

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

FRANCISCO MENEGAT CASTILHOS

Experimentações da crueldade e corpos sem órgãos
em maquinações audiovisuais contemporâneas

Porto Alegre
Maio de 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

**Experimentações da crueldade e corpos sem
órgãos em maquinações audiovisuais
contemporâneas**

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (*in memoriam*)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites

Porto Alegre
Maio de 2023

CIP - Catalogação na Publicação

Menegat, Francisco
Experimentações da crueldade e corpos sem órgãos em
maquinações audiovisuais contemporâneas / Francisco
Menegat. -- 2023.
77 f.
Orientador: Bruno Leites.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. semiótica. 2. corpo sem órgãos. 3. crueldade. 4.
Artaud. 5. audiovisual. I. Leites, Bruno, orient. II.
Título.

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (*in memoriam*)

Orientador: Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Bruno Leites (UFRGS, orientador)

Profa. Dra. Christine Greiner (PUC-SP, examinadora)

Prof. Dr. Demétrio Jorge Rocha Pereira (UFSC, examinador)

Profa. Dra. Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa (UFRB, examinadora)

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário (UFRGS, examinadora, suplente)

AGRADECIMENTOS

O agradecimento genuíno não leva a uma dívida, mas se transforma no mais profundo reconhecimento daquilo sem o qual esta pesquisa não se faria desta forma. Agradeço ao Bruno, pela orientação provocativa, sincera e fundamental; ao Alexandre e sua vitalidade perpétua; ao CNPq pelo incentivo à pesquisa; ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especialmente no nome de Elisa Piedras; a Demétrio Pereira, Christine Greiner, Nísia Rosário e Regiane Nakagawa, participantes das bancas de qualificação e defesa, e à uma sigla que reúne nela um universo de singularidades, o GPESC (Grupo de Pesquisa em Semiótica Crítica).

Também agradeço ao Teatro da Matilha e nossos atropelamentos intensos e a pessoas que não precisam de sobrenome para saberem o próprio que são em minha vida: Gabriel, Vit, Julia, Luna, Manu, Mauricio, Chico, Marina e a minha família.

Por fim, e não menos importante: às travessias, às transições; ao caos e às estratificações que são necessárias; aos lugares onde estive durante a escrita desta dissertação; às forças, que atravessam sem pedir licença; aos tropeços dos últimos anos e também às corridas ligeiras por uma superfície da mais encantadora.

Artaud
que sabia que não há espírito
mas um corpo
que se refaz como a engrenagem dos dentes do cadáver,
na gangrena
do fêmur
dentro
dakantala
dakis tekel
ta redaba
de stra muntils
o ept anis
o ept atra
da dor suada
no
osso

Antonin Artaud

RESUMO

Esta dissertação parte da seguinte questão: como a experimentação da crueldade e corpos sem órgãos são produzidos em maquinações audiovisuais contemporâneas? Assim, junto de *{Transmissão}* (2020), *Teaser para Futuro Fantasma* (2021) e *A Body Without Organs* (2012), escolhidos a partir de um mapeamento de objetos audiovisuais experimentais recentes, nossa pesquisa busca explorar um pensamento semiótico em Antonin Artaud, para auxiliar na criação de novos enunciados possíveis para o corpo, que não os da lógica de determinismos representacionais. Para isso, vemos que a luta que Artaud trava em sua vida e em sua arte é contra um organismo dado a priori, afirmando uma crueldade vitalista ao pensar um corpo que pode ser vivo mas não necessariamente orgânico. Também, que a problemática acerca do corpo em Artaud é sempre a problemática de linguagem e de signo, este que será pensado enquanto força cuja materialidade, em suas encenações, não visam somente significar, mas provocar um choque de sensação, de pensamento. Com cruzamentos com a perspectiva maquínica e a filosofia da diferença, de Deleuze e Guattari, discutimos os movimentos desterritorializantes do teatro da crueldade e as experimentações éticas na criação de um corpo sem órgãos. Por fim, estruturamos nossas análises para discutir um tensionamento da linguagem, uma contaminação sígnica e uma saturação da materialidade, nos respectivos objetos.

Palavras-chave: semiótica; corpo sem órgãos; crueldade; Artaud; audiovisual.

ABSTRACT

This dissertation starts from the following question: how the experimentation of cruelty and bodies without organs are produced in contemporary audiovisual machinations? Thus, with the films {Transmissão} (2020), Teaser para Futuro Fantasma (2021) and A Body Without Organs (2012), chosen from a mapping of recent experimental films, our research seeks to explore a semiotic thought in Antonin Artaud, to assist in the creation of new possible statements for the body, other than those of the logic of representational determinisms. For this, we see that the struggle that Artaud wages in his life and in his art is against an organism given as a priori, affirming a vitalist cruelty when thinking of a body that can be alive but not necessarily organic. Also, how the problems about the body in Artaud are always problems of language and sign. The sign for Artaud will be thought as a force whose materiality, in its stagings, not only aim to signify, but provoke a shock of sensation, of thought. With crossings with the machinic perspective and the philosophy of difference, by Deleuze and Guattari, we discuss the deterritorializing movements of the theater of cruelty and the ethical experiments in the creation of a body without organs. Finally, we structure our analyzes to discuss a tensioning of language, a sign contamination and a saturation of materiality, in the respective objects.

Keywords: semiotic; a body without organs; cruelty; Artaud; audiovisual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: montagem com frames de <i>{TRANSMISSÃO}</i>	41
Figura 2: o tríptico de Figuras de Bacon	46
Figura 3: frames de <i>The Big Swallow</i>	47
Figura 4: montagem com frames de <i>Teaser para Futuro Fantasma - Vídeo 02 Fotossíntese</i> ..	51
Figura 5: desenho <i>A Cabeça Azul</i> , de Artaud	57
Figura 6: montagem com frames de <i>A Body Without Organs</i>	63

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O VITALISMO DA CRUELDADE CONTRA UMA VIDA ORGÂNICA	17
3 DO ORGANISMO ÀS MAQUINAÇÕES	24
4 UMA SEMIÓTICA DAS FORÇAS	34
5 O TENSIONAMENTO DA LINGUAGEM ({TRANSMISSÃO})	41
6 UMA CONTAMINAÇÃO SÍGNICA (Teaser para Futuro Fantasma)	51
7 A SATURAÇÃO DA MATERIALIDADE (A Body Without Organs)	63
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

Quando declarou guerra ao organismo, Antonin Artaud (1896-1948) afirma a necessidade de se fazer um corpo sem órgãos, dando a ver que sua revolta do corpo seria também a crise de um regime semiótico. Era preciso fazer o corpo vibrar para além de seus limites anatômicos, social e historicamente organizados. Num corpo órfão de si, não filiado a um juízo de verdade nem julgamento de deus, mas atravessado pela força que chamará crueldade, Artaud constitui seu território singular de experimentação da arte e da vida, fazendo de sua relação com a linguagem um modo de reinventar o próprio corpo - afinal, a morada do corpo não é a linguagem, mas pode o corpo experimentar a "linguagem como meio da loucura"¹, a linguagem que atira o corpo a signos em forças, à violência da gagueira, do sopro, do grunhido, do gemido, do grito, dos ruídos, das danças às avessas.

Partindo da busca de um pensamento semiótico artaudiano, investigamos três objetos artísticos contemporâneos - *{Transmissão}* (2020), *Teaser para Futuro Fantasma* (2021) e *A Body Without Organs* (2012), que chamamos de *maquinações audiovisuais* por fazerem-se numa zona experimental de corpo e linguagem. Com estes objetos e junto de Artaud, buscaremos problematizar questões acerca do corpo, da linguagem, dos signos, focando na seguinte questão: como a experimentação da crueldade e de um corpo sem órgãos é produzida na relação entre corpo e linguagem nestas maquinações audiovisuais contemporâneas?

Vemos que o que nossa problemática mobiliza nesta pesquisa não se faz longe da vida daquele que arrastou um corpo sem órgãos e a crueldade consigo. A vida de Artaud foi também sua obra, espalhada em cartas, ensaios, críticas, diários, encenações teatrais, roteiros de filmes, transmissões radiofônicas e conferências. Num movimento anômalo, Artaud deixou uma filosofia, uma poética, uma ética, em uma arte-vida que se deu no embate pela busca de um corpo vivo, que ultrapassa os contornos de um corpo individual e orgânico.

Sua proposta radical de um teatro da crueldade busca diferenciar esta crueldade de uma violência que destruiria o corpo. Artaud propõe numa crueldade vitalista, uma força capaz de redescobrir um corpo que grita, rabisca, rui e se refaz, num plano artístico como duplo da vida. O corpo - especialmente na cultura ocidental - estaria engendrado em formas governadas e automáticas que dele eliminavam a vitalidade, a força da vida. Daí a

¹ "Sim, eis agora o único uso para o qual pode servir, a partir de agora, a linguagem, um meio de loucura, de eliminação do pensamento, de ruptura, o labirinto do desatino, e não um dicionário onde certos pedantes dos arredores do Sena canalizam seu estreitamento espiritual" (ARTAUD apud UNO, 2022, p. 46).

necessidade de Artaud em resgatar certa crueldade, enquanto força que não se prende pelas domesticações, mas que age por uma necessidade vital.

Greiner (2005) cita o nome de Artaud juntamente com o de Nietzsche, como dois pensadores que provocaram um entendimento radical do corpo, marcando a passagem do século XIX para o século XX e contrapondo a investigação anterior que tinha em René Descartes (1596-1650) a sua referência fundamental². Nietzsche, ao propor o "avesso da representação", e Artaud, ao surgir com o corpo sem órgãos, instauram "uma mudança radical cujo foco cognitivo estaria sempre na fissura, nas fendas, nos entremeios e não nas partes organizadas de um todo monolítico" (GREINER, 2005, p. 24), colocando em xeque a soberania do sujeito e de qualquer poder centralizador. Assim, o questionamento do corpo cartesiano vem com Artaud a partir de um abandono dos automatismos e com uma série de práticas para viver uma experiência limite e pela busca de um corpo sem princípio de coerência entre órgão e função, tampouco por um aparecimento de um padrão decalcado de organização formal: "[o] corpo é o corpo, ele está só e não precisa de órgão, o corpo nunca é um organismo, os organismos são os inimigos do corpo" (ARTAUD apud DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21).

As provocações artaudianas acerca do corpo, da linguagem, do pensamento se posicionam a disputar territorialidades sempre visadas por regimes capitalísticos e de biopoder. Desse modo, tanto seu conceito da crueldade, quanto o de corpo sem órgãos, apontam para outras possibilidades de enunciação sobre o corpo, conferindo uma nova vitalidade que não coincide com qualquer estratificação - "a vida é uma vida sem órgãos, que não para de atravessar os limites que são os órgãos. A vida pode ser mais intensa que os órgãos" (UNO, 2014, p. 68). Descobrimos, assim, a potência de um corpo sem órgãos e o vitalismo da crueldade, vemos que o que estava em jogo era provocar um pensamento nômade, a criação de um corpo por vir - e onde um pensamento artístico, de certo, era fundamental.



Com diferenças fundamentais entre todas as vertentes que vem se debruçando sobre os estudos do corpo, fundamentalmente em suas relações com a arte, é preciso que se afirme que, para tratar do corpo, não basta o pensamento por disciplinas, ou ainda a colagem de

² Como explica a autora, para Descartes o organismo representava justamente uma configuração articulada, uma organização autônoma, a exemplo do mecanismo de um relógio.

conhecimentos visando uma inter/transdisciplinaridade, como aponta Greiner (2005, p. 126): nem trans nem interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa, - é preciso abolir a moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo. Assim, podemos pensar que a indisciplinaridade própria do corpo de que nos diz Greiner, encontra um campo proliferante com este pensamento semiótico, enquanto modo das coisas se constituírem.

Nossa pesquisa encontra eco nos estudos semióticos com foco em estudar não o que se comunica, mas em como se comunica. Dizemos aqui, especificamente, de um projeto de semiótica crítica, em que "estudar comunicação é estudar os processos tradutórios entre virtualidades assignificantes, sistemas formais e aparição textual sensível de objetos e sujeitos em espaços-tempos delimitados" (GPESC, 2020, p. 17). Neste sentido, a comunicação pode ser pensada como produto ou efeito do encadeamento e do entrecruzamento de práticas discursivas e não-discursivas.

Como enfatiza Sauvagnargues, "[a] primeira determinação do corpo sem órgãos se dá na atmosfera extrema do pensamento que atinge seu limite radical através do experimento artístico" (SAUVAGNARGUES, 2013, p. 55, tradução nossa³), tomando, assim, o conceito para tratar dos modos de individuação corporal antes de um centro de organização e privilegiando-o também para problematizar questões do corpo na arte, contribuindo para uma semiótica que não é reduzida às ordens da significação. No cruzamento com um pensamento semiótico artaudiano, não buscamos análises semióticas esquemáticas que colocam o corpo em relação estável com significados, mas estendemos o viés de uma semiótica que considera "diferentes ordens de materialidades da comunicação como traduções sígnicas na processualidade transcriativa que é a semiose" (GPESC, 2020, p. 244). Nesse sentido, conferimos "à semiose um caráter que supera a perspectiva antropomórfica da 'vida social' em direção a uma espécie de programação pós-humana da vida realizada materialmente tanto por agenciamentos coletivos de enunciação quanto por maquínicos do desejo (SILVA; ARAUJO, 2015, p. 135) e tratamos da materialidade em seu aspecto físico e presencial da comunicação, e também a materialidade das relações, das linhas de forças, das formas que se agenciam.

³ Original: "The first determination of the body without organs takes place in the extreme climate of thought that reaches its radical limit through the artistic experiment".

Vemos, com os conceitos que nossa problemática mobiliza, operadores importantes para serem atualizados, junto de uma atualidade artística contemporânea, em que possamos vir a experimentar um pensamento semiótico povoado pelas alterações em sua constante organização. A partir de uma pesquisa de estado da arte, identificamos potenciais ainda não explorados acerca da problemática, especialmente pensando no campo da comunicação, numa abordagem semiótica e na relação com o audiovisual. Mapeamos dissertações e teses que dialogam com nossa problemática, destacando os trabalhos de Heine (2018), Maia (2018), França (2016) e Tavares (2018). Nesta etapa, realizamos uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e na plataforma de artigos científicos SciELO. Usamos como termos-chaves os conceitos principais com que trabalharemos ("corpo sem órgãos", "crueldade", "semiótica", "corpo", "comunicação", "audiovisual", "arte").

Em nosso processo de mapeamento, buscamos por objetos audiovisuais menos com uma preocupação com sua classificação, com o formato ou com um gênero artístico consolidado, e mais interessados em uma relação produtiva e experimental entre corpos e linguagem. Procuramos, assim, não nos ater por uma linguagem artística tida numa categorização a priori, para nos deixar contaminar por intensidades que não fluiriam se já impuséssemos um único caminho fechado. Além disso, percebemos que o caráter de experimentação era o que mais nos interessava na relação dos corpos ali produzidos e que, como decisão de pesquisa, não gostaríamos de dar a ver exaustivamente um "borramento das fronteiras entre linguagens artísticas", pois isso por si já seria constituir fronteiras (mesmo que borradas) e torná-las uma falsa referência para o trabalho.

Isso nos encaminhou para um caráter experimental, tanto dos objetos, quanto do modo de mapeamento e de coleta. Utilizamos recursos como gravação de tela, prints, cópias de arquivos do Youtube e download em sites de crackeamento de vídeos online. Tivemos também acesso a alguns materiais por completo, cedidos gentilmente por grupos para a pesquisa. Pairamos, enfim, sob um campo complexo e intensivo de composição do corpus: objetos que nem sempre dizem seu nome ou sua linguagem, mas, cujas intensidades mais potentes são pela relação de produção de corpos em uma linguagem experimental. Hoje, depois desta coleta bastante ampla, conseguimos ter certa sistematização: tratam-se de videoperformances, peças virtuais, filmes de ficção, videodanças, teatro filmado, documentários, videoartes, performances em videoconferência ao vivo e outros. Portanto, passamos a chamá-los de *maquinações audiovisuais*, pois menos interessa seu formato e mais os fluxos que interpolam.

Finalmente, de posse de 44 obras, foi observado o material e selecionados 3 objetos que se destacaram para análise na presente dissertação. Visamos selecionar obras diferenciais entre si, indicando modos complementares e alternativos de produção de corpos sem órgãos e experimentações da crueldade em maquinações audiovisuais contemporâneas. Outro critério importante foi o ineditismo em relação a outras pesquisas - são obras que não figuram em outros trabalhos acadêmicos. Assim, firmamos nosso eixo de análise partindo da identificação de operações semióticas (o tensionamento, a contaminação, a saturação) que são produzidas na relação entre corpos e linguagem.

Empreender uma pesquisa acadêmica é se posicionar frente a uma batalha pelo corpo no campo da linguagem, portanto, uma batalha política, micropolítica. As fronteiras entre o corpo e as teorias do corpo estão definitivamente implodidas, já que o modo como corpos são produzidos em descrições, análises e pesquisas não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo - a história de como vê (ou representa) um corpo é inseparável da sua própria história no fluxo da vida (GREINER, 2005). Implicamos em nossa pesquisa um exercício de produção sónica, buscando experimentar novos enunciados para o corpo, e reforçando a pesquisa enquanto exercício político de partilha de saberes múltiplos.

Encontramos nesta pesquisa a possibilidade de implicar um ato corporal com o compromisso com a eliminação do binômio teoria-prática, construção epistemológica que é hierarquizante: a teorização já é uma experimentação própria de um corpo prático que pesquisa e produz efeitos corporais. Portanto, buscamos pesquisar também experienciando-nos enquanto corpo: corpo que pensa, que escreve, que conceitua, que cria, que é atravessado por tantas intensidades que se cruzam num processo de pesquisa, algo que se demonstrou de nosso interesse. Justifica-se a relevância dessa abordagem no ponto de encontro em que *fazer pesquisa* é também *fazer vida*. Escrever uma dissertação que crie um corpo de linguagem que possa efetuar micromovimentos, que se faça numa rede de acontecimentos proliferantes, em que o propósito de pesquisar não se afaste do viver.

De todo modo, dissertar não é dissecar. Então, o que é uma dissertação? Não seria, de modo espinosista, melhor refazermos esta pergunta? O que pode uma dissertação? Ou, numa virada artaudiana, dar um fim ao seu juízo? Criá-la, por fim, como quem cria um corpo. Não pela composição de partes, mas buscando o fluxo de suas intensidades, revirando-a às avessas. Como quem faz um nascer de si, ou que, pesquisando, produz também sua diferença a cada gesto de escrita.

Com o objetivo geral de explorar maquinações audiovisuais contemporâneas a partir de um pensamento semiótico artaudiano, a problemática do corpo sem órgãos e sua noção de crueldade, partimos para a apresentação da estrutura do trabalho, tendo em vista que especificamente, pretendemos: relacionar crueldade e vitalismo; inserir o pensamento de Artaud em uma problematização semiótica; mapear objetos audiovisuais contemporâneos que possibilitem problematizar a relação entre corpo e linguagem; selecionar e analisar três maquinações audiovisuais que possam atualizar um pensamento de Artaud em uma contemporaneidade artística.

No primeiro capítulo, *O vitalismo da crueldade contra uma vida orgânica*, exploramos o pensamento de Artaud acerca do corpo e da crueldade, recuperando sua emblemática transmissão radiofônica *Para acabar com o julgamento de deus*, onde evoca firmemente a criação de um corpo sem órgãos e uma nova (e outra) vitalidade para o corpo. Estamos de acordo com Greiner (2005) quando afirma que o que parece mais precioso na obra de Artaud é a percepção de que o corpo pode ser vivo mas não necessariamente orgânico, este é um dos pontos principais que abordamos neste momento.

Em seguida, no capítulo *Do organismo às maquinações*, discutimos como Deleuze e Guattari tomam o corpo sem órgãos na sua perspectiva maquina. Artaud é tido como uma das principais inspirações para a filosofia da diferença, que recupera a guerra contra o juízo dos organismos de Artaud anos adiante - fundamentalmente nos livros *O Anti-Édipo* (1977) e *Mil Platôs* (1980). Neste capítulo, apresentamos questões que se atravessam com nossa problemática: a retomada espinosista da filosofia da diferença, provocações feitas por Deleuze e Guattari de como criar para si um corpo sem órgãos, discussões acerca das máquinas e do desejo e por fim, o entendimento dos autores de uma obra de arte enquanto máquina.

A problemática que Artaud traça acerca do corpo é também uma problemática de linguagem e de signo. Por isso, no terceiro capítulo, *Uma semiótica das forças*, a questão do signo e da semiótica é o fundamental. Tomamos o teatro da crueldade de Artaud como ponto de discussão, a partir do seu tensionamento com a linguagem verbal e também a relação das materialidades sígnicas em suas proposições cênicas.

Todo esse percurso é fundamental para chegarmos nas análises. Um tensionamento da linguagem é percebido em *{Transmissão}* (2020), concebido e dirigido pelo ator, diretor e dramaturgo Luiz Päetow. Nesta primeira análise, no quinto capítulo, abordamos como as palavras estão muito mais próximas da questão da sensação do que de significação,

configurando-se em palavras sem órgãos, em que a experimentação da força da crueldade se dá no âmbito da materialidade de uma linguagem verbal que se faz tensionada. Vemos, também, como uma câmera da crueldade tensiona a própria linguagem audiovisual, onde percebemos como a câmera não está interessada em registrar as formas orgânicas, mas como é produtora conjunta deste tensionamento constante das forças que agem, a partir de gestos filmicos experimentais. E, por fim, vemos como as intensidades do corpo sem órgãos irrompem, em determinada cena, a partir de um devir-animal que tensiona uma ideia de linguagem humana - aqui adentramos em outro regime de signos que transpõem os limites do sistema significante.

A análise seguinte, no capítulo 6, trata de uma contaminação sógnica, pensada junto de *Teaser para Futuro Fantasma - Vídeo 02 Fotossíntese* (2021), do Grupo Cena 11 Cia. de Dança. Evocamos a ideia de contaminação resgatada por Artaud quando afirma o teatro como uma peste para discutir como, neste objeto, a contaminação se faz procedimento, criando uma linguagem de imagens contaminadas, de signos contaminados em dança. Nossa análise é baseada em certa semiótica da contaminação que sustenta esta maquinação audiovisual, e que se desdobra em aspectos temporais, espaciais, deformativos. Vemos isso a partir da análise da utilização de efeitos, da montagem que organiza/desorganiza elementos, de um jogo de epidermes e da materialidade sonora e escrita das palavras.

Com o documentário experimental *A Body Without Organs* (em nossa tradução: *Um Corpo Sem Órgãos*) (2012), dirigido por Stephen Graves, pensamos uma saturação da materialidade que faz da linguagem filmica um corpo sem órgãos para documentar a vida de um corpo sem um órgão. Nesta última análise, percebemos como esta maquinação audiovisual opta por uma quebra da representação linear, articulada e organizada, em termos audiovisuais e também corporais, radicalizando sua linguagem ao investir em uma operação saturante que leva as imagens ao seu próprio extremo. Assim, entrevemos a criação de uma linguagem inorgânica saturada - farta de sentidos, impregnada de materialidade e sobreposta de temporalidades.

Em nossas considerações finais, recuperamos a problemática de pesquisa, apontando o percurso percorrido e as principais contribuições a partir das análises e também caminhos abertos para pesquisas futuras.

2 O VITALISMO DA CRUELDADE CONTRA UMA VIDA ORGÂNICA

É seu último ano de vida e Artaud, depois de já ter sido preso e internado em hospícios por anos, segue afirmando o corpo de maneira radical. Materializa na encenação radiofônica *Para acabar com o julgamento de deus* (1947) uma verdadeira guerra contra os que buscam aprisionar o corpo. A experiência radiofônica, transmitida para poucas pessoas, pois sofre censura pela Radiofusão Francesa, golpeia 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.

O homem (sic) é enfermo porque é malconstruído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente, deus e juntamente com deus os seus órgãos. 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. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar (ARTAUD, 1983, p. 161).

A proposta era criar “uma obra onde se sinta 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). Fora de um discursivo ordinário, envolto em palavras de ordem, provocar uma transformação pela sensação do corpo era fundamental. Daí toda espécie de gritos e ruídos sonoros, evocando a materialidade imediata como uma política do corpo.

A guerra para acabar com o julgamento de deus é inspirada sobretudo pela questão do corpo. Isso porque um juízo procura fazer crer que o organismo é o corpo, e que o corpo é um conjunto de órgãos, enquanto na verdade, este modo de organização busca o aniquilamento de suas potências: "o organismo não é o corpo, o CsO [corpo sem órgãos], mas um extrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação, que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 19).

E o que dizia Artaud de uma vida orgânica? Opôs durante sua vida o próprio corpo ao corpo orgânico. Sua procura incansável era de um corpo para além da lógica de organização que o impede de criar sua própria dança, uma dança às avessas (como diria Nietzsche), numa retomada afirmativa do corpo, outrora segmentado por órgãos e roubado por deus. Como afirma Uno (2012, p. 60), "[u]ma das obsessões mais fortes para Antonin Artaud era de que

seu corpo não era nada além de um autômato manipulado por Deus. Mas o que ele queria fazer não era destruir este autômato, mas se desvincilhar do autômato, do seu próprio corpo paralisado".

Uma heresia radical que não destrói o corpo, mas o desvincilha dos autômatos de um divino que não faz nada além de julgar, já que "[o]s órgãos são execráveis na medida em que eles representam e articulam as ordens que determinam o autômato de Deus" (UNO, 2012, p. 66). O corpo tomado por micróbios de Deus (ARTAUD, 1983) estratifica formas e paralisa intensidades, numa espécie de julgamento, juízo que "implica uma verdadeira organização dos corpos, através da qual ele age: os órgãos são juízes e julgados, e o juízo de deus é precisamente o poder de organizar ao infinito" (DELEUZE, 1997, p. 148).

Para desarticular o julgamento de Deus e matar estes micróbios que corroem os órgãos, é preciso produzir um novo corpo. Para Uno, o que Artaud queria era "reconstruir ou descobrir um outro autômato que se gerasse seguindo as forças, os fluxos e o tempo, um outro tempo" (UNO, 2012, p. 66). Isso porque pelo corpo evoca-se uma imagem catastrófica do tempo, uma fissura do tempo no corpo, no acontecimento do corpo: "O corpo é essa ruptura inqualificável. Ele é esse estranho começo e recomeço que pode colocar em questão um pouco de tudo, o pensamento, a narração, a significação, a comunicação, a história: ele introduz uma catástrofe no tempo que flui" (UNO, 2012, p. 51).

Diz Artaud de um sopro rigoroso que vem do caos, e que se enamora desses princípios que, por sua vez, recarregam a respiração pulmonar e lhe conferem seus poderes: "Ninguém pretenderá que os pulmões que revitalizam a vida não estão sob o comando de um sopro vindo da cabeça" (ARTAUD, 1991, p. 20), como diz em *Heliogabalo* (1934). Assim, "o que no corpo humano representa a realidade deste sopro, desta respiração, não é a respiração pulmonar, mas um tipo de fome vital mutante, opaca, que percorre os nervos e luta com os princípios inteligentes da mente" (GREINER, 2005, p. 25).

Como dar um fim às instituições do pensamento? São experiências inexoráveis do pensar que conduzem Artaud a sempre reconsiderar o problema do corpo e o problema da linguagem. Artaud irá perseguir a transformação desta máquina pensante numa tentativa de arremessá-la às forças, frente aos imperativos normativos e julgadores que impedem o pensamento de se diferenciar. Este arremesso do pensamento para um informal, uma matriz borbulhante das forças se abre "não a qualidades finitas e definidas, mas a quantidades indefinidas" (UNO, 2022, p. 63).

O pensamento em Artaud, desse modo, é descrito por Uno (2022) como um processo de compor alguma coisa. Não mais um simples ato de representar ou imaginar, ou ainda

exercer operações determinadas, mas é um ato árduo de construção, de composição: "O pensamento se encontra na densidade dos materiais, não sendo independente de um movimento do corpo, de seu arripio" (UNO, 2022, p. 25). Assim, Artaud manifesta um sistema de desvio do corporal no pensamento, e "é esse sistema de desvio que é paralisado em Artaud; é precisamente esse sistema que se organiza em falsa espontaneidade, embora o pensamento seja totalmente corporal com seu automatismo profundamente orgânico" (UNO, 2022, p. 67). Essa falsa espontaneidade é a determinação das operações do pensamento em nome da "verdade": ideia, significação, definição, aplicação, demonstração, julgamento, esquema, forma, transcendência (UNO, 2022).

Assim, o corpo sem órgãos não anuncia o corpo sem sentido ou a mera desordem. Como diz Pereira (2021, p. 68), "Artaud não desdenha do vazio interelementar, padecendo de um pensamento crivado de interrupções, e tampouco cede suas forças ao nada, à vontade de aniquilar a potência", mas o lança "no caos por saturação de sentido, já sugerindo que o problema da criação concerne ao embate de elementos num entretempo de inconsciência, desprovido de direções privilegiadas" (idem). Nesta virtualidade informal, eis a gênese de um corpo desconhecido, pelas forças incontrolláveis, não mais dispostas conforme os autômatos que dividem pensamento e corpo.

O corpo, então, não é o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que devemos superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar para atingir o impensado, ou, podemos dizer, a própria vida: "Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, *ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida*. Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida" (DELEUZE, 2018, p. 227, grifo original).

Da psicologia à medicina, do teatro à educação, da dança à filosofia: órgãos e organismos existem em toda parte - na sexualidade, na sociedade, na política, na linguagem, nas artes. Isso porque um organismo é aquilo que opera automaticamente, buscando nada mais do que canalizar forças, fluxos, apetites, e organizar os órgãos numa ordem dada, com funções pré-estabelecidas por uma lógica dominante, formando um corpo (do pensamento, da carne, do social) organizado a seu bel-prazer:

seria vão considerar os corpos como organismos impermeáveis e fixos. Não existe matéria, existem apenas estratificações provisórias de estados de vida, na transformação individual dos quais não é de se surpreender que o espírito, a consciência, a vontade e a razão, cada um por sua vez, intervenham (ARTAUD, 2014, p. 112).

Para retomar o corpo em suas potências, ou seja, criar um corpo não tomado pelo organismo, é necessário "não ter medo de mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne" (ARTAUD, 1983, p. 151). Povoar o corpo por intensidades, linhas de fuga. Um corpo sem funcionalidades previamente necessárias, subjugadas. Assim, Artaud dizia de um corpo sem organização prévia, aberto para os devires: "A necessidade de fazer um corpo, aqui está o que libera as pretensões da inexistência ao não ser e que permite saber como do corpo sem espírito se passa ao corpo" (ARTAUD apud UNO, 2012, p. 42). E se houver qualquer ideia de "espírito" convocada (como Artaud cita em diversos de seus escritos), este não seria um "fora" ou um oposto ao corpo, mas é, ele mesmo, uma espécie de "alongamento ampliado"⁴, o aspecto ilimitado do corpo.

O corpo seria "uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro e tem toda a realidade"⁵ (ARTAUD apud QUILICI, 2012, p. 195); um território não mapeado, diante de imagens incomuns geradas por estados singulares de percepção. Os automatismos que sujeitam os órgãos não são somente movimentos de uma "exterioridade corporal", mas, segundo Quilici (2012, p. 195) ao modo artaudiano: "atuariam num nível micro-físico, por exemplo, no nascer de uma sensação e no modo com que ela é rapidamente nomeada, classificada, interpretada, trazidas para o campo do já conhecido". Trata-se do corpo enquanto um espaço infinito, em que o "dentro" do corpo não é somente sua organicidade, porque há nele um interior que não se assemelha "às conhecidas descrições anatômicas, que podemos visualizar, por exemplo, nas gravuras e estampas dos livros da medicina ocidental" (idem). Assim, rompe-se com uma ideia de um corpo como uma mônada fechada, destacada do ambiente. Pensamos um corpo que "descobre-se 'vazado'⁶, atravessado pelo infinito de fora, e por isso mesmo, pode se ver na imensidão inteira" (QUILICI, 2012, p 196), a partir de determinadas experiências de corpo que abrem o espaço da vertigem. Abismo não de um nada (o nada absoluto é a morte do corpo), mas do virtual do corpo, sempre em vias de se atualizar.

O corpo, assim, passa a designar uma diferença que se diferencia, matéria flutuante que é atravessada pelas forças que podem aumentar sua potência de vida, em que "a vida e a

⁴ "O que pode fazer o espírito de uma ideia senão se introduzir ou se enrolar nela e em torno dela, já que o espírito não é outra coisa senão o alongamento ampliado de um corpo, e o corpo é infinitesimal e átomo inacessível do princípio de toda irreduzibilidade, e este princípio não pode ser espírito, pois é apenas um ponto invisível e que não pensa ou se move, mas é o corpo de antemão verdadeiro, o corpo do qual o espírito saiu e não o contrário" (ARTAUD apud UNO, 2022 p. 201).

⁵ Palavras proferidas por Artaud na sua última aparição pública, uma conferência chamada "Tête a Tête", que ocorreu em 1947.

⁶ Em *Forças de um corpo vazado* (2019), a artista Ana Kfourri explora esta concepção de um corpo vazado, para pensar conceitualmente seu trabalho performático. A autora apresenta breve diálogo do "corpo sem órgãos" de Antonin Artaud com o "corpo com órgãos", de Valère Novarina. Cf. Kfourri, 2019.

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" (UNO, 2022, p. 233). Podemos, então, dizer: Artaud, ou aquele que tinha certeza de que há raiva da vida num tempo que tenta tornar impossível a vida de quem se dá conta da vida.

Mas não basta afirmarmos a vida. É preciso se dar conta que uma vida já está sendo afirmada (em menor ou maior potência). E se, como afirma Deleuze (2002, p. 14), "uma vida não está contida no indivíduo, ela transporta consigo os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos", a vida que Artaud carregou consigo não esteve apartada da arte, fazendo de seu teatro da crueldade a operação de um vitalismo radical, uma eficácia vitalista de organismos vencidos.



Chacoalhando com a arte de seu tempo, Artaud fez do teatro seu duplo. Ao propor um teatro da crueldade, Artaud pensa na criação do mais intenso corpo sem órgãos, o teatro como "último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo e, nos momentos de neurose e baixa sensualidade como este em que estamos mergulhados, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá" (ARTAUD, 2006, p. 91).

Mas, o que queria dizer ao afirmar que "[s]em um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível" (ARTAUD, 2006, p. 114)? Não seria a crueldade um gozo do mal, atormento bárbaro em seu ato de flagelo impiedoso? Ante tal palavra quase cristalizada em sentido sangrento, Artaud reivindica novos significados que não mais apenas dos suplícios, numa "apropriação das 'armas inimigas' ou, (...) abertura que aborta a obra, infectada por tudo o que essa acusa" (KIFFER, 2016, p. 139). A crueldade, segundo o próprio Artaud, "não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela" (ARTAUD, 2006, p. 119).

O que Artaud chama de crueldade pode ser aproximado da noção de desejo nos termos de Deleuze e Guattari, ou como a vontade de potência em Nietzsche. Trata-se, sobretudo, da ação de forças moventes anteriores a uma ideia de indivíduo. Não se trata da ordem da moral, mas da ordem da expressão, uma ação sob um incessante conflito: "tudo que age é uma crueldade" (ARTAUD, 2006, p. 96). Artaud não mais atribui à palavra um sentido episódico, acessório, sádico, circunstancial, insalubre, sensacionalista ou perverso - "a crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado" (ARTAUD,

2006, p. 118), - mas a toma enquanto uma força de transformação incorporal, uma força que ataca a nervura do corpo.

A evocação pela crueldade visa uma força que não é opcional, tampouco moral, mas que se espraia pela necessidade, pelo apetite 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). A crueldade artaudiana é aplicada, rigorosa e dirigida a um vitalismo, já que, como afirma: "eu disse 'crueldade' como poderia ter dito 'vida' ou como teria dito 'necessidade'" (ARTAUD, 2006, p. 134).

A crueldade é rigorosa, e é ela que produz uma vida liberada, refazendo todo um sistema de significações endurecido como pedra e que se distancia das forças que dinamizam a vida como potência de criação. Portanto, há na vida uma ação de crueldade necessária (e que é a própria vida): não negar a crueldade intrínseca à existência, mas afirmá-la como *condição* de vida, de uma vida. De todo modo, isso nada tem a ver com tomá-la enquanto suplício, temor ou convalescença, ou aproximá-la do tal juízo de deus: "O sistema da crueldade enuncia as relações finitas do corpo existente com forças que o afetam, ao passo que a doutrina da dívida infinita determina as relações da alma imortal com os juízos" (DELEUZE, 1997, p. 145), pois "[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" (UNO, 2012, p. 40).

À ação maquiavélica contra a organicidade do corpo podemos dar outros nomes (violência talvez, ou sadismo), mas a crueldade "nada tem a ver com uma violência qualquer ou com uma violência natural, com que se explicaria a história do homem (sic); ela é o movimento da cultura que se opera nos corpos e neles se inscreve, cultivando-os" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 193). A crueldade artaudiana traça signos, inscreve-se nos corpos, por uma força de sensação que age sob o corpo intensivo: "quando é assim referida ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real; e 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 (o contrário do sensacional)" (DELEUZE; 2007b, p. 52, grifo original).

Desse modo, a sensação no corpo o vitaliza e o lança na experimentação, na qual nada mais é previsível ou preliminarmente determinado. O corpo que trabalha a crueldade e por ela é trabalhado, projeta-se como uma diferença que se diferencia, e que "constantemente se espessa em matéria flutuante, abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam" (UNO, 2012, p. 40). E, se a crueldade é força da ação pela

vida, para a vida (liberada), é sobre a matéria intensa do corpo sem órgãos que a vida se atualiza, nessas “condições tais que o corpo sem órgãos substitui o organismo, a experimentação substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 28).

Arte e vida não são noções separadas para Artaud, e sua incessante busca foi diminuir a fissura entre vida e criação, passando pela restauração da criação na vida, "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). Artaud quis reinventar o corpo, mas, longe de imacular os hospitais ou ter no bisturi sua fiel ferramenta, sua luta se deu pela arte e pela vida atravessadas por uma crueldade vitalista. Sua operação constante e perpétua de um vitalismo radical se deu rompendo com a ideia do corpo enquanto algo fixo, determinado e contornável, enquanto sinônimo de organização, organismo e ordenação. Artaud prezou a cabeça frente ao rosto, o grito frente à boca, o sangue frente à morte, acusando que é a merda que une a todo mundo.

No fim, sua insistência foi um radical rompimento com aquilo que insiste em grudar na carne ou que petrifica os nervos. E, se a organicidade do corpo se diferencia do regime orgânico, é tão somente pela importante distinção que ele irá propagar: o corpo não é seus órgãos, os órgãos não são propriedade de um corpo, o corpo não está fechado, inerte a uma organização prévia.

3 DO ORGANISMO ÀS MAQUINAÇÕES

A importância do que se coloca pela criação de um corpo sem órgãos ao desvincular corpo e organismo é se afastar de uma epistemologia fundada em um determinismo sobre o corpo. Recupera-se, assim, um materialismo incorporal, vindo da pergunta espinosista fundamental: o que pode o corpo?. A filosofia da diferença recupera, junto com a inspiração artaudiana, a ética do corpo do filósofo holandês Benedito de Espinosa (1632-1677). Contrariando a tradição filosófica que renegava o corpo a um segundo plano em relação à mente, Espinosa⁷ afirmou, em sua *Ética* (1677), corpo e mente de modo não hierarquizado, já que, para ele, ambos são expressões de uma única e mesma realidade. Ao responder que *não sabemos ainda o que pode o corpo*, Deleuze afirma que Espinosa instituiu uma nova filosofia ao propor a descoberta da potência desconhecida do corpo, ou seja, o corpo enquanto capacidade de afetar e ser afetado por outros corpos.

O corpo é uma entidade relacional, não podendo ser compreendido fora das relações que mantém com tudo aquilo que não é ele próprio: "Nunca, pois, um animal, uma coisa, é separável de suas relações com o mundo: o interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado; a velocidade ou a lentidão dos metabolismos, das percepções, ações e reações entrelaçam-se para constituir tal indivíduo no mundo" (DELEUZE, 2002, pp. 129-130). O que constitui o corpo no mundo são os afetos de que ele é capaz: "Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as idéias dessas afecções" (SPINOZA, 2009, p. 98). Assim, a estrutura de um corpo é a sua relação e o que pode um corpo é a natureza e os limites de seu poder de ser afetado.

O que está em jogo, aqui, é uma geração de possibilidades e modos de existência de um corpo intensivo, a partir de experimentações éticas e também performativas. Se não sabemos ainda o que pode o corpo, por que não experimentar? Para isso, é preciso romper com os programas significantes e subjetivos. Não mais um organismo funcional, mas um programa de corpo sem órgãos que fará do corpo um atravessamento de multiplicidades. É preciso experimentar novos programas, como uma reprogramação, um programa como motor de experimentação, de uma invenção autônoma. Dispor de um conjunto de circunstâncias, dispositivos.

⁷ O nome de Benedito Espinosa pode ser grafado de diferentes maneiras (Benedictus de Spinoza, Baruch Espinoza,...). Optamos por utilizar a versão em português no corpo do texto. As citações se referem a Spinoza (2009).

Como diz Lins (2021), o corpo sem órgãos designa forças em jogo naquilo que emerge, e a experimentação a que nos convida Deleuze e Guattari a partir de Artaud, nada tem a ver com jogos com o acaso. A experimentação, "ela se confunde com a própria existência, quando esta lida com um remanejamento profundo de suas condições de percepção, e com os imperativos afetivos que dele resultam" (LINS, 2021, p. 65). Dessa forma, como pura imanência, o corpo sem órgãos abre os horizontes ao acontecimento, "agindo menos como princípio e mais como catalisador ou dinâmica da existência e de sua individuação, de seu devir" (LINS, 2021, p. 52).

É certo que em *Mil Platôs* (1980), Deleuze e Guattari propõem-se a pensar "Como criar para si um corpo sem órgãos?". Mas à pergunta do platô os autores não oferecem respostas simples. Se não por modelos ou exemplificações rasas, de maneira proliferante e dispersa lançam provocações, caminhos, circunstâncias que induzem à experimentações.

"Você será organizado, será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24), e, ainda: "Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito enunciado – senão você será apenas um vagabundo" (idem). A sedimentação do corpo sem órgãos vem principalmente com o que os autores chamam de os três grandes estratos: o organismo, a significância e a subjetivação, aqueles que nos amarram mais diretamente.

Para desarticular as estratificações do corpo é preciso pequenas doses, com toda prudência necessária aos movimentos de experimentação: "Não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina. Inventam-se autodestruições que não se confundem com a pulsão de morte" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25). Doses de prudência, arriscar no perigo, ao imprevisto do possível. É necessário preservar algo por sobrevivência, afinal, um corpo sem órgãos que se desestratifica por completo se transforma em corpo de nada (o corpo do hipocondríaco, do esquizofrênico, do drogado, do paranóico, também são corpos que experimentam, mas que podem acabar por esvaziar completamente seu corpo com a produção de intensidades que o destroem).

Portanto, é preciso se instalar sobre um estrato, experimentar oportunidades, que são os movimentos de desterritorialização. Dessa relação com os estratos, é possível que a produção de linhas de fuga faça passar fluxos, intensidades outras. Assim, é uma criação que nunca acaba, já que "há sempre um estrato atrás de um outro estrato, um estrato engastado em outro estrato. Porque são necessários muitos estratos e não somente o organismo para fazer o juízo de Deus" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24).

Então, a questão que se coloca não é somente como criar um corpo sem órgãos, mas como criar e produzir as intensidades que são o avesso do nada, e que venham a produzir potência: "por que este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO [corpo sem órgãos] é também pleno de alegria, de êxtase, de dança?" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 13). Criar um corpo sem órgãos segue, então, por uma constante expulsão do organismo e preenchimento de intensidades: "Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25).

Trata-se de uma desarticulação, e não destruição dos órgãos. Não se trata de acabar com os órgãos, procurando um corpo sem preenchimentos, mas justamente o oposto: expulsar o organismo, aquilo que ordena os órgãos e preencher com intensidades outras. É uma espécie de paradoxo que é desencadeado, nas palavras de Gil (2002), pela criação de uma espécie de vazio interior ou um espaço por onde os primeiros movimentos possam exercer-se fora dos modelos sensório-motores habituais do organismo que enclausuram os órgãos: "e como seria possível criar um fora a partir de um dentro se este não fosse já minado por um fora? E como o nosso corpo orgânico empírico se transformaria num corpo empírico-transcendental⁸ se não fosse já, mesmo nas suas mais profundas impotências, um corpo intensivo de potência? (GIL, 2002, p. 145, grifo original)".

Criar um corpo sem órgãos é sempre uma prática, um processo. É uma busca pela experimentação, por um autonascimento sem determinações. Traça-se "um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 11), desfacelando uma concepção de indivíduo, de um corpo individual - do *eu*:

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno,

⁸ Não entraremos nos meandros da discussão que Gil apresenta a partir de sua leitura do corpo em Deleuze e Guattari. Cabe resumir em uma citação de seu texto: "se Deleuze e Guattari não elaboraram uma teoria do interior do corpo empírico-transcendental, dedicando toda sua atenção à dinâmica do plano do corpo-sem-órgãos, foi porque o interior do corpo ficara identificado ao corpo visceral do esquizofrênico, por um lado; e, por outro, porque a teoria da profundidade de *Diferença e repetição* não se referia apenas ao interior dos corpos, mas a todo o espaço, interior e exterior, criando uma dimensão outra; enfim, a maneira como se constituiu o corpo-sem-órgãos, com a subida de *todo* o corpo glorioso enterrado no fundo dos corpos à superfície, fez desaparecer a dimensão do interior e, em particular, do espaço interior do corpo" (GIL, 2002, p. 140, grifo original).

Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 13).

Não mais atos a serem explicados, palavras para significar ou fantasmas e sonhos a serem interpretados, mas sons, cores, intensidades, devires. Não mais um organismo que funciona, mas um corpo sem órgãos que se constrói, ao qual não interessa a interpretação, o representado, o figurativo. Interessa a expansão, a criação, a experimentação: "o CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é o conjunto de significâncias e subjetivações" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, pág. 14).

O risco é cair na armadilha de achar que se trata de alcançar um corpo. O corpo sem órgãos não termina num objeto. Não conseguiremos tocá-lo, visualizá-lo, pelo menos não separadamente dos agenciamentos que o tornam possível. O que procuramos são suas intensidades, experimentamos suas produções, pois, antes de tudo, o corpo sem órgãos é produção. Produção não de uma correspondência a uma estrutura dada previamente ao corpo, mas do próprio processo de produção de fluxos descodificados do desejo: "o corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível. Antonin Artaud o descobriu, lá onde ele se encontrava, sem forma e sem figura" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 20).

Complexificar, assim, a necessidade de se fazer um corpo, evocada por Artaud. Criar um corpo é fazê-lo em devir, em que se extrai partículas "entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo" (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 67) - uma afirmação da diferença e da potência, tendo em vista que um devir é pré-formal e pré-individual⁹.

E, se "[s]ão os organismos que morrem, não a vida" (DELEUZE, 1992, p. 179), experimentar é viver? Melhor seria reformular a pergunta: que novos modos de vida tal experimentação pode produzir? Eis o radicalismo involuntário na criação de um corpo sem órgãos: experimentar o corpo em seus devires não é posicioná-lo em um fluxo já detectado

⁹ Há aqui uma relação entre o corpo sem órgãos e o que Simondon chama de teatro da individuação. Simondon diz que para o mundo adquirir unidade (para que sujeito ou objeto apareçam) é preciso um processo criativo, que ele chama de individuação. Tudo é potência criativa e a potencialidade deixa claro que o pré-individual é constante, sem tempo, da natureza do contínuo: está sempre lá, enquanto potência, sempre passível de acontecer. Assim, todo plano da individuação é uma atualização da potência, mas nunca uma atualização terminada, sempre passível de se re-atualizar, repotencializar. Ou seja, é neste "teatro" que se constrói a individuação, em que o indivíduo não está construído, mas está em vias de construção: "o indivíduo é, ao contrário, teatro e agente de uma relação; só acessoriamente ele pode ser termo, pois é essencialmente teatro ou agente de uma comunicação interativa" (SIMONDON, 2020, p. 78).

(uma positividade ideal de vida). É propor-se a uma necessidade radical implacável com a própria crueldade vital, fazendo da vida um exercício ético de um corpo intensivo em experimentação. Ora fazer do corpo um grito, ora um traço. Talvez um sopro. Sempre por vir.



Para Deleuze e Guattari, enquanto substância, matéria bruta, com infinitas possibilidades, é no campo do desejo que o corpo sem órgãos se intensifica, como "conjunção de fluxos, continuum de intensidades" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 27). No paradigma representacional, toda produção desejante passa a ser uma produção atrelada à representação, o que faz do próprio inconsciente uma cena, uma encenação, em que papéis são dados, a exemplo de um teatro grego. O rompimento da filosofia da diferença, tomando principalmente Artaud como inspiração, virá ser pensar o inconsciente não enquanto um teatro da representação mas o inconsciente como fábrica, como máquina: "o inconsciente faz máquinas, que são as do desejo. (...) O inconsciente nada diz, ele maquina. Não é expressivo ou representativo, mas produtivo" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 239).

O desejo, na filosofia da diferença, é deslocado de sua significância enquanto falta, vazio a ser preenchido, impotência ou incompletude. O desejo ignora a lei, a falta e o significante. Dessa ideia de desejo enquanto falta é preciso desapegar, para reformulá-lo enquanto o próprio processo de produção. Podemos pensar como um desejo que permanece desejo¹⁰, como condutor das dinâmicas de criação, imaginação. Um desejo que não necessita de um referencial ausente ou exterior, ou de um prazer para preenchê-lo.

E aí, longe de uma idealização do desejo, há como se desejar a vida, o corpo sem órgãos da criação, mas também um desejo de morte. Se é o campo de consistência do desejo, e o desejo tudo produz, também poderia o corpo sem órgãos desejar o aniquilamento, a destruição. Isso dependerá das relações de criação: pode-se criar por relações de aliança ou cumplicidade tanto quanto de violência e de rivalidade, ambos movidos pelo desejo: "o desejo vai até aí: às vezes desejar seu próprio aniquilamento, às vezes desejar aquilo que tem o poder de aniquilar. Desejo de dinheiro, desejo de Exército, de polícia e de Estado, desejo-fascista, inclusive o fascismo é desejo" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 32). Assim, a criação de corpo sem órgãos pode ser ora aterrorizante, conduzindo à morte ou à proliferação de microfascismos, ora aberta para novas potências criativas.

¹⁰ Aqui lembramos de Paul Preciado (2018, p. 268) em *Testo Junkie*: "Desejo continuar desejando, sem qualquer possibilidade de saciedade".

A escrita de Artaud, as Figuras de Francis Bacon, os personagens de Kafka... A T de Preciado, a performance de Dzi Croquettes e também o drogado, o masoquista, o esquizofrênico, o fascista... O que haveria em comum? Propõem-se à experimentação, com doses distintas de prudência, com programas diferentes a serem acionados. Não há como prometermos *a priori* um corpo sem órgãos - ele escapa, se faz escapar. É preciso configurar seus agenciamentos, dar a ver sua produção, numa tomada que é ética e experimental.

O corpo sem órgãos é sempre *um* corpo, em seu artigo indefinido condutor do desejo. No seio da produção desejante, em sua própria produção, o corpo sem órgãos necessita sempre produzir novos (des)arranjos, pois "[o] corpo sem órgãos é como o ovo cósmico, como a molécula gigante, onde se agitam vermes, bacilos, figuras liliputianas, animálculos e homúnculos, com sua organização e suas máquinas, minúsculos cordéis, cordames, dentes, unhas, alavancas e roldanas, catapultas" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 371). E, se o desejo diz de um fluxo de produção contínuo e sem falta alguma, só podemos apreendê-lo ou concebê-lo a partir de agenciamentos, que são composições a partir das associações entre diferentes planos, corpóreos e incorpóreos:

Podem-se tirar daí conclusões gerais acerca da natureza dos Agenciamentos. Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, *lados territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, *picos de desterritorialização* que o arrebata. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 31, grifo original).

Deleuze e Guattari falam da "maquinação do desejo" ou de "máquinas desejantes", que produzem em sua própria produção, fora de regimes significantes, metafóricos, identitários. Essa maquinação desejante opera não por forças representativas, mas pelo desejo sempre além do objeto: "O desejo é da ordem da produção e toda produção é ao mesmo tempo desejante e social" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 390). Assim, só há desejo agenciado ou maquinado: "Vocês não podem apreender ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, sobre um plano que não preexiste, mas que deve ser ele próprio construído" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 112). O que existem são sempre arranjos, agenciamentos, com diversos seres e materialidades: "não há essencialismos, retomando o princípio semiótico do anti-fundacionismo e o primado da relação: apenas associações, que definem os termos que estão ali agenciados" (GPESC, 2021, p. 204).

Quando passam a trabalhar na questão das territorialidades, Deleuze e Guattari pensam que, ao mesmo tempo que separa, um território reúne corpos, encontrando semelhanças entre eles. Segundo (GPESC, 2020, p. 211), sobre isso, “O território surge numa margem de liberdade do código, não indeterminada, mas determinada de outro modo”. Ou seja, o território é o conjunto de relações que mantém reunidos corpos e expressões devido a um código que os significa, diferenciando-os em relação aos elementos presentes em outro território significacional. Sendo assim, diz-se que um território é constituído pelo agrupamento de corpos reunidos de acordo com um regime de signos ou uma semiótica (GPESC, 2020).

Numa política do acontecimento, há sempre a produção concomitante de conflitos com o que já existe e conflitos com aquilo que esses poderes tentam organizar a partir da abertura de novas possibilidades e caminhos, em que o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro. A desterritorialização é sempre múltipla e composta inseparável de reterritorializações correlativas, "não apenas porque participa a um só tempo de formas diversas, mas porque faz convergirem velocidades e movimentos distintos, segundo os quais se assinala a tal ou qual momento um “desterritorializado” e um “desterritorializante” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 225). Assim, "a reterritorialização como operação original não exprime um retorno ao território, mas essas relações diferenciais interiores à própria D[esterritorialização], essa multiplicidade interior à linha de fuga" (idem).

É uma imanência radical em que os modos de operação das máquinas, seus agenciamentos, apontam para seu funcionamento como virtualidade. A ideia de um organismo busca uma totalidade, em que o órgão funciona para que o todo funcione: ele está em relação com o organismo, que lhe seria logicamente anterior. Mas, a máquina não é assim. Na filosofia da diferença, tudo que produz é máquina: há tão somente máquinas em toda parte, seus acoplamentos, suas conexões. Ao órgão opõe-se a abertura do corpo sem órgãos e seu fluxo, como um "motor imóvel", que serve como "superfície para o registro de todo o processo de produção do desejo, de modo que as máquinas desejantes parecem emanar dele no movimento objetivo aparente que os reporta a ele” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 24).

A pergunta para uma máquina não é "o que é", mas "de que modo produz", ou seja, quais operações são capazes de produzir. Toda operação maquínica pressupõe uma correlação entre dimensões propriamente materiais e semióticas de corpos e de linguagem (GPESC, 2020). Assim, não cabe descobrir a função de um órgão em relação ao todo, mas sim medir o seu uso, a sua produção, e a própria criação de sistemas de passagens.

Como afirma Lazzarato (2014, p. 72):

Para entender o conceito de “máquina”, devemos abandonar as oposições sujeito/objeto, natureza/cultura, pois é apenas desconsiderando a máquina que é possível separá-la da “natureza humana”. A máquina faz parte da essência do homem (sic). Não se trata de um subconjunto da técnica; em vez de ser uma ramificação da técnica, ela é seu pré-requisito.

Há aí um total afastamento tanto de um ponto de vista orgânico, quanto de um ponto de vista antropocêntrico, "para o qual haveria uma espécie de pureza do humano em relação à técnica ou até mesmo da técnica em relação ao humano, entre linguagem e materialidade" (GPESC, 2020, p. 234). Já não se trata mais de confrontar o humano e a máquina para avaliar as correspondências, os prolongamentos, as substituições possíveis ou impossíveis entre ambos, "mas de levá-los a comunicar entre si para mostrar como o homem (sic) *compõe com a máquina*, ou compõe peça com a outra coisa para construir uma máquina" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, pp. 508-510, grifo original). A máquina, nesse sentido, se difere da ferramenta:

Por mais que o telefone normal seja uma máquina de comunicação, funciona como uma ferramenta, porque serve para projetar ou prolongar vozes que como tais não fazem parte da máquina. Mas aqui a comunicação atinge um grau superior, dado que as vozes compõem uma peça com a máquina, devêm peças da máquina, distribuídas e ventiladas aleatoriamente pelo aparelho automático de resposta (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 512).

Assim, uma máquina é composta desde que esse caráter seja comunicado por recorrência ao conjunto de que ele faz parte em condições bem determinadas. Fazer peça com alguma coisa é diferente de prolongar-se ou projetar-se. Maquinar, é fazer comunicação: "Nós acreditamos, ao contrário, que é preciso estabelecer desde o início a diferença de natureza entre a ferramenta e a máquina: uma como agente de contato, a outra como fator de comunicação" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 511).

Podemos pensar na máquina de *Para acabar com o julgamento de deus*, em que o agenciamento Artaud-teatro-crueldade-rádio produz uma máquina artística¹¹, criando seu corpo sem órgãos contra o juízo divino. Aqui, não vemos a enunciação de um texto por um dramaturgo *através* do rádio, mas numa maquinação com o rádio, em agenciamento. Como diz Uno (2022, pp. 249-250): "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

¹¹ A concepção de máquina artística de Deleuze está vinculada a seus trabalhos dos anos 1970.

ondas emitidas pelas máquinas que trabalham nervosa e diretamente sobre o cérebro dos ouvintes".

Isso porque, nos termos da perspectiva maquínica, uma obra de arte é também uma espécie de máquina, pois seu problema não seria de sentido, mas de produção - os efeitos que produz, como age concretamente: "Ao logos, órgão e organon, cujo sentido é preciso descobrir no todo a que pertence, se opõe o antilogos, máquina e maquinaria cujo sentido depende unicamente do funcionamento, e este, das peças separadas. A obra de arte moderna não tem problema de sentido, ela só tem um problema de uso" (DELEUZE, 2003b, p. 139).

A arte é, portanto, definida como uma operação que torna forças que são imperceptíveis, perceptíveis. Importante retomar que Deleuze e Guattari em sua discussão ontológica da arte, a definem como um "bloco de sensações" composta por afectos e perceptos: "É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207).

É o que Deleuze vê, por exemplo, nas pinturas de Francis Bacon: "seu principal propósito não é de maneira alguma a imagem ou o visível, mas o de tornar visível algo, e esse algo é a força que se traduz em "figura" diretamente captada pela sensação, antes da imagem. Francis Bacon representava essa pintura antes da imagem, para Deleuze" (UNO, 2012, p. 123). Assim, "tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. (...) De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la" (DELEUZE, 2007, p. 91). Esse esvaziamento, essa desobstrução das estratificações que dá a ver uma imagem numa tela, é pela evocação que o corpo faz das virtualidades, é a própria potência de um corpo sem órgãos. Deleuze diz que Bacon pinta um corpo da sensação, desfazendo o organismo em prol do corpo, o rosto em proveito da cabeça, a boca em proveito do grito. Assim formam-se as Figuras e assim são pintados os corpos sem órgãos: "A Figura é o corpo sem órgãos; (...) o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo "atletismo afetivo", grito-sopro" (DELEUZE; 2007b, p. 52).

Tal como o teatro ocidental produzido na época e criticado por Artaud, a arte pode ter seu polo de investimento reacionário, produzindo à sombra do organismo-paranoico-edipiano-narcísico (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Mas, é no outro lado, no polo esquizorrevolucionário, que a arte "assim que atinge sua própria grandeza, seu

próprio gênio, cria cadeias de descodificação e de desterritorialização que instauram, que fazem funcionar máquinas desejantes" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 489) e cujo valor é tão somente determinado "pelos fluxos descodificados e desterritorializados que ela faz passar sob um significante reduzido ao silêncio, abaixo das condições de identidade dos parâmetros, através de uma estrutura reduzida à impotência" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 491).

Assim, é possível que se produza desestratificações ao produzir o movimento - o devir, o fluxo, a crueldade, a sensação - que devêm do corpo sem órgãos nesta máquina artística desejante, que por sua vez abrirá ou bloqueará as intensidades que irão maquinar sua pequena máquina privada, ramificando-se em outras máquinas coletivas e libertando o fluxo do desejo; libertando, como nos dizem Deleuze e Guattari (2011, 492), "o puro processo que se efetua e não para de se efetuar enquanto se processa, a arte como 'experimentação'".

4 UMA SEMIÓTICA DAS FORÇAS

Artaud não concebe uma maneira de se fazer teatro (encená-lo, conceituá-lo, concepcioná-lo) mas, podemos dizer, de *maquinar um teatro*. Suas propostas por inovações no teatro, a partir de uma linguagem que leva em conta uma nova materialidade de elementos humanos e não-humanos, dialogam também com sua experimentação breve com o cinema, com seus desenhos, e com o encontro com as ondas radiofônicas de *Para acabar com o julgamento de deus*, onde desenvolve com o rádio toda uma tecnologia do sussurro, dos ruídos, dos gritos. Como afirma França (2016, p. 20), sobre a produção artística de Artaud:

Pintura, poesia, desenho, teatro, cinema e vida, todos esses elementos estabelecem uma interface, uma comunicação, em menor ou maior grau, e todos eles estão de uma forma ou outra relacionados, sendo assim quase inseparáveis. Em comum, todos eles pretendem ressuscitar um fundo de imagens potencialmente transformadoras que nadam em nosso inconsciente, naquilo que existe antes da consolidação da palavra, do gesto, do condicionamento corporal aos quais fomos acostumados.

Assim, "[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" (MURPHY, 2021, pp. 21-22, tradução nossa¹²). Preferimos dizer que é um teatro que não se manifesta em um meio específico, mas que se constitui em agenciamentos esgarçantes com as especificidades do meio.

Apavorado com tamanha repetição desgastante vinda de séculos de exaltação a grandes autores dramaturgicos, Artaud buscou romper com as convenções teatrais que subordinavam o teatro ocidental ao texto e ao psicologismo, : "Tais como somos, somos incapazes de aceitar um teatro que continuasse a trapacear conosco. Temos necessidade de crer naquilo que vemos. Um espetáculo que se repete todas as noites segundo os mesmos ritos, sempre idênticos a si próprios, não pode conquistar nossa adesão" (ARTAUD, 2014, pp. 33-34). Urgindo a experiência de refazer o corpo a partir da ação de forças há muito ignoradas, Artaud passa a priorizar o corpo não enquanto veículo para o texto, mas enquanto força de imediaticidade e afetividade, pensando em termos de ação de transferência de forças entre corpos. Se, para Artaud, "não temos o direito de nos deter nos fenômenos materiais, de petrificar nosso espírito sob formas, unicamente sob formas" (ARTAUD, 2014, p. 112) é

¹² 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".

porque luta incansavelmente contra uma linguagem de formas ideais ou fixas: "na melhor hipótese, a forma para Artaud é um veículo temporário para canalizar forças; na pior, estagna a potência das forças, cativando-as com sua promessa de conclusão e autocontenção" (DEL RÍO, 2008, p. 69, tradução nossa¹³).

Quando questiona a superioridade dada ao texto dramático (os signos textuais) no teatro, o que Artaud buscava era a desarticulação da linguagem textual e verbal enquanto os grandes organismos do teatro, aqueles que organizam e aprisionam as palavras, visando um sentido dado. Assim, "especialmente porque é na linguagem que o pensamento e o corpo são postos em relação, e a linguagem se envolve tanto no corpo quanto no pensamento" (UNO, 2022, p. 42), que Artaud passa a desprezar a palavra que visa somente representar, dar sentido, ou ordenar.

De fato, Artaud ainda reconhece certo poder incontornável da linguagem verbal para designar, manifestar, significar, mas é "aquele para quem as palavras voltam a se tornar corpos cortantes, ferinos, com sonoridades incisivas porque perdem simultaneamente todo sentido" (LAPOUJADE, 2017, p. 131). Assim, "pode-se observar que o que o poeta clama é pela possibilidade de criar uma linguagem que, se, por um lado, dialoga com o texto anterior – com a gramática que nos sujeita –, também cria brechas e inaugura espaços" (KIFFER, 2016, p. 60).

Trata-se da busca pela produção de "palavras sem órgãos", como diz Uno (2022), nos termos em que as palavras "captam as forças e as comunicam em seu movimento, sua vibração" (UNO, 2022, p. 48). São implicadas, assim, em uma "comunicação movente" (idem) onde entrecruzam-se e proliferam-se infinitamente corpos e forças. À gramática, opõem-se com seu alfabeto nômade. À articulação, irrompem com gaguejos, sibilos e modulações variantes. À significação: o grito, o respiro, o sussurro. Enfim, operações físicas e sonoras que "serão realizadas para que elas [as palavras] se tornem signos e ondas do espaço das forças, adquirindo uma consistência indeterminada" (UNO, 2012, pp. 217-218).

É o caso da inclusão das glossolalias em seus escritos e também em suas encenações: "Tudo isso deverá ser arranjado muito precisamente e numa sucessão fulminante. Kré Kré pek Kre puc te puk te li le pec ti le Kruk pte" (ARTAUD, 1983, p. 146, grifo no original), em que faz-se saber que não há como proferir as glossolalias que povoam a encenação sem abrir-se aos cuspes, à língua ébria, à materialidade de uma linguagem inarticulada, que rompe com a organização do corpo e da própria linguagem.

¹³ Original: "At its best, form for Artaud is a temporary vehicle for channeling forces; at its worst, it makes the power of forces stagnate by captivating them with its promise of completion and self-containment".

Como afirma Uno (2022, p. 218), tomando a relação de Artaud com as palavras, há sempre em jogo ao menos duas forças nas palavras: a força organizadora, que determina e fecha, e a força desorganizadora, que traça as linhas de fuga. Assim, é neste processo de um corpo amorfo, em fronteira, entre desterritorialização-reterritorialização, entre som-sentido, que uma palavra sem órgãos devêm: ali, a organizar e ser desorganizada, a desorganizar e ser organizada, conforme a ordenação das forças. E se entendemos que "começamos sempre na ordem da palavra, mas não na da linguagem, em que tudo deve ser dado simultaneamente, em um golpe único" (DELEUZE, 2007, p. 187), é preciso trazer as palavras da profundidade à superfície, tirá-las de seus sentidos - "aqueles para quem certas palavras têm um sentido [...] são os piores porcos" (ARTAUD, 2014, p. 210) - e tensionar com os códigos que tentam dominá-las e determiná-las. Para, finalmente, movimentos em que as palavras estejam em comunicação pela vibração, pelas intensidades, e que possam produzir novas relações de significação, para além de acionarem significados estabelecidos - movimentos que de fato coloque a linguagem a viver.

Não é, de fato, a linguagem em si que é perturbadora para Artaud, mas a produção de uma linguagem que apenas visa significar: "o problema de Artaud não é o que a linguagem é em si mesma, mas a relação que a linguagem tem com o que ele chama de 'apreensões intelectuais da carne'", como aponta Sontag (1986, p. 21). A recusa da linguagem articulada é também a da identidade e do incorporal (UNO, 2022), no sentido de que a linguagem trabalha, age inteligentemente sempre se expandindo para preencher, bloquear ou ainda paralisar o pensamento: "Liberto-me desse condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados a mim, e a vida já não é uma coincidência absurda onde penso o que me dão a pensar. Escolho, então, meu pensamento e a direção de minhas forças, de minhas tendências, de minha realidade" (ARTAUD apud UNO, 2022, p. 34). Presentes na própria ossatura do pensamento - ainda impensável - e de um corpo - por ser criado -, os processos de linguagem necessitam de tensionamentos, experimentações, de quebras e explosões, para que esta não seja tomada pelos autômatos que impedem a irrupção de um pensamento singular, corporal em sua diferencialidade.

A consequência imediata do seu modo de conceber um teatro da crueldade é, como ele diz, a eleição do espaço como ponto de partida para a criação de sua linguagem "objetiva e concreta", fazendo dos mais diversos signos seu alfabeto:

É aqui que intervém, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo desses signos

uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopéias, o teatro deve organizá-la (...) (ARTAUD, 2006, p. 102).

Mas se não um alfabeto imposto por uma gramática pré-formada, Artaud aposta numa espécie de "alfabeto nômade", que não se daria por um código pré-formado, mas a partir de uma desterritorialização de seus sentidos. Artaud propõe uma ampliação material com golpes 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 a cada feixe de luz, sopro, nota e movimento seu corpo próprio, procurando expandir o teatro com uma linguagem imediatamente física.

Artaud coloca justamente os aspectos "demasiadamente humanos" e sua organicidade como uma perversão, como a última das situações vitais, procurando o aspecto contagioso de um corpo, tal como uma peste. O teatro deveria provocar um encontro contagioso entre corpos, em que "[a] peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar" (ARTAUD, 2006, pp. 16-17).

Se, como demonstram Deleuze e Guattari (2011b), a linguagem é antes um caso de política que de linguística, ao colocar elementos humanos e não-humanos - as forças, o texto, o cenário, as atuações, a crueldade, o corpo - num mesmo plano teatral, vemos operar uma semiótica (micro)política de uma linguagem larvar, onde no gesto de uma larva contém uma vitalidade, a própria vitalidade. Dando a ver toda a sorte de materialidades que não necessariamente humanas para fazer produzir sensações - ou, ainda, tentações, à exemplo do que ele dirá das pinturas de Bosch¹⁴, Artaud trava uma batalha semiótica, em que o corpo em todas suas aparições, fabricações, criações rompe com sistemas de significação fechados em seus "ínfimos de dentro"¹⁵, afinal, "a humanidade é um acaso despertado por milhares de signos que se desencorajam depois de tentarem nascer" (ARTAUD apud UNO, 2022, p. 251).

¹⁴ Que bem poderiam "ser um espetáculo em que, como no cérebro de um santo qualquer, as coisas da natureza exterior surgem como se fossem tentações" (ARTAUD, 2006, p. 99).

¹⁵ "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 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, pp. 152-153).

Artaud não visa criar com a significação representada de um objeto que lhe é exterior, mas visa lançar no espaço gestos, atitudes angulosas, modulações sincopadas do fundo da garganta, frases musicais que logo acabam, vãos de élitros, ruídos de galhos, sons de caixas ocas, rangidos de autômatos, danças de bonecos animados (ARTAUD, 2014), "através das evoluções e das curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção do espaço cênico" (ARTAUD, 2006, p. 56).

Uno diz de uma "semiótica das forças" em Artaud, neste sentido, em que "as forças se deslocam ao oscilarem de um signo ao outro" (UNO, 2022, p. 48). Assim, as ondas de matéria sobre a cena *não visam comunicar*, mas *estão em comunicação* continuamente, em que os signos "são aqui o estado dos corpos ou das matérias postos em comunicação, a troca perpétua de intensidades" (UNO, 2022, p. 114). Artaud busca intensificar os signos em seu 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). Era preciso fazer os signos tropeçarem, num movimento permanente de vibração, num devir que já é seu.

Se o signo é uma força, se *o signo está em força*, não é por estar dado assim: "[u]m signo é uma força enquanto não é interpretado, mas é sentido numa relação viva que permite ao artista ser um experimentador, um operador de forças. É aqui que se dá a invenção de novas formas, que vincula a arte à exploração de margens sobre as quais ela põe uma teoria intensiva" (SAUVAGNARGUES, 2013, p. 33, tradução nossa¹⁶).

Nesse sentido, Artaud propõe que o teatro da crueldade seja cenicamente orquestrado visando a sensação, liberando o signo daquilo que o (pré-)organiza em um sentido dado. O teatro da crueldade buscaria desorganizar regimes de significação a partir da ação das forças que organizam e movimentam o próprio teatro: "[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).

Uma força comunicativa que é produzida em acontecimentos corporais. Podemos pensar aqui que "Trata-se do acontecimento que faz com que elementos se descolem dos padrões semióticos vigentes de modo a produzir semióticas mistas", ou seja, "é um processo

¹⁶ Original: "A sign is a force as long as it is not interpreted, but it is felt in a living relation that allows the artist to be an experimenter, an operator of forces. This is where the invention of new forms takes place, which binds art to the exploration of margins about which it posits an intensive theory."

de transformação dos sentidos em uma direção imprevista que vai para além das condições de possibilidade dadas por uma determinada estrutura" (GPESC, 2020, p. 213). Isso, porque

a linguagem e os signos não se reduzem a uma dimensão interpretativa, mas agem concretamente sobre os processos materiais e semióticos de forma assignificante. Isso diz respeito a um modo de compreensão da linguagem e dos signos para além de sua dimensão semântica e estrutural, estendendo-se aos modos como processos de significância agem diretamente sobre a realidade concreta. É uma dimensão ao mesmo tempo produtiva e pragmática da linguagem, que olha para os efeitos e para a produtividade dos sistemas de signos para além de seus aspectos referenciais, representativos ou significantes (GPESC, p. 249).

Se um regime instaurado sempre tenta capturar as linhas de fuga formadas pelos acontecimentos, são os movimentos desterritorializantes que produzem novas relações, que excedem o regime significante. O próprio Artaud aponta a importância que um pensamento comunicacional tem, nesse sentido: "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, grifo nosso).

Com o teatro da crueldade, Artaud descobre uma força impulsora que age pela necessidade da própria criação, e que deve ser produzida com os corpos, como uma força que age com o corpo sem órgãos atualizando-o em virtualidade, em potencial. Artaud não renega as zonas dos potenciais, falando de forças puras cuja necessidade saturada de potenciais teatrais estão sempre prestes a serem produzidas no espaço, em vias de atualizarem-se.

Parece, nisso, que a comunicação é operadora fundamental na batalha com a organização das forças. Como cortar elementos em conflito, em um plano de forças em potência conflituosa? A noção que Artaud potencializa da comunicação - ainda que, é claro, o uso da palavra talvez buscasse apenas um senso comum - nos permite pensar seu teatro enquanto uma *comunicação em força*.

Quando nos escreve 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), Artaud dá a ver que é pelo dinamismo da ação que o teatro se faz, numa comunicação que se faz em força, nas forças que dirigem os potenciais do mundo. É desse modo, que o poder da linguagem é redirecionado para um mundo outro, um mundo que "[n]ão é mais o mundo dos discursos e de suas comunicações verticais exprimindo uma hierarquia de regras e posições, mas o mundo dos encontros anárquicos, dos acasos violentos, com suas aberrantes comunicações transversais" (DELEUZE, 2003b, p. 167).

Eis a maquinação desterritorializante de um teatro de contágio: "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” (DELEUZE, 2004, pp. 117-118). Desse modo, o teatro da crueldade se opõe a um teatro das "imagens prometidas", pois inclui o movimento das forças numa obra, em que se possa experimentar "uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como 'potência terrível'" (DELEUZE, 1988, p. 35).

Relançar o movimento do teatro da crueldade, deixar as imagens do corpo para devir "índices da nova terra", em que o território prometido é a imagem já criada e a nova terra é o devir:

É isto a efetuação do processo: não uma terra prometida e preexistente mas uma terra que se cria ao longo de sua tendência, de seu descolamento, de sua própria desterritorialização. Movimento do teatro da crueldade; já que este é o único teatro de produção, onde os fluxos transpõem o limiar de desterritorialização e produzem a terra nova (não uma esperança, mas uma simples “constatação”, uma “épura”, na qual aquele que foge faz fugir e traça a terra ao desterritorializar-se) (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 426).

Nesse sentido, retoma-se um teatro de devires que retomam a própria existência, a vida, em que o teatro se mistura com o viver: "Parece enfim que a mais elevada idéia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir, que nos sugere através de todos os tipos de situações objetivas a idéia furtiva da passagem e da transmutação" (ARTAUD, 2006, p. 128). Enfim, um teatro que não se encerra em uma forma, mas que é inclusive capaz de modificar a própria matéria teatral. É com o devir que o teatro não somente fica refém das lógicas da linguagem verbal, mas expande linguagens, constrói espacialidades e produz signos em forças.

5 O TENSIONAMENTO DA LINGUAGEM (*{TRANSMISSÃO}*)Figura 1 - montagem com frames de *{TRANSMISSÃO}*

Fonte: elaboração nossa

Vemos uma Figura ao longe, ainda desfocada, em meio ao breu. Sua imagem é bastante incerta, o desfoque impossibilita uma leitura imediata de seus contornos. Há somente uma pequena luz de lanterna que ilumina sua cara. Não há música de fundo, escutamos apenas pequenos gritos esganiçados, prolongados e agudos, vindos da Figura¹⁷. Aos poucos, conforme a câmera trêmula e com pouco foco vai se aproximando dela, o grito vai tomando formas de palavras: "Você... Você... ontem... você... me viu... ontem...?". A pergunta parece simples - "Você me viu ontem?" -, mas a frase é tomada muito mais enquanto intensidade sonora do que por sua enunciação precisa. Cada sílaba é prolongada indefinitivamente, e a duração da frase seria melhor transcrita como: "vocêêêêêê... oooooonteeeeeem... vocêêêêê me viiuu oooooonteeeeeeeeem?". Uma passagem tensa insiste em acontecer. As intensidades materializadas pelo tensionamento dos sons vindos de sua própria garganta, formando gritos

¹⁷ Ver figura 1, primeira fileira de quadros.

longos e rasgados, evidenciam um combate de todas as forças da palavra. O corpo rasga o som, e o som rasga o corpo, parecendo ser forçados pela laringe a buscar outros túneis para escapar - mas parece restar só o da boca.

Estamos em uma cena de *{TRANSMISSÃO}* (2020), de Luiz Pãetow, que propõe “tijolos poéticos, experimentos cênicos... tubos de ensaio”¹⁸. Com duração de 42 minutos, conta com as participações de Matheus Nachtergaele, Grace Passô, Christian Malheiros, Elisa Ohtake, Jé Oliveira e do próprio diretor. A maquinação é composta por 8 blocos ("cenas principais") e cada um é composto pelo que chamaremos de "Figura": verdadeira aparição da crueldade, que tem em seu próprio corpo tudo aquilo que lhe resta e tudo aquilo o que necessita. Tomaremos o termo deleuziano-baconiano emprestado para substituir a ideia de “personagem”. *{TRANSMISSÃO}* tem uma crueza, percebida no modo de captar a imagem (câmera trêmula, pouca iluminação, quase nenhum enquadramento fixo) e pelo som (privilégio aos ruídos e ao silêncio, pouca inserção de trilha sonora).

A dramaturgia é composta por rastros de passagens bíblicas, inspiração que vem do texto "Sodoma & Gomorra", deixado pelo diretor Antunes Filho. Narrativamente, podemos dizer que a história original trata da destruição das duas cidades, uma destruição que veio do alto, da raiva de um Deus sobre toda uma humanidade de pecados terrenos. Artaud mesmo havia demonstrado interesse pela história, a partir de sua leitura da pintura *As filhas de Loth* (1520), de Lucas van Leyden, obra que retrata uma família fugindo da destruição das duas cidades. Ali, Artaud diz ver tudo aquilo que o teatro deveria ser (se soubesse falar a linguagem que lhe pertence), com verdadeiros hieróglifos de ideias - de Caos, de Devir, de Fatalidade, do próprio Maravilhoso. Mas, não sem também afirmar que "há até uma ou duas [ideias] sobre as impotências da Palavra, cuja inutilidade essa pintura extremamente material e anárquica parece nos demonstrar" (ARTAUD, 2008, p. 35).

Se a impotência da palavra saltava aos olhos de Artaud, em *{TRANSMISSÃO}* vemos uma operação que busca tensionar as linguagens (verbal, audiovisual, corporal), inclusive a partir de um tensionamento com as próprias palavras. Há algo que insiste em ser tensionado. Na cena citada anteriormente, vemos num primeiro momento um tensionamento da linguagem verbal operando pela duração do som das palavras, fazendo-as quase perderem-se de um sentido e forçando-as em direção a sensação pela intensidade sonora. Em um momento da cena anterior, a frase "Está onde?" começa a ser dita sussurrada e lentamente, prolongando cada sílaba. Sua última sílaba é prolongada de tal maneira que evidencia um tensionamento

¹⁸ Trecho do descritivo do vídeo no Youtube, disponível em: <https://youtu.be/K2v0J8_qDEs> Acesso em: 22 de maio de 2023.

radical que leva o som do sussurro ao grito, e do grito logo a uma espécie de choro. Nesta zona confusa que se forma, sussurro-grito-choro, marca-se a variação de intensidades onde a articulação da linguagem quase se perde. Há uma insistência rigorosa em ficar no incerto, em permanecer justamente num tensionamento da zona de passagem¹⁹.

Também nesta cena, há um momento em que a Figura fita séria a câmera. Fica assim por alguns segundos e o silêncio preenche o ar (não há música como trilha sonora). Então, a Figura começa a “latir” um palavreado: “VOCÊ. VOCÊ. VOCÊ.”, mirando o olhar para quem a assiste. Aqui, vemos um tensionamento que está em relação com estes picos de intensidade em que as palavras têm sua formação ameaçada a partir de sua produção de modo rápido, tenso e intenso. A instauração dessa relação tensa aqui é com o próprio silêncio, que é quebrado com a força da palavra que ganha a sensação do latido. Quase não compreendemos a designação do pronome pessoal, nestas que podem ser entendidas como palavras-gritos, no sentido que Quilici (2012, p. 88) define: "A palavra pode ser 'palavra-grito', se é resposta primeira a esse impacto originário, a essa apreensão da vida como 'crueldade'. (...) A 'palavra-grito' emerge desse impacto e ao mesmo tempo o acolhe, garantindo a conexão entre a expressão e a 'vida'". Aqui, o impacto é imediato, e é uma tensão que se instaura. A Figura cospe e late as palavras, que aqui não são articuladas para transmitir um significado, mas que produzem palavras de sensação, palavras-gritos, palavras sem órgãos.

Esses gritos palavreados, diretamente para a câmera, evidenciam também a qualidade da relação que é buscada pelas Figuras com quem as olha, num afrontamento direto e perfurador com a câmera. A provocação do olhar, buscando atingir quem assiste, está presente nesta e em praticamente todas as cenas de *{TRANSMISSÃO}* e faz da simples ação uma convocação a um dinamismo de uma relação cruelmente tensa, um convite inevitável para uma participação ativa daquilo que acontece.

Em outra cena, aos 4 minutos, temos uma imagem trêmula que vai percorrendo um corpo soterrado entre papéis: uma mão, dedos do pé, unhas, celulose amassada²⁰. É uma outra Figura. Começamos a escutar, ao fundo e baixinho, um balbuciar. Conforme a câmera, que percorre diferentes partes do corpo, vai se aproximando da boca da Figura, passamos a perceber que estes gestos sonoros aparentemente desconexos começam a formar palavras soltas, frágeis em forma e misturadas com o som do amassado dos papéis. Durante toda cena há esse jogo tenso em que a câmera acompanha este corpo que ora forma um som inarticulado, ora uma palavra sussurrada. As palavras, nesse sentido, menos funcionam por

¹⁹ Ver figura 1, segunda fileira de quadros.

²⁰ Ver figura 1, terceira fileira de quadros.

sua imbricação pela linguagem estruturada. Aqui, a palavra vem de um quase sopro, não sem antes evidenciar um limite em que cada modulação é tensionada por aquilo em que cada palavra sem órgãos se basta, que é em sua própria diferenciação inevitável na zona das forças.

Nesta cena percebemos isto pelas forças da respiração, da rouquidão, do sopro. Os gestos da Figura não são grandiosos (ou, poderíamos dizer, sensacionais), mas dizem de um corpo atravessado por forças que acabam por inevitavelmente tomar formas, pequenas formas, micro-movimentos. Daí o tensionamento entre um balbuciar e a formação de uma palavra, uma zona que torna quase indiscernível uma ou outra.

Se a linguagem é "transmissão de palavra funcionando como palavra de ordem, e não comunicação de um signo como informação" (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 14), aqui, apesar do título, pouco importa *o que* está sendo comunicado, mas *como* o signo está em comunicação, e como este signo nasce já tensionado por sua formação. Frases não são articuladas visando a transmissão de cada palavra. São palavras que acabam por irromper, com uma sonoridade ríspida, e seu sentido é muito mais próximo da questão da sensação do que da significação ou da representação definida e articulada. O signo se faz produzido numa zona tensa, zona de embate, e a ação da crueldade vem impor uma materialidade sígnica da palavra cuja organização de significado força para inúmeras direções.

O que vemos aqui demonstra bem o que viemos explorando, da experimentação da força da crueldade no âmbito da materialidade de uma linguagem verbal que se faz tensionada. Mas também vemos nesta cena uma expansão para um tensionamento da própria linguagem audiovisual, em que percebemos como a câmera não está interessada em registrar as formas orgânicas, mas é produtora conjunta deste tensionamento constante das forças que agem. A materialização da imagem contribui nesse sentido e isto parece ficar especialmente evidente ao final desta cena, em que há uma relação estritamente tensa entre a câmera que filma e a boca que tenta falar.

De certo, uma boca pela biologia pode ser explicada como o primeiro órgão do sistema digestivo. A anatomia a disseca, tomando-a em seus cortes, tecidos, partes desse buraco grudado à cabeça. A medicina dirá de suas possíveis doenças; a censura a quer fechada; enquanto, para muitos, seu agenciamento com outras é carnaval. "Deixe sua língua, Paolo Uccello²¹, deixe sua língua, minha língua, minha língua, merda, quem está falando,

²¹ Paolo Uccello (1397-1475) foi um pintor renascentista italiano. É retomado por Artaud em diferentes textos, procurando uma retomada de sua obra como contribuição para o movimento surrealista. Como em "*Uccello o Pêlo*", por exemplo: "Uccello, meu amigo, minha quimera, tu viveste com este mito de pêlos. (...) Em um de teus quadros, Paolo Uccello, eu vi a luz de uma língua na sombra fosforescente dos dentes. É pela língua que alcanças a expressão viva nas telas inanimadas. E é por aí que eu vi, Uccello todo enfaixado em tua barba, que tu me havias de antemão compreendido e definido" (ARTAUD, 2014, pp. 191-192).

onde está você? Excesso, excesso, mente, mente, línguas de fogo, fogo, fogo, coma sua língua, coma, coma, etc. Eu arranco minha linguagem." (ARTAUD apud UNO, 2022, p. 53). Com a boca Artaud quer arrancar a linguagem, a fim de uma linguagem outra que se realiza quando a boca é desorganizada da máquina de significar, quando ela é desterritorializada e reintroduzida ao balbuciar, ao gaguejo, ao grito, à desintegração da palavra, e todas suas potências.

Em *{TRANSMISSÃO}*, a boca é tomada com grande foco pela câmera: é por ali, onde a baba escorre, que a câmera parece querer invadir a todo momento. Em meio ao balbuciar, identificamos frases como: “você estão aqui”, em que a Figura aponta para sua boca, e, ainda, “e você pode encostar bem perto, aqui, bem pertinho, aqui no céu da boca” e “furar a camada de ozônio no céu da boca”. No último momento da cena, que houvera sido todo em plano sequência, há um corte seco para a boca da Figura em primeiríssimo plano, emitindo uma palavra sem órgão, parecendo vir da fricção do ar com o tubo traqueal. Na última sílaba, a câmera literalmente entra na sua boca²² e passa a captar em muitos detalhes a materialidade bocal e todos seus sons.

Um limite importante parece ser evidenciado e tensionado aí. O interior da boca não mostra a entrada para o interior subjetivo de um corpo, mas se configura enquanto superfície autônoma e sem funcionalidade orgânica estabelecida. Trata-se de uma materialidade, uma cavidade sem função preliminar e não limitada a uma porta de entrada ou interface do corpo frente a um mundo exterior. Não apenas uma cavidade para se habitar ou órgão para servir a uma totalidade, a boca maquina intensidades, sensações, numa relação estritamente cruel com a própria câmera, cujo foco a persegue.

Nos aproximamos aqui da leitura que Deleuze faz das bocas nos quadros de Francis Bacon (figura 2). Para o autor, nas pinturas de Bacon a boca ganha potência de não localização: não é órgão particular, mas um buraco pelo qual o corpo escapa: faz o grito, desce a carne, numa localização desterritorializante dos regimes anatômicos.

²² Ver figura 1, quarta fileira de quadros.

Figura 2: o tríptico de Figuras de Bacon



Fonte: catálogo do Tate Britain²³

A boca devém da intensidade do grito, que é pintado por Bacon. São corpos sem órgãos, não pela ausência de um órgão-boca (ainda há alguma semelhança), mas pela criação de uma boca como órgão provisório de intensidades. Aqui também os órgãos aparecem como intensidades puras: *um* olho, *uma* boca, órgãos que não são mais do que intensidades produzidas, fluxos, limiars e gradientes, como dizem Deleuze e Guattari (2012, pp. 16-17), citando um trecho de *Almoço Nu*, de William Burroughs: "Os órgãos perdem toda constância, quer se trate de sua localização ou de sua função (...) o organismo inteiro muda de textura e de cor, variações alotrópicas reguladas num décimo de segundo".

A irrupção de um órgão povoado por intensidades atinge diretamente a sensação, em que ela, "quando atinge o corpo através do organismo, toma um movimento excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne ela é diretamente levada pela onda nervosa ou emoção vital" (DELEUZE, 2003, p. 45, tradução nossa²⁴). Para Deleuze, a boca em Bacon não representa um órgão determinado enquanto funcionalidade. A boca é um orifício polivalente, que é da ordem do acontecimento, de uma temporalidade provisória: Bacon não pinta órgãos meramente despedaçados, desassociados, dissecados. Seus corpos sem órgãos são pintados por fatores intensivos do corpo, em que os órgãos se tornam somente provisórios, dados por um acontecimento - são determinados variavelmente. Nem a ausência de órgão, nem sua fixação determinante. O organismo, portanto, não mais gere os órgãos, num a priori funcionalista, mas os órgãos constituem-se pelas intensidades que percorrem o corpo.

²³ Três estudos para figuras na base de uma crucificação (Francis Bacon, 1944). Tinta a óleo em 3 tábuas. Tate Britain. Disponível em:

<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171>>

²⁴ Original: "Likewise sensation, when it acquires a body through the organism, takes on an excessive and spasmodic appearance, exceeding the bounds of organic activity. It is immediately conveyed in the flesh through the nervous wave or vital emotion".

É o acontecimento que determinará provisoriamente um órgão, e este órgão mudará se a própria força mudar ou se passar de um nível a outro (DELEUZE, 2003).

É pela boca que Bacon em sua pintura e *{TRANSMISSÃO}* em seu vídeo se encontram. Nesta maquinação audiovisual, a câmera produz um avesso do órgão, impossibilitando que a boca seja máquina de falar ou máquina de comer: a boca é uma cavidade de exploração cuja função orgânica é interrompida para fluir sensação; é caverna de passagem para que a câmera a explore em sua materialidade crua. Assim, irrompe a crueldade de ser, a boca, um corpo de sensações.

Há um outro paralelo relevante que nos ajuda a pensar nesta questão. No filme *The Big Swallow* (1901), curta-metragem²⁵ britânico de comédia silenciosa dirigido por James Williamson, é onde encontramos pela primeira vez (muito provavelmente) uma abocanhada na história do audiovisual. 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. A imagem fica preta por alguns segundos, e então o homem aparece mastigando e engolindo (figura 3).

Figura 3: frames de *The Big Swallow*



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 representada (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

²⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OyC7WXAkxx0>> . Acesso em: 17/05/2023.

tanto de uma máquina-de-engolir, quanto 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. Aqui, observamos que é a própria câmera que se desloca, como se ela mesma abocanhasse a boca da Figura. Há quase uma inversão, em que a ação de abocanhar não é operada pelo órgão-boca, mas pela própria máquina-câmera. Aqui, podemos pensar que este gesto não visa primordialmente representar uma narrativa, ou registrar como a boca produz uma linguagem articulada, clara, um texto bem pronunciado. Tampouco estamos falando de um purismo em registrar um corpo orgânico pré-audiovisual. O que a câmera visa é provocar um encontro não apaziguado, mas tenso entre a máquina e o corpo, provocando uma ameaça de rompimento na distância entre seu corpo técnico e a carne humana.

Desse modo, outro tensionamento importante parece estar acontecendo nesta cena. Aqui, é a própria linguagem audiovisual que está sendo testada também, pois esta maquinação não se contenta com o registro: o que quer a câmera é abocanhar o corpo, virar os órgãos do avesso com a crueldade de sua própria materialidade. Ao provocar o corpo com movimentos que buscam pela materialidade corporal da carne de qualquer modo, ela tensiona o limite entre o corpo filmado e o corpo que filma. A câmera não é, assim, testemunha de uma violência orgânica, mas produtora de uma crueldade intensiva, mostrando a materialidade carnal da Figura, suas cavidades, seus fluidos, seus gritos. Assim, a câmera impossibilita que este corpo opere articuladamente, organizadamente pela máquina de falar, e faz tensionar a linguagem verbal e também a linguagem audiovisual, a partir do experimentalismo deste gesto filmico.

Se encontramos operações que tensionam a linguagem verbal e a linguagem audiovisual em *{TRANSMISSÃO}*, isto talvez diga estritamente de um outro tensionamento, que é com a própria linguagem humana. É o que outra cena nos permite pensar. Por volta dos 12 minutos, vemos uma outra Figura, toda pintada de vermelho, caminhando entre árvores. Ela logo olha para a câmera²⁶ e (nos) convida: "Vem que eu tenho uma coisa para falar". O que se segue na cena é que a Figura caminha pelas árvores, chamando constantemente a câmera para acompanhá-la. Ao parar e fitar a câmera, aparentemente dando a entender que "irá falar", ela tenta articular algo, abrindo a boca, e a imagem fica preta. Uma voz off começa então a dizer um texto em tom poético: "Céu, vá comigo até ali? Céu, o vácuo é amigo? Se é,

²⁶ Ver figura 1, último quadro da quarta fileira.

vai ficar cheio o altar. Céu vai ficar entupido de satélites. Vêu e grinalda, uma segunda pele. Selva... Somos nós seus satélites? Selva, bichos insetos são os astros e estrelas. Bichos, almas...". Nossa atenção por cerca de 30 segundos está toda voltada para este texto em off e a tela preta.

A imagem retorna aos poucos e a Figura, deitada no chão da selva, começa a dizer, se sobrepondo a voz off: "É que... quero... falar... que...". É de forma muito inquieta que cada palavra é dita, como se estivesse por um triz de não acontecer. Quando a voz off cessa o texto, há uma tentativa claramente tensa na Figura em tentar articular e concretizar seu objetivo de nos falar essa "coisa a ser falada". Sua boca permanece aberta, e seu silêncio começa a dar cada vez mais lugar ao som da ambientação da selva ao redor - piados de pássaros, barulhos de insetos, o vento...

Ao final da cena, a Figura de vermelho, deitada no chão de terra, parece ter desistido de nos falar algo. A relação passa a não ser mais com a câmera ou com a tentativa, mas instaura-se uma relação maior com o arredor. A Figura começa então a emitir sons semelhantes a um pio de pássaro, semelhantes também a um grito curto de uma sílaba aberta, repetidamente, intercalando seu som com o som da selva. Seu olhar é para fora²⁷, um olhar em relação com o ambiente, e todos sons parecem entrar numa espécie de conversa. Percebemos, então, que o que viemos assistindo não era decerto um jogo do incomunicável, de um não-dito obscuro ou calado. Entre a variação da narração do texto da voz off e a voz da Figura em cena, entre as palavras e os sons da selva, uma zona de tensão estava operando. Daí, desta zona, passamos a comunicar de outros modos, quando a Figura para sua tentativa de dizer algo, e é atravessada por um devir-animal.

Como afirma Lins (2021, p. 100), "[t]odo devir supõe um processo de desterritorialização/reterritorialização ou indeterminação. É uma intensidade, algo por vir, do campo da invenção, da reinvenção; são estados de experimentação, transformações e nunca identificação". Nesta cena, vemos a linguagem ser tensionada pelo devir-animal da Figura, que passa a se comunicar com outros tipos de códigos, que não o humano. Entramos, assim, em outro regime de signos, "em outras zonas infinitamente mais mudas e imperceptíveis onde se operam os devires-animais, devires-moleculares subterrâneos, desterritorializações noturnas que transpõem os limites do sistema significante" (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 69). A cena evidencia este gesto ao manter a câmera percorrendo a Figura deitada, num plano de cima. Ao optar por não filmar a ambientação ao redor, num contra-plano que

²⁷ Ver figura 1, últimos quadros da quinta fileira.

configuraria um diálogo bilateral, a cena mantém a concentração na própria Figura e evidencia o devir que a toma e a projeta enquanto selva.

Discutimos anteriormente um tensionamento da linguagem verbal por distintas intensidades e modulações e também um tensionamento da linguagem audiovisual, e aqui uma outra feição se apresenta: nesta cena, quando o corpo sem órgãos irrompe com o emplasto da máquina de falar, de significar, máquina da linguagem humana, surge um devir-animal da Figura.

Como afirma José Gil, criar um corpo sem órgãos é fazer funcionar a lógica de um corpo paradoxal que pode devir animal, mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir movimento, "através da arte, da dança, do afecto, de agenciamentos múltiplos do pensamento, da palavra e do corpo" (GIL, 2002, p. 145). Nesta cena, vemos como tudo devém atravessado e em tensão com outras forças, outros seres, outros mundos. O tensionamento que é produtivo põe em evidência as forças de uma zona de passagem, zona tensa, num modo rigoroso que busca sempre esgarçar seus limites. Relações que não buscam uma comunicação apaziguada ou verticalizada, mas justamente tensionadas, em que a comunicação não deixa de ser a produção de uma relação de tensão.

Pelo tensionamento da linguagem verbal, da linguagem audiovisual e da própria linguagem humana, buscamos demarcar uma operação que se inscreve numa insistência pela ameaça constante de um possível rompimento, de uma catástrofe por vir. Talvez essa catástrofe seja terrível e devastadora (como é na história de Sodoma e Gomorra). Mas ela também pode ser singularmente transformadora, a catástrofe de um corpo sem órgãos, em que a catástrofe "pode nos fazer romper com a linha que segue em frente, contínua, visível, que determina o mundo e a vida para nós" (UNO, 2012, p. 54). O rompimento é um por vir, nesse sentido não vem sem um tensionamento dos limites. E a destruição, como evidencia *{TRANSMISSÃO}*, não virá pelos céus. Aqui a ameaça é também a própria ameaçada: a própria linguagem.

contaminação, enquanto uma necessidade, exige um fazer, um agir, uma produção de seus meios de efetuação, para que corpos e relações se contaminem, para que uma dança outra do corpo aconteça.

Em *Teaser para Futuro Fantasma - Vídeo 02 Fotossíntese*²⁸, do Grupo Cena 11 Cia. de Dança, a contaminação se faz procedimento, criando uma linguagem de imagens contaminadas, signos contaminados em dança. Esta maquinação audiovisual, com pouco mais de 33 minutos, foi exibida em 2021, e utiliza de vídeos gravados por webcam, em estilo de janelas de plataformas de videoconferência. Cada Figura (performer/dançarina/e/o) aparece em uma janela, provinda de sua imagem da webcam²⁹. Há um caráter evidente de "trabalho em processo", como o próprio título aponta - "Teaser", palavra em inglês que remete a um trecho, uma apresentação curta. Desse modo, é assumido e afirmado um caráter eminentemente caseiro neste audiovisual: a composição de planos com enquadramentos típicos de imagem de webcam, animais de estimação que cruzam as cenas, mobília de casa aparecendo, microfones com menor qualidade, tudo isso faz parte do programa a ser experimentado e maquinado audiovisualmente. Nosso desafio passa a ser expor certo jogo de uma semiótica da contaminação e que se desdobra em aspectos temporais, espaciais, deformativos.

Nossa ideia de contaminação resgata a ação evocada por Artaud quando afirma o teatro como uma peste, pois devemos "evocar a figura virtual e arbitrária de um mal que se assemelha ao teatro quando ele é epidêmico e profundamente desorganizador, isto é, quando ele reúne um conjunto suficiente de traços extremos, e de desordens reveladoras" (ARTAUD, 2014, p. 112). Nesse sentido, nos afastamos de um pensamento de contaminação entendido pelas ciências biológicas ou médicas (ainda que nestes entendimentos permaneçam suma importância, principalmente nos tempos recentes) e tampouco pensamos numa contaminação que é figurativa ou narrativa. Aqui, passamos a pensar nas implicações de uma contaminação poética, ética e experimental, que se faz em acontecimentos de corpo, na própria relação por contato contagioso dos signos. Procedimentos que podem evidenciar o rompimento com a ideia de um organismo fechado, pois o contato de um corpo com forças criativas irremediáveis infiltra os significados fixos, sentidos únicos e modos encerrados em si. É, portanto, uma forma de criar novas relações, abertas para novos modos de existência dos seres, das práticas artísticas e do próprio signo.

²⁸ A partir deste ponto, abreviaremos o título para 'Teaser para Futuro Fantasma'.

²⁹ Ver figura 4.

Em *Teaser para...*, cada Figura está em sua janela (autônoma, temporária), e há seu movimento (sua dança) que lhe é própria. Há uma configuração por estratos específicos: as janelas, com seu posicionamento em determinado quadrante da tela. A maquinação se encarrega da espacialização total da cena (em tela), e da composição com diversos outros elementos (inclusive não-humanos), com procedimentos que desterritorializam constantemente esse plano espacial. Como vemos por volta dos 20 minutos: a tela é dividida em quatro janelas. Uma Figura, em um cômodo com plantas, aparece quadruplicada. Duas janelas buscam preservar as imagens sem filtro, sem distorções; enquanto outras duas mostram imagens com um filtro de distorção que pixela os contornos e satura a imagem e, em outra, um filtro que cria uma espécie de transparência dos objetos, que torna parcialmente visível uma sombra da Figura replicada. A Figura, então, se move, levando uma perna para o alto, e em outra janela ela se contorce formando um arco com a coluna³⁰. As imagens não têm uma relação temporalmente linear entre si. A Figura está replicada, e suas ações evidenciam temporalidades distintas e desconexas.

Assim, vemos que a montagem é quem organiza/desorganiza esses diferentes espaços (janelas) e suas linearidades temporais, criando um efeito de um espaço que não diz de um território fechado em si. O espaço fundamental das cenas passa a ser um plano, a própria tela, em que há menos uma preocupação com a profundidade de cada imagem, e mais em como ela é agenciada e configurada em relação com outros elementos neste plano. A tela atualiza uma relação maquínica, em que se contaminam suas cores, suas formas, suas Figuras, manchando tanto os corpos, quanto os espaços e a temporalidade.

Logo no início já percebemos um constituinte criativo importante para o processo de contaminação sígnica desta maquinação: a inscrição material da escrita de palavras que são faladas pelas Figuras, recurso utilizado em diversos momentos. Por volta dos 2 minutos, algumas janelas na tela, que está dividida por quatro quadrantes. No quadrante de baixo, vemos duas janelas de uma imagem (uma com efeito, outra sem) em que uma Figura, sentada no chão, parece estar mastigando papel, se movendo para frente e para trás repetidamente³¹. Na janela de cima, a mesma Figura, centralizada na imagem, olhando para a direção da câmera, diz em um monotom, sem muito alarde: "Extinção é uma aparência. Extinção é uma aparência". A tela então é tomada, letra por letra, pela transcrição do que foi acabado de ser dito. As palavras são de cor verde, fonte padronizada em caixa alta, e aparecem em diferentes tamanhos, espalhadas pela tela, dezenas de vezes, conforme cada sílaba vai sendo dita (a tela

³⁰ Ver figura 4, primeiro quadro à esquerda.

³¹ Ver figura 4, segundo quadro.

não capta todo brilho da palavra falada - suas intensidades, seus tons - mas possui ela própria sua própria maneira de variação por tamanhos, posição na tela, quantidade de repetições).

Assim, às multiplicações espaciais e temporalidades desconexas, somam-se a materialidade sonora das palavras faladas e a materialidade das palavras escritas na tela. Mas o que se revela aqui não trata de um exercício de associação livre ou da redução do signo falado ao signo escrito (numa espécie de legendagem). Tampouco é a base de um improviso com o acaso ou um passatempo com o caos. Acaso e caos aparecem num agenciamento deveras específico e a contaminação irrompe não sem ser rigorosamente acionada e provocada por uma crueldade em força, pela contaminação das ações.

Em seguida, uma outra Figura diz, olhando para a câmera: "Eu vou falar tudo que você sempre quis ouvir, com palavras que querem dizer, que querem dizer... ANIMAL, ANIMAL, ANIMAL, ANIMAL, cicatriz". Seu tom é o mesmo na maioria das palavras, variando apenas na palavra animal, que é dita gritada e repetidamente, mecanicamente. Nisso, todo o topo, o centro, a barra da tela são tomadas pelas palavras transcritas, que não diferem as palavras gritadas das sussurradas, mas que replicam diversas vezes a mesma palavra³². Parece ser o que anuncia a Figura - que vai falar aquilo que dela se quer ouvir, com palavras que querem dizer. Mas eis que dessa iminência surge um outro fluxo, uma palavra "ANIMAL", que contamina a cena. Uma palavra agindo como corpo, e materializada com pouca transparência de significação, pois muito mais dada por um fluxo inorgânico.

É nisso que parece se basear o jogo. Entre uma palavra que quer dizer e palavras que devem viver. Aqui, as palavras vão se tornando cada vez mais um objeto opaco, num processo de tradução semiótica e de uma contaminação de forças que evidencia que signos falados e signos inscritos em tela se dão por relação, em mútua contaminação. As palavras ganham corpo próprio (sonora, imagetivamente), agindo muito mais pelo poder de afetar o outro corpo, do que por uma funcionalidade de significação específica. O olhar da Figura em direção à câmera é como se olhasse sua própria imagem, e também olhasse o desencadeamento de suas palavras faladas, agindo conforme o possível surgimento de qualquer sentido por vir, da vida desse corpo que já não é seu.

Assim, o movimento, a multiplicação dos caracteres e também a diferenciação da própria palavra derivando outras dá toda uma vida às palavras. Uma Figura, balançando-se para frente e para trás, olhando para a câmera, diz "Noites que eu grito. Às vezes... eu vomito também" - as palavras que aparecem, em repetição e variação: "noites que eu grito. grito. knights. i scream. também também também. sometimes i vomit". Palavras inclusive distintas

³² Ver figura 4, segundo quadro da segunda fileira.

da falada (como na cena em que "puxar" é transcrito como "o chá"). Ou seja, preserva-se sempre na palavra certa indeterminação que lhe é própria, ou o espírito de uma substância indeterminada: o que fica é a relação dos signos enquanto forças materiais, num processo de tradução semiótica que é aberta, que evoca o virtual do corpo sem órgãos de uma palavra contaminada em sua formação.

As forças assim não passam sem expor a materialidade imediata de suas ações, sem deixar evidente uma fragmentação da matéria em forças. Há algo de um pensamento que é provocado à crise tanto na Figura (performer), quanto na tela, a partir da relação com as palavras. Signo falado e signo escrito, Figura e tela, parecem contaminadas pelo seu próprio pensamento, evidenciando uma lacuna entre pensamento e fala; entre entre captação e escrita. Há sempre certa desconfiança das Figuras em falar (elas tomam tempo, falam em tom monótono, ou então gritam num supetão, ou criam derivações que não são nem um pouco óbvias). Esta desconfiança não parece vir pela busca da significação única, mas justamente por sua contaminação. Na aparição que as palavras fazem de seus corpos, vemos aquilo que Uno retoma em Artaud:

A transformação da máquina pensante começa por sentir até o fim o vazio ou o nada no pensamento e, então, as palavras são fragmentadas, esvaziadas e petrificadas. Qualquer transformação começa esvaziando e despedaçando o objeto, conduzindo-o às forças das quais foi extraído, colocando-o novamente em movimento ou em difícil devir. Desse modo, o pensamento, o corpo e as palavras estão implicados no mesmo processo. Em Artaud, uma força aparece primeiro como força de esvaziar e fragmentar a matéria (UNO, 2022, p. 42).

De fato percebemos que há uma fragmentação da matéria, uma exposição de sua materialidade imediata. As palavras não estão fora da articulação e desarticulação com suas estratificações, em sua própria forma. Mas aqui elas ganham uma outra vida, tomadas enquanto matéria fragmentada, opaca.

Ao serem colocadas nesse jogo de afetação e diferenciação, em movimento e devir, associações rápidas das palavras com as janelas não se fixam. Elas surgem, se movimentam pela tela, e logo fogem. São fugidias, indicando um fluxo desterritorializante, que não age por uma negação da relação da palavra com a imagem, mas que tampouco visa carimbar uma única significação. A palavra falada torna-se um agente de contaminação da imagem, fazendo a passagem de signo sonoro para signo escrito, mas não sem deixar-se também contaminar fazer força dessa inscrição, a marca do corpo sonoro em tela.

Desse modo, quando observamos essa relação em *Teaser para Futuro Fantasma*, percebemos um caráter contagioso, porque elas instauram um processo muito mais pelas

relações anárquicas da palavra, do que por uma organização hierárquica da linguagem. As palavras, ao seguirem nesse jogo de materialização diferencial em fala e em escrita, evidenciam-se numa irrupção de potências.

Aqui, muito possivelmente estamos em proximidade com aquilo que encantou Artaud em seus últimos anos de vida. Como enfatiza Kiffer (2016, p. 92), "parece impossível adentrar nos últimos textos e desenhos de Artaud sem atentar para a contaminação", isso porque o teatro da crueldade é a contaminação, uma contaminação poética da linguagem, e, ainda,

(...) a derrocada de uma origem pura, também a necessidade de comunicar mundos distantes, corpos organizados e hierarquizados. A contaminação torna-se a base para a poética da crueldade. Se antes a imagem da peste já oferecia a Artaud a presença da cena cruel, ela agora pestífera em corpo da língua, que se multiplica, se parte, faz dançar as letras, explode em fragmentos (KIFFER, 2016, pp. 92-93).

Às palavras sem órgãos nestas cenas passam a não mais importar seu grau de articulação, mas seu movimento enquanto um corpo próprio, sua materialidade, a dança de suas letras. Ambos processos (fala, escrita) provocam o encantamento da palavra que é provocada em um pensamento maquínico. A palavra não é entregue de prontidão, ela cambaleia entre as forças, que está em relação de contaminação com outros signos, e é inscrita sonoramente e visualmente em um movimento da crueldade, em que "assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada" (ARTAUD, 2006, p. 23- 24).

Outro procedimento de contaminação implica nas composições que mostram uma das janelas com uma imagem distorcida com efeitos e na outra, a imagem sem efeito, como vemos em diversos momentos. Por volta dos 16 minutos, há uma composição em que são mostradas duas Figuras. A que está nas janelas de cima dança de maneira ligeira, numa espécie de samba, movendo também os braços rapidamente para diversas direções³³. No quadrante de baixo, vemos o rosto de uma outra Figura, que cantarola um pequeno trecho de uma canção. As imagens são duplicadas: no quadrante da esquerda temos as imagens com aplicação de filtros de distorções e de um pequeno delay que atrasa a imagem por cerca de 1 segundo; no da direita, as imagens sem efeitos. Isso faz com que, mesmo a Figura com menor movimento, encontre seu rosto desfocado, com os contornos da face totalmente borrados, esburacados, pixelados. A imagem da Figura que samba também fica tão distorcida que se torna difícil entender o movimento orgânico que está acontecendo, o que salta são as cores e o próprio pixel em movimento.

³³ Ver figura 4, terceira fileira.

Esta primeira relação de duplo, entre uma espécie de "modelo organizado" e uma "imagem desorganizante", aponta para um procedimento que nos remete àquilo que, nos desenhos de Artaud, se apresentava enquanto criação de outras possibilidades para o corpo. Vemos em diversos desenhos, como *A Cabeça Azul* (1946) (figura 5), essa busca por uma zona de superfície que busca a cabeça em primazia ao rosto.

Figura 5: desenho *A Cabeça Azul*, de Artaud



Fonte: Catálogo do Centro Pompidou³⁴

É possível ver como Artaud partia das cavidades - olhos, nariz, boca - e as fazia confundir com outras tantas manchas escuras, e também com contornos fugidios e sombreamentos manchados de uma face que se contamina com as suas representações orgânicas. É que, afinal, a anatomia apresentou ao corpo um rosto que nunca lhe pertenceu.

³⁴ *A Cabeça Azul* (Antonin Artaud, 1946). Chumbo de grafite e giz colorido gorduroso sobre papel. Centro Pompidou - Museu Nacional de Arte Moderna. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cL9X9Gg>>.

Como diz Kiffer (2016), para Artaud, o rosto é como uma força vazia, um campo de morte onde os traços dos retratos viriam se inscrever. Assim, é o espaço de cruzamento entre o branco do papel e os buracos vazios do rosto humano. Nas palavras do francês:

que o rosto humano ainda não encontrou sua face e que cabe ao pintor dar-lhe uma. Mas isto quer dizer que a face humana tal qual é ainda se encontra com dois olhos, um nariz, uma boca e as duas cavidades auriculares que correspondem aos buracos das órbitas como as quatro aberturas da cova da morte próxima (ARTAUD apud KIFFER, 2016, p. 236).

Assim, as cavidades seriam os lugares, por excelência, de proliferação do campo de morte (que é o rosto) - lugar onde o rosto se desfaz em proveito do corpo. As cavidades são sem fundo, a face é superfície: "Tais cavidades se oferecem como abismo do corpo e como corpo do abismo" (KIFFER, 2016, p. 238).

Artaud parece fazer desse processo um ato criativo, em proximidade com a leitura de Deleuze de Bacon, em que suas pinturas tornam uma imagem visível. Haveria algumas direções, apontadas por Kiffer, que Artaud articula ao pensar suas práticas de retratos que nos permite aproximar com o procedimento de contaminação que encontramos referente ao uso de filtros em *Teaser para Futuro Fantasma*. A que nos interessa aqui é o ponto em que Artaud não dá uma face ao corpo simplesmente negando-lhe sua "arquitetura" (ainda se encontram ali traços dos olhos, boca, nariz, ouvidos...). Kiffer (2016) deduz uma operação fundamental que é gesto poético e plástico em Artaud: há o indício de alguma semelhança que se mantém apesar do rompimento com o figurativo/narrativo. Ou seja, não se trata de destruir por total a forma anatômica do rosto, mas de encontrar um rosto ainda crânio - aquele da radiografia da morte e também onde se encontram forças de vida. Artaud está muito mais preocupado por deformar o plano do rosto humano, contaminar suas formas, do que destruí-lo por completo. Ou, melhor, sua destruição autêntica baseia-se em rastros deixados, algum resquício do objeto para podermos vê-lo num plano sempre em transformação.

De certa forma, aproxima-se com o que evidenciam as imagens que discutimos, que funcionam como uma espécie de câmera-retratos pela webcam. Enquanto nas imagens sem efeitos de distorção podemos ver com mais clareza os contornos da imagem preservados, em seu duplo com efeitos prevalecem Figuras, distorcidas, deformadas. Afinal, os pixels são os mesmos (continuam obedecendo aos seus comandos, seus inputs de cores), mas o contraste da cor e a intensificação do movimento torna os contornos das Figuras borrados e distorcidos, provocando uma intensidade na imagem que, se por um lado ainda evidencia certa fronteira do corpo (um resquício, algo de semelhança), por outro não o toma enquanto ente fixo,

isolado, mônada fechada. A representação originária ou fiel ao corpo filmado é posta em xeque, ainda que mantivemos sua referência. O que está em jogo não é a prevalência de um pelo outro, tampouco uma "pureza da imagem" ou a um "total aniquilamento dos contornos". A operação aqui é outra, e a contaminação evidencia contornos precários de corpos que permanecem abertos somente por termos a referência de uma zona de passagem, um duplo que serve para contaminar um e outro. São corpos que contaminam seu entorno e convidam ao mundo que se misture neste mesmo movimento de abertura contaminadora.

Assim, os filtros, a colorização, os efeitos de assincronismo criam essa operação contaminada, não ajudam nem a reforçar um real orgânico nem um "pós-orgânico", pois são tomados enquanto um duplo de um outro modo, diferencial, a da Figura e sua deformação. Aqui, a passagem *entre* uma janela e outra vem sempre acompanhada de uma abertura contaminada, de outros sentidos, de potências indeterminadas. O evidenciamento do borramento dos contornos, que evidencia um processo de contaminação, constrói um corpo outro e outra possibilidade de vermos e pensarmos o próprio corpo.

Notadamente, o procedimento dos quadros diz de um jogo de epidermes, como uma Figura faz questão de salientar: "Todo meu espaço é a pele". Nesta cena, a tela dividida em 4 quadrantes, apresenta nas duas janelas de cima uma imagem e seu duplo: com uma mão em primeiro plano e seu rosto mais afastado, uma Figura, praticamente imóvel, mexe muito pouco de seus músculos³⁵. A janela da direita mostra a imagem "crua", sem filtro, enquanto a janela da esquerda mostra a "mesma imagem" com um filtro esverdeado, que satura e perde a resolução dos pixels dos contornos do que é filmado. Nas duas janelas de baixo, a mesma Figura evidencia seu pescoço e parte dos ombros para a câmera.

Que pele é essa? De que espaço estamos falando? Como diz Artaud, quem "vive a sua vida nunca se viveu a si mesmo, nunca viveu seu si mesmo, como um fogo que vivifica todo um corpo na extensão integral do corpo, a força de consumir esse corpo" e, seguindo: "ele está tanto de pé quanto de joelho, tanto occipital quanto orelha, tanto pulmão quanto fígado, tanto membrana quanto útero, tanto ânus quanto nariz, tanto sexo quanto coração, tanto saliva quanto urina, tanto alimento quanto esperma, tanto excremento quanto ideia" (ARTAUD, 2017, pp. 115-116). O órgão, assim, pode viver um fora de si mesmo, pois viver não é integrar um organismo em si, mas liberar os órgãos em seus devires, o organismo para fora de si. Enérgico é o movimento que rompe com a organização da anatomia, para constituir o órgão pela passagem do desejo.

³⁵ Ver figura 4, terceira fileira, segundo quadro.

É desse modo que a pele, considerada pela biologia como o maior órgão do corpo humano, e muitas vezes lida como fronteira entre o Eu e o Mundo, o interior e o exterior, já é uma pele outra, em mutação, em transformação, contaminada não por estar ameaçada de vida, mas por conter também nela as potências de uma vida afetada. É por aí que um processo ocorre: um órgão não se encerra em um organismo, mas pelo órgão se reforça o processo desejante de um corpo.

As imagens distorcidas criadas pelas relações entre janelas e efeitos digitais se tornam contaminadoras de seus órgãos moventes, desestabilizando centros e significados. Não há, assim, separação segura, apenas contágio mútuo. A partir do processo de contaminação que buscamos evidenciar, passamos a não mais pensar na pele como o contorno de um órgão fixo e limitante. Se não enquanto parte de um organismo fixo em si, esse órgão pode ser produzido por intensidades sem subjetividade, passagens sem interior, no qual podemos pensar que o fluxo do desejo do corpo sem órgãos é a variante fundamental desta produção. A pele, aqui, aparece contaminada e contaminante. É que cria a dança, e que por ela é criada. E se a pele é todo seu espaço (da Figura), não é por encerrar seu corpo, mas por permitir que por ela outros contatos aconteçam, que outros contágios a transformem.

A dança evocada pelas Figuras, singularmente em seus corpos, tem seu próprio programa de corpo sem órgãos, afinal "Que quer o dançarino (sic)? Diante da constante ingerência dos órgãos, ele batalha por um CsO [corpo sem órgãos], ele se diz que não está aqui *para andar, pegar, respirar*. Todas estas funções são instrumentalizadas por outra coisa que não é uma função, mas antes o corpo-em-devir" (LINS, 2021, p. 86, grifo original). Uma Figura, em dado momento, escala o marco de uma porta, tocando com os pés um teto que nunca havia antes sido acariciado³⁶; uma outra Figura provoca seu corpo a cair no chão, em baques fortes e intensos; uma outra se movimenta violentamente com o lençol de sua cama, seu colchão, seus travesseiros; e mais uma encontra numa cadeira distintos modos de sentar que não os comuns. Assim, percebe-se o desencadeamento de programas que se exercem "fora dos modelos sensório-motores habituais que enclausuram o corpo" (GIL, 2002, p. 145). E também não seria o movimento que contamina os pixels, um movimento que faz suas fronteiras dançarem? Ou ainda a inscrição de uma coreografia não ensaiada, entre palavras ditas e escritas?

Assim, percebemos em *Teaser para Futuro Fantasma* a operação de uma máquina para se engendrar signos, que não tem função de significar, mas que visam a contaminação dos signos, que visam um contágio que faz dançar. Uma maquinação audiovisual que produz

³⁶ Ver figura 4, última fileira.

uma dança que não é totalmente humana, tampouco orgânica. Trata-se de um movimento que põe tudo a contaminar-se poeticamente, eticamente, experimentalmente: forças digitais, forças das palavras, forças de outros seres e materialidades.

Uma dança da crueldade, se faz surgir: "Façam finalmente dançar a anatomia humana, de cima para baixo e de baixo para cima, de trás para a frente e de frente para trás (...) fizeram o corpo humano comer, fizeram-no beber, para evitá-lo de fazê-lo dançar" (ARTAUD apud VIRMAUX, 2000, p. 329). Uma dança imbricada em contaminação, que constrói um outro corpo e uma outra dança, ou, melhor, outros modos de percepção do que se dança. Se dançam as Figuras, em *Teaser para Futuro Fantasma* também dançam palavras, vozes, efeitos, janelas, imagens, no movimento de um fluxo multidirecional que é desterritorializante, formando um novo território, território despossuído e contagioso, próximo de um teatro de contágio que agita o espaço e o tempo.

Nos 4 minutos finais de *Teaser para...*, podemos dizer que há a composição do plano mais intensamente contagioso da maquinação. Isso porque coloca em relação uma série de agenciamentos das mais distintas materialidades, das mais intensas forças. A necessidade da contaminação é muito evidente com o dinamismo dos efeitos que desfocam os contornos, o jogo de palavras... e convocando toda espécie de signos provenientes de tecnologias digitais que se introduzem de algum modo em tela. Na imagem em tela inteira, vemos o movimento da câmera por entre árvores, passando por diversas plantas. Sob esta imagem, que vai ficando cada vez mais transparente, vão aparecendo as janelas das Figuras (de todas que apareceram até então). Algumas palavras vão sendo faladas, de modo a ficar cada vez mais distorcidas e sobrepostas umas com as outras: "Este som. Extinção"; "Extinction"; "Ave de sangue quente bem perto aqui de rapina"; "Eu sou a torre da derrota"; "Memes tristes"; "Fotossíntese no escuro". Algumas gritadas, outras repetidas diversas vezes. Na tela, as palavras que aparecem inscritas estão mais transparentes que outros momentos anteriores, e também vão se misturando a todo plano. A cor verde que acompanhou as letras vai dando espaço à proximidade com o branco, quase como se esvaecendo³⁷. Há também sons constante de piados de pássaros, também distorcidos. A maquinação termina com o som da palavra "Fotossíntese", dita por uma Figura, sendo repetido diversas vezes, em que, a cada vez que é repetida, uma distorção leva a palavra a um agudo mais e mais estridente, até atingir frequência que a torna quase irreconhecível.

Onde começa um signo, onde termina outro? É difícil qualquer distinção. O que se forma é um bloco cada vez mais contagioso, cada vez mais contagiante, em que todas as

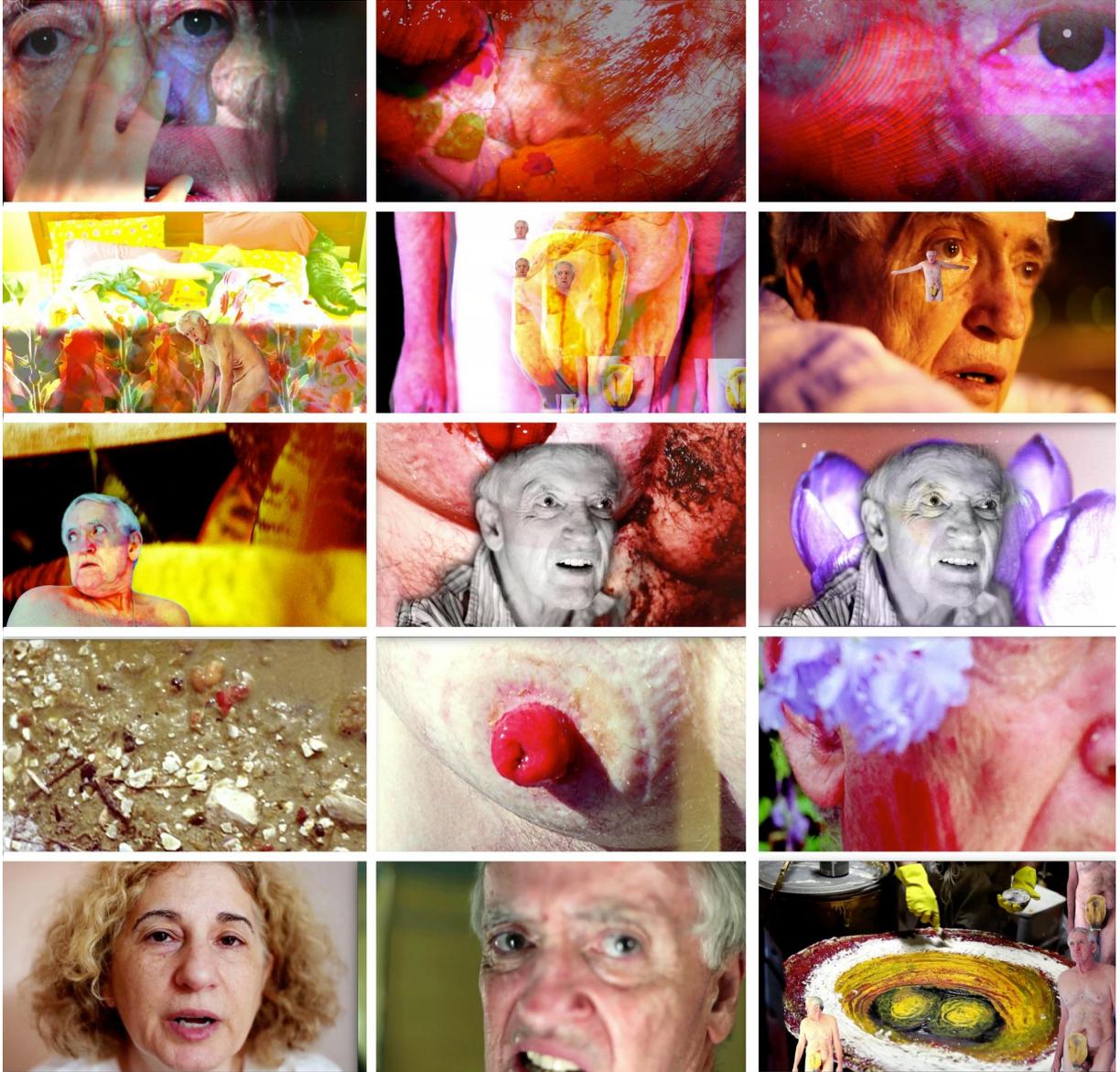
³⁷ Ver figura 4, último quadro.

materialidades ficam com seus contornos borrados. Aqui, a primazia é pelo procedimento da contaminação sígnica, e não pela significação do signo. Faz-se, assim, uma coreografia de corpos contaminados, em que a própria maquinação *está em* contaminação, tomada por uma peste que faz tudo dançar.

Q
u
e
r
e

7 A SATURAÇÃO DA MATERIALIDADE (*A Body Without Organs*)

Figura 6 - montagem com frames de *A Body Without Organs*



Fonte: elaboração nossa

Uma mão toca a imagem projetada de um corpo sem um órgão, o pai³⁸. E, então, uma evanescência de imagens vai se sobrepondo³⁹: o pai que dorme, a mãe que descansa, poros, pêlos, um olho, flores coloridas, um jardim, a cama, um gato, diversas cabeças flutuantes do pai, cujos olhos movem-se para todos os lados, o pai pelado, a mãe que acorda. São imagens

³⁸ Ver figura 6, primeiro quadro.

³⁹ Ver figura 6, quadros 2, 3, 4 e 5.

com cores vibrantes e a montagem maquínica sobrepõe, redimensiona e faz passear pela tela diversos destes elementos. Durante essa espécie de preâmbulo de *A Body Without Organs* (2012), ouvimos somente uma mesma voz *off* (do pai), ininterruptamente a contar de seu sangramento anal, suas cirurgias devido ao prolapso retal, a impossibilidade de se seguir a vida daquela maneira, e sua decisão de fazer uma cirurgia de remoção total do cólon. É instaurado, assim, logo nos primeiros 2 minutos, uma mostra do que esta maquinação audiovisual parece configurar: uma saturação da linguagem a formar um corpo sem órgãos filmico para documentar a vida de um corpo sem um órgão.

A Body Without Organs é um documentário experimental de 2012, dirigido por Stephen Graves⁴⁰. O diretor acompanha seu pai e sua mãe, em especial a partir da condição que mudou a vida de ambos, após o pai ter realizado uma cirurgia para remover seu cólon. Desde então, ele necessita drenar com frequência uma bolsa conectada ao seu abdômen. Ele também toma um regime pesado de analgésicos, o que resulta em períodos de insônia e de narcolepsia.

Um primeiro plano do pai, aos 2:36, mostra-o pensativo, a voz *off* fala do uso de remédios e da condição soporífera que eles provocam (a ausência de trilha sonora contribui para que a voz seja um elemento sonoramente saliente). Aos poucos, enquanto o pai fala, começa a operar na imagem uma montagem, com o mesmo procedimento da cena de abertura que há pouco descrevemos. Em cima da imagem do primeiro plano de seu rosto, vão aparecendo pequenas imagens do pai, recortado em seu corpo, na tela⁴¹. O pai, em tamanho menor, exageradamente olhando para os lados⁴², ou diretamente para a câmera, atuando desconfiadamente; uma pequeníssima imagem do pai que sai do olho de sua imagem em primeiro plano. E assim recortes do pai vão aparecendo, saturando um jogo de aparecimentos destes pequenos corpos que tomam a tela. Mas porque todo esse acúmulo, como se pela documentação narrativa de sua história certo excesso estivesse sempre presente?

Uma primeira maneira de saturar a materialidade então se configura: o que as imagens mostram nessa operação maquínica é uma cadência que acumula sentido pela sobreposição da materialidade das imagens (a pele do pai, sua bolsa de colostomia, pequenas cabeças, toda uma expressividade exagerada de seus olhos, as cores das flores). O que acontece por esta saturação é a constante produção de um excesso. A voz *over* do pai se encarrega de contar sobre suas idas ao banheiro, sobre como é a ação de esvaziar seus dejetos e, à essa história

⁴⁰ Trailer disponível em: <<https://vimeo.com/66764506>>. Acesso em 25 de maio de 2023.

⁴¹ Ver figura 6, último quadro da segunda fileira e primeiro quadro da terceira fileira.

⁴² Ver figura 6, terceira fileira, primeiro quadro.

narrada da organicidade de um corpo, é sobreposta um fluxo carregado de sentidos visuais, numa linguagem inorganicamente saturada.

Aqui tomamos emprestado o termo de Artaud, quando este fala de sua projeção para o cinema. Uma *linguagem inorgânica*, para ele, faz pensar, pois é "pelo fato de lidar com a própria matéria, [que] o cinema cria situações que provêm do simples choque de objetos, formas, repulsões, atrações. Ele não se separa da vida, mas reencontra a situação primitiva das coisas" (ARTAUD, 2014, p. 161). Do seu breve contato com a arte cinematográfica, é possível inferir que Artaud pretendeu investigá-la extraindo sua qualidade característica da matéria das imagens: "Por isso o cinema me parece feito, sobretudo, para exprimir as coisas do pensamento, o interior da consciência e não somente pelo jogo das imagens, mas por alguma coisa de mais imponderável que nos devolve as coisas em sua matéria direta, sem interposições, sem representações" (ARTAUD, 2014, p. 172). É dessa problematização que vem seu verdadeiro fascínio: passa a crer na capacidade das imagens cinematográficas de produzirem estas ondas nervosas que agem no pensamento, pelo pensamento:

As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens, impõem uma síntese objetiva mais penetrante que qualquer abstração, criam mundos que não pedem nada a ninguém nem a nada. Mas desse puro jogo de aparências, desse tipo de transubstanciação de elementos, nasce uma *linguagem inorgânica* que mobiliza o espírito por osmose e sem nenhuma espécie de transposição em palavras (ARTAUD, 2014, p. 161, grifo nosso).

Artaud se refere aqui ao poder de um filme em produzir "este tipo de embriaguez física que a rotação das imagens comunica diretamente ao cérebro" (ARTAUD, 2014, p. 176). O que Artaud credits à arte cinematográfica não é o poder de retornar às imagens e a encadeá-las segundo as exigências de um monólogo interior, mas sim o poder de desencadeá-las segundo vozes múltiplas, diálogos internos, sempre uma voz dentro de uma voz. Mas como chocar a matéria, mobilizar o espírito, fazendo nascer uma linguagem inorgânica?

Em *A Body Without Organs* vemos que em diversas cenas imagens são sobrepostas de modo cumulativo, como vemos com estas montagens e a saturação de montagens do próprio corpo do pai (em diferentes escalas, com diferentes movimentos pela tela). Aqui, há menos imagens que representam a narrativa, e mais um pensamento de imagem, um plano de crueldade que, no caso do cinema, seria "um cinema nômade, menor, indisciplinado, gaguejante, conectado a um outro plano de realidade" (FRANÇA, 2016, p. 201).

Decerto outros momentos de *A Body Without Organs*, os mais narrativos, não agradariam Artaud em seu próprio modo de conceber um filme, já que apresentou grande descrença com o surgimento do cinema falado. Mas vemos como o documentário vai radicalizar a documentação de um corpo sem um órgão (o pai), investindo em uma operação que leva as imagens ao seu próprio extremo, evidenciando uma linguagem inorgânica. Assim, se narrativamente a maquinação está a produzir verbalmente um corpo sem um órgão, o fluxo imagético dá a ver as intensidades de um corpo sem órgãos, em que "[o]s autômatos param e deixam sobressair a massa inorgânica que articulam" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 20, grifo original).

Podemos entender que a maquinação audiovisual opta por uma quebra da representação linear, articulada e organizada, em termos audiovisuais e também corporais. Esse modo de evocar uma saturação de sentidos pela materialidade das imagens, juntamente com o fluxo de palavras da narração, produz uma constante desterritorialização do que possa significar essa trajetória, do que está sendo documentado. Com isso, a própria narração de sua história passa por um processo de abertura para outras significações, a partir de uma relação de produção intensiva de imagens que a todo momento irrompem com novos estímulos, sem a primazia da lógica dada pelo texto.

Uma espécie de literalidade da matéria, ou um avesso da organicidade, aparece também em primeiros planos afetivos que privilegiam a materialidade crua dos corpos. Vemos aos 44 minutos o pai, em primeiro plano, recortado, em preto e branco. Ele fala, de maneira exageradamente expressiva, sobre seus pesadelos com inundações de diarreia. Ao seu redor, em outro plano de imagem, toda uma materialidade visceral: fotografias com cores muito intensas, fazendo variar cicatrizes, sangue, dejetos, buracos, flores⁴³.

Para Deleuze (2018b), o plano afetivo diferencia-se do plano pulsional, pois este último seria configurado enquanto um recorte de um corpo pela função de um objeto parcial que está ali para satisfazer uma pulsão:

O objeto da pulsão é sempre o "objeto parcial" ou o fetiche, quarto de carne, pedaço cru, dejetos, calcinha de mulher, sapato (...). Tanto que a imagem-pulsão é, sem dúvida, o único caso em que o primeiro plano torna-se efetivamente objeto parcial; mas não é de forma alguma porque o primeiro plano "é" objeto parcial, é porque o objeto parcial, sendo o objeto da pulsão, torna-se então excepcionalmente primeiro plano. A pulsão é um ato que arranca, dilacera, desarticula (DELEUZE, 2018b, p. 200).

⁴³ Ver figura 6, fileira terceira, quadros 2 e 3.

Assim, o primeiro plano pulsional não é autônomo com relação ao corpo, mas evidencia objetos que existem em caráter parcial, que buscam satisfazer parcialmente as pulsões no olhar de quem assiste. Este plano se constitui como pedaço arrancado violentamente de um corpo, em que "[o] 'pedaço' é tal apenas em relação ao Inteiro do qual ele é extraído. É o pedaço que se refere à integridade do organismo. O corpo pulsional é e mantém-se um corpo orgânico: o seu desmembramento confirma o Inteiro, afirmado por negação" (DE GAETANO apud LEITES, 2017, p. 214). Cabe destacar seu uso típico em cenas de filmes naturalistas⁴⁴ ou pornográficos⁴⁵.

Já o plano da imagem-afecção vale por si próprio, não estando submetido a uma relação de satisfação pulsional. São planos afetivos, em que a perda da noção de espaço-tempo faz surgir a pura expressão de afetos, uma desterritorialização em que a imagem se torna potência, em que se pode desterritorializar o que está organizado no corpo. Na imagem-afecção o corpo é um corpo intensivo, um corpo sem órgãos, definido pelas intensidades que o compõem.

É nesse sentido que vemos que em *A Body Without Organs* se destacam os planos afetivos. Nesta cena, as imagens tornam-se quase discerníveis no sentido de qual "órgão" é, o que importa é a afecção envolvida, toda intensidade que flui das imagens do líquido fecal⁴⁶, do sangue, do buraco⁴⁷, da pele. O que importa é a sensação produzida pela fricção de materialidades nesses primeiros planos intensivos. Também vemos como a saturação de cor, com vivos vermelhos, faz com que a materialidade ganhe outros contornos, se torne visível de maneira gritante, ao mesmo tempo produzindo certa indiscernibilidade de qual órgão está ali sendo mostrado.

Também observamos isso operando pela câmera que não cessa de se mover, sempre buscando a materialidade do objeto em seu estado mais cru. É uma câmera que participa, muito mais do que observa; que flui, muito mais que recorta. Assim, também a busca pela saturação com a proximidade da imagem, com foco incerto⁴⁸, movimentos imprecisos da câmera. Há um componente que busca criar uma relação diretamente bruta, que desafia mais frontalmente a própria empatia do espectador, do que buscar pela satisfação de pulsões. Podemos dizer *relação por crueldade*, já que associada com a imposição de uma

⁴⁴ Recomendamos a tese de Leites (2017), cuja pesquisa em filmes que investigaram o Brasil do início dos anos 2000 aponta para imagens que atualizam o projeto naturalista e se desdobram em uma sintomatologia.

⁴⁵ O trabalho de Freitas (2016) investiga a relação entre primeiro plano, corpo e a pós-pornografia, cuja proposta artística e política visaria subverter as concepções vigentes sobre o corpo, o desejo e o prazer praticadas pela pornografia tradicional e arraigadas na cultura heteronormativa.

⁴⁶ Ver figura 6, quarta fileira, primeiro quadro.

⁴⁷ Ver figura 6, quarta fileira, segundo quadro.

⁴⁸ Ver figura 6, quarta fileira, último quadro.

materialidade da imagem, a destituição de seus significados e a procura de um nível majoritariamente tátil e bruto de relação entre imagem e espectador (LEITES, 2017, p. 195). Nesse sentido, relembremos também França (2016, p. 194), quando afirma que "[r]epensar o corpo sem órgãos significa também recuperar a plasticidade do corpo, (...). Isso significa tanto a busca de uma imagem qualquer (em oposição às imagens fortes), quanto no retorno à máxima materialidade da carne".

Como ressalta Del Rio (2008), as forças afetivas do corpo são criativas e performativas na sua incessante ação de desenhar e redesenhar conexões entre si por meio de um processo de automodificação ou transformação. Ao tomar a filosofia espinosista/deleuzeana e a visão de teatro de Artaud como inspirações para discutir uma abordagem do corpo no cinema, a autora afirma que força e expressão, não sendo momentos lineares e consecutivos, geram um único acontecimento performativo-afetivo que pode exceder o corpo (orgânico) e permear o acontecimento, que é fílmico. Assim, gestos e movimentos do corpo performativo, forças incorpóreas ou afetos, devêm um acontecimento-expressão concreto que atestam os poderes de ação e transformação do corpo.

Nesse sentido, o corpo performativo experimenta a variação de sua potência, de sua força de existir, e se apresenta como uma onda chocante de afeto. Os afetos, distintos da emoção que tratam de uma individualidade, são um fluxo de devir, impessoal, indeterminado, antes de ser um conteúdo subjetivo. A indeterminação, aqui, pode ser entendida como o corpo sem órgãos, o corpo 'antes' da representação, o ovo pleno: "Sabemos que o ovo apresenta justamente este estado do corpo 'antes' da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e acessórios" (DELEUZE, 2007d, p. 24). Assim, apontam para um processo de desorganização dos órgãos/afeto, reforçando a importância do corpo em seu poder de afecção, de devir como uma força perpetuamente em criação (DEL RIO, 2008, p. 12). Desse modo, movimentos e gestos também podem se tornar afetivos e intensivos, em vez de somente funcionais e extensivos, por meio de atos afetivos-performativos (DEL RIO, 2008) que desterritorializam o corpo enquanto um corpo sem órgãos.

A busca audiovisual desta maquinação por registros-afetivos-performativos muda a ênfase da organização do corpo documentado para um potencial de um corpo expressivo, em que "o afetivo-performativo surge não como uma identidade genérica fixa, mas como o próprio resultado de uma imprevisível, desorganizada, alternância rítmica que cada singularidade fílmica orchestra para cumprir as suas próprias necessidades específicas" (DEL

RIO, 2008, pp. 15-16, tradução nossa⁴⁹). Nas cenas que trouxemos vemos bem como isso aparece: o pai que satura sua expressividade para falar de sua condição orgânica, as montagens em que o pai olha para os lados, de maneira desconfiada, as cenas em que pai e mãe olham e falam diretamente para a câmera⁵⁰, as cenas em que o pai encena seus sonhos ou quando aparece por um tempo sorrindo exageradamente para a câmera⁵¹, com a imagem acelerada, enquanto ouvimos um amigo seu falar sobre a morte.

Em outra cena (mais para o final) o pai evoca suas memórias de juventude e de quando conheceu a mãe. O pai tem um jeito de falar em que as palavras são faladas de modo um pouco enrolado, emendando uma palavra rapidamente na outra, num fluxo que nem sempre é totalmente legível ou lógico. As imagens ficam saturando os sentidos, ora aparecendo fotos antigas, ora aparecendo montagens com o próprio pai, ora (como dissemos anteriormente) com elementos "psicodélicos", plantas, flores, insetos, saturados também inclusive em suas cores. Também a materialidade de suas produções artísticas, já que ele é artista plástico: o foco nas texturas, nas pinceladas, nas cores faz saltar a matéria da imagem⁵². Aqui, o tempo não vem sem ser materialmente evocado, acompanhado por certa vibração das imagens, de suas cores, texturas, variação de velocidade, e dos enquadramentos próximos ao corpo do pai. Talvez haja algo de certa nostalgia, mas ela se faz presente e material, saturante e produtora de excessos.

Fica então que, se a maquinação produz em uma forma narrativa e literal a problemática de um corpo em sua ausência de um órgão e demais consequências, não deixa de ser nos momentos em que é configurada uma saturação semiótica que a operação de um corpo sem órgãos ganha em intensidade, para além da narrativa cinematográfica. É aqui que a linguagem satura o próprio corpo. *A Body Without Organs* explora um procedimento de saturação que evidencia que há um corpo que está sendo produzido filmicamente, intensivamente: trata-se do pai, trata-se da mãe, colocados numa mesa de autópsia audiovisual, vital, um exame de si próprio. À qualquer tentativa de produção de uma linguagem orgânica que representaria estes corpos, estas histórias, são confrontados momentos que buscam romper com a ordem discursiva estabelecida narrativamente. Com isso, esta maquinação audiovisual parece fazer colidir um imaginário anatômico com forças

⁴⁹ Original: "the eruption of affective-performative moments is a matter of a constantly fluctuating distribution of degrees of intensity between two series of images: those belonging to explainable narrative structures, and those that disorganize these structures with the force of affective-performative events. Thus, the affective-performative emerges not as fixed generic identity, but as the very outcome of an unpredictable, disorganized, rhythmic alternation that each film singularly orchestrates to fulfill its own unique needs".

⁵⁰ Ver figura 6, quinta fileira, primeiro quadro.

⁵¹ Ver figura 6, última fileira, segundo quadro.

⁵² Ver figura 6, último quadro.

de composição saturantes e atuantes, que dizem de um processo diferente da estratificação orgânica. E, justamente, talvez, a pergunta que insista em ser saturada por *A Body Without Organs* é: por que as formas de um corpo em um regime artístico não coincidem com as formas de um corpo em um regime orgânico?

Como aponta Del Rio (2008), o afeto também é uma força que desestabiliza a narrativa, que nos faz ver, de certo modo, a própria narrativa, sua força domesticadora intrínseca e, ao nos mobilizar dessa maneira, o afeto é também uma força de desconstrução estética e política. Ao apostar na saturação enquanto um procedimento corporal, filmico, semiótico, *A Body Without Organs* passa a evidenciar sua performance enquanto uma força de ação criativa e de sensação que atualiza os potenciais de um corpo, e não meramente como captação de uma expressão de uma interioridade autêntica, original ou passiva. É sobretudo por uma evidência saturada da dimensão performativa dos corpos, a força da carne em sua própria inteligência, que *A Body Without Organs* se mobiliza para tratar não somente do afeto de um corpo sem um órgão, mas de uma afecção da própria linguagem, uma linguagem inorgânica farta de sentidos, impregnada de materialidade, sobreposta de temporalidades.

Já conseguimos, com isso, entrever para onde nos leva esta saturação semiótica? Como diz Deleuze (2010, p. 195), "[a]s pinturas dos loucos, ao contrário, sustentam-se quase sempre, mas sob a condição de serem saturadas e de não deixarem subsistir vazio" (DELEUZE, 2010, p. 195), também citando o exemplo de Virginia Woolf, em que vale "saturar cada átomo, eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade, tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, (...) só guardar a saturação que nos dá um percepto" (DELEUZE, 2010, p. 203). Colocar aí tudo e, contudo, saturar. Vemos que em *A Body Without Organs* não há receio: palavra, memórias, dejetos, arte, cirurgias, família, remédios, não são parcelas de memórias, territórios fechados, tabus ou fardos a serem esquecidos. Tampouco constituem partes (órgãos) presos a uma vida. E tudo está a produzir-se em um fluxo sempre lotado, carregado, excessivo. Saturam-se os códigos a ponto de liberar outras forças, toma-se a saturação, então, enquanto uma vivacidade, uma saturação afetiva da própria vida, já que o corpo sem órgãos designa uma vida inorgânica, um poder de individuação não ainda atualizado sob a forma de um organismo.

É aí que percebemos que estamos para além de uma simples codificação do corpo biológico. Em *A Body Without Organs* adentramos uma reterritorialização do corpo que aposta na saturação da materialidade para afastá-lo do domínio do regime orgânico que opera sob o corpo sem um órgão. Enquanto materialidade inorgânica, as imagens produzem constantes desterritorializações do corpo documentado, pelo fluxo de um corpo sem órgãos

filmico. Assim, frente a qualquer ausência legítima de um corpo sem um órgão, a saturação da própria linguagem faz-se numa produção desejante que não cessa. A linguagem inorgânica de um corpo sem órgãos filmico atravessa a vitalidade orgânica do corpo sem um órgão, numa busca por "um afecto inorgânico, muito mais poderoso, que percorre esse corpo vital (...). A vitalidade não-orgânica e a relação do corpo com forças ou poderes imperceptíveis que dele se apossam ou dos quais ele se apossa" (DELEUZE, 2011, p. 168-169). Isso porque a própria matéria fílmica é tida como um corpo sem órgãos.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho buscou em um pensamento semiótico artaudiano investigar como a experimentação da crueldade e de um corpo sem órgãos é produzida na relação entre corpo e linguagem em três maquinações audiovisuais contemporâneas. No percurso, percebemos como a criação de um corpo, o "fazer um corpo" que Artaud recorrentemente persegue em sua vida, está diretamente relacionado a uma batalha semiótica, motivada por um horrível terror de reduzir o corpo a um sistema fixo de linguagem e de representação. Artaud não foi raptado, internado e torturado pelos regimes psiquiátricos por ser infame, degradado ou pornógrafo. O perigo de sua comunicação é outro. Talvez fosse por cativar uma semiótica que não diz seu nome, que denuncia as facilidades narrativas, que desorganiza hábitos encarnados e desobstrui qualquer significação que se forma por coagulação. Bastou ousar evocar uma sorte de signos da crueldade, capazes de chocar e provocar o pensamento a se diferenciar, para encaminhar uma comunicação que não combate ao outro, mas que está em embate com as próprias partes.

Com isso, vimos como o corpo sem órgãos é afirmado contra uma vida orgânica, pela abertura do corpo ao atravessamento de uma crueldade afirmativa e vitalista, em que a crueldade age não sem inscrever-se em signos, a partir de uma sensação que tem em si sua própria materialidade. Também, que as forças são fundamentais ao pensamento artaudiano, de modo que passamos a compreender como a noção de signo em seu teatro da crueldade é deslocada de uma função de significação para sua vibração de sensação. Pudemos discutir, com Deleuze e Guattari, o deslocamento do corpo para o domínio de uma experimentação ética e também performativa. Observamos como é de modo sempre agenciado que entrevemos o corpo sem órgãos, ficando claro para nós que toda intensidade zero deve ser experimentada e também produzida, criada e recriada, com a prudência necessária. O cruzamento com a filosofia da diferença e a perspectiva maquínica dos autores se mostrou fundamental para irmos para as análises considerando os objetos em suas maquinações agenciadas e em seus modos de produção desejante.

Com *{Transmissão}* (2020), *Teaser para Futuro Fantasma* (2021) e *A Body Without Organs* (2012), nossa pesquisa atentou interesse pelas relações entre corpo e linguagem. O choque com o pensamento maquínico destes objetos nos fez perceber uma desautomatização audiovisual, uma denúncia de distinções de formatos e uma gramática filmica colocada em questão. Daí nossa noção de *maquinação audiovisual*, um devir-conceito que buscou abarcar a multiplicidade dos objetos. Tratando de seus seus agenciamentos específicos e na relação com a problemática que apresentamos, pudemos analisar estas maquinações audiovisuais a

partir de operações semióticas (o tensionamento da linguagem, a contaminação sígnica, a saturação da materialidade) que se efetuam na própria materialidade analisada, mas que também a excedem, e que só conseguimos problematizar a partir de um pensamento artaudiano atualizado, entremeado pelo conceito do corpo sem órgãos e de uma crueldade vitalista.

O que vimos em *{Transmissão}* é um tensionamento da linguagem, demonstrando bem com o que exploramos da experimentação da força da crueldade no âmbito da materialidade dos corpos. Palavras sem órgãos, câmara da crueldade, boca de intensidades, devir-animal: aqui, pudemos ver que, em meio a uma catástrofe que não vem do céu, mas que é a iminência de um colapso da própria linguagem, uma outra semiótica aparece, vinda de uma relação tensa entre Figuras e linguagem, produtiva em novos modos de comunicação.

Com *Teaser para Futuro Fantasma - Vídeo 02 Fotossíntese*, pudemos analisar como a contaminação irrompe acionada por diversas materialidades sígnicas, que se fazem cada vez mais misturadas. Num jogo de epidermes distorcidas, janelas remontadas, temporalidades e espacialidades desconexas, pudemos assistir a uma dança da crueldade, uma forma de produzir um modo próprio de existência e sobrevivência imediata: frente a uma contaminação que era a da morte, evocou-se uma epidemia que faz os signos dançarem.

Um corpo sem órgãos filmico para documentar um corpo sem um órgão: certa relação com a literalidade do título *A Body Without Organs* (Um Corpo sem Órgãos, em inglês) e a documentação experimental de um corpo sem um órgão orgânico se tornou profícua para pensarmos efeitos de uma saturação da materialidade neste documentário. Aqui, vimos como as operações saturantes da linguagem, pelo apreço da materialidade crua e pela sobreposição de imagens, dizem de uma linguagem inorgânica que preenche qualquer ausência orgânica, apontando uma vitalidade que não é a do modo como um corpo se alimenta, mas a maneira como lida com seus dejetos.

Vemos como, das análises com as maquinações audiovisuais, provocamos uma experimentação do que constituem os próprios entendimentos conceituais movidos. Isso porque um desafio importante era não levar as discussões a uma generalidade: o corpo sem órgãos a tudo produz (é a própria produção desejante), mas não pode servir a qualquer coisa; a crueldade é uma força, mas nem tudo move. No caminho, também nos deparamos com o impasse em relação à escolha dos objetos a serem analisados, frente ao amplo mapeamento realizado. Foi importante a tomada de decisão de ficarmos com estes três objetos a serem analisados, ao invés de formar categorias analíticas entre o material coletado, pois, para a

nossa problemática, se mostrou o caminho mais viável e suficiente, reservando os demais objetos para possíveis trabalhos futuros.

Passagens apressadas neste trabalho também podem indicar pistas para nos mobilizar em próximas pesquisas: uma problemática possível entre corpo sem órgãos, desejo, dissidência de gênero e contrassexualidade se apresentou quando citamos brevemente Preciado (2008); a questão dos corpos, da violência e da diferenciação com a crueldade. É fato que alguns conceitos continuam a nos intrigar: a gratuidade frenética, os hieróglifos e a vitalidade, em Artaud; a assignificância, o devir, a sensação em Deleuze e Guattari. Outros conceitos, que acabaram por irromper em nossa escrita, podem ser melhor trabalhados: o radicalismo involuntário, o avesso, a micropolítica das experimentações. Mas, se ficarmos com Artaud e no campo da comunicação, seria profícuo aprofundar modos de uma comunicação artaudiana. Ou, quem sabe, lançar-nos para as artes visuais (daí nosso interesse neste trabalho em trazer o diálogo com os desenhos de Artaud) ou para a dança (que se apresentou como uma aparição feliz em uma de nossas análises).

Como uma boa viagem artaudiana, nossa pesquisa atravessa a espacialidade, não se fixa por ela. De fato, neste trabalho não compusemos um grande sistema. Talvez experimentamos de uma ciência menor, em que entrevemos caminhos possíveis, brechas a serem arrombadas, possibilidades expansíveis para outras experimentações. É fato que nunca quisemos escrever sobre Artaud. Muito mais, escrever com ele, contemporaneamente, pois o pensamento que buscamos de Artaud sempre esteve entremeado com a semiótica que pretendemos, com a comunicação que necessitamos.

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: 31 de julho de 2022.
- A BODY without organs. Direção: Stephen Graves. Estados Unidos, 2012.
- ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. WILLER, Claudio (org.). Editora L&PM, Porto Alegre, 1983.
- _____. **Heliogabalo ou o anarquista coroadado**. Lisboa: Éditions Galimard, 1991.
- _____. **Linguagem e Vida**: Antonin Artaud. GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (org.). São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. **A perda de si**: cartas de Antonin Artaud. KIFFER, Ana (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- _____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENTZ, Ione; LEITES, Bruno. A concepção de Imagem em Deleuze e Bergson. In: FORNAZARI, Sandro Kobol (coord.). **Deleuze Hoje**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014. pp. 261-280. Disponível em: <https://www.academia.edu/23952960/A_concepção_de_imagem_em_Deleuze_e_Bergson> Acesso em: 31 de julho de 2022.
- DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection**. Edinburgh University Press, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A imanência, uma vida**. In: *Revista Educação & Realidade*. v.27, n.2, p.10-18. jul./dez. de 2002.
- _____. **Cinema 1 - A Imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34. 2018b.
- _____. **Cinema 2 - A Imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34. 2018.
- _____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. **Francis Bacon: A lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.
- _____. **Francis Bacon: The Logic of Sensation**. Londres: Continuum, 2003.
- _____. O método da dramatização. In: **A ilha deserta e outros textos**. Editora Iluminuras, 2004.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2011b.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012b.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FRANÇA, Fagner Torres de. **Para um Cinema da Crueldade em Antonin Artaud**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Natal: UFRN. 2016.

FREITAS, Suelem Lopes. **Pós-pornografia: a multiplicidade do corpo no audiovisual**. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social). Porto Alegre: UFRGS, 2016.

GIL, José. O corpo paradoxal. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (org). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GPESC. **Semiótica crítica e as materialidades da comunicação**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020.

GPESC. **Semiótica da comunicação: estrutura e diferença**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2021.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HEINE, Gabriela Massarra Santos. **Fluxos e entre fluxos: metamorfoses de um corpo**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: PUC-SP. 2018.

KFOURI, Ana. **Forças de um corpo vazado**. Rio de Janeiro: 7Letras: Puc-Rio, 2019.

KIFFER, Ana. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

LEITES, Bruno Bueno Pinto. **Quando a imagem faz sintoma: imagem-pulsão e o neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000**. Tese (Doutorado), 287 f., Porto Alegre: UFRGS. 2017.

- LINS, Daniel. **Estética como acontecimento** - o corpo sem órgãos. São Paulo: Lumme Editor, 2021.
- MAIA, Paulo Carneiro. **Criação e corpo sem órgãos**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: PUC-SP. 2018.
- MURPHY, Jay. **New Media and the Artaud Effect**. Londres: Palgrave Macmillan, 2021.
- PEREIRA, Demétrio Jorge Rocha. **Gilbert Simondon e a comunicação maquínica**. 2021, 178f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.
- PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2012.
- SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze and Art**. Bloomsbury Academy, 2013.
- SILVA, Alexandre Rocha; ARAUJO, André Corrêa da Silva de. Semiótica crítica: materialidades, acontecimento e micropolíticas. In: **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 34, p. 132-145, set./dez. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201534.132-145>
- SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. São Paulo: L&PM Editores, 1986.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- TAVARES, Jonathan Mendes. **Corpo sem Órgãos: Rupturas imperceptíveis para desfazer o organismo**. Ano de depósito: 2018. 128 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais). São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2018.
- TEASER para futuro fantasma - vídeo 02 fotossíntese. Grupo Cena 11 Cia. de Dança. Direção: Alejandro Ahmad. Brasil, 2021, vídeo (33 min).
- THE BIG swallow. Direção: James Williamson. Inglaterra: 1901. video (1 min)
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2012.
- UNO, Kuniichi. **Artaud - Pensamento e corpo**. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Perspectiva, São Paulo, 2000.