

A crueldade semiótica a partir de Antonin Artaud e do experimentalismo do filme *{TRANSMISSÃO}*

The semiotic cruelty from Antonin Artaud and the experimentalism of the film *{TRANSMISSÃO}*

Shico Menegat

Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, Brasil. E-mail: shicomenegat@gmail.com

Bruno Leites

Professor do Departamento de Comunicação (DECOM) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, Brasil. E-mail: bruno.leites@ufrgs.br

Resumo:

O artigo pretende discutir a crueldade de Antonin Artaud a partir de um viés comunicacional, recuperando suas problemáticas sobre o signo, a linguagem e o corpo para encontrar meios de analisar o filme *{TRANSMISSÃO}* (2020), de Luiz Päetow. Percorremos o teatro da crueldade enquanto uma proposta a ser expandida e cuja força encontra atualizações e expansões em distintas mídias e na contemporaneidade. Ao configurarmos uma crueldade semiótica artaudiana, observamos no filme a produção de corpos que não visam representar e significar, mas que irrompem sensações por sua materialidade crua. Na primeira cena, analisamos uma relação estritamente violenta a partir da câmera que invade a boca do ator mostrando um avesso do órgão. Já na segunda cena, vemos como a linguagem é operada pela dissociação entre a materialidade da fala e o significado das palavras.

Palavras-chave:

Semiótica; Crueldade; Audiovisual; Corpo sem órgãos; Experimentalismo.

Abstract:

The article intends to discuss Antonin Artaud's cruelty from a communicational perspective, recovering his problems about the sign, the language, and the body to find ways to analyze the film *{TRANSMISSÃO}* (2020), directed by Luiz Päetow. We discuss the theater of cruelty as a proposal to be expanded and whose strength finds updates and expansions in different media. By configuring an Artaudian semiotic cruelty, we observe in the film the production of bodies that do not aim to represent and signify, but that erupt sensations due to their raw materiality. In the first scene, we analyze a strictly violent relationship from the camera that invades the actor's mouth, showing it's inside out. In the second scene, we analyze how language is operated by the dissociation between the materiality of speech and the meaning of words.

Keywords:

Semiotic; Cruelty; Audiovisual; Body without organs; Experimentalism.

1 Introdução

Antonin Artaud (1896-1948) deixou uma poética, uma estética, uma política, uma filosofia, uma ética, em obra fragmentada ao longo de toda sua vida. É fato que foi com o teatro que o pensamento de Artaud reverberou com maior amplitude, no seu difundido teatro da crueldade. Mas, para além de uma arte fechada em si mesma, sua proposta de uma crueldade que reata com a vida pelo teatro encontra ressonância em outras linguagens, como na poesia, nas artes visuais e no cinema, formulando um plano artístico como duplo da vida, entremeado pela força de produzir um corpo que não se submete a um organismo. Sua produção artística diz de um corpo que grita, rabisca, rui, e a sua materialização contou com cartas, ensaios, críticas, peças, diários, conferências e projetos de encenação.

Como diz Virmaux (1978, p. 4-5): “Falar de Artaud tendo em vista apenas aquilo que nele concerne ao teatro, é mutilá-lo, é desnaturar seu grito, é, enfim, nada compreender de sua obra. Não há, quanto a ele, estudo válido que não seja global”. Assim, se é fato que o teatro é o pivô central de Artaud, é também fato que o teatro é certamente muito mais do que o teatro, sendo que “falar apenas de teatro seria empobrecê-lo e deformá-lo. Não é viável enxergar nele um especialista do teatro, como se o teatro tivesse sido em suas mãos uma “especialidade” entre outras, que ele tivesse exercido esporadicamente” (idem). Isso porque, como veremos, seu teatro da crueldade era um duplo para a própria produção de vida.

É uma sensibilidade atenta, essa de Artaud, à experimentação com novos agenciamentos tecnológicos e expansão das linguagens – como talvez uma forma de expandir a própria vida: desde suas primeiras propostas por inovações no teatro, a partir de uma linguagem que leva em conta toda uma nova materialidade em que elementos humanos e não-humanos formariam signos em vibração, até o encontro em seu último ano de vida com as ondas radiofônicas de *Para dar um fim no juízo de deus*, onde desenvolve com o rádio toda uma tecnologia do sussurro, dos ruídos, dos gritos. Estamos de acordo com Kuniichi Uno (2022, p. 249-250), neste sentido, quando diz que “No fundo, ocorreu a Artaud acreditar nas forças das novas mídias, cinema e rádio, aquelas que propagam a novidade do corpo sem órgãos através de ondas emitidas pelas máquinas que trabalham nervosa e diretamente sobre o cérebro dos ouvintes”, pois,

para dar a ver a ação sobre a vibração do corpo, Artaud recorre à materialidade da arte, àquele estado mínimo da matéria que produz o signo, que se choca com o corpo, mas não perdendo de vista também todo o campo das forças em que insere a própria crueldade.

No presente artigo, nossa recuperação e aprofundamento no teatro da crueldade de Artaud visa uma atualização com olhar para nossa contemporaneidade artística, observando a partir de um viés comunicacional esta abordagem da relação linguagem-corpo-vida em manifestações artísticas atuais. Para nós, uma das principais contribuições de Artaud ao pensar sua noção de crueldade – e que veio inspirar vertentes das artes visuais, da performance e, claro, do teatro –, foi esta problematização em torno da linguagem, do corpo e da materialidade de uma arte ligada à vida, trabalhada pela força à qual chama de *crueldade*. Portanto, aqui tensionaremos a crueldade artaudiana enquanto potência de criação, de experimentação e de multiplicação de sensações.

Desdobrando a força da crueldade em linguagens porvir – uma espécie de *crueldade expandida* que se configura de distintos modos nas especificidades de cada linguagem artística – buscamos em experimentações audiovisuais dos últimos anos atualizações e ecos do que configuramos como um pensamento semiótico de Artaud (que veremos nas primeiras seções do artigo). Deste mapeamento de objetos, escolhemos para povoar este artigo o filme¹ *{TRANSMISSÃO}*, concebido e dirigido pelo ator, diretor e dramaturgo Luiz Päetow, a partir da peça inédita *Sodoma & Gomorra*, de Antunes Filho (1929-2019). O filme experimental, de duração de 42 minutos, conta com as participações de Matheus Nachtergaele, Grace Passô, Christian Malheiros, Elisa Ohtake, Jé Oliveira e do próprio diretor e foi gravado em 2020, propondo uma reinvenção adaptada para o contexto de pandemia, com “tijolos poéticos, experimentos cênicos... tubos de ensaio”².

Nossa escolha de abordar este filme se deu por acreditarmos que cenas ressoam importantes questões que identificamos acerca da crueldade, do corpo e da comunicação a partir de Artaud. Sua abordagem específica de um órgão do corpo (a boca), permite verificarmos os limites entre a fala e a materialidade, o que opera um

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K2v0J8_qDEs>. Acesso em: 14/10/2022.

² Trecho do descritivo do vídeo no Youtube, disponível na nota acima.

diálogo sobre os limites também explorados por Artaud ao pensar a crueldade, a força, a palavra e o corpo, como veremos a seguir. Isso não significa dizer que este filme categoricamente se inspira, reproduz, ou visa ser um *teatro da crueldade* ou um *teatro artaudiano* – sua singularidade é preservada enquanto um filme experimental com distintas entradas. Aqui, escolhemos nos debruçar a partir de uma noção específica que nos interessa: a da crueldade de Artaud e sua busca por um corpo sem órgãos, como veremos a seguir.

2 Crueldade, vida, criação

Era seu último ano de vida e, depois de já ter sido preso e internado em hospícios por anos, Artaud segue afirmando o corpo contra seus autômatos de maneira radical, materializando verdadeira guerra contra os aprisionamentos do corpo especialmente na encenação radiofônica *Para dar um fim no juízo de deus* (1947-48). Nesta transmissão – efetuada para poucas pessoas pois sofre censura pela Radiodifusão Francesa – Artaud e colegas golpeiam o público com um incisivo enfrentamento pela desorganização dos modos sistêmicos-orgânicos que assujeitam e aviltam o corpo, o gozo, o caos, o devir, a vida.

Com sussurros, gritos, uivos, vozes alteradas, tambores, xilofones e toda espécie de ruídos, Artaud e o grupo atuam não somente pelo texto, mas pela experiência da própria materialidade dos sons, das ondas sonoras, do despedaçamento da linguagem: são intensidades sonoras maquínicas que dizem do teatro, do corpo, da política. Como escreveu Artaud em carta ao diretor da Radiodifusão nos dias seguintes, expressando sua revolta com a censura sofrida, a proposta era criar “uma obra onde se sintam todo o sistema nervoso iluminado como um fotóforo, com vibrações, consonâncias que convidem o homem (sic) a sair com seu corpo para seguir no céu essa nova, insólita e radiante epifania” (ARTAUD, 2017, p. 164). Sua busca por um corpo dilacerante, anárquico, que faz passar multiplicidades e mergulha nas zonas caóticas, é expressa pela criação de um *corpo sem órgãos*, como manifesta: “Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão

libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, 1983, p. 161).

Para Artaud, o corpo – especialmente na cultura ocidental – estava engendrado em formas governadas e automáticas que dele eliminavam a vitalidade, a força da vida. Era preciso, portanto, recolocar o corpo num embate com a força da crueldade, na busca por um corpo vivido e que ultrapassa os contornos de um corpo individual, orgânico e representacional. Obstinação perseguição para fazer o corpo atingir esse plano de crueldade que passa por cima de qualquer contingência: o corpo que trabalha a crueldade e por ela é trabalhado.

O encontro em seu último ano de vida com as ondas radiofônicas nos diz dessa crueldade que é expandida ao longo de toda sua produção artística e que é a produção de sua vida. Não há para Artaud como conceber uma obra separada da vida. Sua incessante busca em diminuir a fissura entre força vital e ato criativo passará pela restauração da criação na vida, e “que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p. 8). Assim, sob esse prisma, ampliará a concepção da crueldade aproximando-a da própria força de viver – a existência pela crueldade nela mesma: “No fogo de vida, no apetite de vida, no impulso irracional para a vida há uma espécie de maldade inicial: o desejo de Eros é uma crueldade, pois passa por cima das contingências; a morte é crueldade, a ressurreição é crueldade, a transfiguração é crueldade (...)” (ARTAUD, 2006, p. 120).

Artaud se firma na tríade crueldade, vida e necessidade – “eu disse 'crueldade' como poderia ter dito 'vida' ou como teria dito 'necessidade’” (ARTAUD, 2006, p. 134), – não como sinônimos meramente, mas como forças moventes anteriores ao indivíduo: “porque quero indicar sobretudo que para mim o teatro é ato e emanção perpétua, que nele nada existe de imóvel, que o identifico com um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico” (ARTAUD, 2006, p. 134). Mas não seria a crueldade um gozo do mal, atormento impiedoso, bárbaro em seu ato de flagelo e sangue? Ante tal palavra quase cristalizada em sentido sangrento, Artaud reivindica novos significados que não mais apenas dos suplícios: “Atribui-se erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico. [...] De fato, a crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo

crucificado” (ARTAUD, 2006, p. 118). Se não pelo sangue derramado por ato vil, pela coagulação que do sangue se faz: é preciso golpear a inércia coagulante deste mundo, e para Artaud (2006, p. 121), “é com crueldade que se coagulam as coisas, que se formam os planos do criado”.

A descoberta fundamental de Artaud é, logo, a guerra entre os fluxos da vida que ora organizam o corpo, e ora o desorganizam. O movimento para liberar as forças para atravessarem os órgãos é a construção de um corpo como um virtual, como afirma Uno (2022, p. 233), em que “a vida e a vitalidade sem forma se faz e desfaz sem parar. A força criativa virtual e a força repressiva atual passam pelo corpo e lá se realizam, liberando ou fixando os fluxos que o atravessam”. Assim, percebemos como Artaud dá grande atenção à zona das forças, em sua afirmação de uma crueldade terrível e de inelutável necessidade, espécie de *natureza própria* da vida, ou força motriz que “não foi acrescentada a meu pensamento, ela [a crueldade] sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela” (ARTAUD, 2006, p. 119).

A evocação pela crueldade como impulso vital visa, portanto, uma contaminação que não é opcional, mas que se espraia pela necessidade de uma força de vida: “uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas” (ARTAUD, 2006, p. 119). Há de se lançar com a crueldade para deste turbilhão fluir a potência da criação. Assim, e já que “tudo que age é uma crueldade” (ARTAUD, 2006, p. 96), levará a ação ao extremo para sua arte por vir.

A crueldade, portanto, não é da ordem da moral, mas da ordem da expressão de um incessante conflito que, pela própria crueldade, age e que potencializa a vida como criação, de modo que em toda criação há um movimento de crueldade necessário: não negar a crueldade intrínseca à existência, mas afirmá-la como *condição* de vida, pois pela catástrofe deste turbilhão flui a potência criativa. Uma arte da crueldade, assim, pode ser entendida como criação contínua que reata com a vida nos corpos, que flui com essa necessidade cega de apetite de vida.

É sob essa perspectiva que Artaud encontra a potência do corpo, como diz Uno (2012, p. 40): “O corpo em sua crueldade não encerra todas as questões da vida, de estar nas fronteiras, mas se abre à virtualidade de uma comunicação aberta e densa ao máximo”. Artaud projeta este corpo como uma diferença que se diferencia, que

“constantemente se espessa em matéria flutuante, abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam” (idem). É a criação de corpo sem órgãos, de novos vasos comunicantes de fluxos descodificados, num campo de experimentação do corpo e afirmação da vida.

3 Teatro da crueldade e a batalha semiótica de Artaud

Apavorado com tamanha repetição desgastante vinda de séculos de exaltação a grandes autores dramaturgicos, Artaud busca romper com as convenções teatrais que subordinavam o teatro ocidental ao texto, ao psicologismo, à representação: “Um espetáculo que se repete todas as noites segundo os mesmos ritos, sempre idênticos a si próprios, não pode conquistar nossa adesão” (ARTAUD, 2014, p. 33-34). Era urgente fazer o teatro reagir contra o estado de submissão ao texto no qual os corpos se encontravam na época, para romper com um certo “objetivo” antigo do teatro em resolver conflitos sociais, psicológicos ou morais.

Para isso, propõe toda uma ampliação na dimensão teatral com golpes teatrais de todo tipo: gritos, lamentações, aparições, surpresas, a beleza mágica das roupas, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo dos movimentos, máscaras, bonecos de vários metros, mudanças bruscas da luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio etc. (ARTAUD, 2006). Dará corpo a cada feixe de luz, sopro, nota e movimento, procurando expandir o teatro com uma linguagem ainda a ser produzida.

Tais encenações são orquestradas para potencializar intensidades, em que, como nos diz Susan Sontag (1986, p. 35), uma “violência sensorial pode ser uma forma de inteligência corporificada”, fazendo do teatro da crueldade uma “máquina tenaz na transformação das concepções da mente em eventos inteiramente “materiais” (idem). Busca-se criar com elementos que atinjam os espectadores pela afetação do corpo, numa produção de encontros violentos (como um golpe) com todo tipo de signo teatral, sobretudo pelos aspectos materiais que tanto interessaram Artaud. Podemos pensar que estes encontros se dão no sentido de “um encontro violento, que arromba uma dada estabilidade, um dado hábito, o meio homogêneo no qual o pensamento se encontrava antes do encontro” (ARAUJO, 2020, p. 104).

Se, como defendem Deleuze e Guattari (1995, p. 97), a linguagem é antes um caso de política do que de linguística, há toda uma política da linguagem inaugurada por Artaud, ao colocar os elementos humanos e não-humanos, as forças, o texto, o cenário, as atuações, num mesmo plano teatral. Com linguagens larvares carcomidas, Artaud dá a ver toda a sorte de materialidades que não são humanas, para fazer surgir sensações, pois colocará justamente os aspectos “demasiadamente humanos”, em sua própria organicidade, como uma perversão, como a última das situações vitais, procurando evidenciar o aspecto contagioso de um corpo que se conecta com o plano das forças. Como aponta Kiffer (2016, p. 90), para Artaud “não há um mundo puro, mas a necessidade de contaminar os mundos, para finalmente fazer dançar o corpo”. É assim que ele revida contra a sociedade que o aprisiona: com a crueldade, com a “apropriação das 'armas inimigas' ou, (...) abertura que aborta a obra, infectada por tudo o que essa acusa” (KIFFER, 2016, p. 139). Esta é uma base filosófica para Artaud, e também poética, política e ética.

Na leitura de Deleuze (2004, p. 117-118), este teatro de contágio é como “um estranho teatro feito de determinações puras, agitando o espaço e o tempo, agindo diretamente sobre a alma, tendo larvas por atores – e para o qual Artaud havia escolhido a palavra ‘crueldade’”. O teatro como um movimento, como encontro corpo a corpo, em um mundo outro, que podemos pensar aqui com a ajuda de Deleuze quando diz de um mundo que não é mais dos discursos e das comunicações verticais, com hierarquia de regras e posições, mas “o mundo dos encontros anárquicos, dos acasos violentos, com suas aberrantes comunicações transversais” (DELEUZE, 2003, p. 166).

É nesse exame de intensidades e devires ilimitados, que Artaud propõe um reencontro de ordem cósmica, que se refere ao devir, à criação, ao caos. O devir, instância inerente da vida, se torna conseqüentemente também o do fazer teatral proposto por Artaud. Com o devir que retoma a própria existência, em que o teatro se mistura com o viver, a proposta de Artaud é de um teatro que não se encerra em uma forma, mas que é capaz de modificar a própria matéria teatral. Podemos entender esta condição de devir-teatral inclusive como a constante rearticulação da própria criação, na própria expansão das linguagens que encarnam signos teatrais. É neste devir, neste *entre*, que o teatro da crueldade não somente fica refém das lógicas da linguagem, do

espaço ou de regimes de signos, mas, expande linguagens, constrói espacialidades e produz renovações nos regimes de signos em que se insere.

Essa problemática nos leva diretamente à uma dimensão semiótica do pensamento de Artaud, pois, como diz: “não é a forma ou o signo que fazem as coisas e nem o ser que aí se coloca, mas a imposição para não entrar aí e nunca levar do ser o que quer que seja”, e, ainda, “isso sendo feito com um corpo dimensional medido que jamais participou nem se misturou a nada, então de onde sairiam as coisas senão desse próprio corpo” (ARTAUD apud UNO, 2022, p. 264). Assim, Artaud pensa o signo enquanto corpo que está em relação com as forças: um signo que não significa ou representa algo, mas já é o algo que se apresenta e entra em comunicação com outros corpos na medida em que estes também são signos, na medida em que aqueles também são corpos. As ondas de matéria sobre a cena são colocadas em comunicação contínua e os signos, como diz Uno (2022, p. 114) “são aqui o estado dos corpos ou das matérias postos em comunicação, a troca perpétua de intensidades”. Artaud busca, portanto, recolocar os signos em estado de vibração, “no limiar em que os signos tocam principalmente nessa vibração das forças. Talvez eles já não sejam os signos de alguma coisa para Artaud, eles próprios são corpos que comunicam com outros corpos” (UNO, p. 2022, p. 47).

Estamos vendo como o reencontro do teatro com o devir se dá por uma força própria da comunicação, como bem dizem as palavras de Artaud: “A ilusão que procuramos criar não versará sobre a maior ou menor verossimilhança da ação, mas sobre a *força comunicativa* e a realidade desta ação. Cada espetáculo se tornará, por este fato mesmo, uma espécie de acontecimento” (ARTAUD, 2014, p. 34, grifo nosso), ou seja, uma força comunicativa que produz acontecimentos que passam pelo corpo: ali onde as forças agem, acontecem, e podem rearticular – desterritorializar e reterritorializar – as ações, os códigos, para possibilitar o devir. Assim, quando nos escreve também que, com a crueldade, o teatro “abandona o seu caráter interlúdico decorativo para tornar-se, no sentido próprio da palavra, uma linguagem diretamente *comunicativa*” (ARTAUD, 2006, p. 126, grifo nosso), Artaud dá a ver que é pelo dinamismo da ação que o teatro se fará comunicar com tais forças que dirigem os potenciais do mundo: “Depois do som e da luz vem a ação, e o dinamismo da ação: é

aqui que o teatro, longe de copiar a vida, põe-se em comunicação, quando pode, com as forças puras” (ARTAUD, 2006, p. 92).

Em nosso entendimento, a luta que Artaud trava contra o organismo diz de uma batalha semiótica em que a crueldade busca romper com sistemas de representação fechados em seus *ínfimos de dentro*³. Como nos diz Uno, os signos para Artaud:

não representam mais uma realidade ou uma imagem da vida escolhida e isolada dos fluxos de força; os signos se constituem apenas pelo movimento vibratório das matérias postas em cena. Eles não significam; eles vibram, agenciam vibrações e criam perspectivas entre os signos (UNO, 2022, p. 114).

A *semiótica das forças* que Uno extrai de Artaud devêm do ponto em que uma semiótica atenta somente a significado e significante não daria conta da dimensão que nos propõe Artaud. Sua convocação é por signos ativos, à medida em que todos os elementos de seu teatro se organizam e, ao se organizarem, se separam de seu sentido direto, visando criar assim uma linguagem baseada no signo, em que significado e significante estão no fluxo de desterritorialização e reterritorialização. Daí a inclusão de toda uma nova materialidade para a cena: os gritos, a luz, os ruídos, os gestos... se configuram como signos em vibração, pois não estão ali para representar, mas para tocar a sensação pela força que chamará crueldade.

Ao avaliarmos as diferentes relações de Artaud com as tecnologias, ou ainda, a tecnologia de suas relações, avançamos percebendo como a construção de um corpo, o *fazer um corpo* que Artaud recorrentemente inscreve em sua vida, está diretamente relacionado a uma motivação pelo horrível terror de ser reduzido à representação de um corpo orgânico, a um sistema corporal orgânico – o que aqui lemos também como um sistema semiótico, ou um regime de signos fechado e codificado.

Artaud também sugere esta mistura e expansão das linguagens e materialidades, como uma mistura alquímica, quando fala sobre o cinema: “O cinema puro é um erro, assim como é um erro, em qualquer arte, todo esforço para alcançar o

³ Aqui estamos referenciando trecho de *Para dar um fim no juízo de deus*: “E de onde vem essa sórdida abjeção? Do fato de o mundo ainda não estar formado ou de o homem ter apenas uma vaga ideia do que seja o mundo querendo conservá-la eternamente? Deve-se ao fato de o homem ter um belo dia detido a ideia do mundo. Dois caminhos estavam diante dele: o do infinito de fora e o do ínfimo de dentro. E ele escolheu o ínfimo de dentro onde basta espremer o pâncreas, a língua, o ânus, ou a glândula. E deus, o próprio deus espremeu o movimento” (ARTAUD, 1983, p. 152-153).

INTERIN, v. 28, n. 1, jan./jun. 2023. ISSN: 1980-5276.

Shico Menegat; Bruno Leites.

A crueldade semiótica a partir de Antonin Artaud e do experimentalismo do filme *{TRANSMISSÃO}*. p. 44-63.
DOI 10.35168/1980-5276.UTP.interin.2023.Vol28.N1.pp44-63

princípio desta arte em detrimento de seus meios objetivos” (ARTAUD, 2014, p. 177). Como dirá Deleuze (2018), o que Artaud credita à arte cinematográfica não é o poder de retornar às imagens e a encadeá-las segundo as exigências de um monólogo interior e o ritmo das metáforas, mas sim o poder de “desencadeá-las”, segundo vozes múltiplas, diálogos internos, sempre uma voz dentro de uma voz. Artaud, enquanto acredita no cinema⁴, o crê na medida em que o considera essencialmente capacitado a revelar essa impotência de pensar que está no cerne do pensamento (DELEUZE, 2018). Assim, um cinema da crueldade não se referiria simplesmente à imagem, mas ao *pensamento da imagem*, ao pensamento na imagem: *um cinema que faz pensar, faz pensamento*.

4 A crueldade em experimentação: {TRANSMISSÃO}

Como nos diz Murphy (2021, p. 21-22): “A ideia de crueldade de Artaud, ou ação rigorosa determinável, repercute igualmente no cinema, na escrita, na arte visual e nas obras sonoras; não se limita a um meio, mas, especialmente em seus últimos anos, atua entre os meios, num ‘entre-mídia’⁵, ou seja, a crueldade não se limita a um meio específico e não se encapsula em uma matriz estética. Do mesmo modo, podemos pensar que não se enclausura num tempo específico – ainda que o teatro da crueldade tenha sido proposto por Antonin Artaud no início do século XX, o que dialoga com toda efervescência borbulhante das vanguardas artísticas de seu tempo, é possível atualizá-la, tensioná-la e expandi-la para pensar novas e atuais relações.

É por este caminho que mapeamos, em nossa pesquisa, experimentações audiovisuais contemporâneas observando corpos e seus tensionamentos quanto a linguagens pré-definidas em diversos objetos artísticos contemporâneos. Neste

⁴ Depois de tamanha crença no cinema, chegando a ver nesta “toda uma parcela de imprevisto e de mistério que não se encontra nas outras artes” (ARTAUD, 2014, p. 172), o abandono precoce do cinema é irrefutável para Artaud. Segundo a leitura de França (2016), essa desistência se deu por três pontos: primeiro, porque para Artaud o cinema havia se tornado decididamente comercial; segundo, porque o cinema seria capaz de oferecer somente uma visão fragmentária do mundo; e, por último, porque, com o surgimento do cinema falado, a arte cinematográfica estaria sendo tomada pelo domínio da linguagem verbal.

⁵ Original: “Artaud’s idea of cruelty, or determinable rigorous action, rebounds through film, writing, visual art, sound works alike; it is not limited to one medium but rather especially in the ‘late’ Artaud acts in-between media”.

mapeamento levamos em conta esta noção de crueldade que expusemos anteriormente, como potência vital de experimentação semiótica do corpo e da linguagem, buscando na contemporaneidade artística aspectos diferenciais que ressoem de um pensamento semiótico da crueldade artaudiana e suas problemáticas do corpo sem órgãos e atualizações.

Primeiro, gostaríamos de traçar um paralelo de uma das primeiras cenas do filme escolhido para análise neste artigo – o filme *{TRANSMISSÃO}* – com o filme *The Big Swallow*⁶ (1901), curta-metragem britânico de comédia silenciosa dirigido por James Williamson, onde encontramos pela primeira vez (muito provavelmente) uma abocanhada na história do audiovisual. Não uma personagem que come algo em cena, mas uma abocanhada em que a própria câmera atíça o apetite para ser devorada. No curta, de duração de aproximadamente 1 minuto, vemos um homem aparentemente irritado, proferindo palavras inaudíveis. Ele, ao perceber a câmera logo em sua frente, caminha em sua direção e a abocanha, mastiga e engole (figura 1).

Figura 1 – A grande engolida



Fonte: *The Big Swallow* (1901).

Neste movimento, a câmera fica estática e é a personagem que caminha em direção à câmera para abocanhá-la. Dois pontos nos interessam aqui: primeiro, o movimento orgânico da cena, provocado por um personagem cujas ações dão a entender claramente uma emoção a ser passada (irritação); e, segundo, a abocanhada está diretamente atrelada a um condicionamento narrativo explícito – como o próprio título já avisa, uma grande engolida. Assim, podemos pensar que o órgão-boca, em *The Big Swallow*, opera por funcionalidade tanto de uma máquina-de-engolir, quanto

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OyC7WXAkxx0>>. Acesso em: 15/12/2022.
INTERIN, v. 28, n. 1, jan./jun. 2023. ISSN: 1980-5276.

de uma máquina-narrativa, remetendo a um regime que visa representar (a engolida, a ação narrativa).

Se, em *The Big Swallow*, a câmera apresenta pouca resistência, no sentido de fricção com o corpo que a engole, e o personagem por fim fica satisfeito com o que acabou de engolir, em *{TRANSMISSÃO}* o oposto ocorre. Em uma das primeiras cenas, primeiro, ouvimos um balbuciar, enquanto uma câmera trêmula percorre um corpo soterrado entre papéis: uma mão, dedos do pé, unhas, em meio à celulose amassada (figura 2). Os sons balbuciantes vão ficando mais próximos conforme a câmera, que percorre diferentes partes do corpo, se aproxima da boca, balbuciando palavras sussurradas que se misturam com o som do amassado dos papéis. A cena é praticamente toda em um plano sequência, percorrendo tremulamente este corpo enquanto um faixo de luz focal ilumina seu rosto, com mais atenção à boca.

Figura 2 – Corpo em meio aos papéis



Fonte: *{TRANSMISSÃO}* (2020).

A cena tem uma crueza, que vemos no modo de captar a imagem (câmera trêmula, sem enquadramentos fixos), na dimensão sonora (as intensidades que vão do sussurro ao grito, os ruídos dos papéis que se misturam com a voz) e também nas ações da personagem. Os movimentos não são grandiosos: parece um corpo contido, ainda que intenso, pois há toda uma série de micro-ações acontecendo principalmente a partir da boca. É por ali que a baba escorre, que as palavras saem, e é o lugar que a câmera

INTERIN, v. 28, n. 1, jan./jun. 2023. ISSN: 1980-5276.

Shico Menegat; Bruno Leites.

A crueldade semiótica a partir de Antonin Artaud e do experimentalismo do filme *{TRANSMISSÃO}*. p. 44-63.
DOI 10.35168/1980-5276.UTP.interin.2023.Vol28.N1.pp44-63

parece querer invadir a todo momento. Uma relação direta com a boca fica clara, já que escutamos frases como: “você estão aqui”, apontando para a boca, e, ainda, “e você pode encostar bem perto, aqui, bem pertinho, aqui no céu da boca” ou “furar a camada de ozônio no céu da boca”.

O único corte na cena é para o último plano, em que, logo depois da fala “lembrar que amanhã é a virgem contra um furo no céu”, há corte seco para a boca em primeiro plano, emitindo um som gaguejado, parecendo vir da fricção dos sons com o tubo traqueal, e logo a câmera entra na boca. Temos aí uma diferenciação de *The Big Swallow*: aqui, é a própria câmera que se desloca, para abocanhar, como que invadindo a boca. Há quase uma inversão, em que a ação de abocanhar não é operada pelo órgão-boca, mas pela própria máquina-câmera, que se coloca nesta posição ao penetrar a boca da personagem.

Aqui, podemos pensar que a produção não visa primordialmente representar uma narrativa, tampouco um corpo orgânico pré-audiovisual. A câmera visa provocar um encontro entre a máquina e o corpo, provocando uma violência que se dá pelo rompimento da distância entre seu corpo técnico e a carne humana.

Desse modo, um limite importante parece se romper, pois o *interior* da boca não é a entrada para o interior subjetivo de um corpo, mas se configura enquanto superfície autônoma e sem funcionalidade orgânica estabelecida. A boca não fica limitada a uma porta de entrada ou interface do corpo frente a um mundo exterior: a personagem é que, na cena, está em devir-boca (figura 3). Não apenas uma cavidade para se habitar ou órgão para servir uma totalidade, a boca vira uma máquina de produzir intensidades, sensações, numa relação estritamente violenta com a própria câmera, cujo foco a persegue.

Figura 3 – Personagem em devir-boca



Fonte: *{TRANSMISSÃO}* (2020).

É nesse sentido que a câmera não é testemunha de uma violência orgânica, mas é produtora de uma crueldade intensiva, a partir de movimentos violentos e de certa crueza que buscam adentrar a materialidade corporal da carne. Desta forma, a câmera produz um avesso do órgão, impossibilitando que a boca seja máquina de falar e máquina de comer: a boca é uma cavidade de exploração, um local que a câmera habita, sem entrar, e cuja função orgânica é interrompida para fluir sensação; é caverna de passagem para que a câmera a explore em sua materialidade crua, e irrompe a crueldade de ser, a boca, todo um corpo de sensações.

Se nesta primeira cena analisada há a produção do avesso do órgão pelo rompimento da distância entre carne e câmera, em outra cena – uma das últimas do filme – pensamos que o avesso da boca é produzido pelo grito e por um devir-latido da linguagem que dissocia a materialidade da fala e a função de transmissão de um significado. Expliquemos: nesta cena, começamos por um único ponto de luz de uma lanterna que ilumina a boca de um corpo, ao longe (figura 4). A câmera se aproxima da figura, ainda com a imagem um pouco desfocada, e vamos escutando gritos esganiçados, vindo desse corpo cada vez mais próximo. Aos poucos vamos entendendo o que está sendo gritado: “você... ontem... você... me viu... ontem...?”.

Figura 4 – Início da cena com luz focando na boca



Fonte: {TRANSMISSÃO} (2020).

A frase, porém, não é articulada visando a transmissão de significados de cada palavra: aqui, o que interessa é a luta da boca com os sons vindos da garganta, “Você me viu ontem?” toma forma de grito prolongado pelo som rasgado de cada sílaba, em que melhor poderíamos transcrever a frase como: “vocêêêêêê... oooooonteeeeeem... vocêêêê me viiuu oooooonteeeeeeeeem?”. Tal prolongamento produz a passagem das sensações de cada corpo de sílaba: a ação aqui vem de uma materialidade cuja *transmissão de significado* é ruidosa.

Do mesmo modo que a cena anteriormente analisada, esta cena possui uma relação trêmula com a câmera, em planos que seguem o rosto da personagem em meio ao breu. Aqui, as intensidades criadas passam pelo corpo da atriz Grace Passô, pelos sons animais e pela fraca iluminação, elementos que também são explorados como materialidades corporais, nos remetendo à própria intensidade da crueldade. Afinal, como afirma Deleuze, a crueldade estará “cada vez menos ligada à representação de alguma coisa horrível, ela será apenas a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação” (DELEUZE, 2007b, p. 52).

Um sussurro vai a um grito, que se confunde com um choro (figura 5), numa variação de intensidades que a boca produz. O grunhido fica rouco, enquanto os olhos fitam sérios a câmera, e da boca vem o som do latido que quebra o silêncio. Grace começa então a “latir” um palavreado: “VOCÊ” ganha a força da sensação do latido, não visando mera função de designação do pronome pessoal. Este ganido de linguagem nos lembra Artaud, quando afirma a linguagem como meio de loucura: eliminação do pensamento, de ruptura, o labirinto do desatino, e não um dicionário

(ARTAUD apud UNO, 2022, p. 46). A boca cospe as palavras, que aqui não são articuladas para significar. Abrindo-se para a respiração, a rouquidão, o sussurro, o prolongamento das sílabas, o som de choro, os ganidos da garganta e os gritos agudos, ou seja, toda esta materialidade corporal sígnica.

Figura 5 – Sequência de bocas gritadas



Fonte: {TRANSMISSÃO} (2020).

Como exaltava Artaud, tirar as palavras de seus sentidos, “aqueles para quem certas palavras têm um sentido [...] são os piores porcos” (ARTAUD, 2014, p. 210), – é romper com os códigos que as dominam e as determinam, para finalmente criar como que *palavras sem órgãos* que se comunicam pela vibração, pelas intensidades, e que podem produzir novas relações de significação, para além de acionarem significados estabelecidos. É o que vemos nesta cena, em que a experimentação com a força da crueldade no âmbito do corpo dissocia a materialidade da fala e seu significado.

5 Considerações Finais

Com nossa leitura de Artaud, percebemos como sua noção de crueldade diz de um comunicar que se faz em força, que se materializa em suas diferentes criações. Como uma força impulsora que age pela necessidade da própria criação, a crueldade

produz os corpos, materializa-se em signos ativos e age a partir das virtualidades e potencialidades do corpo sem órgãos. É, portanto, uma força de transformação incorporal, uma força que ataca a nervura do corpo, que possibilita o corpo a entrar numa comunicação outra, aberta para as zonas dos potenciais, cuja necessidade saturada de combates comunicantes dão a ver potências que estão sempre prestes a serem produzidas no espaço, em vias de se atualizarem pela força da crueldade. A crueldade, portanto, adquire caráter operatório como condição de comunicar, operacionalizando as forças da criação – seja no teatro, no cinema, no rádio, nas artes visuais, ou em linguagens porvir.

Como uma força transversal, expandida, que não se manifesta com um meio ou linguagem artística específica, a crueldade é construída sempre em agenciamento, pois necessita da materialidade de acordo com as especificidades de cada mídia e de cada corpo, pois é na materialidade que as forças e os corpos se encontram.

Ao pensamos em um cinema da crueldade – e aqui estendendo o pensamento de Artaud do cinema para o âmbito mais amplo do audiovisual – encontramos a crueldade em um devir perpétuo, que encontra atualizações em diferentes obras experimentais que estão nos cruzamentos da semiótica, do corpo e da linguagem, operando com crueldade. Tal força da crueldade encontramos materializando-se em *{TRANSMISSÃO}*, onde o experimentalismo do filme rompe com o corpo organizado da linguagem. Tanto na primeira cena, em que a câmera não se “contenta” com o registro, mas procura abocanhar o corpo, virar os órgãos do avesso com a crueldade de sua própria materialidade carnal (suas cavidades, seus fluidos, seus gritos), num rompimento do limite entre o corpo filmado e o corpo que filma; quanto na segunda cena analisada, em que a dissociação radicalizada entre a materialidade sonora da fala e o significado de cada palavra produz um órgão (boca) que não está relacionado ao funcional.

Assim, a própria concepção de corpo aqui passa a não dizer de um corpo subjetivo, interiorizado, mas do corpo em fluxo com a vida: o corpo sem órgãos de que trata Artaud. São corpos sem órgãos que não respondem mais à representação, mas que produzem (e são produzidos por) um filme que é atravessado pelas sensações, pelas intensidades, e pela força da crueldade.

REFERÊNCIAS

- {TRANSMISSÃO}. Direção: Luiz Päetow. Brasil, 2020. *Youtube*, 03 de outubro de 2020, vídeo (42 min). Disponível em: <https://youtu.be/K2v0J8_qDEs>. Acesso em: 14 de outubro de 2022.
- ARAUJO, André Corrêa da Silva de. **Deleuze e o problema da comunicação**. 2020. 175 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**: Antonin Artaud. GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (org.). São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ARTAUD, Antonin. **A perda de si**: cartas de Antonin Artaud. KIFFER, Ana (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. O método da dramatização. In: **A ilha deserta e outros textos**. Editora Iluminuras, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 - A Imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34. 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- KIFFER, Ana. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.
- MURPHY, Jay. **New Media and the Artaud Effect**. Londres: Palgrave Macmillan, 2021.
- SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. São Paulo: L&PM Editores, 1986.
- THE BIG swallow. Direção: James Williamson. Inglaterra: 1901. *Youtube*, 14 de setembro de 2009, vídeo (1 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OyC7WXAkxx0>>. Acesso em: 15/12/2022.
- UNO, Kuniichi. **Artaud - Pensamento e corpo**. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2012.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Recebido em: 15/10/2022

Aceito em: 08/12/2022

INTERIN, v. 28, n. 1, jan./jun. 2023. ISSN: 1980-5276.

Shico Menegat; Bruno Leites.

A crueldade semiótica a partir de Antonin Artaud e do experimentalismo do filme *{TRANSMISSÃO}*. p. 44-63.
DOI 10.35168/1980-5276.UTP.interin.2023.Vol28.N1.pp44-63