

## EXPERIMENTAR ARTAUD: SOBRE A CARTOGRAFIA COMO METODOLOGIA PARA A PESQUISA E INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA EM ARTES CÊNICAS

### EXPERIMENTING ARTAUD: CARTOGRAPHY AS AN ARTS-BASED RESEARCH METHODOLOGY AND CREATIVE ARTISTIC RESEARCH IN THE PERFORMING ARTS

Luciana da Costa Dias\*  
l.dias@ufop.edu.br

Tamira Mantovani Gomes Barbosa\*\*  
tamiramantovani.gomes@gmail.com

Um dos aspectos mais importantes de uma investigação artística é a necessidade de utilização da metodologia de pesquisa mais apropriada a cada caso. Quando se trata das Artes Cênicas, que somente na segunda metade do século XX ganharam força enquanto campo independente do saber, essa necessidade se faz ainda mais fremente – e metodologias adequadas que deem conta do processo criativo do ator-pesquisador ainda estão em fase de consolidação. Neste trabalho, através de um estudo de caso, pretendemos investigar a Cartografia como metodologia possível para a pesquisa baseada em artes na área das Artes Cênicas. O Estudo de caso aborda alguns aspectos da *Oficina de Criação* realizada, ao longo de um semestre letivo, no âmbito da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/ Brasil). O referencial teórico utilizado engloba autores como Antonin Artaud, Gilles Deleuze Jacques Derrida e Sueli Rolnik. Nesta disciplina, ministrada pelas autoras, proposições artísticas para uso da voz e do corpo, extraídas do pensamento artaudiano para criação de um ‘novo teatro’ no século XX, foram experimentadas pelos alunos e mapeadas em sua evolução até a apresentação das cenas/performances finais, que encontram neste artigo a discussão de alguns aspectos observados.

**Palavras-chave:** Cartografia. Antonin Artaud. Artes cênicas. Metodologia de pesquisa-baseada-em-Artes.

One of the most important aspects of an artistic research is the need to use the most appropriate research methodology to each case. When it comes to the Performing Arts, which have gained strength in the latter half of 20<sup>th</sup> Century as an independent field of knowledge, this need becomes even more frequent – and the appropriate methodologies that take the creative process of the actor as researcher into account are still at a consolidation stage. In this work, through a case study, we intend to investigate Cartography as a possible methodology for research based on arts in the Performing Arts field. The Case Study addresses some aspects of the Creation Workshop held during a semester at the Federal University of Ouro Preto (UFOP / Brazil). The theoretical reference includes authors like Antonin Artaud, Gilles Deleuze Jacques Derrida and Sueli Rolnik. In this course, given by the authors, artistic propositions for the use of voice and body, extracted from the Artaudian thought for the creation of a ‘new theatre’ in the twentieth century, were

---

\* Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil.

\*\* Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil.

experimented by the students and mapped in their evolution until the presentation of the final scenes / performances. This paper discusses some observed aspects of the process.

**Keywords:** Cartography. Antonin Artaud. Performing arts. Arts-based-research Methodology.



## 1. Introdução

Neste artigo nos propomos a discutir a *Cartografia* não apenas como conceito filosófico, tal como apareceu pela primeira vez na obra de Gilles Deleuze mas sobretudo em sua forma ‘aplicada’, isto é, como uma ‘nova’ forma de metodologia possível para a pesquisa em ciências humanas (Maressi 2003; Rolnik 1989) em geral e artística em específico – tema que já foi, por exemplo, discutido precursoramente pela própria Sueli Rolnik (1989) e também por Amador e Fonseca (2009) e Kastrup e Passos (2013). Neste artigo, contudo, aplicaremos a cartografia como forma de investigação artística com relação a um ‘tipo’ específico de pesquisa artística, isto é, como forma de mapear o processo criativo em Artes Cênicas, usando, como estudo de caso o processo e os resultados obtidos em uma disciplina (Oficina de Criação A, com carga horária de 60 horas semestrais), ministrada pelas autoras na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/Brasil) para cerca de 20 alunos da Graduação em Artes Cênicas (a ser melhor detalhada e discutida mais a frente).

Refletir sobre a investigação artística enquanto pesquisa, processo e criação em artes cênicas em suas metodologias possíveis passa, sem dúvida, pela discussão atômica do que significa metodologia de pesquisa em artes propriamente e, mais especificamente, o que seria uma metodologia cartográfica aplicada às artes. Metodologia, ou melhor, método vem do grego *methodos*, palavra composta de *meta*: através de, por meio, e de *hodos*: via, caminho. Servir-se de um método é, antes de tudo, tentar ordenar o trajeto através do qual se possa alcançar os objetivos projetados. Desde 1637, quando o filósofo francês René Descartes publicou seu *Discurso do Método* (1974) pela primeira vez, a ciência se fundou como um campo específico do conhecimento humano, sujeito a regras e a um tipo de raciocínio calcado na clareza e na lógica, retirados do modelo da matemática, agora extensivo a outros campos. Na árvore do conhecimento, metáfora cartesiana, a matemática é o tronco, que sustentaria todas as ciências empíricas, que nascem de seus galhos. Como nos conta Tania Brandão, o método Cartesiano é “o método ocidental por excelência, das ideias claras e precisas” (2006, p. 105). E seguindo seu raciocínio, podemos também perguntar: este método (extremamente válido em seu campo original) pode ser considerado válido também para a pesquisa em Artes Cênicas? Seria ele capaz de atender às necessidades específicas deste campo?

Tradicionalmente, o trabalho em artes é associado à livre inspiração, mais do que a um objeto científico, ou a um saber construído. O pensamento artístico situa-se em campo, de certo modo, ‘rebelde’ ao impulso cientificista. Isso cria alguns problemas que

só seriam superados recentemente, nos anos 1970, quando se começará a discutir o paradigma emergente da ‘pesquisa-baseada-em-artes’ (*arts-based-research*), desde então em franco crescimento. Como a pesquisa (baseada em) artes abrange um tipo particular de objeto, expressivo, sensível e sensório, lidando com os processos de sua própria criação e que, mais do que isso, tem no artista enquanto agente criativo também a própria figura do pesquisador, temos de fato uma mudança radical aqui – relativa aos lugares tradicionais da pesquisa, que precisam e devem, assim, ser problematizados (Carreira 2006).

Assim como a hierarquia entre as áreas ou campos do saber vem se desconstruindo, também a separação radical entre sujeito e objeto da pesquisa é uma fronteira que se torna cada vez mais esgarçada. A pesquisa baseada em artes não foca na arte enquanto obra de arte, acabada e estática ou produto, mas sim no entendimento do processo criativo que a gera. Vemos assim que há algumas dificuldades intrínsecas ao campo das Artes Cênicas: têm-se aqui um objeto de estudo altamente problemático, difícil de ser fixado – posto não se tratar apenas de um produto (o resultado: ‘espetáculo’ ou performance final) mas sim da investigação do próprio processo enquanto processo criativo. O cenário se torna ainda mais complexo quando se o sujeito do conhecimento é também o objeto a ser pesquisado (quando se tem a figura de um ator-pesquisador que investigue seu próprio corpo, seu próprio processo criativo, por exemplo). Como explica Oliveira & Charreu (2016), as concepções de conhecimento estão mudando, e é relevante que boa parte das instituições de ensino superior estão aceitando e explorando novas metodologias, na vanguarda da produção global de conhecimento e investigação, que tem a arte (a criação artística) como ponto de partida e referência, tornando assim possível e necessária uma metodologia (um caminho) que permita o mapeamento do próprio processo criativo.

Neste contexto, o pensamento rizomático e a cartografia apresentados por Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua obra *Mil Platôs* (2012) mostram-se um caminho interessante para pensarmos estas questões, uma alternativa possível para a pesquisa em artes. O rizoma é um dos conceitos mais estudados e difundidos dos filósofos Deleuze e Guattari, uma forma botânica escolhida porque se opõe radicalmente ao paradigma da árvore do conhecimento. Trata-se de um caminho/pensamento desenvolvido por meio da construção horizontal no qual, conceitos, ideias e experiências compõem um mesmo plano desierarquizado, entrecortado e, ao mesmo tempo, conectado e formado por multiplicidades. Nele não existe começo ou fim muito menos hierarquias, mas sim um emaranhado de semelhanças e diferenças. Os autores opõem o rizoma à árvore, como metáfora para o conhecimento, uma vez que a árvore apresenta uma forma e hierarquia muito bem traçadas e constituídas.

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades. (Deleuze & Guattari 2012, p. 31)

No rizoma o pensamento é múltiplo e, assim como todos os indivíduos, se transforma a cada instante. Essa ideia se encaixa perfeitamente ao caráter dessa pesquisa, ao seu conteúdo e principal referência: Antonin Artaud, anarquista declarado, e Jacques Derrida, filósofo que questionou a divisão do mundo em polos e suas dualidades. Além disso, o pensamento rizomático assemelha-se às ideias dos movimentos de vanguarda do início do século XX como o Dadaísmo, por exemplo, que se afasta do pensamento cartesiano ocidental, influenciado por autores como Alfred Jarry, admirado e estudado por Antonin Artaud. Ideias essas que também permeiam este artigo e as experimentações realizadas ao longo desse trabalho.

De acordo com Deleuze e Guattari, a árvore forma-se através de decalques criando uma série de reproduções e hierarquias do pensamento. Ela consiste em decalcar algo que se dá já feito, a partir de uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta. A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore (Deleuze & Guattari 2012, p. 20).

O rizoma, por sua vez, desenvolve-se através do mapa, dessa maneira, o pensamento torna-se cartográfico, uma vez que cartografar acaba por mostrar-se uma forma alternativa e aberta, capaz de estabelecer conexões e construir ‘seu próprio caminho’ – ou mapa.

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (Deleuze & Guattari 2012, p. 21)

Por outro lado, se Silvio Zamboni (2001, p. 43) define pesquisa como o método ou a “busca sistemática de soluções, com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos a qualquer área do conhecimento humano”, não poderíamos dizer que metodologia, enquanto ciência do método, nos fala de um ‘caminho’ que deve necessariamente ser determinado a partir do *corpus* teórico já estabelecido sobre o tema? Este seria, de certo modo, a ‘memória das práticas’, processos e estudos até então vigentes – e estes devem funcionar não como ‘amarras’, mas como marcos ou guias estabelecidos, que constituem assim o ‘estado da arte’. E neste sentido, como explica Denise Mairesse, a cartografia pode se mostrar útil pois

remete o pesquisador a uma intensa reflexão sobre o fazer da pesquisa. Isto é, o que é a pesquisa, o que significa fazer pesquisa e quais as implicações do pesquisador neste ato. Desde esta reflexão, coloca-se em questão os fundamentos da pesquisa científica e de toda a tradição moderna que sustenta estes fundamentos como busca da constatação de fatos e sustentação da verdade. (Mairesse 2003, p. 259)

Se a cartografia acontece como um dispositivo, como defendido por Mairesse – dispositivo no sentido de uma montagem capaz de articular elementos heterogêneos, produzindo agenciamentos e efeitos, o que temos aqui é a busca pela desconstrução das

posições determinadas e não intercambiáveis entre sujeito e objeto. Neste sentido, a cartografia, hoje, vai além do conceito proposto pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari.

A cartografia participa e desencadeia um processo de desterritorialização no campo da ciência para inaugurar uma nova forma de produzir o conhecimento, um modo que envolve a criação, a arte, a implicação do autor, artista, pesquisador, cartógrafo. Segundo este pensamento, marcado por um paradigma ético, estético e político, observa-se que, quando um pesquisador busca conhecer o seu pretendido objeto, este já está sendo inserido em novos processos que o transformam e o descaracterizam de sua forma original e isto se dando na duplicidade e no desdobramento da experiência que se vive (...). Neste encontro, não só o objeto, mas o pesquisador já não é mais o mesmo e assim a única compreensão que pode ser realizada é sobre os fenômenos, efeito do encontro destes, no instante mesmo em que ocorre, o que só pode acontecer ao ser aprendidos no espaço do entre. (Mairesse 2003, pp. 259–260)

A pesquisa se torna assim um ‘entre’, ou um processo aberto – assim como a vida. Dessa maneira, o pensamento e a pesquisa cartográfica estão abertos a mudanças, acasos e transformações. Artaud não concebia a arte separada da vida e colocou tudo em um mesmo plano. “Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio” (Artaud 2006a, p. 207). Assim também se desenvolve o rizoma e a cartografia. A cartografia, como método, permite que nos movamos em um território de experimentos e conceitos ainda não mapeados e que será revelado à medida que o trabalho de pesquisa avançar.

Mas se essa é uma metodologia possível, a que objeto de pesquisa aqui se refere? Este artigo irá categorizar e problematizar, como estudo de caso, as ideias de transformação e reconstrução do teatro ocidental de Antonin Artaud, na medida em que, para tal, foi necessária a criação de um ‘método’ de trabalho, exercícios e experimentos criados a partir dessas proposições. Esse caminho foi desenvolvido por meio de rizomas, eixos ou platôs que, apesar de estarem conectados, poderiam ser pesquisados na ordem em que os estudantes ou professores preferissem. Esse trabalho passou por muitas modificações ao longo do processo já que as experimentações precisavam ser adaptadas à aceitação e ao desenvolvimento dos participantes. Assim a pesquisa foi desenvolvida de maneira cartográfica, ou seja, em conjunto, sendo modificada e transformada todo o tempo, uma vez que a “pesquisa cartográfica sempre busca a investigação da dimensão processual da realidade” (Kastrup & Passos 2013, p. 265).

Em outras palavras, nós ‘professoras / ministrantes da oficina de criação’ não fomos apenas observadoras especiais separadas do processo – sujeitos da pesquisa, nem foram os estudantes objetos inertes. A oficina, como lugar de passagem de experimentações, ocorreu nos afetando mutuamente, como espaço que duplicou a experiência e que ocorreu num entre lugar entre sujeito e objeto.

A cartografia aposta na contração do coletivo compondo uma grupalidade para além das dicotomias e das formas hegemônicas de organização da comunicação nas instituições: para além da verticalidade que hierarquiza os diferentes e da horizontalidade que iguala e homogeneiza um ‘espírito de corpo’. (Kastrup & Passos 2013, pp. 265–266)

Como explicitado anteriormente, a cartografia é um processo horizontal, aberto a mudanças e múltiplo. De acordo com Kastrup, Passos e Escóssia (2009), outra característica da metodologia cartográfica é, justamente, não separar o sujeito e o objeto do conhecimento como de costume é realizado na ciência moderna. O objeto-processo requer uma pesquisa igualmente processual e a processualidade está presente em todos os momentos – na coleta, na análise, na discussão dos dados e também, como veremos, na escrita dos textos (Kastrup, Passos & Escóssia 2009, p. 59).

Através desse pensamento, o objeto torna-se parte fundamental e ativa da pesquisa em todos os momentos, transformando-a o tempo inteiro. Essa pesquisa não seria possível sem a colaboração e participação dos alunos e artistas que experimentaram as proposições artaudianas durante a disciplina ofertada em conjunto pelas autoras.

Tânia Brandão confirma a necessidade de orientar a reflexão ‘a partir do teatro’, destacando que

a conquista recente, gerada a partir da busca de uma fundamentação científica [ou seja, acadêmica] em confronto com as práticas das ditas ciências exatas. (...) No caso do teatro, o método de subversão seria um recurso importante para a construção da identidade de um fazer, liberto dos fantasmas da cientificidade derivado do poder das ciências exatas. A partir dele é que poderia qualificar a pesquisa em Artes Cênicas, como o reconhecimento de sua multiplicidade. (Brandão 2006, p. 110)

Reconhecer a cartografia como forma de se acompanhar um ‘entre’, processual e criativo, que subverte os lugares tradicionais da pesquisa é o que está em jogo aqui. O ator experimenta seu próprio corpo e em seu próprio corpo, se tornando, assim, agente e agenciado, lugar de experimentações e multiplicidades, e se pensar a pesquisa baseada em artes aplicada às artes cênicas torna isso possível, é porque profundas mudanças atingiram as artes cênicas e seu fazer ao longo do século XX.

Assim sendo, buscaremos apresentar aqui a cartografia como um ‘tipo de mapeamento’ que permite a escrita e a reescrita do processo criativo ao mesmo tempo que este ocorre. Neste caso, cabe destacar, este processo será realizado em dois planos: individualmente, por cada aluno e *a posteriori*, pelas autoras, como forma de discutir o processo criativo da oficina de criação como um todo, e cuja discussão resultou na escrita do presente artigo em seu estudo de caso. Dentro deste escopo, escolhemos ainda, cabe destacar, apresentar o estudo de caso aqui discutido (item 3 do presente artigo) na forma de ‘rizomas’, na medida em que cada um aglutina elementos resultantes do mapeamento dos resultados experienciados e observados por nós: o primeiro (sub-item 3.1) objetivará mapear, por exemplo, experimentos no uso da voz e de sonoridades diversas; já o segundo (sub-item 3.2), por sua vez, intenciona traçar um caminho em direção às possibilidades de desconstrução do corpo em cena, tal como experimentado. Contudo, antes de prosseguirmos ao estudo de caso, algumas considerações sobre a obra de Artaud e sua influência no fazer cênico do século XX – que serviram de referencial teórico ao presente estudo – se fazem ainda necessárias.

## 2. Sobre Artaud e as transformações do fazer cênico no século XX como referencial teórico para a Oficina de Criação

Ao falarmos da multiplicidade de vertentes e correntes que cercam o fazer teatral, um nome se destaca no século XX: Antonin Artaud (1896–1948). Ele foi ator, diretor e pensador francês, propôs a modificação do fazer teatral ocidental do início do século XX. Suas ideias abraçam todos os elementos do teatro: do tema ao público, do porquê do teatro à linguagem teatral. Por isso, nossos estudos e experimentos estão voltados para essa vontade: o desejo artaudiano de transformação que, ao nosso ver, ainda não foi completamente concretizado, ao mesmo tempo que contribuiu para uma mudança radical no campo das artes cênicas, sua consolidação como tal e seu próprio estatuto. Artaud queria destruir o teatro textocêntrico francês e voltar ao que acreditava ser as origens do teatro: um fazer ritualístico e alquímico. Ideias como: não-representação, rejeição ao edifício teatral tradicional francês, a destituição da supremacia do texto e o caráter metafísico da cena foram preconizadas por Antonin Artaud. Artaud é um dos pensadores mais importantes do teatro e sua importância para teatro do século XX e XXI é indiscutível.

Como explicita Brandão,

O primado ingênuo da literatura, revela muito da própria pesquisa em Artes Cênicas no mundo ocidental. Em larga medida, no interior da academia europeia, teatro se tornou sinônimo de literatura graças a uma forma específica de leitura do texto da Poética, leitura esta efetuada e erigida em norma a partir do Classicismo Francês. (Brandão 2006, p. 112)

O teatro ocidental do início do século XX caracterizou-se ainda como um teatro das palavras, da linguagem, *logos*, pensamento, como consequência do pensamento moderno. Teatro que evocou o mimetismo, o realismo, representação do real e em muitas instâncias esse pensamento ainda permeia o teatro realizado atualmente no ocidente. Nesse pensamento teatral a voz e corpo são carregados de significados – submetidos ao texto literário. Teatro de psicologismos, cenários realistas, diálogos e narrativa linear. Muitos atores, diretores, encenadores e pensadores do teatro seguem até hoje nesse fazer teatral e acreditam que o teatro se constitui a partir da tríade: ator, texto e espectador e que, sem esses três elementos, não existe acontecimento teatral (Guinsburg 2007). O ator desse teatro cria, ao interpretar um texto, uma personagem que representa as ações geradoras dos conflitos e enredo do espetáculo. Dessa maneira, o ator cria uma realidade no palco semelhante à vida ao buscar mimetizar o comportamento humano de maneira verossímil. O público, parte integrante dessa tríade logocêntrica, recebe a função de espectador que firma um pacto com os atores, ‘fingindo’ durante o espetáculo que está testemunhando fatos reais que se desenrolam perante seus olhos, como se ele olhasse através de um buraco de uma fechadura. Esses pensamentos foram reflexos de uma sociedade guiada pela hierarquia da razão sobre a emoção. No entanto, será que esses conceitos constituem o melhor ou único caminho para a construção e realização teatral?

O que caracteriza realmente o ato teatral? Como ele se constitui? É possível defini-lo? Segundo Antonin Artaud ele ainda nem sequer existe “(...) porque a dança e em

consequência o teatro ainda não começaram a existir” (Artaud *apud* Virmaux 2009, p. 332). Antonin Artaud propôs uma grande transformação do teatro ocidental. Seu pensamento pode ser apontado como estando no bojo das profundas mudanças que cercam o fazer cênico no século XX, como mencionado acima. O autor apresentou uma nova percepção do teatro. Artaud desejava destruir o teatro da palavra, do texto e do psicologismo. Ele buscava um teatro anárquico, poético, sombrio, misterioso e o efeito metafísico através do humor e do medo que tocasse o espectador. Artaud almejava um teatro que atacasse a sensibilidade do espectador e afetasse sua consciência. “Criticando o teatro realista de seu tempo, Artaud invoca um teatro poético” (Irlandini 2011, p. 114). Artaud se opôs ao teatro realista e sugeriu o rompimento dos princípios narrativos do drama.

Com frequência as pesquisas teatrais se voltam para a dramaturgia e tratam o texto como se ele fosse um território natural da literatura, situação que [justamente] omite parte essencial da identidade do objeto de estudo, precisamente a sua fluidez. É muito recente entre nós o reconhecimento do texto como materialidade teatral [cênica] específica, o que já supõe uma metodologia de pesquisa no mínimo em atrito com a mera condição literária, que tenderia a fazer do texto uma entidade monumental. (Brandão 2006, p. 142)

É neste mesmo sentido que Tânia Brandão defende que rever a metodologia da pesquisa em Artes Cênicas hoje é uma necessidade urgente, uma vez que é ponto passivo o reconhecimento de que o campo supõe o espetáculo e a performance necessariamente como condição de possibilidade. Considerar suas especificidades requer sim tomar partido em direção ao espetáculo e à performance, atribuir estatuto à encenação mesmo que não se perca sua relação com a dramaturgia, que deve agora ser entendida como ‘texto para se ver’, isto é: que não se completa senão quando encenada.

Antonin Artaud é precursor da destruição e despedaçamento da dramaturgia aristotélica, como um lobo que estraçalha a carcaça de um animal, mas que não está satisfeito, e precisa ir à caça novamente. Artaud tinha fome de um novo teatro. O velho teatro já não mais saciava sua fome. E, de acordo com ele, as “maiores velharias” do teatro ocidental eram a palavra e o diálogo. Artaud se interrogava porque o teatro ocidental só conseguia se definir enquanto um teatro do texto, da palavra, da ordem e da lógica. “Cuidado com vossas lógicas, Senhores, cuidado com vossas lógicas, não sabeis até onde nosso ódio à lógica nos pode levar” (Artaud 2006a, p. 253).

A partir dessas ideias, empreendemos essa pesquisa, na qual teoria e prática se misturam a fim de realizar experimentos calcados nas proposições de transformação cênica apresentadas por Artaud ao longo de sua vida. Para burilar melhor essas propostas, foram associadas ao trabalho as discussões de Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Jacques Derrida, filósofo franco-magrebino pós-estruturalista, desenvolveu o conceito de *desconstrução* dentro da filosofia. Nessa pesquisa a ideia de mudança radical do teatro proposta por Artaud foi relacionada ao conceito de desconstrução e será, portanto, chamada de *desconstrução teatral*, assim como foi apresentado no começo do presente texto. Além disso, Derrida escreveu sobre teatro e se dedicou especificamente



ao trabalho de Antonin Artaud nas obras *A Escritura e a Diferença* (Derrida 2014): nos capítulos “A Palavra Soprada” e “O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação”, e em *Enlouquecer o Subjétil* (Derrida 1998) durante todo o livro. Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari também desenvolveram teorias sobre o teatro e seu fazer. Os dois trabalharam juntos, e escreveram muitos livros nos quais discutiram conceitos e ideias revolucionárias sobre psicanálise, filosofia, política, educação e arte, sendo considerados filósofos pós-estruturalistas. Na obra *O Anti-Édipo* (2011c) iniciaram a discussão do conceito de *Corpo-sem-Órgãos* baseado na novela radiofônica *Para Acabar com o Julgamento de deus* de Antonin Artaud. Esse conceito é retomado em outras obras e aprofundado em *Mil Platôs* (2012, volume 3).

## 2.1. Qual teatro Artaud desejava desconstruir – ou poder construir?

Segundo Artaud, a origem ritualística do teatro foi perdida ao longo dos anos devido à fixação do fazer teatral em regras e da não compreensão do teatro como uma arte mutável e que é ligada ao tempo e à sociedade na qual se encontra. Artaud acreditava que a arte teatral precisava ser renovada, que a experiência cênica deveria alimentar a vida de seus profissionais e espectadores. De acordo com ele, a arte sagrada foi corrompida e posta de lado pelos valores burgueses. No seu entendimento, público e atores foram anestesiados ao longo dos anos para suportar a sociedade ocidental. Será possível despertá-los através do teatro? Artaud acreditava que sim. Artaud almejava um teatro em que todos os envolvidos fossem atingidos e abalados ao abandonarem seus lugares de conforto para habitarem o caos onde as incertezas são maiores que as certezas, mas que os levariam à busca desesperada pela vida. “Artaud dizia que só no teatro poderíamos nos libertar das formas limitadas nas quais vivemos nosso dia a dia. Isso fazia do teatro um lugar sagrado onde pudesse ser encontrada uma realidade maior” (Brook 1970, p. 52). Todas essas ideias revolucionárias propostas por Artaud – e outros – compõem o que mencionamos anteriormente como estando no bojo da *desconstrução do fazer cênico no século XX*.

Por exemplo, Artaud propôs que a voz e o corpo dos atores não fossem escravos da palavra, mas que suas nuances, formas e intensidades pudessem ser explorados para deixar de servir unicamente à comunicação de um texto. Os seus experimentos e suas ideias, rompem definitivamente com o teatro figurativo e sua voz, nos levando a um estado de intoxicação e alucinação, não mais através do sentido da semântica da palavra, e sim através do sensorio da voz. (Irlandini 2011, p. 118).

Artaud desejava explorar o sensorio através da destruição de uma cena psicológica estagnada. “No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que desperte: nervos e coração” (Artaud 2006b, p. 95). Voz e corpo não eram mais entidades separadas, mas deveriam ser exploradas da mesma maneira, a fim de criar imagens e sensações, não histórias.

Artaud propôs uma verdadeira *desconstrução* da arte teatral tal como era feita até então. O termo desconstrução aqui empregado foi elucidado pelo filósofo Jacques Derrida. Considerado pós-estruturalista, Derrida defendeu que o pensamento metafísico, também chamado por ele de *logocêntrico*, se desenvolve por meio de dicotomias e cria oposições que acabam por fazer com que um lado se sobressaia sobre o outro. Pois,

segundo ele, através dos antagonismos um dos opostos acabaria sempre sendo renegado ou demonizado. De acordo com o autor é preciso anular ou igualar as polaridades através da *desconstrução*, estratégia gerada a fim de inverter as hierarquias. Essa inversão possibilita a quebra da lógica do pensamento pré-concebido e ao mesmo tempo a abertura de novos caminhos e reflexões.

Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando como uma coexistência pacífica de um face a face, mas como uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. (Derrida 2001, p. 48)

Derrida esclareceu que a *desconstrução* é um gesto duplo que se dá por meio da *inversão* e do *deslocamento*. A inversão possibilita a análise de um conceito por outra via trazendo à tona um novo olhar sobre ele. Já o deslocamento faz com que uma ideia se mova e não seja apenas consequência de seu oposto. Ao utilizar as ferramentas de inversão e deslocamento, pensamentos filosóficos pré-estabelecidos podem ser revistos fazendo com que surjam novas questões e desdobramentos.

O abalo provocado por este duplo gesto libera o pensamento de seu enclausuramento na hierarquia de uma certa estrutura conceitual, desmistificando sua suposta naturalidade e apontando para seu caráter instituído. Derrida nos lembra a importância de se perceber que todos os conceitos são construídos e, por isso, também, passíveis de serem desconstruídos. (Freire 2010, p. 19)

Derrida se debruçou sobre a discussão da escrita e do discurso explicitando o conflito que existe entre esses conceitos. O autor acreditava que no pensamento ocidental a escrita é submetida ao discurso, sendo considerada apenas como registro da fala, exacerbando assim o *logos*. Essa é a grande oposição debatida por Derrida. Antonin Artaud também questionou o pensamento logocêntrico ocidental. Artaud por sua vez, acreditava que a fixação da arte como linguagem faz com que a cultura seja entendida como entidade diferente da civilização, que para ele é uma visão errônea. “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 refinado de compreender e exercer a vida” (Artaud 2006b, p. 4). Além disso, segundo Artaud, a palavra ocupava o centro do teatro ocidental realizado no início do século XX. De acordo com ele, a fixação do teatro no texto e na palavra faz com que a arte e o teatro se separem da vida. Derrida enfatizou no texto “A Palavra Soprada” o grito de Artaud pela desconstrução do teatro através do fim da oposição entre pensamento e vida.

Artaud quis destruir uma história, a da metafísica dualista que inspirava, mais ou menos subterraneamente os ensaios acima evocados: dualidade da alma e do corpo sustentando, em segredo sem dúvida, a da palavra, a da existência, do texto e do corpo etc.. (Derrida 2014, p. 257)

As palavras regiam o pensamento racional e faziam com que o teatro se afastasse da vida. Assim, o teatro servia unicamente à representação de um texto e fazia com que os outros elementos cênicos fossem apenas ‘acessórios’ do texto. Na medida em que o teatro desejava ser mera mimese da vida, ele se afastava dela e de sua força criadora, destruindo assim o próprio teatro. “O Ocidente – e essa seria a energia da sua essência – sempre teria trabalhado para a destruição da cena. Pois uma cena que apenas ilustra um discurso já não é totalmente uma cena” (Derrida 2014, p. 345). Dessa maneira, a proposta de Artaud, na análise de Derrida, também englobava acabar com a dualidade texto e encenação, promovendo assim, a equalização de todos os elementos de um espetáculo teatral, acabando com a soberania do texto no teatro ocidental. Vemos um impacto direto da proposta artaudiana no modo como a investigação artística em artes cênicas vem sendo concebida desde então, uma vez que sua desconstrução das hierarquias tradicionais do teatro possibilitou a fragmentação da cena e sua investigação a partir de novas e diferentes perspectivas.

### **3. A Oficina de Criação como Estudo de Caso e sua organização em Rizomas**

A disciplina *Oficina de Criação Cênica A*, que teve por subtítulo *Desconstruções Artaudianas: do Teatro da Crueldade ao Corpo Sem Órgãos*, foi oferecida no Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais (Brasil), no segundo semestre de 2018 e contou com a participação de vinte alunos, tanto da licenciatura, quanto do bacharelado em artes cênicas. Caracterizou-se ainda como atividade de estágio docente, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC / UFOP) pelas autoras deste artigo, que se utilizam deste espaço para discutir os resultados alcançados nos experimentos à luz da investigação artística e da pesquisa metodológica e cartográfica em artes cênicas.

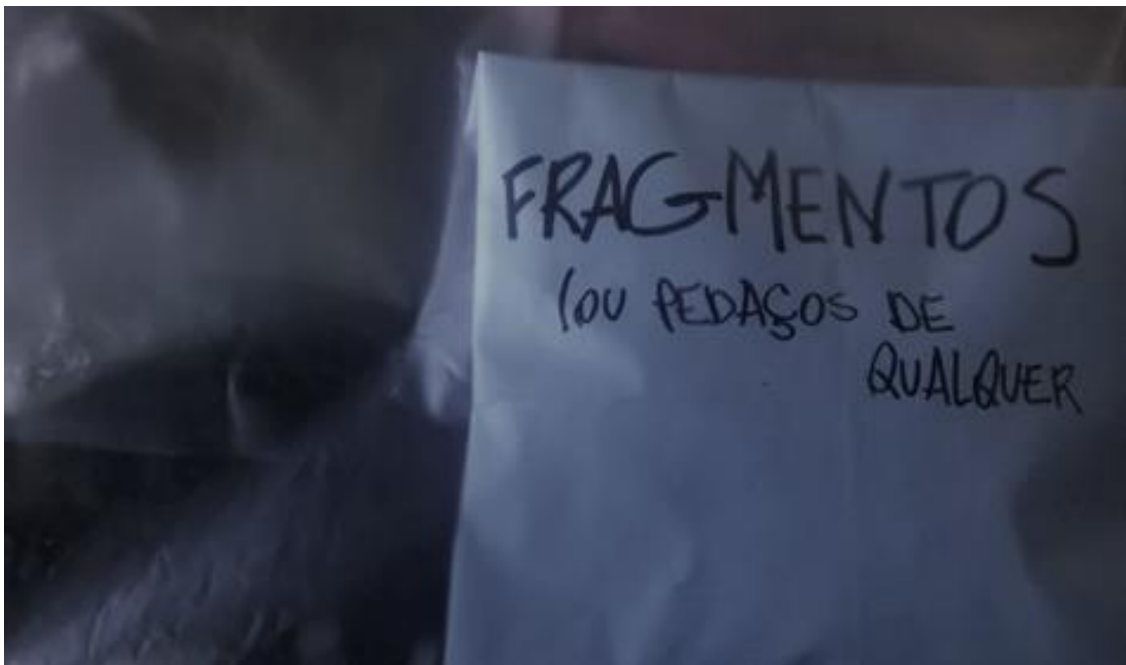
A disciplina foi dividida em três partes ou momentos investigativos, que se complementavam e estavam inteiramente interligados: discussão de textos, exercícios e experimentos. A discussão de textos foi importante para apresentar aos alunos as obras e as principais noções artaudianas. Muitos deles nunca haviam lido nenhum material do Artaud. As discussões teóricas foram distribuídas ao longo do semestre e abordavam três grandes eixos: Artaud e seu contexto histórico, político, artístico e social; o Teatro da Crueldade; e o Corpo sem Órgãos. Após as discussões, os alunos realizavam exercícios sugeridos pelas autoras e criados a partir dos textos e questões levantadas – o que constituiu o segundo momento investigativo. As práticas foram por nós desenvolvidas a partir das indicações artaudianas e exercícios teatrais adaptados do nosso repertório construído ao longo de nossos estudos. Já o terceiro momento investigativo, que chamamos propriamente de experimentações criativas, possibilitavam criações individuais dos alunos desenvolvidas a partir das discussões e dos exercícios a fim de criarem pouco a pouco partituras cênicas. A cada experimentação eles testavam figurinos, ações, imagens, locais e dia após dia alimentavam seus trabalhos. Criar esse formato não foi tarefa fácil, uma vez que equivalia a uma tentativa de organizar didaticamente o ‘caos artaudiano’. No entanto, apesar das dificuldades e dos recortes os resultados foram

satisfatórios, geraram discussões riquíssimas e trabalhos artísticos inesperados. Ao longo do processo foi solicitado que os alunos registrassem seu progresso:

Há uma prática preciosa para a cartografia que é a escrita e/ou o desenho em um diário de campo ou caderno de anotações [...]. Há transformação de experiência em conhecimento e de conhecimento em experiência, numa circularidade aberta ao tempo que passa. (Kastrup, Passos & Escóssia 2009, pp. 69–70)

Como parte da avaliação da disciplina, os alunos foram convidados a compor, ao longo do semestre, um *Memorial Afetivo* de seu próprio processo: espécie de ‘diário de bordo’, com memórias e relatos que poderiam desenvolver no formato que desejassem a fim de registrar o trabalho realizado ao longo do semestre, suas inquietações e criações – executando-se assim, eles também, uma prática cartográfica durante a pesquisa. E o caráter circular também se evidenciou, uma vez que não apenas as proposições eram alteradas a partir dos experimentos, como também nosso mapeamento dos resultados era alimentado pelo deles, em espiral e de forma transversal.

pela transversalização realizada por práticas da participação, inclusão e tradução, afirmamos o paradoxo da inseparabilidade das ideias de comum e heterogeneidade. Somos levados, então, a ficar no limite instável entre o que comuna e o que difere; entre o que conecta os diferentes sujeitos e objetos implicados no processo de pesquisa e o que, nessa conexão, tensiona; entre o que regula o conhecimento e o que o mergulha na experiência. (Kastrup & Passos 2013, p. 266)



**Figura 1. Memorial Afetivo do processo da aluna e atriz: K. N.**

Fonte: Tamira Mantovani (Ouro Preto, Brasil, 2018).

O Memorial Afetivo funcionou como um mapa do trabalho ao cartografar o processo de maneira artística e sensível. Neste sentido, este material foi de extrema importância para a reflexão sobre a pesquisa por parte dos próprios alunos, para seu desenvolvimento criativo e crítico como um todo, bem como para o incremento qualitativo de seus resultados. Além disso, graças aos memoriais afetivos, para além da análise e reflexão sobre o funcionamento e o decorrer da disciplina, estes possibilitaram que se criasse um espaço ‘entre’, um espaço transversal e afetivo entre os alunos e seu próprio trabalho, e também entre nós (pesquisadoras e alunos), o que potencializou a criação artística, tensionada necessariamente entre conhecimento e experiência. “Esses relatos não se baseiam em opiniões, interpretações ou análises objetivas, mas buscam, sobretudo, captar e descrever aquilo que se dá no plano intensivo das forças e dos afetos” (Kastrup, Passos & Escóssia 2009, p. 70).

Justamente por isso, os experimentos tanto da disciplina quanto das oficinas foram também por nós mapeados, desde o seu desenvolvimento teórico até suas aplicações práticas. Dessa forma, foram analisados, refeitos e transformados ao longo da pesquisa reafirmando o caráter cartográfico (isto é: aberto, porém interconectado) da mesma. Para exposição e discussão dos resultados, os dois blocos temáticos mais relevantes e mais profundamente desenvolvidos e / ou aprofundados durante o semestre foram organizados em peças que denominamos, justamente, de rizomas. Cada rizoma funcionará aqui como um eixo aglutinador para discussão dos resultados mapeados. Neste sentido, enfatizamos aqui as palavras de Sueli Rolnik, observação que também se torna nossa: “as cartografias que se seguem trazem marcas dos encontros que as foram constituindo, (...) misturando-se e compondo-se de algumas paisagens contemporâneas” (Rolnik 1989, p. 24), a medida em que o próprio caráter processual e aberto da própria pesquisa em artes foi, também, se evidenciando e se fortalecendo.



**Figura 2. Memorial Afetivo do processo da aluna e atriz: K. N.**  
Fonte: Tamira Mantovani (Ouro Preto, Brasil, 2018)

### 3.1. Rizoma ‘Texto, Sonoridades e as Glossolalias’

A primeira desconstrução proposta por Artaud no plano cênico foi a quebra do texto, da língua e da linguagem teatral, como mencionamos anteriormente. Artaud propôs que o texto saísse da posição de destaque dentro do fazer teatral para que o teatro se tornasse mais horizontal, sendo assim reconstruído. “Reconstruir a cena, encenar finalmente e destruir a tirania do texto é, portanto, um único e mesmo gesto” (Derrida 2014, p. 345). Segundo Artaud, o texto deveria ser mais um dos elementos cênicos e não o ponto central da encenação. Como visto anteriormente, o texto dramático era o elemento mais importante do teatro francês do início do século XX e Artaud, contrapondo os encenadores desse período, propôs um teatro livre das amarras da palavra e desconstruído através da equidade dos elementos postos em cena

Além de retirar o texto do seu trono teatral, Artaud propôs outras mudanças dentro do campo fonético. Ele não queria que as palavras fossem completamente retiradas do teatro, mas que elas ocupassem posição igualitária em relação aos outros elementos e, ademais, possuísem o mesmo valor que as palavras pronunciadas em nossos sonhos (ideia fruto de suas pesquisas surrealistas), ou seja, as palavras, os sons e fonemas não seguiriam uma lógica racional linear. Não ter a obrigação de representar um texto dramático faz com que o ator tenha liberdade para explorar seus inúmeros recursos vocais e sonoros para colocá-los em cena.

Artaud queria que seus atores explorassem seus corpos e vozes que, desde suas ideias sobre o Teatro da Crueldade, já não estariam dissociados. A investigação criativa e artística do Corpo e da Voz fazem parte da mesma esfera e não podem ser separados. Dessa maneira, o corpo torna-se sonoro e a voz gestual. Ambos possuem a mesma potência criativa. Experimentação é palavra chave para o ator do teatro sonhado por Artaud. Ele acreditava na decomposição e investigação artística das palavras, sonoridades e ritmos. “Toda palavra é física, afeta imediatamente o corpo” (Deleuze 2011b, p. 90).

Artaud então começou a empreender uma pesquisa dentro e fora de seus escritos sobre as sonoridades. Ele experimentava sua voz e sons em seus poemas, manifestos, atuações e o fez principalmente em sua novela radiofônica: *Para acabar como julgamento de deus*. Dessa maneira, os alunos da disciplina foram instigados a experimentar suas vozes e sonoridades como parte integrante de seus corpos e não como elementos isolados.

Artaud experimentou sua voz e a sonoridade das palavras por meio de sua escrita compulsória desconstruindo as palavras, sendo um estrangeiro em sua própria língua, de acordo com Deleuze. Em seu processo criativo e investigação artística, Artaud criou palavras, valeu-se de cacofonias, sussurros, gritos linguagem poética – construção que realizou desde seus primeiros escritos e das chamadas glossolalias.

Glossolalia: palavra ampla de sentidos, estranha, historicamente mutante, conceitualmente espessa, de muitas camadas, emanção de manifestações divinas e psiquiátricas, de transes, de contornos poéticos, contraditória, fugidia, obscura... Como prática de enunciação, ela se configura aqui, porosamente, como experiência possível no campo da performance vocal, no entanto, ela se relaciona e faz precipitar uma gama infinda, muitas vezes insondável, de

aspectos que contribuem para uma visão sonoro-poética da vocalidade: cantos litúrgicos, fórmulas ocultistas, línguas inventadas, vaticínios oraculares, vozes de possessão, discursos ininteligíveis, jogos teatrais, transgressão linguística, ruídos de vozes... Façamos primeiramente uma viagem etimológica possível dentro de uma de suas muitas histórias, começando pelo termo em si. (Almeida & Lignelli 2016, pp. 74–75)

Falar em línguas, ‘estar possuído’ ou delirando, quando o sujeito foge do padrão racional e lógico de organizar as palavras e fonemas ele é posto à margem da sociedade e considerado louco. Artaud experimentou múltiplas vozes e sonoridades, além de criar palavras e atentar-se ao efeito causado por essas criações colocando a língua em variação contínua. Em qualquer contexto relacionado à prática glossolálica, ela sempre se relaciona com uma instabilidade, seja do discurso, seja da vocalidade, seja do texto escrito, sempre como transbordamento e excesso de um código, norma ou de uma estrutura (Almeida & Lignelli 2016, p. 76).

A glossolalia desestabiliza o *logos* uma vez que quebra com o controle e a ordem do discurso compreensível. Ela foge aos sentidos, não tem estrutura fixa, possui caráter heterogêneo. A glossolalia opera a desconstrução da linguagem falada, justamente o que desejava Artaud. “O que pode a voz em um corpo sugerido por Artaud? Isso implicaria um conjunto de práticas de desarticulação, dessubjetivação e a-significação, como apontam Deleuze e Guattari” (Almeida & Lignelli 2016, p. 82).

Durante o semestre letivo, os alunos puderam experimentar ao longo da disciplina um pouco destas ideias artaudianas. Muitos exploraram diversas possibilidades de variações da língua, linguagem e das sonoridades. No entanto, iremos destacar somente o trabalho da aluna J. O., que ao fim do processo de experimentação da oficina, criou o experimento cênico-performático POMOC. Desde as primeiras aulas, J.O. trabalhou com as palavras. Primeiramente escreveu muito: desejos, sentimentos e sensações. E em muitos experimentos espalhou papeis e escritos pelo departamento de artes cênicas. Então, uma ação se fixou: pedir socorro. Mas seu pedido parecia ser sempre ignorado, o que foi deixando a atriz cada vez mais frustrada. Ela passou a explorar possíveis sonoridades de um pedido de socorro. Em sua investigação artística, encontrou a palavra *pomoc* (que significa ajuda em polonês) e testou sua sonoridade, a visualidade da palavra e as sensações que a mesma causava nela e nos espectadores.



**Figura 3. Experimento cênico POMOC, aluna e atriz J.O.**

Fonte: Thiago Ferraz (Ouro Preto, Brasil, 2018)

Em uma das experimentações, após muitos pedidos de socorro ela disse: “Eu resolvi parar de falar” e decidiu integrar essa ausência de fala articulada ao experimento. Aos poucos outras camadas foram acrescentadas, como por exemplo, o uso das sonoridades produzidas pelo figurino que a atriz estava utilizando como a respiração ofegante causada pela sacola plástica que cobria sua cabeça a que foi acrescida de uma espécie de canto lírico, como o som dos saltos ao caminhar e a fricção dos balões que passou a usar ao redor do corpo, como forma de proteção. Temos assim que a palavra e o texto foram desconstruídos de diversas maneiras no experimento da J.O. Seja por meio da repetição, do canto, da utilização de um idioma pouco difundido, que para nós tornou-se uma glossolalia, dos sussurros ou dos gritos, formando uma tessitura de signos interconectados que puderam ser mapeados e compreendidos em sua interconexão.

### **3.2. Rizoma ‘A desconstrução do Corpo rumo ao Corpo-sem-Órgãos’**

Temos uma progressiva mudança na obra artaudiana em que o teatro da crueldade e seu ‘desmanche’ das hierarquias do palco conduz também a uma necessidade de re colocação do corpo neste horizonte, conduzindo à gênese do conceito de Corpo-sem-Órgãos na obra tardia de Artaud, um de seus conceitos mais férteis, por permitir tratar até mesmo o corpo humano não como ‘algo dado’ mas como um fluxo, destraticado e em processo.



Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari também discutiram as desconstruções teatrais propostas por Artaud, no entanto suas discussões não se limitaram ao plano artístico, mas também abrangeram a maneira como o pensamento de Artaud transformou a ideia de corpo e vida para além do teatro. A maior discussão gerada por esses dois autores sobre Artaud foi sem dúvida o conceito de Corpo-sem-Órgãos desenvolvido por eles a partir da novela radiofônica *Para Acabar com o Julgamento de Deus* de Antonin Artaud. “O CSO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (Deleuze & Guattari 2012, p. 14).

Em sua novela radiofônica, Artaud propôs o fim da divisão do corpo em órgãos. O corpo com órgãos representava um corpo estruturado, setorizado e que servia ao sistema capitalista. Um corpo anatômico, perfeito, sem máculas, escravo do trabalho. Essa ideia surgiu também na modernidade quando o corpo foi comparado à uma máquina que funciona por meio de engrenagens, Deleuze e Guattari falaram como os corpos vitrificados, costurados e abjetos nos causam horror. Artaud causou esse horror, ele possuía um corpo desviante. Seu corpo destroçado foi causa e consequência dos anos de internação, os eletrochoques e o uso contínuo de medicamentos. O corpo de Artaud não possuía valor instrumentalizante, foi consequência de uma sociedade desgastada e desmantelada pela guerra. Artaud era contra a sociedade europeia e o sistema bélico no qual vivia. Por isso, ao reivindicar uma arte que não se separasse da vida, ele apresentou esse corpo abjeto, que queria ser esquecido e ignorado pela sociedade e pelo governo mas, Artaud não deixou, ele o apresentou em seus textos, em suas concepções artísticas e em sua própria existência, desconstruindo assim a noção de corpos ideais, perfeitos e padronizados. Construir um Corpo-sem-Órgãos é voltar-se diretamente para o corpo. O Corpo-sem-Órgãos é, portanto, um corpo livre das dicotomias e binaridades. O cérebro já não é mais a razão e o coração a emoção, o corpo é um só, um todo, conectado ao espírito.

Deleuze explicitou em seu texto “Para dar um fim ao juízo”, encontrado em sua obra *Crítica e Clínica* (1993), que os homens passam por um processo de juízo e julgamento todo o tempo pela sociedade através de instâncias como o Poder e a Igreja. No Ocidente os homens assumem uma dívida com Deus: a vida, e são julgados por ele. Segundo ele, Artaud propôs a libertação do homem através da ideia de crueldade que se mostra oposta à chamada doutrina do juízo. “Artaud dará ao sistema da crueldade desenvolvimentos sublimes, a escrita de sangue e de vida que se opõe à escrita do livro, como a justiça ao juízo, e acarreta uma verdadeira inversão do signo” (Deleuze 2011a, p. 165).

É preciso lembrar que a inversão é um movimento pertencente à desconstrução derridiana. Além disso, Deleuze afirmou que corpos desviantes se desprendem do juízo. “É nos estados de embriaguez, bebidas, drogas, êxtases que se buscará o antídoto ao mesmo tempo do sonho e do juízo” (Deleuze 2011a, p. 167). Para Deleuze a doutrina do juízo invade e limita os corpos separando-os em órgãos. Um corpo setorizado é um corpo organizado. Dessa maneira as funções do organismo e seus sentidos são separados, polarizados, isto é, hierarquizados. E é só através de um corpo setorizado que o juízo pode agir.

Os alunos da disciplina foram convidados a experimentar novas possibilidades corporais e explorar seus corpos e vozes de maneira tanto uníssona quanto desarmônica, como forma inovadora de investigação artística, que era também, após cada aula, ‘mapeado’ ou melhor dizendo, ‘cartografado’ no diário / Memorial Afetivo, como forma de registrar e possibilitar a investigação artística de cada um.



**Figura 4. Experimento cênico ‘(IN)CORPORAL’, aluna e atriz: K. N.**

Fonte: Thiago Ferraz (Ouro Preto, Brasil, 2018)

Dentro das experiências realizadas pelos alunos, a investigação e o processo criativo da aluna K.N. teve destaque. A aluna criticou os corpos padronizados pelo sistema capitalista através da criação de imagens compostas por um corpo cheio de amarras e ataduras. O corpo que aparentava estar doente tentava manter-se em uma cadeira de rodas, mas sempre caía. Além disso, ostentava em suas costas um manequim de plástico que sufocava aquele corpo tornado disforme e alquebrado. “Artaud apresenta esse ‘corpo sem órgãos’ que Deus nos roubou para introduzir o corpo organizado sem o qual o juízo não se poderia exercer. O Corpo-sem-Órgãos é um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta polos, zonas, limiares e gradientes” (Deleuze 2011a, p. 168).

A operação maior de desconstrução artaudiana e de sua investigação artística era o fim da distinção entre arte e vida e ela só poderia ocorrer através da igualdade de todos os elementos da encenação. Essa prática ocorreria, segundo Artaud, através de um teatro que retornasse a sua origem, ou utilizando termos deleuzianos: um teatro que recorresse ao seu *plano de imanência*: local originário onde estão suas verdadeiras ideias, gestos anteriores às palavras e a conexão com o cosmos ocorre. Para Artaud, seria preciso

desprender-se do texto, ferramenta maior do logos e da Razão. Artaud acreditava também que as mudanças e o desapego à palavra deveriam acontecer dentro e fora do teatro, pois sua teoria não é só uma teoria teatral, mas, de certo modo, pode também ser considerada uma teoria cultural. Sua polêmica é contra toda a tradição europeia da representação, que duplica o real no drama como forma fechada e hierarquizada. (Lehmann 2007). Apenas superando o paradigma da representação (*mimesis*) seria possível capturar o espírito e tocar todos aqueles que partilhavam o ato cênico, despertando a sensibilidade e encontrando o caminho entre o gesto e o pensamento.

#### 4. Considerações finais

A vida de Artaud estava inserida em seus escritos. Em muitos de seus textos o autor fez referência a pessoas e acontecimentos que marcaram sua existência e influenciaram seu trabalho. Dessa forma, os alunos da disciplina foram, aula após aula, convidados também a trabalharem questões que lhe fossem urgentes e que alguma forma estivessem diretamente conectadas as suas vidas, desejos e questões pessoais, mapeando-as em sua própria investigação artística. No caso de Artaud, seu *pathos* é também seu caminho e sua ‘loucura’ (sua profunda crítica aos descaminhos da modernidade e sua tentativa de estabelecer uma nova possibilidade de se fazer teatro contribuiu de forma eloquente para a investigação artística no século XX).

Se o teatro dramático era aquele que obedecia ao ‘primado’ do texto, subordinado às categorias de imitação e ação, isso significava que nele predominava a esfera intersubjetiva que constrói a ação (o diálogo como lugar da oferta de sentido, totalidade narrativa, a serviço da qual os demais elementos da encenação eram postos) mas, sobretudo, como expressão de uma subjetividade, seja do diretor ou mesmo do autor. Esse é justamente um dos pontos sobre o qual a crítica de Artaud se tornou ferina, como Lehmann nos mostra:

O ator é apenas um agente do diretor, que por sua vez, apenas ‘repete’ aquilo que foi previamente escrito pelo autor. E o autor já está ele próprio comprometido com uma representação, logo uma repetição, do mundo. Era com esse teatro da lógica da reduplicação que Artaud queria acabar. De certo modo, o teatro pós-dramático é consequência disso: ele quer que o palco seja origem e ponto de partido, não o lugar de uma cópia. (Lehmann 2007, p. 50)

A partir de Artaud, e em um trabalho que depois seria fortalecido por outros como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, em direção à radical transformação do trabalho do ator e do que seja a pesquisa em artes cênicas. Sobretudo na segunda metade do século XX, o ator assumiria o papel de pesquisador de sua própria prática – ao que perguntamos: acabaria por se tornar ‘cartógrafo de si mesmo’? A posição assumida por Artaud em prol da construção de uma cena cuja poética não dependa (apenas) das palavras, e a sinalização de que ainda antes a razão e o discurso, bem como o sujeito, entraram em crise, mostram uma tendência, uma virada na maré que se mostrará dominante ao longo de todo o século

XX. Essa percepção será ainda ecoada por muitos outros artistas e pensadores, mas décadas seguintes. Essa é apenas a ponta do *iceberg*.

Como destaca Sueli Rolnik, a cartografia não estabelece um mapa, no sentido de um todo estático e imutável. Ela não se propõe definitiva, território ou estrato estabelecido. Ao contrário “é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação” ocorrem. E neste sentido, permanece aberta ao mesmo tempo em que é particularmente útil para momentos de perda ou crise de referências – como este, de crise do sujeito e das referências, que vivemos.

A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (Rolnik 1989, p. 23)

O mundo dramático, nascido na modernidade (assim como o pensamento cartesiano e o método científico convencional) estaria se ‘desmanchando’ – ou pelo menos perdendo seu primado – no teatro a medida em que este se consolida dentro do conceito, mais amplo, de Artes Cênicas? Para Lehmann (2007), o projeto de Artaud pode ser entendido como aquele que antecipou e anunciou as mudanças fundamentais por que passariam as Artes da Cena e sua investigação artística no século XX, na medida em que anteciparia alguns elementos de sua estética em crise. Sobretudo na busca por uma linguagem teatral outra que não a do drama, calcado no diálogo, mas sim calcada no corpo, sua expressividade e movimento: o corpo como um hieróglifo que precisava ser decifrado. Na compreensão de Lehmann as vanguardas são um passo importante para o rompimento com a tradição ocidental, para a tentativa de superação da modernidade e suas formas de arte, ainda que esta fosse uma tarefa que não conseguiram realizar totalmente. Isso significa que as contribuições da obra de Artaud para a construção do teatro contemporâneo são marcantes, fazendo parte da revolução que teria tornado este possível, mas não são ainda sua plena realização: antes servindo de marco para as transformações ainda mais radicais que viriam a medida em que o ‘mundo dramático’ do teatro tradicional entra em crise, naquilo que Lehmann chama de ‘pós-dramático’. Pensar então a (pré-) história do pós-dramático, como Lehmann pontua, é retroceder à aurora do século XX, identificando nas vanguardas artísticas, em seu caráter de inovação e experimentação, a origem das muitas tendências, da fragmentação e do pluralismo da cena contemporânea, naquilo mesmo que ela tem de múltipla, de indômita, de física e de intensa.

É possível fazer assim uma retrospectiva como fundamento para compreender a superação (ou tentativa de superação), ou melhor, a desconstrução da modernidade e de seus valores que terá lugar ao longo de todo século XX, inclusive tocando as artes cênicas e alçando esta ao status de campo independente do conhecimento em artes, detentora de sua própria linguagem física e de formas de experimentação e investigação artística próprios, alguns extremamente ricos, e de infinitas possibilidades – aos quais o método cartográfico se mostrou aderente e extremamente contemporâneo, uma vez que põe o

caráter processual e circular do processo criativo contemporâneo, aqui investigado, em evidência.

Finalizando, enfatizamos assim que a cartografia, como metodologia para a pesquisa baseada em Artes, aplicada ao campo das Artes Cênicas hoje, justamente por seu caráter múltiplo e processual, se mostrou aplicável. Esta foi aqui, como observado de início, realizada em dois planos: individualmente, por cada aluno ao registrar e mapear seu próprio experimento e, em um segundo momento, pelas autoras, como forma de discutir o processo criativo da oficina realizada como um todo – discussão que culminou em seu registro na forma do presente artigo. Com isso, enfatizamos, que o ponto central desta investigação se confirmou: a cartografia como processo circular, aberto e intercambiável apresenta características que se coadunam e complementam perfeitamente o caráter tipicamente processual, de ensaio e reensaio, de experimentação contínua, inerente ao campo das artes cênicas. Dentro deste escopo, observamos que cartografia e pesquisa baseada em artes se complementam e potencializam, mostrando-se, portanto, o método cartográfico como ferramenta válida para a pesquisa e trabalho do ator em seu processo criativo.

## Referências

- Almeida, G. R. & Lignelli C. (2016). No marulhar das glossolalias em Artaud. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 6(1), 71–93. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/55254>>. Consultado em: 20 maio 2017.
- Amador, F. & Fonseca, T. M. G. (2009). Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa-considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. *Arquivos brasileiros de psicologia*, 61(1), 30–37.
- Artaud, A. (2006a). *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva.
- Artaud, A. (2006b). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Brandão, T. (2006). Por uma metodologia de pesquisa histórica. In A. Carreira, et al. (Eds.), *Metodologias de pesquisa em artes cênicas (Memória ABRACE IX)* (pp.105–119), Rio de Janeiro: 7Letras.
- Brook, P. (1970). *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes.
- Carreira, A., et al. (2006). *Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas (Memória ABRACE IX)*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Deleuze, G. (2011a). *Crítica e clínica*. São Paulo: 34.
- Deleuze, G. (2011b). *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Deleuze, G. (2011c). *O Anti-Édipo*. São Paulo: 34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2012). *Mil Platôs*. Vol. 3. São Paulo: 34.
- Derrida, J. (2014). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, J. & Bergstein, L. (1998). *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê, UNESP e Imprensa Oficial.
- Derrida, J. (2001). *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Descartes, R. (1974). *Discurso do método*. São Paulo: Abril cultural.
- Freire, M. C. (2010). *Escritura: Desconstrução da linguagem em Derrida* (Dissertação de mestrado, PUC Rio).
- Guinsburg, J. (2007). *Da cena em cena: Ensaio de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Irlandini, I. A. (2011). Do sentido ao sensório: Jarry e Artaud, dois visionários do teatro. *Revista da Pesquisa*, 7(9), 107–120. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13950>>. Consultado em: 21 ago. 2018

- Kastrup, V. & Passos, E. (2013). Cartografar é traçar um plano comum. *Fractal. Revista de Psicologia*, 25(2), 263–280. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v25n2/04.pdf>>. Consultado em: 18 set. 2018.
- Kastrup, V., Passos, E. & Escóssia, L. (2009). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Lehmann H. T. (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Mairesse, D. (2003). Cartografia: Do método à arte de fazer pesquisa. In T. M. G. Fonseca & P.G. Kirst (Eds.), *Cartografias e Devires: A construção do presente* (pp. 259–271). Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Oliveira, M. O. & Charreu, L. (2016). Contribuições da perspectiva metodológica ‘investigação baseada nas artes’ e da A/R/Tografia para as pesquisas em educação. *Educação em Revista*, 32(1), 365-382. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/0102-4698140547>>. Consultado em: 23 out. 2017.
- Rolnik, S. (1989). *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.
- Virmaux, A. (2009). *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Zamboni, S. (2006). *A pesquisa em Arte: Um paralelo entre Arte e Ciência*. Campinas: Autores Associados.

[recebido em 2 de fevereiro de 2019 e aceite para publicação em 31 de julho de 2019]