

CINEMA-CORPO OU CORPO-CINEMA: Diálogos entre o corpo sem órgãos e o cinema nas proposições de Antonin Artaud

Sandra Regina Chaves Nunes

FAAP / FATEC / Diversitas - FFLCH/USP

Luíza Fonseca

FAAP

Sandra Regina Chaves Nunes

Pós-doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo e em Teoria Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora do Diversitas/USP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades, do Diversitas/USP.

Luíza Fonseca

FAAP. Atriz formada pelo Teatro Escola Macunaíma, dançarina e graduanda em Comunicação Social com habilitação para Cinema pela FAAP.

Resumo

Ao se pensar no cinema como um espaço para o potente gesto dos “estados culminantes da alma”, Antonin Artaud (1896 – 1948) – ator, poeta, dramaturgo, diretor, escritor e pensador francês – desenvolveu um compilado teórico e artístico acerca de sua proposta para essa forma artística. Para além de sua reconhecidíssima contribuição ao teatro, está o seu, não tão conhecido e discutido, trabalho com o cinema, que envolve sua atuação como pensador, roteirista e ator. Artaud produziu diversos textos esparsos condensando suas proposições sobre a criação de uma nova linguagem cinematográfica para a sua época. Assim como escreveu oito roteiros, dos quais apenas um foi filmado: *A Concha e o Clérigo* (1928), dirigido pela cineasta surrealista Germaine Dulac. É nesse universo, um tanto injustamente inexplorado de sua obra, que esse ensaio se propõe a adentrar.

Introdução

A partir de uma ânsia pela máxima expressão, Antonin Artaud (1896 – 1948) – ator, poeta, dramaturgo, diretor, escritor e pensador francês – desenvolveu um compilado teórico e artístico para provocar novos caminhos no fazer artístico. Seu grito por uma nova linguagem é um grito pela liberdade, pela expressão de uma alma conturbada pelo contato com a experiência da loucura.

O grito por uma nova linguagem de Artaud insere-se na proposta modernista de ruptura e renovação. Desde o final do século XIX, nas artes, como um todo, há um sentido de renovação. Na literatura, e pode-se estender para outras linguagens, os autores buscam “novos” artifícios narrativos que equivalham a novas linguagens, ou novos arranjos para a antiga linguagem. Para “ser moderno”, não importa a forma de expressão (teatro, pintura, música, artes plásticas, dança, literatura), será necessária uma renovação da linguagem artística, o que significa ser capaz de processar rupturas e promover novas formações (Karl 1988). “Retirar a aparência familiar de formas gastas”, reformular a linguagem. E reformular a linguagem envolve “questões de voz, tons e narrativa” (Karl 1988, p.12). Outra constante no modernismo, além da inovação de formas, é o desafio à autoridade. Esta tensão da autoridade coincide com o esforço para fugir dos imperativos históricos. Todos os modernistas se veem estranhos à história, não se reconhecendo como parte de uma tradição, dessa forma se deve romper não somente com as formas artísticas tradicionais, mas também com uma cultura humanística tradicional (Karl 1988).

As linguagens do modernismo despertaram a hostilidade das autoridades, de intelectuais e da sociedade. Ortega y Gasset, em seu *A desumanização da Arte* (1991), aponta que ao romper as pontes com o conhecido, a Arte Moderna provoca a rejeição do “bom burguês” pela incompreensão das novas propostas e pelo deslocamento essa provoca de um lugar convencional.

A mesma incompreensão e rejeição enfrentada por outro moderno, Baudelaire, em 1857, cujos poemas de *Flores do Mal* são cortados e proibidos e vivenciada quase noventa anos depois, em 1945, pelo músico Arnold Schoenberg, que pela inovação excessiva tem um pedido de bolsa negado pela Fundação Guggenheim (Nunes, 1996)

Moderno constrói-se como ameaçador para as sociedades democráticas ou autoritários. A negação, então, será um elemento de estabelecimento e afirmação do que é moderno; em função da sua capacidade de ruptura e de corrupção das ideias passadas, o moderno igualou-se ao assalto de Satã, princípio desorganizador. O satânico assume muitas formas, por isso “o Dr. Fausto de Thomas Mann é uma expressão sumárias do modernismo” (Karl, 1988, 24).

O desejo de derrubar o passado, a rebelião contra a autoridade sempre existiu, contudo é no modernismo que seus gritos e ecos passam a ser ouvidos com mais veemência. “Emergir da escuridão” ou “despertar de um longo sono” são duas

faces semelhantes do mesmo momento (Karl, 1988).¹

Revolução e utopia encontram-se no coração da modernidade. Com a Revolução Russa, em 1917, ascendem um conjunto de novas forças políticas e sociais que se fundamentam no Socialismo, representando a ideia de uma sociedade mais igualitária e justa. “Um projeto de uma nova sociedade onde o homem, nas suas relações com outros homens, encontraria sua verdadeira dimensão humana” (Lima, 2008, 354). No movimento surrealista, com sua estética revolucionária, encontra-se a aproximação mais radical deste projeto: a fundação da “utopia do novo homem, baseada na tríade do sonho: Poesia, Amor e Liberdade” (Lima, 2008, 354). E no teatro de Artaud, torna-se perceptível o quanto a “revolução da arte mágica surrealista foi levada ao extremo” (Lima, 2008, 368).

A obra de Artaud permeia diversos meios da arte, entretanto, para além de sua reconhecidíssima contribuição ao teatro, está o seu, não tão conhecido e discutido, trabalho com o cinema, que envolve sua atuação como pensador, roteirista e ator. Produziu diversos textos esparsos condensando suas proposições sobre a criação de uma nova linguagem cinematográfica para a sua época.

Assim como escreveu oito roteiros, dos quais apenas um foi filmado: *A Concha e o Clérigo* (1928), dirigido pela cineasta surrealista Germaine Dulac. É nesse universo um tanto injustamente inexplorado de sua obra que esse texto se propõe a adentrar.

Paralelo a isso, qualquer desejo de libertação, para uma via mais potente da expressão, passa pelo domínio do corpo no pensamento de Artaud. Se a dimensão física faz-se tão crucial em suas elaborações, a ponto de ser muito destacado de sua obra a concepção do corpo sem órgãos, por quais meios o potencial expressivo do corpo estaria presente na sua proposta para o cinema? É oportuno, então, extrair sua estruturação teórica e prática acerca do cinema e a máxima do corpo sem órgãos para investigar suas possíveis conexões.

Para tanto, deve-se passar pelos problemas que justificam sua abordagem feroz por uma linguagem física e a aplicação disso no cinema, onde seus registros teóricos e a expressão mais concreta deles no média-metragem *A Concha e o Clérigo* servirão de objeto à compreensão de sua linguagem cinematográfica. Ademais, o entendimento do corpo sem órgãos em sua obra, a partir da necessidade de compreensão dos cerceamentos sociais do corpo, também será erguido junto com suas manifestações dentro do filme. O mundo das imagens, proposto em *A Concha e o Clérigo* – que conta com a centralidade dos personagens no clérigo, um oficial e uma mulher – e em seus outros escritos, poderia abranger simultaneamente o cinema e o corpo?

1. O TRABALHO INEXPLORADO COM O CINEMA E SUA PROPOSTA DE LINGUAGEM

Os caminhos de Artaud para uma linguagem libertadora e maximamente expressiva também passam pela sétima arte. O problema do adormecimento dos espectadores surge como uma questão central que deve ser combatida por meio de uma fisicalidade. Para tanto, aproxima-se também da estrutura do sonho, flertando com o movimento surrealista. Como uma grande concretização de seus ideais dentro do cinema, desenvolve o roteiro de *A Concha e o Clérigo*.

1.1 O desgaste e a retomada da sensibilidade

O incômodo primordial que justifica as propostas de intervenção de Antonin Artaud nas diversas ramificações da arte encontra-se na situação de desgaste da sensibilidade a qual os espectadores estão submetidos. Para concretizar um

1. Philadelpho Menezes, em *A crise do passado*, trará a mesma visão que Karl sobre a procura de uma nova linguagem para substituir a passada – que parece não mais dar conta da realidade – como elemento implícito no uso do termo moderno. Onde quer que apareça, o conceito de moderno traz consigo “a noção de consciência do presente como momento de substancial distinção com relação aos períodos antecedentes; distinção essa que tento pode ser de notável desenvolvimento como de ruptura radical com o passado”. (Menezes, 1994, p. 9)

ambicioso projeto artístico – com toda a crueldade² a que Artaud se propõe a entregar – deve-se considerar a posição do espectador. A comunicação que almeja ser estabelecida precisaria trabalhar com a esfera da percepção. E, em sua época – por mais que essa discussão se torne cada vez mais urgente na atualidade – a posição apática do receptor era um empecilho a ser demolido pelos ataques de Artaud.

A partir de suas críticas a um cinema – e teatro – com fundamento psicológico, que narra histórias apenas como ações exteriores, seus ataques rodeiam o apontamento do desgaste da sensibilidade que está sendo construído e mantido por essas produções artísticas que não aguçam a percepção. Elas apenas contentam-se com a superficialidade dos dramas psicológicos, que não penetram nos grandes conflitos eternos profundamente humanos, ou com um mero jogo de imagens, que tende ao abstracionismo. O cinema “verdadeiro” que ele busca estaria talvez no meio dessa polaridade. E distante dos recursos discursivos da predominância do texto nas artes que dominaram também a produção cinematográfica. Há a necessidade de expressão para além dos dicionários. Todavia, o cinema também estaria sujeito às palavras: “todo o pensamento de um filme está nos letreiros, mesmo nos filmes sem letreiros; a emoção é verbal” (Artaud, 2011, 159). Sua proposta de linguagem para a sétima arte parte, então, de uma recusa à lógica verbal e denuncia essa ineficiência da linguagem discursiva e racional em despertar o espectador dessensibilizado.

Nos manifestos do Teatro da Crueldade, mas em consonância com a proposta cinematográfica, a palavra não é descartada por completo: seu uso concreto – pela entonação, sonoridade e intensidade – pode transformá-la em espaço. De tal forma, seu entrave com as palavras se dá em busca de sua fisicalidade. O “sentido” que elas fornecem não podem rebaixar uma obra do seu potencial de atingir o espírito. Para tanto, Artaud recusa a predominância do verbo, e dos diálogos, e clama que um “encavalamento das imagens e dos movimentos levará, através de conluios de objetos, silêncios, gritos e ritmos, à criação de uma verdadeira linguagem física com base em signos e não mais em palavras” (Artaud, 2006, 146). Essa recuperação da fisicalidade almeja sair do que seria uma superficialidade do processo racional para adentrar nesse espírito-corpo de uma maneira mais profunda. O embate de Artaud por uma linguagem que abale o entorpecimento se mostra mais uma vez; dessa vez, pelo meio essencialmente físico.

Com tal intuito de conseguir alcançar a sensibilidade e “penetrado pela ideia de que a massa pensa primeiro com os sentidos” (Artaud, 2006, 96), Artaud almeja alcançar os sentidos antes do espírito, ou melhor dizendo, alcançar o espírito através dos sentidos. O entorpecimento pode, então, ser eliminado por uma prática que atinja o corpo puramente pelo intermédio de sua dimensão fisiológica. Ou seja, trata-se de direcionar os esforços artísticos à sensibilidade nervosa e não ao entendimento. Se a lógica meramente racional constitui-se como o costume de um público inerte, somente fora dela que esse público pode ser despertado. E será: pelos sentidos, pela pele, pelos olhos. De tal maneira, põe-se a possibilidade da retomada da sensibilidade ao encará-la pelo seu aspecto físico.

Para que esse anseio por uma linguagem física se torne factível dentro da linguagem cinematográfica, Artaud lança-se em uma empreitada pelo “puramente visual” que se choque nos olhos do espectador. Seria um requisito o choque de imagens, gestos, corpos associados a uma brutalidade dessas formas. Ao mencionar tais formas, porém, é preciso ressaltar que, para ele, o conteúdo que o público recebe necessita funcionar de acordo com a capacidade de reconhecimento de formas comuns ao nosso inconsciente. Isso significa que, por mais que consigamos absorver e assimilar uma imagem abstrata e até se sentir afetado por essa, composições exclusivamente geométricas não carregam nenhum sentido que possa ser igualmente absorvido. Ou melhor, não carrega nenhuma memória que possa ser reconhecida pelo espírito. O “reconhecer” é um pilar básico

2. Confusões provenientes do uso banal do termo à parte, Artaud é meticoloso ao definir a crueldade para além do dilaceramento carnal, e a explica como rigor, apetite de vida, ao elaborar seu mais notável projeto: o Teatro da Crueldade.

do funcionamento da capacidade emocional humana; seja esse reconhecimento referente ao real ou ao domínio do sonho. Portanto, Artaud mostra seu desinteresse na abstração, partindo do raciocínio de que ela contribuiria para insensibilizar o espectador. As formas úteis ao seu cinema estão dentro da natureza reconhecível do real e do sonho.

Dado o universo de onde partem quais imagens que servem a essa linguagem, é o momento de se debruçar sobre o que seria o dito “choque” entre elas. A maneira como o movimento e o ritmo entre essas funcionaria pode ser pensada a partir das suas mais concretas proposições estéticas que apontam caminhos ao falar em rapidez, repetição, insistência, reiteração. A primeira sequência em *A Concha e o Clérigo* revela um homem dosando um líquido que escorre de uma concha em diversos frascos. Após preenchê-los, são logo descartados em uma enorme pilha de cacos de vidro que se forma ao lado. Um oficial, portando inúmeras condecorações em seu traje, adentra a sala e se aproxima aos poucos pelas costas do clérigo. Há ritmo na própria escrita de Artaud ao indicar que “a cada novo frasco quebrado corresponde um salto do oficial” (Artaud 2011, 161). As imagens orquestradas por Dulac também dão conta de entregar o público a uma aparição repetitiva e ritmada entre os cacos, a concha, o líquido, o clérigo, o oficial. O acúmulo e intensificação dessa cena passam pela esfera do roteiro e sua dimensão dentro das angústias humanas, pela direção de arte que constrói o exagero dos vidros às condecorações, pelo gestual da atuação, pela escolha de planos e pelo ritmo insistente da montagem.

Portanto, as indicações de rapidez e repetição feita por Artaud estão presentes no conjunto da construção de linguagem. Tudo culmina para um estado extremo das coisas. O apoio em tais elementos para produzir seu efeito nos sentidos, poderia ser identificado também na linguagem cinematográfica experimental e surrealista de sua época. É justamente com a aproximação e apropriação da estética surrealista que Artaud consegue encaminhar esse seu trabalho mais próximo à prática do cinema.

1.2 Aproximação com o surrealismo e a mecânica do sonho

O projeto surrealista parte de anseios, faz recortes e põe luz em diferentes processos de criação que encontram eco na pauta de Artaud. Quase naturalmente, Tadore ao movimento surrealista entre 1924 e 1926. Seu trabalho e suas experiências perpassam alguns preceitos levantados pelo surrealismo e parecem partir de um mesmo eixo se considerada sua luta pela liberação da expressividade e o próprio propulsor apontado por André Breton (1896-1966) ao redigir o Manifesto do surrealismo em 1924: “só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade” (Breton 2001). A temática – e necessidade – da liberdade é central para uma proposta artística que almeje a potencialização das questões do espírito, mesmo que isso abale a moral.

Outro ponto de toque, indissociável do surrealismo e de certa forma absorvido por Artaud nas suas efervescências sobre o cinema, parte do questionamento do “império da lógica” (Breton 2001) até alcançar a absorção dos estudos do inconsciente recém elaborados pela psicanálise. O racionalismo, ao funcionar como estrutura dominante, ordena o mundo e penetra o próprio processo criativo. Apenas a experiência consciente é acolhida pela razão – além de ainda lhe impor duras restrições. Nesse cenário, a liberdade já foi cerceada. Portanto, dentro da busca por outros meios, Breton chega a tecer elogios a Sigmund Freud (1856-1939) por seu avanço no que ele considera ser uma exploração mais profunda dos alcances do ser humano. O desprendimento dos moldes racionais ocasionaria uma aproximação à estrutura de fato do pensamento, a nível profundo. A recepção de uma obra para além da restrição da razão já foi evidenciada como um dos desejos de Artaud e se afeta por essas tentativas de ampliação criativa através dos meandros da mente.

Torna-se importante, então, retomar o olhar de Artaud sobre o movimento que

integrou. Um pilar do surrealismo descrito por ele³ é a revolta contra qualquer opressão material ou espiritual. O que sustenta o anseio pela liberdade como propulsor para a destruição das instituições. No entanto, quando o movimento se atrela ao marxismo, Artaud perde o interesse por esse, apontando que qualquer gesto em favor de ordenar a matéria, aceitaria a organização do espírito, que se pretendia libertar. A estrutura de operação, por assim dizer, do surrealismo para Artaud parte da destituição da racionalidade, passa pela revolta contra a moral e chega a fisicalidade dos sentidos tomando-a como receptora desse projeto.

A ideia é estilhaçar o real, desorientar os sentidos, desmoralizar ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto. Do seu obstinado massacre, o surrealismo sempre se empenha em extrair algo. Pois, para ele, o inconsciente é físico e o Ilógico é o segredo de uma ordem na qual se expressa um segredo da vida [...] E o surrealismo liberou a vida, descongestionou fisicamente a vida (Artaud 2019, 110).

A extração de algo constitui-se como aquela ação já citada que se impulsiona por uma noção de profundidade. O “ir mais a fundo”, pelo que se recebe da superfície em uma desorientação dos sentidos que estão acostumados somente com a lógica. Há um caminho, e um gesto mais rigoroso a ser feito, para formar uma linguagem que trabalhe com a estrutura do pensamento. Reitera-se: esse caminho é físico, tal qual o inconsciente. A reanimação da sensibilidade nervosa mostra-se novamente como um requisito para abrir uma fenda ao “segredo da vida”. É preciso descongestionar os sentidos dormentes, o corpo, a vida e seus segredos.

Um outro elemento, levantado pelo próprio desenvolvimento da psicanálise, desponta interesse à investigação e à temática, seja por parte dos surrealistas ou por Artaud: o sonho. Para fins de análise, deve-se observar o desenrolar disso dentro da obra de Artaud. O sonho, longe de uma passividade do ser adormecido, é um elemento ativo:

Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária (Artaud 2006, 97).

Logo, desde suas elaborações que levantam o conceito de crueldade – a que se refere a “violência” que não é literal nesse trecho – diversas ramificações das suas construções de linguagem bebem no caldo dos sonhos. E há de ser uma bebida para o espírito, ao tanger as fundas camadas do pensamento em sua ligação com o inconsciente.

Em sua “Carta aos médicos-chefes dos manicômios”, Artaud aponta a estrutura social que viabiliza a classificação e medição do espírito através da medicina de sua época. Ressalta que os sonhos dos dementes são tidos como apenas um amontoado de palavras – nem é considerada sua potência imagética, para além da falta de “lógica” entre elas. O processo do sonho – tão caro para a obra de Artaud – é ignorado pelo funcionamento da estrutura dominante, porém carrega justamente os segredos ignorados do espírito. Faz-se fundamental, portanto, dar a atenção devida a esse fenômeno. A relação do sonho com o inconsciente, pensada para os fins de ampliar a criação artística, torna-se relevante ao abstrair o “profundo do pensamento” (Artaud 2011, 179). A estratégia consiste em des-trinchar a estrutura do pensamento. A incisão cinematográfica disso apresenta-se no momento em que Artaud aproxima seu projeto prático para o cinema

3. Essa descrição feita por Artaud encontra-se em uma palestra proferida no México, em 1936, intitulada: “Surrealismo e revolução”. (Willer 2019)

de uma “mecânica do sonho sem ser, realmente, um sonho” (Artaud 2011, 179).

Para concretizar essa mecânica, a intenção não narrar um sonho, ou cair na ilusão do que seria de fato reproduzir um sonho, mas reconstituir a estrutura do pensamento, a mecanicidade do sonho, para que o espectador não precise cumprir esse papel por si próprio. Aqui está a chave para uma obra que possibilite que o espectador apenas receba-a pelos sentidos. Com a estrutura já costurada pelo filme, o espectador é liberto de racionalizar aquilo que o afeta e, assim, poderia ser completamente entregue à lógica imagética. Por esse caminho, seus sentidos são despertados. Concebemos, portanto, a mecânica do sonho como uma especificação da proposta de retomada da sensibilidade desejada por Artaud, que em sua construção enquanto termo aplica-se a sua empreitada no cinema. E está muitíssimo evidente em seu único roteiro filmado: *A Concha e o Clérigo*.

1.3 A Concha e o Clérigo como dilatação dos sentidos

O média-metragem *A Concha e o Clérigo* foi dirigido por Germaine Dulac a partir do roteiro de Antonin Artaud. Talvez, uma atribuição de funções melhor seria referir-se ao filme como: sonho de Antonin Artaud, composição visual de Germaine Dulac, conforme Yvonne Allendy, quem entregou o roteiro à cineasta, acusa Dulac de ter enunciado nos créditos. Uma versão posterior às críticas ao filme, postadas por Artaud como notas de imprensa, e à publicação do roteiro na *Nouvelle Revue Française*, ocasionam uma mudança que se retrata como: roteiro de Antonin Artaud, composição visual de Germaine Dulac.

É perceptível, além do embate entre os envolvidos após a conclusão do filme, uma questão principal dessa discordância: a reivindicação das imagens indicadas no roteiro em detrimento de sua impressão na película. Ao apontar o descontentamento de Artaud com o resultado, é notável que suas ambições em constituir uma lógica imagética que cumprisse seu “ataque” a sensibilidade defasada não foram tidas como concretizadas. Por mais que o letrado inicial indique: “Não um sonho, mas o mundo das imagens que leva a mente onde ela jamais teria consentido em ir, o mecanismo está ao alcance de todos”⁴. A citação revela que, mesmo com o sonho como um interesse presente, não há o desejo de replicá-lo. Mais interessante seria o impacto puro das imagens sobre os olhos que as assistem. Ainda mais, uma questão central da proposta de Artaud para o cinema mais uma vez se anuncia: para que esse impacto se dê, há um mecanismo que pode ser dominado.

Trata-se, então, da citada intenção de se aproximar da sensibilidade do espectador percorrendo outros caminhos de sua apreensão; caminhos pouco acessados, que desviem da racionalização e flertem com imagens reconhecíveis pelo inconsciente. Para tanto, adentrando a película, logo somos entregues a uma frecha iluminada de uma porta ao fundo de um corredor escuro que nos convida a entrar. Após ela, o clérigo serve o líquido em seus frascos excessivamente descartados. O acúmulo e exagero logo denotam a atmosfera que se desprende de qualquer compromisso com o real. Quando o oficial entra no cômodo sem que o clérigo perceba, sua aproximação sorrateira revela também o despreendimento com a noção comum de espacialidade. Seja a partir das indicações de Artaud que potencializam a presença do corpo no espaço quando o oficial adentra o ambiente pelo teto (o que será desenvolvido com maior precisão em um momento oportuno), seja pela montagem proposta por Dulac. Essa última joga com a confusão dentro da espacialidade da cena com planos que desorientam ao mostrar os personagens invertidos ou em um eixo diferente do que havia sido usado até então.

A montagem e o tratamento das imagens dilatam a convencionalidade do espaço sem nenhuma sutileza e com o intuito de provocar essa expansão dos sen-

4. Do original: “non pas un rêve, mais le monde des images lui-même entraînant l'esprit où il n'aurait jamais consenti à aller, le mécanisme en est à la portée de tous”.

tidos comuns também na percepção do receptor. Encontra-se isso quando o oficial, ao quebrar a concha com sua espada, provoca uma deformação na cena que “estica” as imagens (figura 1) e faz com que o clérigo saia engatinhando pela rua atrás do oficial. A plasticidade surreal da forma infligida por Dulac parece acompanhar o extremo dos “estados culminantes da alma” (Artaud 1973, 8) que Artaud aponta como uma necessidade temática do cinema.



Figura 1. Frascos ainda intactos do clérigo. No roteiro se diz: “A sala toda treme”.
Fonte: *A Concha e o Clérigo* (1928)

De qualquer forma, as estratégias estéticas para a construção de um filme, que se relacione mais com o universo recluso da mente do que com seus processos de racionalização na apreensão de uma obra, estão impressos em *A Concha e o Clérigo* a partir da ambição em não contar uma história calcada em recursos discursivos e de ordem psicológica, e sim expressar uma “sucessão de estados de espírito” (Artaud 1973, 10). O que interessa não é a busca de uma lógica ou qualquer coisa que não está lá: a única coisa que há, em contato com o filme, são as imagens, em atrito entre si, os gestos, os corpos. Sua significância profunda na capacidade humana de reconhecimento aproxima a imagem da sensibilidade.

Será esse o mecanismo que precisa operar. E dada a provocação feita no começo dessa análise, é justamente no “mecanismo” exposto nos letreiros iniciais que reside a insatisfação de Artaud com o resultado de *A Concha e o Clérigo*. O ponto principal está na estrutura do sonho. Para Artaud, a diretora teria meramente narrado um sonho ao deturpar as imagens por ele indicadas no roteiro. De uma maneira geral, ele aponta uma banalização das imagens. Ressalta-se que não há exatidão em registros documentais de sua crítica. Seu texto em resposta ao filme – *Cinema e Realidade*, publicado como prefácio do roteiro – se mantém em tom mais sutil e retoma amplamente seus ideais de cinema e intenções com a produção do roteiro. Artaud não aponta e examina o trabalho de Dulac e suas especificidades. Ao discorrer sobre os caminhos que não lhe interessam dentro do cinema, reitera sua crítica a uma tendência ao abstracionismo. Se considerada a grande manipulação de imagens realizada por Dulac, para além das indicações propostas por ele, talvez tenhamos outro ponto forte de insatisfação. Quanta modificação, que flerte com uma plasticidade abstrata das coisas, uma figura aguenta até perder sua referência no real ou no sonho? Até, talvez, perder sua “pele”? Ou seja, sua referência na percepção humana. Em *Cinema e Realidade*, Artaud afirma (2011, 161):

A pele humana das coisas, a derme da realidade, é sobretudo com isso que o cinema lida. Ele exalta a matéria e a revela para nós em sua espiritualidade profunda, em suas relações com o espírito de onde ela se originou.

Reitera-se a necessidade de reconhecimento, assim como o caminho de fora para dentro que retira da superfície sua conexão com o interior. Pele e alma. Ma-

téria e espírito: indissociáveis em Artaud. Entretanto, independente do sucesso ou não da mecânica do sonho em *A Concha* e o *Clérigo*, sua linguagem é sim eficaz em ampliar as possibilidades narrativas e estéticas, tanto pela inferência de Artaud quanto de Dulac, no que diz respeito a dilatação sensorial oferecida ao espectador.

2. O CORPO SEM ÓRGÃOS

COMO OUTRO MEIO PARA A FISCALIDADE DA LINGUAGEM

Extraí-se que a esfera física é indispensável para a linguagem artaudiana. Mais do que a posição física do espectador que recebe uma obra através da provocação de sua sensorialidade adormecida, temos a dimensão do corpo em si como imagem. Seja no conjunto de um filme que lança imagens reconhecíveis ao espírito, seja a posição social que um corpo estratificado ocupa no nosso imaginário com todos os seus cerceamentos. Indispensável igualmente se torna a ampliação do lugar de ação de um corpo no pensamento artaudiano. Faz-se importante, então, passar por sua análise do lugar ao qual o corpo é submetido até sua libertação social, filosófica e artística – como forma de ampliar o processo criativo.

2.1 O cerceamento do corpo através dos órgãos

Antes de mais nada, um corpo é um corpo. Matéria de suporte do físico, da mente, da expressividade. Sua inserção social, porém, torna-o território – demarcado – passível de posse e juízo. Atribui-se ao corpo um uso, comportamento e aparência dentro de uma lógica do que seria aceitável ou permitido. O corpo como potencial do livre viver e experimentar, inclusive como potencial artístico, não entra na lógica de domínio e cerceamento. O impulso subversivo de Artaud forma as bases para sua exploração artística e emancipatória que passam inevitavelmente pela presença do corpo em suas proposições de linguagem e chegam ao tanto conhecido termo do corpo sem órgãos. Para extrapolar esses limites impostos, entende-se que não declara uma guerra aos órgãos, como aniquilação do corpo. Ao falar em órgão, a visão deve ser ampliada ao organismo, como organizador de uma macroestrutura que define e categoriza o que é ser um sujeito, um ser, um corpo.

Conforme apontado, um corpo sob esses preceitos é roubado da potência de ser apenas corpo. Torna-se organismo e está sujeito ao seu ordenamento. Assim, pode tanto ser privado da experiência profunda de sua sensibilidade, como ocorre nos processos de dessensibilização aos quais Artaud é tão crítico, quanto de sua própria ação expressiva no mundo. De qualquer maneira, os caminhos pelos fluxos profundos do espírito são postos em risco. Para que isso não ocorra é preciso encarar o espírito através da fisicalidade do ser, e respaldar o caráter indissociável desses dois elementos em seu pensamento:

Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento (Artaud 2006, 98).

A fadiga incessantemente renovada dos órgãos é a manutenção dessa ordem de um corpo organizado socialmente. O “sacudir” esse sistema ordenado, fora levar o corpo para além dessa estrutura posta a ele, correlaciona-se à tentativa de linguagem que sacuda os sentidos do espectador. Então, surge a urgência de “encerrar os órgãos” (Artaud 2006, 103), justamente como permissão para o fluxo de circulação da sensibilidade. Chega-se ao momento no qual as investidas de Artaud pela liberdade física, e isso como um propulsor da expressividade, expressam-se na máxima do “corpo sem órgãos”. Tal termo foi proferido por ele uma única vez em uma performática – situemos assim com a vantagem de nosso olhar contemporâneo – transmissão radiofônica intitulada “Para Acabar com o

Juízo de Deus”, realizada em 1949. Nela, declama (2019, 196):

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe nada mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então, poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será seu verdadeiro lugar.

A libertação da necessidade do “órgão” torna-se requisito para desprender-se do estado inerte no qual não se recebe nem se externaliza fora de um automatismo raso das relações. Todavia, o escape da lógica dos órgãos parece ser possível. Isso pode ocorrer, então, por duas vias. Uma, “espontânea” e a outra como uma prática consciente.

Deve-se relembrar a experiência de Artaud com a loucura, não só no âmbito psicológico como social. Ele sugere que o corpo louco não pode ser eliminado. Sobre esses corpos desviantes, Artaud aponta que a repressão dos atos antissociais é inútil, pois “todos os atos individuais são antissociais” (Artaud 2019, 36), afinal, o “social” forma uma escala ordenadora maior que os seres. Só a sua complacência com tal ordem que garante sua sociabilidade ou civilidade, e nada mais em si. Se não é possível controlar corpos para não fugirem à norma, pode-se extrair que o processo de um corpo em encerrar seus órgãos, sua organização, também pode ocorrer de forma espontânea. Longe de ser possível só sob a categoria de loucura, isso é igualmente visível na despretensão “no delírio dos bailes populares”, por exemplo. Importa, então, operar o corpo sem órgãos de forma consciente seja pelo reconhecimento e libertação conscientes do corpo, seja ao aplicar essa libertação para fins específicos, como dentro do ofício artístico.

Todo o compilado teórico de Artaud debruça-se sobre reanimar a fisicalidade da linguagem por essa via incompaciente com as normas. A apropriação de Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) sobre o corpo sem órgãos expande as noções sobre o funcionamento dessas normas e propõe uma prática, ou melhor dizendo, um programa para o alcance desse estado primeiro do corpo, que lhe é roubado. Mencionou-se a transformação do corpo em organismo – demarcado e organizado pelos órgãos – logo, importa ampliar para sua transformação em sujeito – estruturado como tal por subjetivação – e em significado e significante – ao ser submetido à significância de sua forma e postura. Seriam esses os três principais estratos pelos quais o corpo é captado. Entende-se por “estrato” uma camada que serve a “formar matérias, aprisionar intensidades ou fixar singularidades em sistemas de ressonância ou redundância” (Deleuze e Guattari 2011, 70). É um funcionamento de captura que mobiliza a codificação e territorialização de qualquer coisa que se possa alcançar. Estrato é um território fixo, que concentra a ideia de indivíduo, de um eu único, que castra a ampliação das subjetividades. Em referência à origem do corpo sem órgãos em Artaud, Deleuze-Guattari ainda somam que o estrato é um juízo de Deus. Assim, estratificação é o processo de enorme capacidade multiplicativa que atribui camadas sobre camadas, territorializando novos elementos.

Portanto, a via de escape reside no que Artaud menciona como o ato de se “sacudir” essas estruturas. A desestabilização da ordenação – a organização, o organismo, os órgãos – é a praxe do programa para se atingir o corpo sem órgãos em Deleuze-Guattari. Impossível descartar o ampliado da noção de corpo sem órgãos feita pelos dois filósofos e ignorar em análise termos como estratificação, codificação e territorialização. Entretanto, é preciso aplicar duas ressalvas. A base do projeto teórico de Deleuze-Guattari parte da desubjetivação. Ir além da formulação de identidade, até no que tange a transposição do corpo em sujeito, um dos grandes estratos. Isso não se conecta com o pensamento de Artaud, que parte, até como já citado, da existência de individualidade, iden-

tidade, alma. Elementos que não poderiam ser destituídos de um ser. Outra ressalva encontra-se na conexão entre crueldade em Artaud e masoquismo em Deleuze-Guattari. Ao conceber o corpo masoquista em “Como Criar para si um Corpo sem Órgãos?”, nos *Mil Platôs* desses filósofos, a dor não é um fim – ela não é o alvo do desejo ou o gozo – mas um dos meios de abrir a circulação de intensidades de um corpo – assim como há o corpo paranoico, esquizo, drogado, hipocondríaco. Não é um tratado sadomasoquista, como pode parecer atraente, porém beira muito mais os meios “sangrentos” da busca pelo corpo sem órgãos – por mais que sejam meios de passagem e seja admitido que um “corpo sem órgãos é também pleno de alegria, de êxtase, de dança” (Deleuze e Guattari 2012, 13). Logo, é preciso lembrar que a crueldade não necessita do sangue, e associá-la à pura carnificina é justamente a maior incompreensão em torno dessa formulação de Artaud. Partindo de muito cuidado, esse ponto foi reforçado, pois é uma associação errônea que pode facilmente ser feita. De toda forma, qualquer impulso de dilaceração dos órgãos não compreende um esvaziamento. Em Deleuze-Guattari não há a noção de “falta” e Artaud também está em busca de potência. O corpo sem órgãos seria o que resta quando tudo foi tirado, ou seja, quando as camadas da estratificação foram rompidas. Ambas as proposições buscam recuperar um estado primário do corpo para sua livre expressão e afetação. Devolver o estado de corpo a ele mesmo, anterior a seu aprisionamento. Depois de tudo, um corpo é só um corpo.

2.2 Ampliar as possibilidades de criação

As elaborações sobre uma linguagem física conversam com a posição do receptor, mas igualmente discutem as esferas de representação do corpo. Seguindo as concepções teóricas que cercam a máxima do corpo sem órgãos, faz-se importante analisar o papel expressivo dos corpos em sua inserção na linguagem cinematográfica artaudiana.

A ampliação do real em *A Concha e o Clérigo* é logo contextualizada no cenário de exagero da primeira cena, em que o clérigo acumula os destroços de seus frascos e o oficial o seu acúmulo de condecorações. Temos a posição social desses corpos muito bem evidenciadas, inclusive na mulher que aparece posteriormente como código de sensualidade e de um desejo inalcançável. Temos, ainda, o ataque às estratificações marcado pela desmoralização desses personagens e, por consequência, o lugar social que sustentam. A sobrecarga de condecorações do oficial funciona como um elemento irônico. O clérigo, ao ter sua concha, que canaliza seus desejos em frascos que logo se destroem e são espalhados, quebrada pelo oficial, lança-se em um rastejar pelas ruas (figura 2). Sua posição de prestígio e elevação espiritual é rompida por sua animalização provocada pelo impedimento de seus desejos. Consegue, então, um outro foco de desejo ao avistar o oficial em companhia de uma mulher. O personagem, enquanto clérigo, continua a ser desmoralizado ao assumir um desejo de ordem sexual e violenta. Segue-os a um confessionário, onde precisa eliminar seu empecilho para obter a mulher. O oficial, que em suas mãos transforma-se em padre, é agarrado pelo pescoço em um gesto forte. Violento o suficiente para partir seu ser ao meio (figura 3), fazendo com que a gravidade do ambiente não seja mais um imperativo. O clérigo o segura sem nenhuma resistência do ar, e lança-o pela sala, flutuando. Quase como se não fosse um gesto suficiente, lança-o em seguida do alto de um penhasco, de onde ele cai em um movimento espiralado. Finalmente a sós, ele consegue recuperar sua concha nos seios da mulher, ao despi-la e agarrar seu sutiã de concha que se forma frente a seu corpo. Os códigos comuns do social, da espacialidade e do corpo estão ausentes, e a intensificação da ação das personagens desterritorializa constantemente a lógica racional. Isso também fica evidente na maneira como o oficial adentra a sala por trás do clérigo. Desprendido da noção de gravidade e espacialidade comum e destituído inclusive de uma humanidade em seus gestos, conforme propõe Artaud, ele penetra a sala pelo teto (figura 4). Há uma ampliação do lugar do corpo, seja nos trajetos distantes do real, seja ao potencializar a posição que ele ocupa na própria percepção do espectador.

Figura 2. Clérigo rasteja pelas ruas. Ao longe, parece um animal.



Figura 3. Oficial é partido pela metade.



Figura 4. Oficial entra. No roteiro: "Fica ali como uma espécie de aranha, ora nos cantos sombrios, ora no teto".



Fonte: A Concha e o Clérigo (1928)

Há uma camada de violência na perseguição insistente que se sucede com a conquista e perda constante do objeto de desejo do clérigo. Isso se manifesta muitas vezes em suas mãos estendidas que se portam como garras sempre tentando alcançar algo. Como quando segura o oficial pelo pescoço partindo-lhe a face, quando arranca as conchas que cobrem os seios da mulher (figura 5), quando agarra a forma vazia da mulher no ar tomando-a como sua para depositá-la no interior de um vaso (figura 6), quando "suas mãos procuram um pescoço", mas sobre elas há apenas os turbilhões de imagens que alimentam o imaginário da obra (figura 7) na estratégia de despertar imagens comuns ao inconsciente.

O desejo que não se concretiza e sua eterna busca pode ser destacado dessa obra como seu grande propulsor. Esse impulso opera pela desestratificação dos corpos como código social e necessita do corpo em circunstâncias extremadas – desorganizado, sem órgãos – como uma via de expressão.



Fonte: A Concha e o Clérigo (1928)

Figuras 5, 6 e 7: frames do filme A Concha e o Clérigo (1928)..

Conforme já dito, o sonho, em si, afeta a realidade assim como é afetado por ela. Mas como uma camada profunda do pensamento, parece não ser conquistado pelo insistente processo de territorialização. Talvez a grande contribuição do sonho para a linguagem de Artaud só seja viável devido a sua autonomia perante o território demarcado do real. A imagem-corpo não necessariamente é cercada dentro do domínio do sonho. Pode haver na estrutura do pensamento o corpo como tal. De qualquer forma, a recepção dessa imagem-corpo brinca com o posicionamento social que carrega e instiga a possibilidade do ampliação de seus atos e percepções. Tal ampliação, nas esferas da experimentação e da criação, não busca nada mais do que já há: um corpo, em seu estado primeiro, antes da construção do organismo, o corpo sem órgãos.

Considerações finais

Os estados extremos propostos por Artaud, que partem de sua fúria pela autoexpressão, traçam caminhos para outras construções de linguagem que não as psicologizantes ou de mero jogo de imagens e consolidam um interesse temático geral em sua obra. Todavia, ele reitera como o cinema parece ser uma plataforma que necessita dessa grandeza extremada de seus temas. Para que essa comunicação seja feita, é fundamental atentar-se à posição do receptor, algo muito comum ao pensamento moderno que dialoga com sua conexão com o surrealismo. Tomando a dessensibilização dos espectadores como um empecilho, sua proposta busca opções que não se agarrem a recursos discursivos dentro de uma racionalização do conteúdo. Só seria possível abalar a sensibilidade do espectador justamente por seus sentidos. Assim, prioriza-se uma fisicalidade para atingir o público pelos sentidos.

Há, então, duas vias em diálogo para uma fisicalidade da linguagem cinematográfica artaudiana: o sonho e o corpo. Em referência ao abandono da racionalização, o que se almeja é a extração da estrutura do pensamento, pela via do sonho – onde Artaud atribui a existência de uma mecânica do sonho que pode ser dominada enquanto estrutura sem cair em uma réplica do que seria um sonho. A aproximação que ele faz com o inconsciente serve para que o espectador seja emancipado da necessidade de seus processos racionais e possa, assim, absorver a obra pela pura via de reconhecimento das imagens provindas de seu espírito. Elementos mais concretos da sua intenção de despertar os sentidos são apontados por um choque dessas imagens calcado em rapidez e repetição. Já em relação ao corpo, ele constrói sua crítica à estratificação, ao se referir e destruir o código social do corpo, e propõe sua desestratificação a partir do despreendimento do corpo das noções comuns do real de espacialidade, conduta e forma. Ambas essas estratégias são visíveis e foram apontadas em A Concha e o Clérigo.

No domínio do sonho, o corpo revela outra dimensão, maior que seus estratos ou que sua convencionalidade no domínio do real. Sua ampliação física engran-

dece sua imagem na percepção do espectador. Na esfera da necessidade de reanimar a própria sensibilidade do corpo, o sonho e sua lógica contribuem para reativar a percepção, ou acessar lugares onde a mente jamais teria consentido em ir, conforme o letrado da mídia-metragem aponta. É uma proposta de linguagem que funciona como um canal direto com o espectador, um córrego de fruição; comparável ao fluxo de intensidades em um corpo sem órgãos.

Assim, sonho e corpo se aliam como ampliações da linguagem cinematográfica. E, maior que sua empreitada no cinema, as concepções teóricas que cercam a máxima do corpo sem órgãos em seu trabalho e suas aspirações para o cinema caminham juntamente para um alargamento das praxes de linguagem. A questão da expressão é posta ao centro. Para que isso ocorra, a liberdade é o imperativo, e não a sua repressão. Considerando o constante e insistente processo de cerceamento das liberdades e dos corpos e a ainda muito atual desensibilização dos espectadores, a contribuição de Antonin Artaud, e a atenção ao seu olhar para o cinema, concentra uma discussão muito fresca para se pensar em arte no contemporâneo. Seu gesto para uma potencialização da linguagem não foi esgotado.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *El Cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

_____. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução, seleção e notas de Cláudio Willer. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

_____. *Linguagem e Vida*. Organização J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRETON, André. "Manifesto do surrealismo". *Manifestos do surrealismo*. Traduzido do francês por Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Editora Cortez, 1991.

KARL, Frederick R. *O moderno e o modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

LE COQUILLE et le clergyman (A concha e o clérigo). Direção de Germaine Dulac. França, 1928. Mudo, P&B. 40min.

LIMA, Carlos. "O Teatro Surrealista: Revolução e Utopia". In: *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 1994.

NUNES, Sandra. Murilo Rubião: Escrita e Reescrita. Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, 1996.