

Cadernos letra e ato

Artaud explicado é Artaud traído:¹ linguagem, cena e corpo na crítica artaudiana

Isadora Saraiva Vianna de Resende URBANO²

Resumo: Os textos deixados por Antonin Artaud acerca de suas teorias teatrais apresentam recorrentemente a problemática do uso das linguagens verbal e corporal na construção cênica. É neste sentido que, a partir de seus apontamentos, desvela-se uma teoria teatro-literária latente que relaciona linguagem, dramaturgia, corpo e cena sob a ótica do *Teatro da crueldade*.

Palavras-chave: Antonin Artaud; teatro da crueldade; teoria crítica.

Corpo, palavra e crise

Sob a luz dos estudos literários, o texto dramaturgico, concebido enquanto material de registro escrito, mormente dialógico e produzido em vistas de uma composição teatral, apresenta-se como um gênero que estabelece com o leitor-espectador relações muito particulares. Tal forma, dada a sua dupla condição de *texto para ser lido* e de *texto para ser encenado*, conduz o leitor (em *lato sensu*: aquele que se serve de tal documento) a possibilidades distintas de atitudes de recepção.

Enquanto objeto de análise do campo literário, a dramaturgia permite ao leitor certas escolhas de sentidos, e de imagens, deixadas em aberto por lacunas do próprio texto, as quais, em dada medida, são inevitáveis, visto que o controle das possibilidades interpretativas não é totalizante. Pelo contrário, o acordo é sempre parcial, contando com a cooperação do outro na aceção dos significados propostos, parceria que pode ou não ser bem sucedida.

¹ O título é uma citação presente em *O teatro e seu espaço*. (BROOK, 1970, p. 53)

² Graduanda do Bacharelado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: isaresendeurbano@yahoo.com.br.

No palco, por outro lado, a recepção passa pela mediação do encenador, que cria, muitas vezes a partir de um texto, um outro objeto de análise, composto com outros objetivos, onde insere sua subjetividade e marca seu direcionamento para o público que irá lidar com esse material.

Nesse sentido, à primeira vista, a dramaturgia como literatura parece exercer uma forma de contato mais imediata na relação autor-texto-leitor³, especialmente se considerando que levar o texto à cena não esgota as possibilidades interpretativas que permanecem abertas na dramaturgia, independentemente da qualidade do encenador, dos atores ou da própria montagem, uma vez que “as representações, até nos centros artísticos mais desenvolvidos, cobrem apenas uma parcela da dramaturgia, e aqueles que se contentarem com elas deixarão de usufruir um imenso acervo literário.” (MAGALDI, 1998, p. 8)

De tal forma, a leitura da dramaturgia e a encenação relacionam-se ao texto dramático a partir de objetivos e condições necessariamente distintas, dizendo respeito a caminhos situados interpretativos no efêmero, na esfera das possibilidades e do potencial, seja no âmbito da recepção do leitor, seja na mediação proposta pelo encenador.

Assim, a apreciação literária de um texto dramático e a sua realização cênica demandam fatalmente métodos processuais de recepção que sejam necessariamente particulares, afinal, como discutem diversos teóricos como Dort, Sarrazac e Williams,⁴ a “análise do texto e análise do espetáculo são processos diferentes mesmo se complementares. Nenhum espetáculo explica por milagre o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical.” (RYNGAERT, 1996, p. 31)

À vista disso, a interação texto-cena realiza-se através de pactos que conciliam as suas distintas materialidades, e que podem propor diferentes saídas para os muitos desafios do texto e do espetáculo teatral. A título de ilustração, questões relacionadas à escassez de recursos e aos obstáculos cênicos e materiais, que seriam graves empecilhos na encenação, podem encontrar solução nas mãos de um leitor imaginativo. Em contraponto, as necessárias escolhas de sentidos, exigidas pelas lacunas do texto, que dificultam a sua

³Considerando-se o encenador e a cena como mediadores entre o autor/dramaturgo e o público (compondo uma relação autor-texto-encenador-cena-público); a análise deverá ser outra caso se avalie o papel do encenador não como mediação, mas como uma nova criação.

⁴DORT, Bernard. A representação emancipada. In: **Sala Preta**. São Paulo, p.47-55, jun. 2013. Tradução de Rafaella Uhiara. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/60564>>. Acesso em: 11 jun. 2018. SARRAZAC, Jean-pierre. A invenção da teatralidade. In: **Sala Preta**. São Paulo, p.56-70, jun. 2013. Tradução de Sílvia Fernandes. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531>>. Acesso em: 11 jun. 2018. WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

clareza, e os desafios com relação à atualização da sua linguagem podem se desembaraçar quando o encenador se interpõe na composição, ressignificando o texto dramático.

Dentre essas múltiplas potencialidades, temos formas de teatro que se mostram mais ou menos representativas e miméticas, aproximando-se da cena naturalista (destacada, por exemplo, na criação ibseniana) ou dela se afastando, a partir de propostas que saem do âmbito da *mimesis* e que apostam em outras formas de construção cênica, como é comum na cena contemporânea.

Torna-se, portanto, essencial a observação de que o modelo de drama burguês, fundamentalmente naturalista, adentra o século XX já como esclerosado, ultrapassado e fatalmente em colapso, não só no que diz respeito ao procedimento dialógico, como em todo o seu arcabouço. O teórico Anatol Rosenfeld evidencia que “na crise do diálogo reflete-se uma crise muito mais ampla. O drama moderno, aberto, assimilou essa crise na sua própria estrutura” (ROSENFELD, 2000, p. 45).

A essa cena irremediavelmente *passée*, opõem-se outras propostas, de dramaturgos como Pirandello, Brecht, etc., que revolvem as crenças em relação às maneiras de se fazer teatro, à sua forma e à sua finalidade, em boa parte questionando a relação hierárquica que se estabeleceu entre o dramaturgo, o texto e a cena.

Nesse contexto, ocorre um rearranjo nos critérios que guiam a composição teatral do encenador, a partir do qual a fidelidade ao texto já não é mais determinante, e as relações entre texto, palavra e corporalidade são repensadas:

na afirmação do corpo contra o texto (e também por vezes contra a palavra, toda e qualquer palavra), reencontramos a velha desconfiança para com o intelecto e a nostalgia de um teatro popular liberto do peso das palavras! (RYNGAERT, 1996, p. 37-38)

Nesse quadro insere-se a crítica de um dos mais destacados pensadores do campo, Antonin Artaud. Este, patrono da ideia de um teatro que seja necessariamente capaz de insurgir o corpo contra a hegemonia da palavra articulada, bem como do texto dramaturgic, tece como ideal um teatro que obrigue, a si mesmo e aos seus espectadores, a uma tomada de posição subversiva, insubmissa e transformadora.

Caberia, assim, ao teatro, retornar às suas origens dionisíacas, isto é, ao seu caráter ritualístico, além de recuperar a sua liberdade formal e a sua natureza terapêutica e sacra, na dependência forçosa de uma insurgência do corpo, o qual deveria se impor acima e além dos limites da palavra.

A partir dessa premissa, depreende-se ainda outra tese, acerca da real fronteira entre o que se quer expressar e o que de fato pode dizer a linguagem textual, ou seja, acerca da limitação da expressão pelo uso da língua. É nesse sentido que a linguagem cênica aparece como uma potência sensibilizadora e alternativa para exprimir o indizível:

Existe um teatro do silêncio, um teatro do corpo e do grito, destinado a atingir mais profundamente a sensibilidade do espectador. Esta utopia de um 'para além das palavras' mais poderosa do que as palavras, ao enraizar-se no indizível readquire um novo vigor sempre que o teatro enlanguesce e se cobre de pó, sempre que se limita a ser o refúgio de uma representação automatizada que perpetua rituais esvaziados de sentidos. (RYNGAERT, 1996, p. 40)

Um Artaud poeta

Artaud surge, portanto, no cenário mencionado, como defensor de uma forma teatral que prescindia do texto, uma forma que não precise – e que talvez nem mesmo possa – ser explicada com palavras. Sua teoria sugere, por conseguinte, uma cisão entre o texto escrito, dialogal, e a cena, divorciando os componentes da estética teatral para alcançar, assim, uma emancipação do corpo:

Protestando contra a esterilidade do teatro na França antes da guerra, um gênio iluminado, Antonin Artaud, escreveu folhetos descrevendo, da sua imaginação e intuição, um outro teatro – um Teatro Sagrado no qual o centro em chamas fala através das formas que lhe são mais próximas. Um teatro funcionando como a peste, por intoxicação, por infecção, por analogia, pela mágica; um teatro no qual a peça, o próprio acontecimento, está no lugar do texto. (BROOK, 1970, p. 47)

Dito isto, torna-se relevante explicitar a ideia de um caráter poético inerente ao teatro de concepção artaudiana. Justifica-se, então, a ambivalência da posição do autor no que diz respeito à própria linguagem, e à sua interação com a arte da cena.

Afinal, segundo Artaud: “o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada (...). Para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas.” (ARTAUD, 1999, p. 40). Talvez justamente por isso o autor apreenda na poesia, que subverte os sentidos das palavras, a possibilidade de resignificação, de atualização de sentidos, de imposição de estranhamentos. A poesia é, tal qual o teatro deve ser, subversiva – ou, nas palavras de Artaud,

a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica

também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos. (ARTAUD, 1999, p. 42)

Ou seja, nesta medida, o teatro precisa se desvencilhar da formalidade da linguagem verbalizada, instrumento que mortifica e congela os sentidos – deve, por isso, trabalhar com a palavra no nível da sonoridade e do encantamento. Ao mesmo tempo, bem como a poesia, que por ser uma forma viva nos aproxima do caos, o teatro precisa, no seu processo de revitalização, tornar-se um teatro poético.

Em verdade, a ligação proposta por Artaud entre a poesia, o problema da linguagem verbal e a idealização do teatro questiona, em essência, a possibilidade de uma escrita viva, que não aprisione e imobilize seus conteúdos. Nessa perspectiva, o autor é categórico ao dizer que “os livros, os textos, as revistas são tumbas (...). Não se vive assim eternamente envolto de mortos e da morte” (ARTAUD, 2017, p. 167).

Deu-se, assim, que a denúncia artaudiana concernente à paralisia e à imposição formal que assombrava os espetáculos teatrais era também uma crítica igualmente necessária à rigidez tanto da escrita quanto dos processos de leitura em voga.

Barthes, muito depois, atenta para a questão do direito à posse de sentido em seu texto *A morte do autor*, de 1984, em que diz: “todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 1984, p. 68) e ainda “uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil.” (Ibid., p. 69), retomando uma problemática que já se impunha para Artaud no que tange ao direito do dramaturgo sobre seu texto.

Contudo, a abordagem barthesiana difere em muito da de Artaud no seguinte aspecto: se, para aquele, a problemática da leitura estava inserida na ideia errônea de que o texto pertence ao seu autor, e deve, portanto, desligar-se deste para ter vida, para Artaud a mortificação se encontra na própria condição formal do texto, que é mediado pelo direito concedido ao dramaturgo quanto ao “querer dizer” das palavras.

Ainda uma terceira autora, contemporânea, delibera em direção a uma conciliação quanto aos impasses encontrados por Artaud acerca da mortificação do texto, isto é, em direção a uma proposta de escrita que a considera enquanto processo em expansão, elástico e poroso, que saiu de si mesma e desafixou-se dos parâmetros aprisionadores que a tornam, na terminologia artaudiana, uma tumba:

A escrita saiu de si mesma, deixou sua identidade fixadora para transformar-se num procedimento algo móvel, vibrátil e, sobretudo, no contexto de Artaud, algo que pudesse refazer seu próprio corpo, ele mesmo também doente, desalojado e despossuído do “si mesmo”. (KIFFER, 2014, p. 55)

Note-se que, para Artaud, tal saída não é considerada. A solução para a mortificação do texto e seu impacto na cena deu-se com a subversão do texto e da palavra, em busca de uma libertação do teatro através dos elementos do campo corporal. Até porque, para a sua teoria, tanto mais força existe no teatro quanto mais capaz ele for de causar transformação.

Para tanto, a corporeidade, a recuperação do corpo, em toda a sua extensão, e longe do ideal do belo, entra em acordo com um ideal de teatro em que atuação se transforma em ação, um teatro que seja propulsor de movimento, e que se concretiza através do corpo e do sangue. Assim o quis:

me consagrarei a partir de agora
exclusivamente
ao teatro
tal qual o concebo
um teatro de sangue
um teatro que a cada representação faça ganhar
corporalmente
alguma coisa
tanto para aquele que atua quanto para aquele que vem ver a atuação,
aliás
não se atua,
se age.
O teatro é a gênese da criação.
Isso se fará.
(ARTAUD, 2017, pp. 173-174)

Cabe ainda apontar que a transformação da linguagem, ou seja, a ascensão dos elementos corpóreos em detrimento da fala, compõe o pensamento artaudiano não só em sua crítica de uma estética, mas também como articulador cênico em vistas de um teatro de caráter ritual, tal qual desejado por Artaud.

Ressalte-se, como lembrado por Quilici, que “no rito, há a passagem das formulações exclusivamente verbais para a linguagem corporal dos atos.” (QUILICI, 2004, p. 64), haja vista que a palavra no rito não se presta a expor motivos e situações, mas a atuar sobre o corpo através do seu valor encantatório e simbólico.

Dessa forma, a transformação da linguagem na cena artaudiana se introduz como um dos elementos denotadores do seu caráter ritualístico, que é reforçado por uma idealização de um teatro que componha uma experiência de partilha, visto que um dos elementos que condicionam o rito está justamente na efetiva participação dos envolvidos, que não se reduz ao ato de *assistir a*.

Nessa perspectiva, as propostas de Artaud incluem, como parte desse objetivo de transformação, a convocação do espectador à cena, que precisa, contudo, ser entendida com ressalvas, levando-se em conta que embora imbuída de caráter ritualístico, não se trata de um rito em si – ou seja, *trata-se como*, apesar de não *ser* rito em si. É por isso que

o espectador é um parceiro que precisa ser esquecido e também constantemente levado em conta: um gesto é uma afirmação, uma expressão, uma comunicação e uma manifestação privada de solidão – é o que Artaud chama de um sinal através das chamas; todavia isto implica numa comunhão de experiência, uma vez feito o contato. (BROOK, 1970, p. 50)

Uma catarse artaudiana

Dentro dessa mesma lógica, o de Artaud é um teatro que obriga o choque, que não permite a indiferença, e essa é uma das premissas para que possa cumprir o propósito de ser inquietante e transformativo, afinal, “criar espaços para que nasça um pensamento, eis um dos sentidos da poesia artaudiana.” (QUILICI, 2004, p. 98).

Partindo-se dessa premissa, de que existe para Artaud uma função concreta da arte da cena, nota-se um traço que se aproxima do *terapêutico* presente em suas propostas. Ora, participando dessa forma de teatro, o espectador não mais poderá seguir ignorando os sentidos que mantinha reprimidos. Daí, suas possibilidades são as de, afinal, sucumbir ao seu lado mais humanamente bestial, animalesco, ou de se purificar a partir dessa liberação: “Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual.” (ARTAUD, 1999, p. 24)

Pretensamente, Artaud acreditava no teatro como forma ideal de desonerar o homem de suas hipocrisias e de obrigá-lo a deixar cair a máscara da qual se serve. É por isso que, para ele, o teatro encontrava lugar no espaço do místico, a partir do qual seria possível o retorno ao pilar do divino e do sagrado:

Artaud dizia que só no teatro poderíamos nos libertar das formas limitadas nas quais vivemos nosso dia-a-dia. Isto fazia do teatro um lugar *sagrado* onde pudesse ser encontrada uma realidade maior. (BROOK, 1970, p. 52. Grifo nosso.)

Com essa ideia em mente, a mortificação do corpo passa a ser não só um problema que se encerra no legado da tradição cristã-ocidental, da qual somos herdeiros, mas um símbolo da queda do Éden, um retorno à crucificação. O corpo aprisionado, envergonhado de si mesmo, precisa passar por um processo de reconquista para que possa assumir-se

enquanto tal – corpo, com todos os seus predicados – e passar, então, à perspectiva da cura. Para o autor, sem o corpo, isto é, no desfalecimento e na negação da corporeidade, a possibilidade de transformação não existe:

O corpo humano atual é um inferno com o qual se atracaram todas as magias, todas as religiões, e todos os ritos para esclerosar, atar, petrificar, amarrar dentro do módulo de suas estratificações atuais, que são o primeiro verdadeiro impedimento a toda verdadeira revolução. (ARTAUD, 2017, p. 133)

É fundamental, portanto, a compreensão de que, em Artaud, o seu teatro-rito-terapia propõe uma purificação, inclusive do corpo, que depende das vias da violência, ou da crueldade. O chocante, o grotesco, o escatológico, o violento, ao serem transpostos para o palco, atuam, portanto, como pontos catárticos.

Assim, ainda outra vez o lugar da linguagem na cena artaudiana precisa ser colocado em desnível para que o efeito imagético desejado se alcance. Precisa construir-se fora da mediação da tradução para a linguagem: a cena explica a si mesma, e na síntese dos seus elementos a dor surge como meio para um possível processo curativo.

Desse modo,

Artaud também vê no teatro o lugar eleito para curar a dor, o lugar para recuperar uma nova identidade, mediante uma síntese do físico e do espírito. Para Artaud, o teatro ocidental perdeu sua ligação com o divino e o ser humano é doente porque está mal construído. (VITTORI, 2012, p. 8)

Assim é que o autor, ao determinar sua teoria teatral, compôs simultaneamente uma (controversa) teoria terapêutica que tem por meio o teatro. Significa dizer que seus apontamentos caminham não só em direção a uma concepção estética própria, mas também a uma ética atribuída a essa arte, cuja função é dirigida ao processo da cura.

O teatro de Artaud é, por conseguinte, um teatro político, em sentido amplo, posto que tem função e não se fecha dentro da própria arte, ou seja, tendo razão de ser outra, que não só a arte pela arte. Pelo contrário, seu teatro tinha em seu cerne a necessidade da efervescência, da ebulição, da inquietação.

Por essas razões, segundo seus próprios termos, o teatro que idealizava era *ameaçador e provocante* como a peste, pois “parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente.” (ARTAUD, 1999, p. 28)

Ler *Para acabar com o julgamento de Deus*

Um caso ilustrativo para entender a proposta de Artaud é a peça de sua autoria *Para acabar com o julgamento de Deus*, na qual fica explícita a intenção de um teatro que não se baseie apenas na palavra, mas um teatro do corpo e da sonoridade, bem como o projeto de ser áspero, duro, estranho... inquietante.

Nessa peça (inicialmente uma emissão radiofônica censurada) o grotesco é situado no espaço estético, trazendo compulsivamente à tona o repulsivo e o inaceitável do corpo, e deslocando-os do plano habitual do *fazer* para o campo do *mostrar fazendo*. Esta é, no seu esqueleto, a base da constituição performática, que transfere os atos escusos da vida comum para o palco:

O que é novo, original, chocante, ou *avantgarde* é, quase sempre, uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado. (SCHECHNER, 2003, pp. 32-33)

De certa forma, essa apropriação constitui-se, a partir da autorização e da exibição do aspecto asqueroso – que passa furtivamente por todos, ignorado e encoberto –, na recuperação de uma consciência corporal, em sua completude. Dessa maneira, as “deformações” ou falhas inevitáveis e humanas, que foram jogadas para baixo do tapete, reaparecem deslocadas em cena.

É justamente esse deslocamento que obriga o espectador a enfrentar a sua imperfeição, isto é, a sua “sujeira”, à qual não poderá seguir indiferente. Por essa subversão do método ortodoxo e por meio do desmascaro, *Para acabar com o julgamento de Deus* culmina numa libertação do homem como ser inteiro, que não possui apenas intelecto, mas também o encargo de um corpo:

Eu, o autor, ouvi como todo mundo a emissão gravada,
decidido a não deixar nada passar
que pudesse lesar
o gosto,
a moral,
os bons costumes,
a vontade de honra,
e que pudesse por outro lado
manifestar
o tédio,
o déjà vu,
a rotina
queria uma obra nova que fixasse certos pontos da vida orgânica,

uma obra
onde se sinta todo o sistema nervoso
iluminado como um fotóforo,
com vibrações,
consonâncias
que convidem
o homem
A SAIR
COM
seu corpo
para seguir no céu essa nova, insólita e radiante Epifania.
(ARTAUD, 2017, p. 164)

Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona: Zé Celso, herdeiro de Artaud

Uma das montagens da peça, feita pela primeira vez em 1996 e retomada em 2016, pela companhia de José Celso Martinez Corrêa, levou a cabo o projeto de um teatro de sangue, em que a retomada e assunção do corpo o reintegram à sua natureza material: “o Oficina tem restituído e ensinado, com estes procedimentos, uma visão de corpo vivo e pulsante ou ainda delirante, que bebe e ressignifica a cultura dos povos originários do país.” (TRÓI et al., 2017, p. 110)

Todo esse empenho na restituição do corpo dialoga por sua vez com a herança cristã, ainda tão enraizada na mentalidade ocidental, que se estrutura em torno da redenção da humanidade a partir da renúncia ao próprio corpo feita pelo Cristo.

Artaud, ao reinvestir-se (e aos seus espectadores, companheiros de rito) de sua face material e corporal, assume um semblante de anticristo, no sentido em que se revolta contra a perda da carne, propondo, à sua maneira, uma descrucificação:

Não faltam motivos para choque. Um ator, como dizer, defeca em cena. Outro se masturba até o fim. Outro tira seu sangue em seringa, que é por sua vez jorrado sobre uma ferradura. É a afirmação da carne – de um ritual de índios mexicanos, de descrucificação, contra a cruz do conquistador espanhol. Artaud revoltou-se contra Cristo, o próprio, que, diante de Deus, abdicou de seu corpo. (...). Uma alegoria para a existência humana, mas sobretudo uma alegoria para o teatro, que não surge mais como vida, mas uma vida ao avesso, e maior. (SÁ, 1997, s/p⁵)

É através desses aspectos que *Para dar um fim no juízo de Deus* assume ares de rito dionisíaco, tal como o concebe Zé Celso, tornando-se um caso exemplar, próximo da concepção que se imagina ser a almejada por Artaud. Impõe-se na cena a perturbação dos sentidos, em que se obriga o espectador a encarar o abjeto. O que é dito se diz pela própria

⁵ SÁ, Nelson. 'Pra Dar um Fim no Juízo de Deus' faz afirmação da carne diante d'Ele. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/10/ilustrada/16.html>> Acesso em 22 nov. 2017. (a)

peça, e não pelo texto, cujo sentido beira ao inapreensível, e retoma o propósito de um teatro que suscite o perigo e retorne ao *poético*, anárquico, indizível, através de “uma linguagem na qual o devir está em um corpo que fala em sua performance e não no sentido lógico do texto.” (VITTORI, 2012, p. 15)

Assim, o que parece despropositado, aleatório e fragmentado, na confecção de *Para acabar com o julgamento de Deus* encontra sua razão de ser na própria finalidade e concepção ideológica do fazer teatral para seu autor, não sendo, tal qual se poderia supor, um *pot-pourri* que surge da junção de elementos combinados ao acaso como um Frankenstein escatológico, do que expõe Artaud:

Tomando a coisa [*Para acabar...*] em um só bloco se terá a impressão de algo não trabalhado e cuidado;
algo aleatório e epilético
fracionamento
diante do qual a sensibilidade do ouvinte deve tomar também ao acaso o que lhe convier
_____ pois bem, NÃO!
Acabar com o julgamento dos nossos atos
através da sorte
e de uma força dominante
é significar
sua vontade
de um modo muito novo
para indicar que a ordem das coisas e a do destino mudam o seu curso
(ARTAUD, 2017, pp. 159-160)

Ressonâncias, ecos, ruídos

Caminhando para um fim, concluímos que, na estética artaudiana, o teatro precisa, como a poesia, ser anárquico e revolucionar os significados atribuídos, retomando o poder encantatório da palavra e do corpo. Nesse sentido, para alcançar seu lugar transformador, o teatro de Artaud tenciona abandonar o nível mimético, primando pela expressão do corpo que seja final em si mesma, à revelia da linguagem articulada, posto que seu teatro idealiza uma constituição de rito dionisíaco que permita, antes de tudo, exprimir aquilo que está além do limite da palavra: o indizível.

Para além disso, esse teatro se vale da violência e do choque dos sentidos como meios de conduzir a um enfrentamento entre o homem civilizado e seu lado humano, animalesco, mas também ligado à sua natureza, ao desconhecido e ao inconsciente, levando o espectador a uma purificação e a uma redenção, isto é, à própria possibilidade de retomada do corpo, até então adormecido e mortificado, e que precisou ser reconduzido a essa “descrucificação”.

Finalmente, o teatro como concebido por Artaud se comporta como altamente preocupado e interessado em atingir uma libertação generalizada, através do choque e da descarga. Ele assume, portanto, uma postura ativa, conferindo à arte e ao artista uma função, seja esta:

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

Referências bibliográficas:

- ARTAUD, Antonin; KIFFER, Ana (org). **A perda de si**: cartas de Antonin Artaud. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: **Escritos de Antonin Artaud**. Trad. e org. de Cláudio Willer. 3. ed. Porto Alegre, L&PM, 1983. pp. 145-162.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis, Editora Vozes, 1970.
- KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org). **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo, Ática, 1998.
- QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo, Annablume/ FAPESP, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: **O percevejo** – Revista de teatro, crítica e estética. Ano 11, nº 12, 2003, Departamento de Teoria do Teatro, Programa de Pós Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). pp. 25-50.
- TRÓI, Marcelo; COLLING, Leandro. Decolonizar o corpo: o Teat(r)o Oficina e a Universidade Antropófaga. In: **Urdimento**. v.1, n. 28, Julho 2017. pp. 108-124.
- VITTORI, Ceres. Antonin Artaud: performance como poesia do corpo sonoro. In: **Cadernos do IL**. N.º 45, dezembro de 2012. pp. 05-18.

Abstract: The texts left by Antonin Artaud about his theatrical theories recurrently present the issue of the use of the verbal and corporeal languages in the performance construction. It is in that sense that, from his notes, a latent theatrical and literary theory is revealed, relating language, dramaturgy, body and scene under the optics of the *Theatre of Cruelty*.

Keywords: Antonin Artaud; theatre of cruelty; critical theory.