

## **Não coma que é cacaca — Artaud, antropofagia e corpo em José Celso Martinez Corrêa**

Marcos Steuernagel

Department of Performance Studies — New York University (NYU)

Doutorando — Estudos da Performance — Or. Prof. Dr. André Lepecki

Bolsa Corrigan (NYU) e Harvey Fellows

Resumo: A influência de Artaud no trabalho de Zé Celso é amplificada pela antropofagia de Oswald de Andrade. A análise que Allen Weiss faz da dimensão escatológica do som /k/ na obra radiofônica *Para Acabar com o Juízo de Deus* abre um canal para ler a canibalização de Oswald e Artaud na montagem deste texto pelo Oficina e em *O Rei da Vela*, trinta anos antes. A antropofagia é uma reação no corpo à dominação intelectual colonizadora, e é em Zé Celso que a metáfora literária ganha um corpo artaudiano. Em uma carta de Rodez, Artaud escreve que a matéria da alma é caca, mas os corpos que são feitos em cena apontam também para uma política do corpo, pois é na construção do corpo antropofágico que o corpo social se torna capaz de digerir os eventos políticos da época.

Palavras-chave: Antropofagia, Antonin Artaud, José Celso Martinez Corrêa

São muitos os paralelos entre Oswald de Andrade e Antonin Artaud, ambos devorados por Zé Celso no processo criativo do Teatro Oficina. Oswald nasceu seis anos antes de Artaud, e morreu exatos seis anos depois. Oswald passou períodos significativos em Paris, e o seu Manifesto Pau-Brasil foi publicado no mesmo ano em que o manifesto surrealista de Breton. No Manifesto Antropófago, no entanto, Oswald defende uma nova relação com a influência intelectual da metrópole. O processo de colonização nunca foi completamente bem sucedido, mas o Brasil nunca poderia negar a sua paradoxal condição pós-colonial. Ao contrário, ele deveria devorar o colonizador, abraçando a acusação de canibalismo intimamente ligada à fundação do Brasil. É esse processo que nos ajuda a entender de que maneira a presença de Artaud é amplificada pela antropofagia de Oswald no trabalho do Teatro Oficina.

### **1 - A Boca**

E então os animais o devoraram.

Não foi um estupro,  
ele se entregou à obscena refeição.

Ele gostou dela,  
e também aprendeu  
a agir como animal

e a comer o seu rato  
delicadamente.  
(*Para dar um fim no juízo de Deus*)

O paralelo entre comer e assimilar conhecimento encontra profundas ressonâncias nos escritos de Artaud. Em uma palestra na Universidade do México, por exemplo, ele afirmou que “ser culto é devorar o nosso próprio destino, é assimilá-lo através do conhecimento” (1976 : 359). No Brasil, comer aparece sempre como uma reação à dominação colonizadora intelectual, que se dá através de palavras de ordem incorpóreas, mas que afetam diretamente o corpo. Em vez de responder ao colonizador intelectualmente, a antropofagia absorve tudo o que pode, e deixa a reação acontecer no corpo, contaminado por todo e qualquer veneno e todo e qualquer alimento que encontrar. A antropofagia não busca a pureza, mas ao devorar ela abraça a contaminação como única possibilidade de reação à praga Européia, produzindo sua própria revelação, sua própria praga brasileira, necessariamente do corpo e no corpo.

Se o Modernismo brasileiro foi extremamente bem sucedido na literatura e nas artes visuais, a antropofagia teatral demorou a acontecer. As peças de Oswald, assim como as de Artaud, serviram mais como uma profecia para as gerações futuras. *O Rei da Vela*, assim como *Para dar um fim no juízo de Deus*, demorou 30 anos para ser realizada em seu formato original. Em meio ao período intenso que sucedeu o golpe de 1964, mas antes do AI-5 de 1968, *O Rei da Vela* serviu como um resgate dos sentimentos revolucionários da década de 1930. Foi no palco que a antropofagia alcançou todo o seu potencial, pois nele as metáforas corpóreas de canibalização foram atualizadas no próprio corpo como objeto da revolução. Para além das imitações bem comportadas de Stanislavski, Brecht, e das revistas francesas do teatro comercial, *O Rei da Vela* do Teatro Oficina propunha uma nova política, uma política do corpo, na qual o corpo aceita a praga, e não só a aceita, ele a devora, oferecendo-se como superfície para digerir os eventos políticos da época.

## 2 - As Tripas

onde basta espremer

o pâncreas,  
a língua,  
o ânus  
ou a glândula.

E deus, o próprio deus espremeu o movimento.  
(*Para dar um fim no juízo de Deus*).

Em *Fragmentos de um diário do inferno*, Artaud escreveu: “Eu adoro não o ser mas a carne, no sentido mais palpável do termo” (1976 : 93). A palpabilidade do corpo se torna cada vez mais central no trabalho de Zé Celso depois do seu exílio. A carne parece se transformar no único lugar no qual o ser pode ser manifesto, e o corpo nu se torna o objeto de exploração, atualizando as metáforas digestivas de canibalismo em presenças corporais. Um caso hiperbólico desses procedimentos aconteceu em 1997 quando, durante uma apresentação de *As Bacantes* no Rio de Janeiro, Caetano Veloso foi trazido para a ação, a ponto de sugar o peito de uma bacante nua, e ser despido e ritualisticamente devorado pelas demais. É interessante ler nessa performance como o canibalismo completa um ciclo quando as bacantes de Zé Celso devoram o “pai” da Tropicália, tanto um símbolo da resistência à ditadura no Brasil como um ícone pop da sociedade de consumo da pós-ditadura. O despir e amamentar de Caetano não é simbólico, já que é na carne que acontece a performance da crueldade como rigor, à medida que o canibalismo devora a si mesmo. Não há nada que não possa ser comido.

*O Rei da Vela* foi um dos maiores sucessos do Oficina, mas trouxe consigo um momento de crise. Depois que a carne substituiu o ser como o objeto de pesquisa, era impossível voltar a aplicações racionais de estilos importados, especialmente no momento irracional que o Brasil vivia depois do AI-5. O período que se seguiu foi de violenta digestão, passando pela crise entre coro e protagonistas em *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades* e pelos experimentos parateatrais de *Trabalho Novo* e *Gracias Señor*. O que Zé Celso viu na anarquia do coro de *Roda Vida*, um desejo de explodir com os limites não só entre palco e platéia, mas também entre o teatro e a vida, foi o impulso de experimentar o teatro como evento. É por isso que, depois da crise interna, eles precisaram viajar por todo o país, para experimentar em seus próprios corpos os acontecimentos da época. E então veio o baque da tortura e do exílio.

### 3 - O Ânus

Deus é um ser?  
Se for, é merda.  
(Para dar um fim no juízo de Deus).

O problema do canibalismo, obviamente, é que uma vez que a vítima entra no corpo, ela tem que sair de alguma forma. Na literatura e nas artes visuais, a digestão é metafórica, mas quando o corpo se torna o lugar da ingestão, é o corpo que produz a excreção. Rubricas como as de Artaud para *O umbigo dos limbos* — “Ela morde Deus nos pulsos. Um jorro enorme de sangue atravessa o palco” (1976 : 75) — são uma coisa

enquanto permanecem no nível textual, mas como levar a cabo em cena a tarefa Artaudiana de “erradicar através de sangue e até que o sangue jorre, deus, o acidente bestial da animosidade inconsciente humana” (1976 : 569)? Comer, como o teatro, é uma ação extremamente social, e o canibalismo é uma ingestão ritual e coletiva do inimigo. No palco teológico, no entanto, a única emanção corporal autorizada é o discurso. Até mesmo atos vocais não discursivos ou ilógicos são obscenos, como prova o fato dos gritos e da glossolalia de Artaud terem sido banidos do rádio por trinta anos. Na análise que faz do trabalho de Artaud, Allen Weiss afirma que tudo o que provém do corpo individual é impróprio para o corpo social, porque representa um gasto desnecessário, um sinal originário de produção autônoma, de criatividade soberana que ignora as estruturas sociais de troca (154). O corpo é capaz de vomitar, defecar, peidar, urinar, ejacular, sangrar, mas nunca em público. No palco, o corpo deve produzir apenas discurso e lágrimas, e com eles toda a emotividade da interpretação naturalista. A rejeição das excreções é a rejeição ao próprio corpo.

É por isso que, quando Zé Celso resolve montar *Para dar um fim no juízo de Deus*, as excreções corporais desempenham um papel significativo, e o palco é tomado por sangue, fezes e sêmen. Frustrado pela impossibilidade de realizar o seu projeto de crueldade no palco, Artaud rejeitou o teatro em favor do rádio, que dava a ele um meio concreto de ultrapassar as limitações físicas do espaço e do tempo. No rádio, Artaud encontrou a possibilidade de produzir o Corpo sem Órgãos que ele não pôde produzir no teatro. O trabalho de Zé Celso segue a direção contrária, ao trazer para o corpo as possibilidades sonoras de Artaud, os campos de força incorporados, atualizando-os pela hipereposição do corpo. O que estava dentro agora está fora, e o que estava fora agora está dentro. Zé Celso não usa o texto de Artaud como um roteiro para sua performance. O que ele faz é construir um espaço para a atualização de experimentações coletivas do corpo (Pires : 129).

“Não coma que é cacaca” completa o círculo, e nos traz diretamente às conexões entre a antropofagia de Oswald, a escatologia de Artaud, e o uso que Zé Celso faz dos dois. Ao analisar a peça radiofônica de Artaud, Weiss nota que há uma frequência extremamente alta do fonema /k/ em sua glossolalia e glossografia (153). Weiss traça a conexão entre esse som e as excreções corporais, ao notar que a pronúncia da oclusiva glottal (sons criados pelo fechamento da glote) criam uma pressão direta sub-glottal no diafragma e nos intestinos, facilitando assim a defecação, primária e hiperbolicamente expressada pela forma escatológica universal “kaka” (157). Artaud torna essa conexão explícita quando escreve, em uma carta de Rodez, que “O nome da matéria é caca, e caca é a matéria da alma (Artaud *apud* Weiss : 154). *Cacaca* é tudo o que é sujo, tudo o que é impróprio para ser comido. Quais são as influências apropriadas, e quais são sujas? Que

tipo de emanções são permitidas ao corpo, e que tipo são permitidas em cena? O que acontece quando Zé Celso produz e canibaliza a sua própria cacaca em *Para dar um fim no juízo de Deus*? A “conflação da boca da humanidade com o cu de Artaud” (Weiss : 156) é encarnada nos ciclos infinitos de canibalismo e escatologia. Zé Celso responde ao CsO que a voz de Artaud produz não através da representação, mas ativando máquinas abstratas que produzem outros CsO, e ao fazer isso, ele dá um fim no juízo de Deus. Zé Celso simultaneamente produz um corpo para Artaud, aquele cujo corpo nunca pode ser tocado (Artaud 1976 : 568), e um para si mesmo, embora dois corpos extremamente distintos.

### **Conclusão: Artaud le Mômô e Zé Celso Rei Momo**

Podem me amarrar se quiserem,  
mas não há nada mais inútil que um órgão.

Quando tiverem produzido para ele um corpo sem órgãos,  
então o terão libertado dos seus automatismos  
e devolvido sua verdadeira liberdade.

Então poderemos re-ensiná-lo a dançar às avessas  
como no delírio dos bailes populares  
e esse avesso será seu verdadeiro lugar.  
(*Para dar um fim no juízo de Deus*)

Assim como Artaud, Zé Celso sofreu tortura, e assim como Artaud, Zé Celso é, em certo sentido, a encarnação e o propósito final do seu próprio trabalho. É essencial, no entanto, entender que o corpo que Zé Celso produz para si mesmo é um corpo de alegria. Se Artaud é a confusão de vaginas, buracos, e peidos de *Artaud le Mômô*, Zé Celso é o Rei Momo que anuncia a chegada do carnaval. O corpo de Artaud é uma presença ameaçadora e incansável (Artaud 1976 : 566), a sua anatomia sempre sendo reconstruída na mesa da autópsia. Ele é um corpo em direção ao nada, em busca do vazio, um corpo de dor (Artaud 1958 : 102). O corpo de Zé Celso, o Rei Momo, é também um corpo de crueldade, mas uma crueldade como apetite de vida, um rigor cósmico e uma necessidade implacável. É o corpo do carnaval, das inversões, que dança às avessas. O corpo do Rei Momo continua a anunciar a chegada do carnaval, continua a conduzir as procissões e, aos 73 anos, continua a produzir jovens corpos nus, peça depois de peça, e a canibalizar qualquer um que acesse o seu caminho. Ele é um corpo que come o que pode, produz aquilo que o corpo produz, e o faz a partir de um corpo de alegria.

### Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. "Manifesto Antropofágico". In *Oswald de Andrade*, 81-83. São Paulo: Abril Educação, 1980

ARTAUD, Antonin. *The theater and its double*. New York: Groove Press, 1958.

\_\_\_\_\_. *Antonin Artaud, selected writings*. Edited by Susan Sontag. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

PIRES, Ericson. *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos*. São Paulo: Annablume, 2005.

WEISS, Allen. "K." In Edward Scheer. *Antonin Artaud: a critical reader*. London; New York: Routledge, 2004.