait que de la terre et du bois d'os,
 et il lui a fallu gagner sa viande,
 il n'y avait que du fer et du feu
 et pas de merde,
 et l'homme a eu peur de perdre la merde
 ou plutôt il a désiré la merde
 et , pour cela, sacrifié le sang.

Pour avoir de la merde,
 c'est-à-dire de la viande,
 là où il n'y avait que du sang
 et de la ferraille d'ossements
 et où il n'y avait pas à gagner d'être
 mais où il n'y avait qu'à perdre la vie.

**o reche modo
 to edire
 di za
 tau dari
 do padera coco**

Là, l'homme s'est retiré et il a fui.

Alors les bêtes l'ont mangé.

Ce ne fut pas un viol,
 il s'est prêté à l'obscène repas.

Il y a trouvé du goût,
 il a appris lui-même
 à faire la bête
 et à manger le rat
 délicatement.

Et d'où vient cet abjection de saleté?

De ce que le monde n'est pas encore constitué,
ou de ce que l'homme n'a qu'une petite idée du monde
et qu'il veut éternellement la garder?

Cela vient de ce que l'homme,
un beau jour,
a arrêté
l'idée du monde.

Deux routes s'offraient à lui:
celle de l'infini dehors,
celle de l'infime dedans.

Et il a choisi l'infime dedans.

Là où il n'y a qu'à presser
le rat,
la langue,
l'anus
ou le gland.

Et dieu, dieu lui-même a pressé le mouvement.

Dieu est-il un être?
S'il en est un c'est de la merde.
S'il n'en est pas un
il n'est pas.
Or il n'est pas,
mais comme le vide qui avance avec toutes ses formes
dont la représentation la plus parfaite
est la marche d'un groupe incalculable de morpions.

« Vous êtes fou, monsieur Artaud, et la messe? »

Je renie le baptême et la messe.
Il n'y a pas d'acte humain
qui, sur le plan érotique interne,
soit plus pernicieux que la descente
du soi-disant Jésus-christ
sur les autels.

On ne me croira pas
et je vois d'ici les haussesments d'épaules du public
mais le nommé christ n'est autre que celui
qui en face du morpion dieu
a consenti à vivre sans corps,
alors qu'une armée d'hommes

descendue d'une croix,
où dieu croyait l'avoir depuis longtemps clouée,
s'est révoltée,
et, bardée de fer,
de sang,
de feu, et d'ossements,
avance, invectivant l'Invisible
afin d'y finir le JUGEMENT DE DIEU.

LA QUESTION SE POSE DE...

Ce qui est grave
est que nous savons
qu'après l'ordre
de ce monde
il y en a un autre.

Quel est-il?

Nous ne le savons pas.

Le nombre et l'ordre des suppositions possibles
dans ce domaine
est justement
l'infini!

Et qu'est-ce que l'infini?

Au juste nous ne le savons pas!

C'est un mot
dont nous nous servons
pour indiquer
l'ouverture
de notre conscience
vers la possibilité
démessurée,
inlassable et démesurée.

Et qu'est-ce au juste que la conscience?

Au juste nous ne le savons pas.

C'est le néant.

Un néant

dont nous nous servons
pour indiquer
quand nous ne savons pas quelque chose
de quel côté
nous ne le savons
et nous disons
alors
conscience,
du côté de la conscience,
mais il y a cent mille autres côtés.

Et alors?

Il semble que la conscience
soit en nous
liée
au désir sexuel
et à la faim,

mais elle pourrait
très bien
ne pas leur être liée.

On dit,
on peut dire,
il y en a qui disent que la conscience
est un appétit,
l'appétit de vivre,

et immédiatement
à côté de l'appétit de vivre,
c'est l'appétit de la nourriture
qui vient immédiatement à l'esprit;

comme s'il n'y avait pas des gens qui mangent
sans aucune espèce d'appétit,
et qui ont faim.

Car cela aussi
existe
d'avoir faim
sans appétit,

et alors?

Alors

l'espace de la possibilité
me fut un jour donné
comme un grand pet
que je ferai;
mais ni l'espace,
ni la possibilité,
je ne savais au juste ce que c'était,

et je n'éprouvais pas le besoin d'y penser,

c'étaient des mots
inventés pour définir des choses
qui existaient
ou n'existaient pas
en face de
l'urgence pressante
d'un besoin:
celui de supprimer l'idée,
l'idée et son mythe,
et de faire régner à la place
la manifestation tonnante
de cette explosive nécessité:
dilater le corps de ma nuit interne,

du néant interne
de mon moi

qui est nuit,
néant,
irréflexion

mais qui est une explosive affirmation
qu'il y a
quelque chose
à quoi faire place:
mon corps.

Et vraiment
le réduire à ce gaz puant,
mon corps?
Dire que j'ai un corps
parce que j'ai un gaz puant
qui se forme
au dedans de moi?

Je ne sais pas
Mais

je sais que
l'espace,
le temps,
la dimension,
le devenir,
le futur,
l'avenir,
l'être,
le non-être,
le moi,
le pas moi,
ne sont rien pour moi;

mais il y a une chose
qui est quelque chose,
une seule chose
qui soit quelque chose,
et que je sens
à ce que ça veut
SORTIR:
la présence
de ma douleur
de corps,

la présence
menaçante,
jamais lassante
de mon
corps;

si fort qu'on me presse de questions
et que je nie toutes les questions,
il y a un point
où je me vois contraint
de dire non,

NON

alors
à la négation;

et ce point
c'est quand on me presse,

quand on me pressure
et qu'on me trait
jusqu'au départ

en moi
de la nourriture,
de ma nourriture
et de son lait,

et qu'est-ce qui reste?

Que je suis suffoqué;
et je ne sais pas si c'est une action
mais en me pressant ainsi de questions
jusqu'à l'absence
et au néant
de la question
on m'a pressé
jusqu'à la suffocation
en moi
de l'idée de corps
et d'être un corps,

et c'est alors que j'ai senti l'obscène

et que j'ai pété
de déraison
et d'excès
et de la révolte
de ma suffocation.

C'est qu'on me pressait
jusqu'à mon corps
et jusqu'au corps

**et c'est alors
que j'ai tout fait éclater
parce qu'à mon corps
on ne touche jamais.**

CONCLUSION

- Et à quoi vous a servi, monsieur Artaud, cette Radio-diffusion?

- En principe à dénoncer un certain nombre de saletés sociales officiellement consacrées et reconnues:

1° cette émission du sperme infantile donné bénévolement par des enfants en vue d'une fécondation artificielle de foetus encore à naître et qui verront le jour dans un siècle ou plus.

2° A dénoncer, chez ce même peuple américain qui occupe toute la surface de l'ancien continent indien, une résurrection de l'impérialisme guerrier de l'antique Amérique qui fit que le peuple indien d'avant Colomb fut abjecté par toute la précédente humanité.

3° - Vous énoncez là, monsieur Artaud, des choses bien bizarres.

4° - Oui, je dis une chose bizarre, c'est que les Indiens d'avant Colomb étaient, contrairement à tout ce qu'on a pu croire, un peuple étrangement civilisé et qu'ils avaient justement connu une forme de civilisation basée sur le principe exclusif de la cruauté.

5° - Et savez-vous ce que c'est au juste que la cruauté?

6° - Comme ça, je ne le sais pas.

7° - La cruauté, c'est d'extirper par le sang et jusqu'au sang dieu, le hasard bestial de l'animalité inconsciente humaine, partout où on peut le rencontrer.

8° - L'homme, quand on ne le tient pas, est un animal érotique,
il a en lui un tremblement inspiré,
une espèce de pulsation
productrice de bêtes sans nombre qui sont la forme que les anciens peuples terrestres attribuaient universellement à dieu.

Cela faisait ce qu'on appelle un esprit.
Or, cet esprit venu des Indiens d'Amérique ressort un peu partout aujourd'hui sous des allures scientifiques qui ne font qu'en accuser l'emprise infectieuse morbide, l'état accusé de vice, mais d'un vice qui pullule de maladies,
parce que, riez tant que vous voudrez,
mais ce qu'on a appelé les microbes
c'est dieu,
et savez-vous avec quoi les Américains et les Russes font leurs atomes?
Ils les font avec les microbes de Dieu.

- Vous délirez, monsieur Artaud.
Vous êtes fou.

- Je ne délire pas.
Je ne suis pas fou.
Je vous dis qu'on a réinventé les microbes afin d'imposer une nouvelle idée de dieu.

On a trouvé un nouveau moyen de faire ressortir dieu et de le prendre sur le fait de sa nocivité microbienne.
C'est de le clouer au cœur,
là où les hommes l'aiment le mieux,
sous la forme de la sexualité malade,
dans cette sinistre apparence de cruauté morbide qu'il revêt aux heures où il lui plaît de tétaniser et d'affoler comme présentement l'humanité.

Il utilise l'esprit de pureté d'une conscience demeurée candide comme la mienne pour l'asphyxier de toutes les fausses apparences qu'il répand universellement dans les espaces et c'est ainsi qu'Artaud le Mémorandé peut prendre figure d'halluciné.

- Que voulez-vous dire, monsieur Artaud?

- Je veux dire que j'ai trouvé le moyen d'en finir une fois pour toutes avec ce singe et que si personne ne croit plus en dieu tout le monde croit de plus en plus dans l'homme.

Or c'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer.

- Comment cela?

Comment cela?

De quelque côté qu'on vous prenne vous êtes fou, mais fou à lier.

- En le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie.

Je dis, pour lui refaire son anatomie.

L'homme est malade parce qu'il est mal construit.

Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,

dieu,
et avec dieu
ses organes.

Car liez-moi si vous voulez,
mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers
comme dans le délire des bals musette
et cet envers sera son véritable endroit.