



O TEATRO ARTAUDIANO E A ZONA INTERSTICIAL DE UMA LÓGICA ESQUECIDA

Vanessa Curty*

Universidade Federal do Paraná – UFPR

vanessacurty@yahoo.com

RESUMO: Este artigo discute as aproximações entre a proposta teatral artaudiana e a lógica primitiva definida por Foucault. Esta teria sido esquecida a partir do século XVIII com a instituição da metafísica dualista ocidental conforme descrita por Jacques Derrida. Além disso, localiza nessa discussão a possibilidade, o não lugar do teatro artaudiano, e a recepção do mesmo.

ABSTRACT: This article analyses approximations between the proposals made by Artaud and the primitive logic according to Foucault. This one, according to Foucault, was forgotten since the eighteenth century because of the consolidation of the dualistic western metaphysic, as described by Jacques Derrida. This article also focuses into the possibilities, and the non-places of Artaudian's theater, and its reception.

PALAVRAS-CHAVE: Artaud – Foucault – Metafísica – Teatro – Recepção

KEYWORDS: Artaud – Foucault – Metaphysics – Theater – Reception

Antonin Artaud afirma no seu *O teatro e o seu duplo*¹ a necessidade de se entender o teatro como “verdadeira poesia do espaço”. A idéia do teatro como poesia do espaço vai ao encontro do interesse de Artaud pelo teatro oriental. O que ele justamente exalta no teatro oriental é sua capacidade de criar “[...] uma linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras”.² (Tradução nossa) O encenador insiste na não subordinação do palco à ordem representacional da palavra, que dissolve a existência das coisas no binômio significado-significante. Todos os elementos da cena devem, então, inserir-se no mundo como objetos concretos e indissolutos. Para Artaud, ao tempo da idealização do seu *Primeiro Teatro da Crueldade* (1931-1936); o teatro seria,

* Vanessa Curty é mestrandia em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), sob orientação do Prof. Dr. Edécio Mostaço, e professora do Curso Técnico em Artes Cênicas da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

¹ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1978. Tomo IV.

² *Ibid.*, p. 52.

pois, “poesia do espaço” na medida em que remetesse à construção de uma escritura física ou, antes, à fisicalidade de uma escrita (composta de sons, objetos, movimentos, gestos e etc.) que não estaria, condicionada à ordem representacional, ligada à algo exterior à cena. Não servia a Artaud uma linguagem que, na sua tentativa de reprodução, paralisasse a vida ao invés de entranhar-se nela, ao invés de imprimir-se nela como objeto concreto.

Artaud ambicionava criar uma linguagem eminentemente teatral. O teatro seria, na incessante luta que Artaud trava contra a linguagem código,³ o lugar primeiro onde a escrita voltaria às suas origens, retornando ao momento onde a separação exata entre a escrita e o desenho não existia. Pois, como afirma Felício, “[...] inicialmente o ato de escrever é o ato de pintar os próprios objetos”.⁴ Artaud realmente estaria, como ele mesmo afirma, à busca da “[...] Palavra anterior às palavras”.⁵ (Tradução nossa)

A proposta de recuperação de um tempo primeiro onde as coisas não estariam apartadas do termo que as nomeia, bem como a idealização de um teatro que fosse produzido a partir da concepção de uma escritura física (*Primeiro Teatro da Crueldade*), surgem, então, em Artaud, como faces gêmeas de um mesmo impulso. Esse impulso parece falar diretamente ao resgate de uma epistemologia que Foucault situa, de maneira panorâmica, em *As palavras e as coisas*.⁶

Foucault aponta a similitude como o grande princípio ordenador de todo saber até o séc. XVI. Seria a semelhança responsável pela consubstancialização de todo pensamento desse período; as coisas só seriam reconhecidas através de relações de semelhança. O próprio homem seria entendido como microcosmo especular para tudo que está posto no universo.⁷ Ainda segundo Foucault, a partir do séc. XVI começaria a ocorrer gradualmente um processo de especialização do saber, que afastaria, enfim, as relações de semelhança da produção do conhecimento. Porém, é essencial ressaltar que o autor descreve a antecedência de uma outra lógica, precursora de todas as formas subsequentes de se estabelecer ligações de similitude.

³ Em correspondência com Jacques Rivière, segundo Martin Esslin (ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 26.), Artaud afirma a essência das suas inquietações: a dificuldade de expressar a totalidade do seu ser e as limitações impostas pela linguagem como meio de expressão.

⁴ FELÍCIO, Vera Lúcia. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 37.

⁵ ARTAUD, Antonin. **OEuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1978, p. 57. Tomo IV.

⁶ FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

⁷ Seria então o corpo do homem, conforme descrito por Leonardo Da Vinci (**Grandes gênios da pintura**, n. 4, 1993) e tantos outros desse período, composto pelos quatro elementos da natureza: ar, fogo, terra e água; seu esqueleto estaria para as rochas que sustentam a terra bem como suas veias e artérias estariam para as águas que correm intermitentemente lavando os caminhos da terra; e assim por diante.

Essa lógica primitiva para Foucault já se encontraria em vias de ser neutralizada no séc. XVI e, depois deste, caminharia quase que para sua total desintegração, funcionando apenas como uma espécie de mecanismo bruto primordial e inalcançável. Um mecanismo que só afirmaria o esboço da sua presença através do pressentimento da sua ausência, e assim passaria a se caracterizar por uma nostalgia indefinível e não mais pela sua ação. É justamente a ação dessa lógica que o teatro de Artaud aparenta querer recuperar. Na sua essência, essa lógica primitiva, esse mecanismo bruto, se fundaria na idéia de que todas as coisas que estão no mundo trazem uma marca velada que não adere às coisas de fora para dentro (como na relação significado – significante); essa marca seria a própria imagem da coisa que ela designa. Seguindo essa lógica, essa semelhança primordial.

[...] era a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade. [Eis o por que da marca] Eis por que a face do mundo é coberta de brasões, de caracteres, de cifras, de palavras obscuras – de ‘hieróglifos’.⁸

É recorrente em Artaud a metáfora do hieróglifo na descrição do projeto teatral que ele visa empreender com o seu *Primeiro Teatro da Crueldade* (1931-1936). No teatro idealizado como “poesia do espaço”, como linguagem do espaço, a cena deve ser construída de forma a organizar essa “[...] linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopéias, [...] fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos”.⁹ (Tradução nossa) A idéia artaudiana de se criar “verdadeiros hieróglifos vivos” parece estar diretamente ligada ao conceito de um sinal, de uma marca que não só evocaria a coisa à qual estaria ligada, mas seria um prolongamento enigmático da coisa em si. Enigmático porque essa marca seria a forma invisível que tornaria a coisa visível, e, como forma invisível, surgiria a fim de ser descoberta, decifrada. 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 a ser decifrado, surge no mundo com qualidade objetal; como elemento único que antes não existia.

⁸ FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 36.

⁹ ARTAUD, Antonin. **OEuvres completes**. Paris: Gallimard, 1978, p. 87. Tomo IV.

O imperativo de decifração (da marca reveladora das coisas) instituído pelo funcionamento da lógica primitiva analisada por Foucault, traz implicações consonantes à teoria teatral formulada por Artaud. Numa *epistème* onde o invisível é a chave que abre o visível, onde a decifração é elemento fundamental no processo de produção do conhecimento, o plano da magia e da erudição encontram-se fundidos.

É sabido o caráter ritual e mágico que Artaud outorga ao seu teatro. Seu teatro de fato consistiria uma espécie de ato divinatório onde mente e espírito não estariam seccionados, seu teatro dirigir-se-ia, antes de tudo, à “[...] nervos e coração”.¹⁰ (Tradução nossa) Para Artaud tanto o ator como o diretor deveriam figurar uma espécie de ordenador mágico, um xamã, um mestre de cerimônias sagradas.¹¹ O imperativo da decifração parece reverberar no teatro artaudiano; cabe lembrar, no entanto, que o exercício de desvelamento da cena não caberia somente à racionalidade, mas também à intuição e instintos.

Seria o espectador capaz de efetuar um exercício de decifração cujas regras lhes são estranhas, cujas regras pertencem a uma lógica que foi soterrada por uma relação binária de semelhança, e que lhes são desconhecidas? Ou o espectador seria, neste teatro, convidado justamente a incursionar no terreno da magia e deixar seus canais de percepção abertos a fim de que a decifração perpassasse seu corpo total? Ou, ainda, esse teatro deveria ser apreendido somente na sua força de sugestão? Todas essas questões serão retomadas num segundo momento. Por hora, o que fica a partir do cotejo realizado entre o texto de Foucault e as idéias teatrais de Artaud, é a tentativa deste último de suplantar a eterna e indefinível desilusão gerada pela extinção de uma lógica que acomodava a designação das coisas na existência delas mesmas e que, desse modo, acalantava o universo na convicção de que a sua materialidade e o seu pensamento, “demasiado reais”, não eram concorrentes nem fugidios. O teatro artaudiano frente à dificuldade de resgatar o mecanismo de operação dessa lógica seria talvez apreendido mesmo na sua força de sugestão, como um pressentimento de algo que, mesmo ausente, poderia abalar nossas mais profundas certezas, nossa forma de saber e sentir o mundo. Assim, nas palavras do próprio Artaud, seus esforços estão destinados à tentativa de:

[...] vivificar um certo número de imagens, mas de imagens evidentes, palpáveis que não estejam manchadas de uma eterna desilusão. Se nós fazemos teatro não é para representar peças, mas para conseguir que

¹⁰ ARTAUD, Antonin. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1978, p. 82. Tomo IV.

¹¹ Ibid.

tudo quanto há de obscuro no espírito, de enfiado, de irrevelado, se manifeste numa espécie de projeção material, real.¹² (Tradução nossa)

Indispensável, porém, notar que, fala-se em sugestão, ao referir-se à força mobilizada pelo teatro artaudiano, essa sugestão configura-se muito mais pelo combate à lógica vigente, do que por meio do restabelecimento de uma outra lógica que esse teatro tentasse em vão recuperar. Além disso, importante perceber que a força dessa sugestão não se restringe ao *Primeiro Teatro da Crueldade* (1931-1936) idealizado por Artaud, mas resvala por todo o seu teatro; e que se a estética hieroglífica proporia um exercício de decifração que fugiria à lógica moderna, “os teatros” que Antonin propõe em outros tempos constroem outros meios para escapar, e assim combater, a essa mesma lógica.

Marco De Marinis;¹³ divide a obra e, conseqüentemente, o teatro artaudiano em quatro fases: a do *Artaud Ator* (1926-1930), *Artaud Diretor* (1926-1930), *O Primeiro Teatro da Crueldade* (1931-1936), *O Período da Loucura e Pós-Loucura / Segundo Teatro da Crueldade* (1937-1948). Tal divisão é realizada através de dados biográficos, mas principalmente a partir de certos redirecionamentos verificados na visão teatral de Artaud. Entretanto, mesmo quando se percorre a obra artaudiana através de um recorte “historiográfico”, definido a partir de certas variações/evoluções que parecem redirecionar as idéias teatrais de Artaud; percebe-se que, resistente a qualquer redimensionamento, há um conjunto de questões que perpassa as diferentes *fases*. Esse núcleo duro é a manifestação de um desejo primeiro que, por não ser alcançado mediante as armadilhas “metodológicas” construídas por Artaud (a recusa do texto teatral, o acaso como deus, enfim o *Teatro Alfred Jarry*) o faz preparar tantas outras (primeiro e segundo *Teatro da Crueldade*, teatro físico e codificado, o gesto como signo hieroglífico, o corpo sem órgãos, e etc.), de modo a apanhá-lo em fases. Afinal, a recusa de Artaud ao teatro clássico representacional segue rumo ao acaso, num primeiro momento, e à improvisação, por querer um teatro impossível de se repetir, de se re-representar, que não perpetue a difração das coisas em significado e significante. E se, num segundo momento “[...] o acaso e a improvisação foram banidos do Teatro da Crueldade em proveito de um rigor científico [...]”,¹⁴ isso ocorre exatamente a fim de

¹² ARTAUD, Antonin. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1980, p. 23. Tomo II,.

¹³ DE MARINIS, Marco. **En Busca del actor y del espectador**: Comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.

¹⁴ VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 140.

que seja alcançado o ponto onde a marca e a força do signo estejam fundidos; a fim de que esse ponto não permaneça pairando incomunicável e à deriva em meio aos espaços abertos e multiplicados pela anarquia improvisacional e pela fortuitude do próprio acaso. Ainda, longe de qualquer incongruência, essa passagem de um teatro de sonho e improvisação a um teatro mágico formado por uma linguagem gestual extremamente cifrada, compartilha do mesmo princípio motriz que faz Artaud, a partir do *Segundo Teatro da Crueldade* em diante, preferir a lógica do analfabético – que se resguarda no devir do que se deixa por decifrar – do que a encarnação do signo, a tatuagem – que se petrifica na materialidade refreando a mobilidade da força e fazendo-a perder-se. Os vários teatros de Artaud se reformulam no intuito seja encerrada a ordem representacional, uma ordem que só conhece as coisas através da cisão que as sutilha, da separação que divide o material do seu valor apagando a ambos.

Segundo Derrida há mesmo em Artaud uma “[...] linha contínua e sempre despercebida que liga *Le Théâtre et son Double* às [suas] primeiras obras [...]”;¹⁵ uma linha contínua que garantirá que Artaud permaneça inalcançável às especulações críticas e clínicas –, pois que diz respeito à destruição do que não só anteciparia, mas que fundaria mesmo a análise crítica e a psicológica. Longe de separar em Artaud os textos são dos textos delirantes, distante de decompor o pensamento artaudiano a fim de reduzi-lo aos prognósticos do conceito, seria então necessário investigar nele porque ele faz ruir a essas abordagens. Derrida orienta-se por um liame que, ao invés de alinhar a obra de Artaud através da progressão horizontal das idéias deste, parece ser o centro de convergência que faz essas idéias se sobreporem umas as outras como diferentes facetas de uma mesma problemática. Essa recorrência que cortará todo pensamento artaudiano, diz respeito, ainda conforme sugerido por Derrida, à destruição da metafísica ocidental; uma metafísica que se desdobra e se reafirma nas idéias de Deus, do Ser, da Dialética, de um corpo separado do espírito, na própria linguagem, na concepção de “obra”, e nos demais pontos de ataque contra os quais Artaud se volta. E nas palavras do próprio Artaud:

Onde houver metafísica,
mística,
dialética irreduzível,
ouvirei eu contorcer-se
o grande cólon

¹⁵ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 122.

da minha fome [...].¹⁶

De uma fome essencial que não se liga à metafísica dos apetites divididos; uma metafísica que limitaria a fome a uma necessidade física de forma a negar-lhe qualquer vertente espiritual.

Todo ideário ocidental estaria, pois, apoiado em uma metafísica de dualidades; uma metafísica que agindo pela divisão em contrários separaria o corpo do espírito, o material do imaterial, o manifesto do irrealizado, o mundo das coisas do mundo das idéias, o cognitivo do sensível, e assim por diante. A metafísica que Artaud renega é aquela que aspira a uma transcendência calculada e restrita por meio do exercício dialético da bipartição, que no seu jogo de opostos faz com que a dissolução em polaridades seja excedida por uma unidade fabricada – a qual, desobrigando-se de reunir, essencialmente, o que foi antes dividido, abre-se em mais uma metade fazendo sobreviver à diferença. Artaud insufla-se em todos os seus momentos contra as diferenças produzidas pela metafísica do dual.

Essa metafísica que Artaud combate seria a mesma metafísica que, construída a partir do séc. XVI, fundaria todo o pensamento moderno, no qual o teatro artaudiano não deveria fazer-se. A leitura de Derrida confirmaria, então, a idéia de que os vários teatros de Artaud (*Teatro Alfred Jarry*, *Primeiro Teatro da Crueldade*, *Segundo Teatro da Crueldade*) seriam um só, na medida em que todos eles investiriam à metafísica ocidental por se ligarem à lógica que antecede a instituição dessa metafísica. O que então alinhavaria toda obra artaudiana seria o combate àquilo que Artaud sempre torna a atacar.

Contudo, Derrida entende que Artaud promove com o seu *Teatro da Crueldade* o fechamento da representação, na medida em que quer uma cena que não re-apresente uma realidade concebida antes dela. O teatro que Artaud propõe, para Derrida, promoveria o fim da representação visto que nenhum espetáculo poder-se-ia inaugurar sem carregar consigo a repetição originária que faz *deste* espetáculo em si. Assim para Derrida, o projeto artaudiano é um projeto impossível que sucumbe ao desejo de construir um teatro que não se reconheça em nenhum dos teatros existentes.

O verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível;
onde aliás a idéia de teatro e de espetáculo se elimina

¹⁶ JORGE, Neto Luiza. **Para Acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O Teatro da crueldade de Antonin Artaud**. Tradução de Manuel João Gomes. Lisboa: Engrenagem, 1975, p. 63.

bem como a idéia de toda a ciência, toda a religião e toda arte.¹⁷

Porém, a fim de verificar onde estaria localizada a remota possibilidade que abriria a existência e a recepção do teatro artaudiano, cabe analisar a questão do *corpo sem órgãos* em Artaud.

Na idéia de um corpo sem órgãos localiza-se o combate cataclísmico de Artaud contra a metafísica ocidental; contra uma metafísica que, separando o corpo do espírito, propagou a *idéia de um corpo que é meu, mas que não sou eu*. Artaud buscava um corpo indissociado e penetrado de energia, um corpo que *é* numa totalidade e que não se divide no que ele abriga; assim como procurava a um teatro que *já é* em si, sem remeter nem mesmo a uma idéia de teatro que nasce antes dele. Para tanto, Antonin recusava um nascimento e uma disposição orgânica que lhe partissem o ovo pleno e indissociado de uma não existência onde a matéria amorfa estaria densa de energia. Gilles Deleuze e Felix Guattari¹⁸ ao discorrer acerca do *corpo sem órgãos* preconizado por Artaud identificam esse “ovo pleno”.



[...] O ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutações de energia, movimentos cinemáticos com deslocamentos de grupos, migrações, tudo isto independentemente das *formas acessórias*, pois os órgãos somente aparecem como intensidades puras.¹⁹

É na promessa dessa gravidez indiferenciada, na véspera convulsa e pulsante do nascimento/morte, que Artaud sempre brada para permanecer. Para tanto, ele rechaça a obra e os órgãos como *locus* da diferenciação estéril; como instrumentos de mutilação do corpo total, da existência plena. A obra seria o momento onde a expressão, caindo incompleta para fora da amplitude da existência, reivindicaria o direito ilegítimo de resumir a amplitude donde se descolou. A obra, que se desprenderia murcha para fora do corpo, e os órgãos, que criariam compartimentos por entre o corpo mesmo, atuariam transformando a matéria em múmia e o espírito, a que abdicaram, em sombra, em fantasma.

O teatro da crueldade também não se ofereceria como obra, em espetáculo a ser usufruído por um espectador consumidor. Artaud aspiraria a um teatro total que não se

¹⁷ VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 321.

¹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14

despregaria da vida; e, continuando a combater os momentos de diferença, renegaria uma recepção que se produza no momento segundo da apreciação crítica, que se faz na distancia entre aquilo que se julga dizer e aquilo que se considera ter sido dito: “O público não deveria existir fora da cena da crueldade, antes ou depois dela, não deveria nem esperá-la, nem contemplá-la nem sobreviver-lhe nem mesmo existir como público”.²⁰ Antes, porém, o teatro da crueldade parece querer, afastando-se da ordem que se alojaria na divisão palco/platéia, produzir tal qual uma “leitura produtora do texto”, verificada em Artaud por Felício,²¹ uma recepção produtora do espetáculo.

Voltando à questão do corpo sem órgãos, ele guardar-se-ia não como o contingente que abriga a algo num determinado espaço, mas, segundo trazem Deleuze e Guatarri²²: “Ele é antes como o Fora absoluto que não conhecem mais o Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram”. Por isso em Artaud a referência a uma existência espalhada e fluídica que se baba – “[...] cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim”²³ (Tradução nossa) – a uma existência que por não caber em si não conhece mais um sujeito uno como estrato produzido por um organismo diferenciado.

Mas como então usar a metáfora do ovo “pleno e indissociado” para o corpo sem órgãos, como fazem Deleuze e Guatarri;²⁴ visto que essa metáfora indicaria um *dentro* onde as energias, desterritorializadas, poderiam transitar livremente? É que, se a metáfora do ovo é utilizada, ela não surge para indicar um envoltório circundante que definiria um lugar exato onde o trânsito das energias deveria se limitar, mas por indicar prenúncio, o ovo como metáfora do Devir. E, no entanto, a idéia de um envoltório na eminência de se romper, mas ainda não rompido, que se aloja na metáfora do ovo, poderia assegurar que o projeto de um corpo sem órgãos, tal qual desejado por Artaud, não sucumbisse novamente a autodestruição verificada nas experiências, “[...] patologizadas, reprimidas ou absorvidas [...]”,²⁵ de construção desse corpo – o corpo hipocondríaco, o corpo paranóico, o corpo esquizo e drogado, o corpo masoquista, todos

²⁰ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004, p. 116.

²¹ Cf. FELÍCIO, Vera Lúcia. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 23.

²² DELEUZE; GUATARRI, 2004, op. cit., p. 18.

²³ ARTAUD, Antonin. **L’Ombilic des Limbes**: suivi de Le Pèse-nerfes et autres textes. Paris: Gallimard, 1968, p. 51

²⁴ DELEUZE; GUATARRI, 2004, op. cit.

²⁵ QULICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004, p. 51.

esses corpos, que atacando os órgãos são vistos por Deleuze e Guatarri²⁶ como etapas que muitas vezes não conseguem passar da fase de fabricação de um outro corpo à fase de fazer circular o trânsito livre das energias. O corpo hipocondríaco que atacaria aos órgãos por vê-los como doentes e imperfeitos; o corpo paranóico que investiria o organismo por ver-se perseguido pelas influências maléficas deste; o corpo esquizo e drogado que através da catatonia e do estado alucinógeno dissolveriam os órgãos na sua vontade; e o corpo masoquista, que submeteria as partes do corpo à força agregadora do castigo. Todos esses seriam corpos esvaziados, pré-corpos para a construção de um corpo total; a todos eles faltaria a ocupação das intensidades circulantes. O ovo “pleno e indissociado” guarda-se não como o início nem o fim do um processo, mas como o “Zero absoluto”.²⁷ Assim também o teatro de Artaud anunciaria-se na fecundidade de um devir que se concentraria para não se perder na anarquia gratuita.

O corpo sem órgãos seria a experiência limite que abriria o campo de experimentação aos fluxos energéticos, às correntes de intensidades, às sensações não localizadas, às impressões indefiníveis, a tudo aquilo que é fugidio e que, no corpo total, por poder circular, dançar nessa zona de indeterminação, pode se manter vivo.

O teatro artaudiano deveria ser mantido nessa zona intersticial, no ficar ao meio caminho que pertence à ilegibilidade inspiradora. Portanto o espectador não poderia nem deveria desvendar a cena. Nesse teatro o espectador talvez devesse ficar mantido no exercício infinito de uma decifração que não deveria e que nem poderia se completar; e que por isso mesmo continuaria a alimentar o enigma instigador que resguardaria a cena de, interpretada, cair nas categorizações de uma metafísica a qual não pertenceria. E parece que falar da impossibilidade desse teatro seria negar o assalto de tudo aquilo que permanece obscuro e intraduzível ao pensamento ocidental, que por se querer hegemônico destituiu da lembrança qualquer visão que a contrariasse. E se Derrida,²⁸ professando acerca da impossibilidade do teatro artaudiano, argumenta que todo teatro moderno seria infiel ao projeto teatral de Artaud; essa infidelidade se dá justamente porque esse projeto não pode ser encaixado em nenhuma das formas teatrais concebidas pela mentalidade moderna. Talvez no máximo poderíamos chamar o projeto teatral de Artaud de utópico, por tentar recuperar uma “[...] linguagem cuja

²⁶ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

²⁷ Ibid.

²⁸ DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

chave parecemos não ter mais [...]”,²⁹ (Tradução nossa) por tentar puxar na memória a ação de uma lógica esquecida a fim de abrir sua própria possibilidade.



www.revistafenix.pro.br

²⁹ ARTAUD, Antonin. **OEuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1978, p. 55. Tomo IV.