

O (in)comunicável no Teatro da Crueldade de Artaud¹

Francisco MENEGAT²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS³

RESUMO

A proposta do teatro da crueldade de Antonin Artaud mobilizou os campos da filosofia, teatro, história da arte e inspirou diversos movimentos artísticos, desde o início do século XX. Ademais, como Artaud poderia contribuir para o campo da comunicação? Este trabalho se insere nessa busca, traçando em escritos de (e sobre) Artaud possíveis entendimentos seus acerca do ato comunicativo. Encontraremos indícios de um pensamento teatral comunicacional artaudiano, cujo objetivo a ser perseguido seria a restauração da cisão entre a carne e a linguagem. O teatro assim seria de uma força comunicativa da ordem do acontecimento do/no corpo, na provocação de encontros cruéis múltiplos e abertos.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica; Artaud; Teatro da Crueldade; corpo; comunicação.

A ampla obra de Antonin Artaud (1896-1948) compõe um corpus partido. Artaud deixou uma poética, uma estética do pensamento teatral, fragmentada em diversas cartas, ensaios, críticas, peças, diários, projetos de encenação e conferências. Seus primeiros escritos, na década de 20, emergem junto das vanguardas artísticas do século XX (dentre elas o surrealismo, movimento do qual Artaud participou efervescentemente, rompendo por divergências mais adiante). Na época, Artaud observava uma repetição desgastante no teatro ocidental, que vinha de séculos de grandes autores e exaltação dos textos dramaturgicos. Porém, esse teatro da palavra, do texto, da repetição era o pavor para Artaud. Sua proposta, sua linha de fuga, seria a criação de um teatro de intensidade, aberto:

As convenções teatrais venceram. Tais como somos, somos incapazes de aceitar um teatro que continuasse a trapacear conosco. Temos

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS, e-mail: shicomenegat@gmail.com.

³ O presente texto é parte da pesquisa de mestrado, em andamento, do autor, orientado pelo Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (*in memoriam*), a quem este trabalho presta homenagem.

necessidade de crer naquilo que vemos. Um espetáculo que se repete todas as noites segundo os mesmos ritos, sempre idênticos a si próprios, não pode conquistar nossa adesão. Temos necessidade de que o espetáculo ao qual assistimos seja único, que ele nos dê a impressão de ser tão imprevisto e tão incapaz de se repetir quanto qualquer ato da vida, qualquer acontecimento trazido pelas circunstâncias. (ARTAUD, 2014, p. 33).

Artaud se referia a um teatro da não-repetição, da não-estabilização, do jogo aberto, no qual toda encenação seria orquestrada de maneira a potencializar sentidos em uma "violência sensorial [que] pode ser uma forma de inteligência corporificada" (SONTAG, 1986, p. 35). Sobre esta proposta de encenação, Artaud sugere, em *O Teatro e Seu Duplo*, escrito entre 1931 e 1936:

Todo o espetáculo conterà um elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanharão a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros, mudanças bruscas da luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio, etc. (ARTAUD, 2006, p. 106).

A proposta artaudiana seria de uma ampliação na dimensão teatral, através da ampla disposição de elementos cênicos sem hierarquias ou soberania, dispostos em um mesmo plano cênico. Assim, segundo Artaud, “a estética do teatro abandona o seu caráter interlúdico decorativo para tornar-se, no sentido próprio da palavra, uma linguagem diretamente comunicativa” (ARTAUD, 2006, p. 126, grifo nosso). Estávamos vindo de séculos de tradição de um teatro focado no texto, de grandes autores teatrais, e a ruptura que Artaud propusera era de uma linguagem diretamente comunicativa não pela palavra, mas na ordem da materialidade das ideias, dos corpos:

O teatro de Artaud é uma máquina tenaz na transformação das concepções da mente em eventos inteiramente “materiais”, entre os quais encontram-se as próprias paixões. Contra a velha prioridade secular de que o teatro europeu deu às palavras os meios para a comunicação de emoções e ideias, Artaud deseja mostrar a base orgânica das emoções e a materialidade das ideias — nos corpos dos atores. O teatro de Artaud é uma reação contra o estado de subdesenvolvimento no qual os corpos (e as vozes, separadas da fala)

dos atores ocidentais permaneceram durante gerações, bem como a própria arte do espetáculo. (SONTAG, 1986, p. 29).

Para Artaud, o corpo designa uma diferença que se diferencia, que "constantemente se espessa em matéria flutuante, abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam. É um plano imanente que se adensa ao se abrir, que se desterritorializa ao se recolher" (UNO, 2012, p. 40). Artaud opôs durante toda sua vida o próprio corpo ao corpo orgânico (objeto médico, biológico, higiênico), distinguindo-o do corpo como objeto determinado, contornável: "Trata-se principalmente, de redescobrir e reinventar o corpo humano no jogo terrível entre as forças da vida e da morte. Trata-se de fazer vibrar o corpo além de seus limites orgânicos, social e historicamente organizados" (UNO, 2012, p. 37). Sua procura era o corpo para além de sua organização, de seu organismo: corpo no campo de imanência do desejo.

A biologia sabe, de seu ponto de vista, muitas coisas sobre o corpo, a medicina ocidental ou oriental tem seus saberes especializados, o corpo como domínio da saúde, da sexualidade, do trabalho, do esporte, de todos os tipos de atividade, existe como se a existência do corpo estivesse em evidência. Mas, a cada vez que o corpo é fragmentado e reduzido a quaisquer órgãos ou atividades explícitas, isolados do caos inteiro, quem provoca nele o turbilhão? O termo de Antonin Artaud, "o corpo sem órgãos", parece sempre significar muita coisa nesse contexto. É por isso que introduzir na cena o corpo como sujeito transgressivo ou objeto torturado não é jamais suficiente para questionar o que é o corpo. Além disso, o corpo existe com seus gestos, há o corpo como substância e o corpo como movimento, o corpo individual, visível, e o corpo invisível, estendido nas redes infinitas de vidas e matérias. (UNO, 2012, pp. 46-47).

É entre esse visível e invisível, substância e movimento, que Artaud propõe o seu teatro, contra o teatro tradicional logocentrado, teatro da palavra, cujo texto e autor seriam colocados em pedestais. Para ele, o teatro poderia ser vivo, aberto, cru: "Em uma palavra, com este teatro nós reatamos com a vida em vez de nos separarmos dela" (ARTAUD, 2014, p. 34). Tal encontro com a vida se daria nos corpos, no próprio acontecimento cênico, num *entre* sentidos.

•

Enquanto o uso dos elementos cênicos trataria, como aponta Artaud, da ordem de uma linguagem comunicativa direta, do visível, haveria ainda um outro plano, além e aquém da linguagem, do descritível, como escreve na carta *ALouisJouvet*:

Uma encenação se faz *em* cena. Ou somos homens de teatro ou não somos. A mim parece absolutamente impossível descrever um movimento, um gesto ou sobretudo uma entonação cênica se não os fazemos. Descrever uma encenação de maneira verbal ou gráfica é o mesmo que tentar fazer um esboço, por exemplo, de um certo tipo de dor. (...) As mesmas palavras, visando descrever um gesto, um som de voz, podem ser vistas e ouvidas em cena de dez mil maneiras diferentes. Tudo isso é *incomunicável* e deve ser demonstrado no espaço. (ARTAUD, 2014, pp. 143-144, grifo nosso).

O incomunicável, em Artaud, aparece como sendo da ordem do acontecimento, ou seja, daquilo que *acontece* e que já foge. A impossibilidade de descrição de um movimento, gesto ou entonação sugere que o teatro artaudiano se daria (aconteceria) no pré-palavra, na pré-semiótica ou entre semióticas; na fuga do código e no incodificável. Daí sua aproximação de um reencontro ritualístico, mágico do teatro. Em *Carta à Comcedia*, escreve Artaud:

Concebo o teatro como uma operação ou uma cerimônia mágica, e concentrarei todos os meus esforços para lhe devolver, por meios atuais e modernos, e também compreensíveis a todos, seu caráter ritual primitivo. Em todas as coisas existem dois lados, dois aspectos. 1º Aspecto físico, ativo, exterior, que se traduz por gestos, sonoridades, imagens, harmonias preciosas. Este lado físico é endereçado diretamente à sensibilidade do espectador, isto é, a seus nervos. Ele possui faculdades hipnóticas. Ele prepara o espírito através dos nervos para receber as ideias místicas ou metafísicas que constituem o aspecto interior de um rito, do qual estas harmonias ou estes gestos são apenas o invólucro. 2º O aspecto interior, filosófico ou religioso, entendendo-se este último em seu sentido mais amplo, no sentido de comunicação com o universal. (ARTAUD, 2014, pp. 81-82).

Artaud aí traz a "comunicação com o universal" como algo de uma interioridade. Sua referência a um aspecto "religioso" de nada teria a ver com a religião no senso comum, como algo de Deus. Pelo contrário: sua luta era justamente acabar com o julgamento de Deus, com a doutrina divina que controlava os corpos, os pensamentos - logo, o teatro também. Artaud estava na procura de sua própria fé. Assim, o caráter ritualístico do teatro operaria justamente na quebra dessas conformidades da sociedade,

do que já está estabilizado, codificado, atuando como “desposseção de uma consciência do corpo que é sempre particularizada” (KIFFER, 2016, p. 67).

Assim, Artaud convoca uma comunicação com o universal, mas não como um universal totalizante; mas sim o universal múltiplo, o da diferença. No texto *Teatro Alfred Jarry (II)*, Artaud suscita novamente uma força comunicativa, que seria a potência de seu teatro, na ordem do acontecimento:

É nesta angústia humana que o espectador deve sair de nosso teatro. Ele será sacudido e ficará arrepiado com o dinamismo interior do espetáculo que se desenrolará diante de seus olhos. E este dinamismo estará em relação direta com as angústias e as preocupações de toda sua vida. (...) Tal é a fatalidade que evocamos, e o espetáculo será esta fatalidade ela mesma. A ilusão que procuramos criar não versará sobre a maior ou menor verossimilhança da ação, mas sobre a *força comunicativa* e a realidade desta ação. Cada espetáculo se tornará, por este fato mesmo, uma espécie de acontecimento. Será preciso que o espectador tenha o sentimento de que se desempenha diante dele uma cena de sua própria existência, e uma cena verdadeiramente capital. (ARTAUD, 2014, p. 34, grifo nosso).

Essa força *aconteceria*, agiria, podendo ela realocar, desterritorializar as ações, os códigos, abrindo-se para o acaso: "o acaso será nosso deus" (ARTAUD, 2014, p. 35). Esse acaso, essa catástrofe anunciada, operaria através dessas forças, dessas intensidades de corpos.

•

O que difere Artaud de outros entusiastas do teatro é que seus escritos não se limitaram a sugestões de encenação. Foram, sobretudo, escritos sobre o pensar o pensamento do teatro, como bem aponta Uno:

O teatro não existe na sala de espetáculos, nem na cena. Artaud descobre o teatro no plano da crueldade que continua a trabalhar o pensamento e a impossibilidade do pensamento. E ele bem sabe que esse plano não se limita apenas à dimensão do pensamento e pode se estender aos fenômenos naturais como erupções vulcânicas. Para ele, é necessário que o teatro atinja essa dimensão da crueldade que atravessa o pensamento e a natureza. Deve-se introduzir uma catástrofe no teatro, por exemplo, através do que a peste traz consigo; o teatro trabalha a crueldade. A crueldade trabalha o teatro. (UNO, 2012, p. 37).

A evocação de um *teatro da crueldade* estaria atenta ao que há de mais cru, e, para Artaud, o que é mais cruel, antes de tudo, é o próprio pensamento:

Pensar é cruel para Artaud. Pensar, que consistiria nos fatos de dividir, compor, associar, determinar, diferenciar, identificar, transforma-se em processo estranho, indeterminável. Pensar é cruel, porque, se conseguimos pensar, esse pensamento nos invade, penetra nosso ser, rompe toda a espessura de nossa vitalidade, o emaranhado interminável de nossas sensações e de nossas memórias, tudo o que é gravado no corpo. Pensar jamais se exerce sem acompanhar uma forma de poder e violência, o que Artaud nomeará mais tarde "de micróbios de Deus". Mas pensar é cruel, sobretudo porque nunca conseguimos pensar como se deve. E é na impossibilidade, ou na terrível paralisia do pensamento, que Artaud descobre e redescobre a crueldade. (UNO, 2012, p. 33).

Sua imagem do pensamento parecia estar num vão de diferenças, de realidades variáveis, de aberrâncias (in)comunicáveis. Artaud parece brigar a vida toda pelo abismo que há entre o pensamento e o signo, assim como pelo que [não] há atrás do pensamento (a não ser mais pensamento) e atrás do signo (outros signos). Esse vão podemos pensar como um vão comunicacional: no sentido da feição, forçação de relações. A sua crueldade é uma crueldade-semiótica, pois a linguagem estaria para o pensamento como o significante está para o signo, já que, para Artaud, “a linguagem não é apenas um instrumento ou um sistema de signos para o pensamento. A linguagem é o corpo do pensamento, a parte quase material do pensamento. O pensamento faz uso da linguagem, mas a linguagem bloqueia e paralisa o pensamento” (UNO, 2012, p. 35). Daí o caminho pela crueldade, por certa violência (filosófica teatral) para proliferação de signos, e, logo, de efeitos de pensamentos:

Na medida em que Artaud opõe-se à separação entre arte e vida, opõe-se a todas as formas teatrais que implicam uma diferença entre realidade e representação. Mas esta diferença pode ser saltada, insinua Artaud, se o espetáculo é suficientemente — isto é, excessivamente — violento. A “crueldade” da obra de arte não tem somente uma função diretamente moral, mas também cognitiva [e, acrescentaríamos, *comunicacional*]. De acordo com o critério moralista do conhecimento de Artaud, uma imagem é verdadeira na medida em que é violenta. (SONTAG, 1986, p. 33, grifo nosso).

O limite contra o qual Artaud está sempre lutando é o limite do significante. O cru é a impossibilidade de se chegar ao "trás" do signo; é se deparar com o seu caráter constitutivo relacional. Daí a evocação por Artaud de uma contaminação, que se dá pelo

próprio acontecimento. Nessa proposta, a contaminação é de uma aberrância comunicacional, contra os modelos organizados numa lógica anterior. O organismo aprisiona o pensamento assim como regimes significantes aprisionam os signos, engendram-os em pressupostos significativos.

Artaud queria tirar o teatro do aprisionamento do organismo. Seu teatro é o da afirmação da multiplicidade, dos efeitos produzidos. Efeitos esses que se dão no próprio pensamento, em que o público seria obrigado a formular, a elaborar um pensamento, através da afetação do corpo com a encenação, daquilo que os invade a partir de encontros violentos com o signo, "um encontro violento, que arromba uma dada estabilidade, um dado hábito, o meio homogêneo no qual o pensamento se encontrava antes do encontro". (ARAÚJO, 2020, p. 104).

Sobre Artaud, Lapoujade acrescenta:

Artaud é aquele para quem as palavras voltam a se tornar corpos cortantes, ferinos, com sonoridades incisivas porque perdem simultaneamente todo sentido. Claro que a linguagem ainda pode servir para designar, para manifestar, para significar, mas "nesta falência da superfície, a palavra no seu todo perde o sentido. Ela conserva talvez um certo poder de designação, mas apreendido como indiferente; uma certa significação, apreendida como 'falsa'. Mas ela perde, em todos os casos, seu sentido [...]". A superfície se fissa, se abre, e deixa subir um fundo indiferenciado, não mais o não sentido de superfície, mas um não sentido das profundezas, muito mais destrutivo. Não mais um "desmoronamento" que libera o pensamento, mas um desmoronamento que engolfa todo o pensamento. (LAPOUJADE, 2017, p. 131).

É nesse campo de imanência, nessa metafísica que começa na pele, que Artaud vê a potência do teatro, e, logo, a potência da vida: "Para ele, o que é infinito é o mais concreto, mais real. O corpo em sua crueldade não encerra todas as questões da vida, de estar nas fronteiras, mas se abre à virtualidade de uma comunicação aberta e densa ao máximo." (UNO, 2012, p. 40). Essa densidade seria justamente de fluxos, de possíveis. A busca do corpo pela crueldade "dirige-se, assim, para uma comunidade realizada através desse corpo, como novos vasos comunicantes" (UNO, 2012, p. 40). São nesses novos vasos comunicantes que poderão jorrar fluxos de transformação, num campo aberto à experimentação do corpo, da arte:

Pois se uma obra de arte entra em comunicação com o público e, mais que isso, o suscita, se entra em comunicação com as outras obras do

mesmo artista e as suscita, se entra em comunicação com outras obras de outros artistas suscitando-lhes o despertar, é sempre nessa dimensão de transversalidade, em que a unidade e a totalidade se organizam por si mesmas sem unificar nem totalizar objetos ou sujeitos. Dimensão suplementar que se acrescenta àquelas que ocupam as personagens, os acontecimentos e as partes da Recherche - dimensão no tempo sem medida comum com as dimensões que eles ocupam no espaço. Ela mistura os pontos de vista: faz com que os vasos fechados se comuniquem sem deixar de ser fechados. (DELEUZE, 2003, p. 160).

É nessa abertura comunicante violenta que Artaud propõe sua crueldade.

•

Em 1933, Artaud apresentou em conferência uma analogia entre o teatro e a peste, em que ambos seriam “uma crise que se resolve pela morte ou pela cura” (ARTAUD, 1983, p. 64). A peste seria um mal superior por ser uma crise completa, não sobrando nada depois dela a não ser a morte ou a purificação. E, da mesma forma, o teatro seria um mal por ser o equilíbrio supremo que não pode ser atingido sem destruição. Mesmo vaiado, xingado e com a maior parte do público saindo da sala, Artaud seguiu evocando este fazer teatral capaz de um chamado para a revelação crua, para um contágio poético da linguagem teatral.

Quando proponho considerar a peste unicamente como uma entidade psíquica, quero dizer que não temos o direito de nos deter nos fenômenos materiais, de petrificar nosso espírito sob formas, unicamente sob formas, e qualquer que seja a perversão orgânica, ela é apenas a onda mais distante, a última ressaca de uma situação vital da qual a consciência, a vontade, a inteligência, participaram algum dia; assim sendo, seria vão considerar os corpos como organismos impermeáveis e fixos. Não existe matéria, existem apenas estratificações provisórias de estados de vida, na transformação individual dos quais não é de se surpreender que o espírito, a consciência, a vontade e a razão, cada um por sua vez, intervenham. (ARTAUD, 2014, p. 112).

Podemos entender essa contaminação como uma propagação incansável da anarquia do signo. É a relação por contato contagioso. Esta é a base poética de Artaud, e também sua base filosófica, ética, política. Para Artaud "não há um mundo puro, mas a necessidade de contaminar os mundos, para finalmente fazer dançar o corpo humano" (KIFFER, 2016 p. 90). É assim que ele revida contra a sociedade que o aprisiona: com a

crueldade - comunicação cruel com seu leitor/espectador: "ele será sempre uma apropriação das "armas inimigas" ou, como dissemos anteriormente, abertura que aborta a obra, infectada por tudo o que essa acusa" (KIFFER, 2016, p. 139).

Para além do aprisionamento do pensamento, dos signos, Artaud também sofria com a prisão de seu próprio corpo: passou anos internado, diagnosticado com esquizofrenia. Havia em Artaud uma luta constante entre forças comunicacionais de si. Mergulhava no infinito de dentro, procurando saídas para o fora. Combate entre movimentos centrípetos e centrífugos: intensidades demais para um só corpo. No entanto, está aí a radicalidade da experiência artaudiana: "no modo como essa força "exógena" torna-se, para sua obra, uma "força endógena" por excelência. Todo seu trabalho e percurso é *contaminado*, e não apenas inspirado por esse fora, fazendo escapar e deslizar seu pensamento em direção a outros mundos possíveis" (KIFFER, 2016, p. 35).

Artaud parece buscar o próprio corpo sem órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 2012) do ato comunicativo teatral. Teatro sem mediação, somente contágio: "um estranho teatro feito de determinações puras, agitando o espaço e o tempo, agindo diretamente sobre a alma, tendo larvas por atores – e para o qual Artaud havia escolhido a palavra "crueldade" (DELEUZE, 2004, pp. 117-118). O teatro como um movimento, como encontros sem intermediário, corpo a corpo. Aquilo que fala antes das palavras, numa linguagem teatral que se dobra sobre ela mesma em conexões aberrantes comunicacionais em um mundo outro que, como aponta Deleuze (2003, p. 166, *apud* ARAUJO, 2020, p. 138): "Não é mais o mundo dos discursos e de suas comunicações verticais exprimindo uma hierarquia de regras e posições, mas o mundo dos encontros anárquicos, dos acasos violentos, com suas aberrantes comunicações transversais".

Como aponta Sontag (1986, p. 21) no texto *Abordando Artaud*: "o problema de Artaud não é o que a linguagem é em si mesma, mas a relação que a linguagem tem com o que ele chama de 'apreensões intelectuais da carne'". Dessa forma, podemos entender que a função que Artaud dá ao teatro é a de restaurar a cisão entre linguagem e carne sendo, portanto, em uma certa ordem, um problema comunicacional, ou seja, relação de diferenças. Porém, não seria uma restauração que unificaria, que totalizaria; mas antes uma restauração maquínica, no sentido de um sistema aberto, em devir, de uma produção de sentido no efeito e nas relações já efetuadas. Artaud propõe essa produção do múltiplo, contra uma repetição estabilizadora, numa comunicação disjunta teatral inventiva e cruel.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, André Corrêa da Silva de. **Deleuze e o problema da comunicação**. 2020. 175 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**, São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. O método da dramatização. In: **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

KIFFER, Ana. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

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