

**THEATRUM CURRICULUM:  
SOBRE O DUPLO VER E PINTAR EM CURRÍCULO COM ANTONIN  
ARTAUD E O TEATRO**

**THEATRUM CURRICULUM:  
ABOUT DOUBLE SEE AND PAINT IN CURRICULUM WITH ANTONIN ARTAUD  
AND THEATRE**

**OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira de \***  
**PARAÍSO, Marlucy Alves\*\***

---

\* Graduado em Ciências Biológicas pela Universidade Federal de Sergipe, Mestre em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Doutorando em Educação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Membro pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Currículos e Culturas (GECC/FaE/UFMG).

\*\* Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e PhD em Educação pela Universidade de Valencia, Espanha. Professora Associada da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Currículos e Culturas (GECC/FaE/UFMG).

## RESUMO

Este trabalho busca nas linhas de força de Antonin Artaud e do Teatro da Crueldade e da filosofia de Gilles Deleuze elementos para tramar uma composição entre currículo e teatro, problematizar a potência do saber e as imagens em um currículo a partir das quais é possível encontrar linhas de fuga desejosas da criação de outros mundos e de outros modos de ver e saber em um currículo. O argumento desenvolvido é de que os devires do Teatro da Crueldade de Artaud alimentam a existência de um currículo-teatro no território curricular. Explora, para isso, a dimensão ética e estética do saber e do pensamento como base no duplo ver e pintar posto em jogo pelo Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Ao inserir o teatro no pensamento curricular, um currículo tornar-se-ia um espaço outro capaz de duplicar a vida. Um duplo constituído pelos mundos que um currículo pode fazer ver e os mundos que um currículo pode compor. Currículo-teatro: um exercício de dar a ver o invisível, de dizer o indizível, de enfrentar o intolerável, de dar expressão ao informe e ao caótico que pulsa na vida de um currículo e de seus personagens.

**Palavras-chave:** Imagem. Saber. Teatro.

## ABSTRACT

*This work seeks the lines of force of Antonin Artaud and the Theatre of Cruelty and the philosophy of Gilles Deleuze elements to plot a composition between curriculum and theater, to problematize the power of knowledge and images on a curriculum from which it is possible to find escape routes desirous of creating other worlds and other ways of seeing and knowing in a curriculum. The argument developed is that the becomings of Artaud's theater of cruelty feed the existence of a curriculum-theater in the curriculum territory. It explores, for that, the ethical and aesthetic knowledge and thought with basis in the double to view and to paint put into play by the Theatre of Cruelty of Antonin Artaud. When entering the theater in thinking curriculum, a curriculum would become another space able to duplicate life. A double constituted between the worlds that a curriculum can make see and the worlds that a curriculum can compose. Curriculum-theater: an exercise to see the invisible, to say the unsayable, to face the intolerable, to give expression to the unformed and chaotic pulsing life of a curriculum and its characters.*

**Keywords:** Image. Knowledge. Theater.

## 1 INTRODUÇÃO

O que pode um currículo? A pergunta pode soar generalista demais ou ainda quem sabe pueril e inocente. De início, um currículo parece poder tudo. Como um artefato político e teórico, é um território intenso e pulsante no qual “jogamos parte significativa de nossas vidas” (PARAÍSO, 2010a, p. 13). Um espaço que corporifica relações sociais, formas de conhecimento, imagens de pensamento, políticas de saber, relações de poder (Ibid.). Um território de composições e experimentações, “espaço onde se concentram e se desdobram as lutas em torno de diferentes significados sobre o mundo social e sobre o político” (SILVA, 2006, p. 99). Por tudo isso, contudo, um currículo parece poder muito pouco. Lidar com um currículo é lidar com a instituição de limites, com a demarcação de fronteiras, que “seleciona[m], organiza[m] e ensina[m] saberes [que visam] garantir a divulgação de determinados conhecimentos e modos de ser, estar e se portar no mundo” (PARAÍSO, 2008, p. 2). É lidar com o desejo de fabricar subjetividades, adestrar corpos e gestos, interditar, permitir ou incitar. Currículos querem se situar, implantar, localizar, mapear, descrever, nomear, pôr em ordem, dispor.

Este artigo parte de uma situação paradoxal para um currículo, na qual se confundem as linhas de estruturação e liberação, de poder e de escape, as palavras de ordem e de resistência (Id., 2010b, 2010c). Antes um exercício de heterodoxia do que de oposição, em que um currículo comporta tanto acontecimentos reais que o determinam como uma variedade de relações de força e pontos singulares que o virtualizam. Questões radicalmente ligadas ao pulsar de nossas vidas e irremediavelmente caras ao teatro de Antonin Artaud. Nosso desafio neste artigo é buscar nas linhas força de Antonin Artaud, do Teatro da Crueldade<sup>i</sup> e da filosofia da diferença de Gilles Deleuze elementos para tramar uma composição de currículo e teatro. Caminhar, assim, ao encontro da arte como fenômeno estético transfigurador do mundo e da vida que pode transpor os limites disciplinares impostos aos currículos e programas de ensino, agenciando o desejo de aprender e potência de saber, abrindo espaço para a criação e uma inventividade artística em educação (CORAZZA, 2006; GOMES, 2004; COSTA, 2011). Artaud e o Teatro da Crueldade funcionam como intercessores para problematizar a potência do saber e as imagens de pensamento e de conhecimento de um currículo a partir das quais é possível encontrar linhas de fuga desejosas da criação de outros mundos e de outros modos de ver e saber em um currículo.

## 2 ARTAUD E O TEATRO NA CENA DE UM CURRÍCULO

Há anos no teatro estamos lendo Antonin Artaud, explicando, comentando, buscando compreendê-lo, tentando manter viva uma obra que quis “acabar com as obras-primas” (ARTAUD, 2004a) e pensar o teatro em alguma das direções que ele apontou. Porém, há anos as imagens difusas de Artaud e do Teatro da Crueldade têm construído uma espécie de muro estéril em torno de seus textos. A nota sobre essa esterilidade justifica-se por dois motivos. Primeiro, que não há como esperar que se sintetize, daqui para frente, algo como o pensamento curricular de Artaud<sup>ii</sup>. Não apenas porque tal pensamento não existe, mas, sobretudo, porque não interessa retratar o pensamento de Artaud sob qualquer ótica que seja, como se ele fosse alguma coisa que estivesse já pronta, aguardando um olhar sintetizador. Não se tratar de buscar o “verdadeiro Artaud para curriculistas”, uma espécie de análise das eventuais implicações curriculares do pensamento artaudiano. Trata-se menos ainda de pegar algumas ideias ou categorias do pensamento de Artaud e explorar sua produtividade no currículo, valendo-se delas para fundamentar ou sustentar uma “nova” teoria curricular. Algumas linhas do pensamento explicitamente teatral de Artaud são trazidas, aqui, não para falar de um regime próprio de uma arte chamada teatro, que supostamente fecundaria os currículos. Seria exageradamente anti-artaudiano.

Segundo, queremos dizer que, no que pese as diversas posições a respeito do teatro que encontramos por toda a obra de Artaud<sup>iii</sup>, e que pesem também todas as boas intenções de quererem separá-las em sua produção, não podemos deixar de assinalar uma continuidade fundamental de um teatro necessário para elucidar e expandir as relações que tecem uma determinada maneira de pensar, de escrever, de estar no mundo, de ser, de viver. Uma epistemologia teatral expandida para uma poética da vida que fazem do teatro uma insurreição contra o detentor abusivo dos sistemas de raciocínios ocidentais, contras as formas e as palavras que asfixiam a vida. O teatro de Artaud consiste na superação desumana dos limites da consciência e das formas de vida humana (JANNARONE, 2010). O teatro é, de fato, um lugar de exibição dos nossos fantasmas, de embaralhamento das imagens que damos às nossas identidades, atividades e espaços da vida. Um espaço, ao mesmo tempo, de magia e de assombro, de esperança e de desilusão. O teatro é uma questão de refazer a vida, de viver aquilo que não cabe na palavra ou na representação, de viver o ilimitado de uma vida. O teatro “é a própria vida no que ela tem de irrepresentável” (DERRIDA, 1971, p. 152). Um exercício

de dar a ver o invisível, de dizer o indizível, de enfrentar o intolerável, de dar expressão ao informe e ao caótico. Em um dos seus últimos textos, Artaud (1986) escreve:

O teatro nunca foi feito para descrever o homem e o que ele fez, mas para constituir um ser de homem que pudesse nos permitir avançar na estrada do viver sem supurar nem feder. [...] O homem moderno supura e fede porque sua anatomia é ruim e o sexo, em relação ao cérebro, mal colocado na quadratura dos 2 pés. [...] E o teatro é esse boneco desengonçado, música de tronco pelas farpas metálicas de arame farpado, que nos mantém em estado de guerra contra o homem que nos prendia (p. 227).

Que conexão pode haver, então, entre um currículo, “a vida daquelas pessoas que com ele se ocupam”, “daqueles que o perseguem” (PARAÍSO, 2010a, p. 110) com Antonin Artaud e o teatro? Que uso, então, pode ser feito de um autor e seu teatro cujo universo curricular poderia ser facilmente resumido ao sistema de ensino francês de sua época além de umas poucas visitas à universidade? Pode ser nessa incomunicabilidade anunciada entre os dois polos da composição *currículo-teatro*, que algum tipo de transação se torne possível. Ousadamente, talvez seja porque não se dedicou explicitamente sobre os problemas de um currículo que Antonin Artaud tenha algo a nos dizer. A razão disto: o inesperado, o disparatado, o imprevisível. Para um homem que cartografou as questões emergentes do século XX, o território curricular não pode ser mesmo um estranho. “Através do que ele disse se entende a história terrível do século XX” (SOLLERS, 1996, p.96). O Teatro de Artaud tem uma maneira de nos dizer que não temos o direito de ouvir as coisas calados e, sobretudo, que temos o direito de tomar as palavras de assalto, “tomar as palavras de uma outra função ao invés de ter que dizê-las ou submetê-las à função do dizer” (QUEIROZ, 2007, p. 73). Por isso, este artigo “saqueia” os textos de Artaud ao citá-los e comentá-los de uma forma bastante livre em uma associação de ideias e linhas com o território curricular.

Recorramos a uma coincidência: a moderna palavra “teatro” deriva do vocábulo grego *theorein*<sup>iv</sup> – dar a ver (NISBET, 1976). Essa derivação sugere que aquilo que fazemos quando tratamos de descrever a realidade é também uma operação de dramatização (LYMANN; SCOTT, 1975). O drama surge, aqui, como uma evocação desse sentido ativo do saber – de ação de viver e dar a ver a vida (GUÈNON, 2004). Associados por modalidades do visível, talvez possamos pensar inicialmente um currículo-teatro, como o exercício pelo qual o visível é exposto aos seus próprios limites, pressupostos ou expectativas, confronto este que desnatura o olhar e desfaz a evidência do que é visto em um currículo. “O teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza” (DELEUZE, 2006a, p.

30). O teatro torna-se o próprio movimento do pensamento de um currículo. Essa busca de uma confluência entre a condição de possibilidade, mas também de limite apontada pelo teatro de Artaud, assinalada por Derrida (1971) como um dos paradoxos constituintes do pensamento contemporâneo, permite assinalar uma via na qual teatro e pensamento de um currículo se encontram.

Afinal, se o que está em questão em todo pensamento é o movimento “de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito” (DELEUZE, 2006b, p. 29), isso aponta para uma afinidade com o Teatro da Crueldade. O teatro é a produção, diz Artaud (1978, p. 45), “desse estado de coisas no qual vivemos, e que é para destruir, para destruir com aplicação e maldade, em todos os graus onde ele constringe o livre exercício do pensamento”. Um movimento de tencionar os limites do dito e do visto que, quem sabe, pode ser experimentado na vida e, porque não, em um currículo. “Que é necessário colocar bombas em alguma parte, [...] não se há dúvidas disso, mas na maior parte dos hábitos do pensamento presente!” (Id., 1976a, p. 33). Se há mesmo algum teatro em jogo na vida de um currículo, ele está nos movimentos “capazes de descentrar o fundamento atual das coisas, de mudar o ângulo da realidade” (ARTAUD, 1976b, p. 345). É raro, aliás, que um currículo ponha em xeque o próprio o sistema social que o fabricou e se confunda com a destruição do mundo formal. O teatro “põe a questão da expressão pelas formas e convida a tomá-la comodamente com o real, pelo humor, criador de poesia” (Id., 1964, p. 17). Uma conexão dos traçados dinâmicos no espaço para agir sobre o pensamento de um currículo e abri-lo as variações temporais que nos unem as forças. “É aí, nesse espetáculo de uma tentação em que a vida tem tudo a perder, e o espírito tudo a ganhar, que o teatro deve encontrar sua verdadeira significação” (ARTAUD, 1978, p. 85).

Diante de uma sociedade que esvaziou e desqualificou a tal ponto a dimensão teatral da vida, em que todo jogo teatral da vida foi substituído em larga escala pelo predomínio de um espaço interior esvaziado, a tirania da intimidade oca (SENETT, 1988), tirania na qual o currículo com sua vontade de sujeito e de formas de vida, tem sido um dos reis absolutos, o teatro de Artaud encontra sua significação na abertura de um currículo ao teatro que dele foi retirado. Introduce-se no próprio pensamento curricular para que se deem novos meios de expressão a um currículo. Sonhar com um *theatrum curriculum* agora, “já teatro da crueldade, teatro da vontade de potência e do eterno retorno” (DELEUZE, 2005a, p. 156). Será possível, pois, a um currículo questionar o que está petrificado para retornar à vida seu movimento, e de seu obstinado massacre extrair imagens plásticas e poéticas? Um currículo-

*teatro* expressa a ideia de um currículo como um “conflito perpétuo onde a vida se dilacera a cada minuto” (ARTAUD, 2006, p. 105), onde tudo na sua criação “se ergue contra nosso estado de seres constituídos” (Ibid., p. 105). Um desmineralizar das evidências, um estilhaçamento do comum, uma agitação do cotidiano. Ainda que densamente submetida aos esquematismos e automatismos sensoriais, a banalidade cotidiana é “capaz, à menor perturbação do equilíbrio [...] de escapar subitamente às leis [...] revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuperável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo” (DELEUZE, 2005b, p. 12). Apostar em uma trilha repleta de imagens que extrapolam os planos de ensino, os textos, os livros didáticos, os exercícios, a planilha de rendimento escolar.

Um currículo livre para escolher um conteúdo qualquer e, em seguida, fazer uma exacerbação até a sua completa descaracterização e multiperspectivação. A produção de saber passa a ser entendida e trabalhada como um movimento de criação, um processo de fazimento e desfazimento de foco sobre o real (LARROSA, 2002), uma operação de teatralização e dramatização da vida. Não se trata, porém, de fazer vida em um currículo, trata-se de reencontrar a *vida de um currículo* em toda a sua liberdade, reabrindo um espaço de virtualização, alimentando e expandindo suas significações. Sem a obrigação de imitar a vida, um currículo torna-se um espaço de recriação da vida. Cria e expande a vida, torna-se gênese da criação ao entrar em um *dever-teatro*. Uma guerra em cena que (en)cena a vida. Um currículo que passa a ser convertido em uma vida é precisamente a exigência da refeitura básica de se estar vivo. Fazer teatro! Currículo-ato. Curriculoteatro. Curriculoteatro. Curri’ato. Tea’trículo. Ato’cru. Currículo-cru... currículocruel.

### 3 O DUPLO DE UM CURRÍCULO

Um currículo sabe. Um currículo sabe da vida de muitos, sabe muito da vida. Um currículo é uma seleção de saberes. Contudo, um currículo não apenas “fala saberes”, lá saberes não apenas são falados, seja nas aulas, nas reportagens, no roteiro dos filmes, naquilo que circula em um currículo ou no currículo que circula nesses artefatos. Não são apenas “falados” porque haveria algo oculto, que se faz na calada da noite ou das palavras, mas porque tem uma porção irredutível de visível. Um saber constitui os limites do que pode ser visto e do que pode ser dito em cada momento histórico (FOUCAULT, 2005b). Um currículo está envolto de uma arte de explorar o possível de nossas vidas, o que é possível de dizer e

ver, o que se pode dizer e o que se pode ver em função das condições de visibilidade e dizibilidade de seu tempo. Ou ainda: um currículo está destinado não só falar sobre as coisas, mas, com suas geografias de saberes, está voltado para fazer coisas, sujeitos e mundos visíveis de um modo específico. Um currículo é um espaço de visibilidade construída e de produção do visível.

As imagens são mesmo velhas conhecidas de um currículo. Falamos em imagens nos livros didáticos, expomos imagens em salas de aula, imagens preenchem artefatos de todos os tipos e para todos os públicos, reportagens, revistas, programas de televisão, cinema, imagens ornaram paredes das escolas, ocupam cartazes dos trabalhos dos escolares. Diversas foram as teorias da aprendizagem, as metodologias de ensino que destacaram o uso “didático” das imagens em um currículo. Pode-se até falar de um espalhamento da imagem por todos os cantos da vida social vivemos. Mais do que nunca a imagem tem se tornado o espaço de projeção, produção e experimentação de formas de vida (BRASIL, 2008). Contudo, as imagens que circulam em um currículo são relegadas a uma espécie de composição do espírito a partir das coisas do mundo ou a uma síntese técnica qualquer – o desenho abstrato, a fotografia ilustrativa, a pintura figurativa. Todas essas imagens que efetivamente vemos em um currículo respondem a esquemas normativos de apreensão visual, tátil ou auditiva. Tanto em sua expressão de linguagem como sua figuração plástica, tentam, a todo e qualquer custo, prevenirem a menor alteração de movimento da vida.

Imagens também são pedagógicas, não porque ensinam ou podem ensinar algo, mas porque “recitam uma gramática para as nossas vidas” (ROCHA; PORTUGAL, 2011, p. 8). Se as imagens referem-se a uma experiência da visão, o visual é a “verificação óptica de um procedimento de poder” (COMOLLI, 2008, p. 56). Imagens participam das práticas de regulação social porque oferecem a elas, seu caráter icônico (a semelhança) e seu poder de circulação (GUNNING, 2004) para além da sua circunscrição nas instituições pedagógicas. Os artefatos audiovisuais constituem formas de ser e estar no mundo justamente porque posicionam os sujeitos no espaço e os submetem a uma série de imperativos e códigos de conduta (CRARY, 1988). A questão é que se esgotarmos as imagens à simples designação de algo, corremos o risco de deixar de fora o papel de composição, expressão, sensação que as imagens têm cumprido em um currículo. Com Teatro da Crueldade de Artaud, podemos extrair implicações mais radicais para solapar as bases da metafísica da representação da imagem e de sua ontologia imobilista que traçam linhas em um currículo que tendem a fixar a atividade de conhecer e diminuem a potência das imagens.

Um *currículo-teatro* irrompe toda vez que se faz brotar uma interrogação em como se faz para produzir o visível que está aí e permite explorar a potência das imagens que criam e compõem um currículo a partir da disjunção entre ver e falar. Todo o teatro de Artaud estava empenhado na luta pelo território visual do teatro distinto da literatura ou que permanecia atrelado ao uso exclusivo da palavra. Com Artaud, aprendemos que “falar, não é ver” (BLANCHOT, 2001, p.161). O apelo insistente pela visibilidade do teatro na qual o espectador deveria ser lançado insere uma fratura decisiva na crença de saberes coerentes que descrevem as formas de vida humanas. Tomado o saber como um das dimensões do pensamento em um currículo, “pensar é ver e é falar, mas pensar se faz no entremeio, no interstício ou na disjunção do ver e do falar. É [...] inventar o entrelaçamento, [...] fazer brilhar um clarão de luz nas palavras, fazer ouvir um grito nas coisas visíveis” (DELEUZE, 1988, p. 124). Se um saber é um jorrar de visibilidade, a operação do pensamento de um currículo-teatro faz em “um interrogar-se sobre o aparecer, aqui e agora, da própria coisa, seu próprio acontecimento e materialização, o que faz com que as palavras produzam o visível tal como está aí” (GUÉNOUN, 2003, p. 46). Quando o desejo da vida faz com que o falar e o ver de um currículo atinjam seus próprios limites de tal forma que os dois estejam no limite do que os relaciona, arrancando imagens e gritos das palavras. “É dizer a que ponto esse cenário pode assemelhar-se à mecânica de um sonho [com] o espírito entregue a si mesmo e às imagens, infinitamente sensibilizado.” (ARTAUD, 2004a, p. 161). Não se trata mais de capturar a atenção, suscitar a adesão, persuadir, mas o inverso: reconciliar os sujeitos de um currículo com a multiplicidade para esposar o movimento das forças, tomar “partido conosco” (Id., 2004b, p. 53), abrindo-os para os povoamentos inusitados, para os encontros imprevisos, com cores, sons, velocidades, intensidades.

**Exemplo 1:** No filme *Viver*<sup>vi</sup>, Watanabe é um destes funcionários públicos que passa a vida na mesa de um escritório carimbando e assinando papéis. Chefe de uma repartição vive para resolver problemas estruturais e administrativos da sua cidade. Rotineiro, monótono e entediado, tem sua vida revirada com a descoberta de um câncer. O filme de Akira Kurosawa abre com a radiografia do câncer e seu fatídico resultado sendo entregue ao velho senhor. A partir de então, novos rumos se abrem na vida de Watanabe. Um encontro com um escritor vai levar o que poderia tornar-se uma lamentação, a uma afirmação da vida. Watanabe termina seus dias construindo um parque de diversões no terreno pantanoso de uma comunidade.

Watanabe entra para a vida ao entrar no parque, faz da vida uma obra de criação da diante da morte. Watanabe ri e se diverte, porque, talvez, rir seja o último e potente ato que lhe cabe.

Kanji Watanabe é um exemplo de como, nesses espaços de visibilidade organizada, disciplinada e controlada, a atividade de conhecer aumenta e distende a potência da vida, “um modo de saber de sua própria força” (NIETZSCHE, 1981, p. 43). O que envolve Watanabe, o atravessa, o que nós conhecemos e, por vezes, “vemos”, não são propriamente coisas nem propriamente representações: são imagens. Imagens são os modos próprios de expressão das forças do mundo e de suas conexões conosco, matéria da vida e matéria de um currículo. Nem as coisas do mundo e seus sujeitos existem apenas naquilo que dizemos sobre eles, nem as imagens são somente fruto de representações das coisas e por essa razão diferente das próprias coisas. As imagens são expressões dos toques das forças e do modo como nos deixamos tocar em um currículo. Um *currículo-teatro* faz dar à luz um cosmorama de imagens, um parque de diversões, no qual cada um entra para usar o brinquedo que lhe aprouver. Se assim o for, não há porque se angustiar se nem todos quiserem toda a matéria de um currículo, se nem todos usarem todas as imagens de um currículo, se não brincarem com todos os brinquedos. Cada um pode precisar de apenas de um pedaço de imagem, segundo a imprevista e inaudita conexão que faz.

Um *currículo-teatro* faz mais que usar palavras ou imagens para designar coisas ou mesmo palavras para designar imagens e vice-versa. É “esse mais” do *currículo-teatro* que podemos chamar de *duplo de um currículo*. Sobre o duplo do teatro, disse Artaud (2004b), “é o real não utilizado pelos homens de hoje” (p.127). O teatro, portanto, não é um duplo desta realidade cotidiana e direta, da qual o teatro, aos poucos, se reduziu a ser uma cópia inerte, mas de “uma realidade perigosa e típica” (Id., 2006, p. 47). O duplo de um currículo é um reservatório de forças imagéticas que pulsam ali dentro, mas que um currículo prefere deter, reter e controlar. Duplicar um currículo não é fazê-lo, assim, uma réplica da vida. Duplicar um currículo “é a imagem endireitada em que os elementos se liberam e se retomam, todos os elementos tornados celestes e formando mil figuras caprichosas e elementares” (DELEUZE, 2006a, p. 322). Duplicar a vida em currículo é, pois, distendê-la, levá-la até o limite de si, rasgando o céu de seu firmamento, torná-lo sensível à multiplicidade das forças, povoá-lo de outras imagens, perspectivando e multiplicando nossos modos de ver. Afinal, com “duplo se quer tornar o homem sensível à unidade múltipla da vida” (VIRMAUX, 1978). Imagens destituídas de semelhanças cujas realizações são talhadas em plena matéria, em plena vida, em plena realidade. Não existe coincidência nenhuma entre as imagens componentes das

forças e as “imagens vistas”, passíveis de serem vistas em um currículo. Nem entre o que querem as imagens de um currículo e as forças que elas mobilizam.

As imagens variam a vida de um currículo quando entram em choque, abrem fraturas e cisões naquilo que um currículo diz, surgem no saber inserindo um espaço aberto entre o dizer e o ver. Sobre a cena do seu teatro, Artaud (2006), certa vez, disse “abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Faz ritmos verterem loucamente, martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade” (p. 81). A radiografia do câncer de Watanabe deslocou toda a sua a vida, permitiu-lhe lançar-se em um movimento no qual só valia as linhas da experimentação e criação de uma nova vida à beira da morte. A construção rítmica das imagens em um *currículo-teatro* é a possibilidade de um currículo esvaziar, o visível que está aí e nos é dado, desnudar-se dos modos habituais de significação dos territórios da existência. Um *currículo-teatro* sinaliza um rompimento com a unidade e o equilíbrio, “com estas assinaturas estranhas em que a figura humana é sempre atormentada” (Id., 1979, p. 35). A vida “toda vez que é tocada reage através de sonhos e de fantasmas” (ARTAUD, 1983, p. 89), diante da qual nos mesmos parecemos imagens degradadas, “nós mesmos parecemos fantasmas” (Id., 2006, p. 71), pequenos esboços, desenhos rabiscados daquilo que nos tornamos.

Quando, em Artaud, “os Duplos, com efeito, são múltiplos e se entrecruzam indefinidamente” (VIRMAUX, 1978, p.44), somos levados a repensar o duplo do saber como um duplo entre ver e pintar. Se a composição de um *currículo-teatro* com Antonin Artaud vai tramando a vida de um currículo nas imagens, imagens são também desenhos dos movimentos das forças. Escrever como quem desenha e desenhando como quem escreve torna-se outro duplo de um *currículo-teatro*. Com efeito, a materialidade imagética do Teatro da Crueldade indica para a composição de uma pintura cênica, a escritura do *hieróglifo*, uma desfiguração da palavra a tal ponto que traços plásticos e poéticos se fundem e se confundem na escritura. Em Artaud, as palavras não são mais expressões, cedem lugar à pressão plástica, a forma da escrita dá espaço à força do traço poético. O espaço do pensamento é tomado pela linguagem típica do ideograma, para o qual não há logos, apenas hieróglifos que presidirão “a criação dessa linguagem teatral pura” (DERRIDA, 1971, p.73).

Os saberes de um currículo agora também dizem respeito “aos traços de expressão que compõem as imagens e não param de recriá-las, portá-las ou carregá-las pela matéria em movimento” (DELEUZE, 2005a, p. 49). Saber do mundo e aprender sobre ele é um invenção, misto de desenho e poesia, de imagem e palavra, de palavra pintada e de imagem escrita,

composições e pinturas imagéticas laboriosamente desenhadas no movimento da vida de um currículo. A conjunção ver e pintar faz de um *currículo-teatro* algo que “não designa, nem significa, mostra, [...] efetua a potência da linguagem” (Id., 2006a, p. 110-113). Emite hieróglifos, pinta mundos, rabisca sujeitos, enfim “considera a linguagem sob a forma da encantação” (ARTAUD, 2006, p. 46). Para o duplo ver e pintar, as imagens de um *currículo* não encerram um objeto, um conceito, um sujeito, uma identidade, ao contrário abre-os. “O ato pictográfico atinge, bombardeia, perfura, percute e faz entrar, atravessa” (DERRIDA, 1998, p. 56). O duplo de um currículo está a meio caminho entre o que um currículo pode dizer do mundo – afirmando a disjunção entre ver e falar - e os mundos que um currículo pode compor – afirmando a disjunção entre ver e pintar. O duplo de um currículo é esta multiplicidade da vida de um currículo que “ainda não somos capazes de levar em conta como seria preciso” (BLANCHOT, 2005, p. 435).

O duplo de um currículo emerge quando da pintura das formas de vida que se constituem em um território curricular e mexe com as imagens dadas do pensar ao fazer de um currículo a fábula de um quadro. Oferecem-se, assim, imagens operadoras de deslocamentos das formas de pensamento de um currículo e de seus sistemas de raciocínios. Pequenos traços imagéticos que desterritorializaram as lógicas de divisão e confinamento de um logos universal e de uma forma de vida petrificada na repetição e no tédio da existência. Faz-se nos perguntar pela possibilidade, quase uma necessidade inelutável, de abertura de um currículo ao arrombamento de um novo campo de experiência capaz de apreender uma parte das ocorrências caóticas das forças e transformar em uma partitura de imagens. Um currículo que faz teatro, não porque o ensina este ou aquele “conteúdo de teatro”, mas porque produz teatro na vida. Jorro dos hieróglifos curriculares que pintam a vida da educação com palavras vivas, abrem as paisagens sonoras no mundo curricular sempre a ser lido de uma maneira renovada.

#### **4 ATLETAS DO CORAÇÃO: O DEVIR-ATOR EM UM CURRÍCULO**

Uma inquietação ainda se faz rondar o acontecimento de um currículo-teatro: de que maneira um *currículo-teatro* concorre para o alargamento das vidas de alunos e professores? Uma pergunta que pode ser lida de outra forma: como um currículo-teatro maquina a vida de seus personagens? Ou ainda: o que pode significar o devir-ator em um currículo?

**Exemplo 2:** A encenação de *O balcão* (GENET, 1970) começa com uma sacristia de cor vermelho-sangue, decorada com um crucifixo espanhol. Lá, um Bispo de paramentos muito dourados e reluzentes ouve a confissão de uma penitente. Aquela sacristia é apenas mais uma das muitas saletas do labiríntico bordel de ilusões, O Grande Balcão. Nele, a sóbria e severa Madame Irma preside orgias visuais e fornece trajes, adereços e figurantes, ao passo que os clientes os roteiros de representação. Logo, aparecem outros clientes, um Procurador Geral, julgando, condenando e lambendo os pés de uma ladra; um General, levado a fazer ronda do seu campo de batalha por uma égua; um vagabundo, chicoteado por uma moça com botas de couro; e até um leproso curado por Virgem Maria. Aqui, se aprende a arte de simular. As blasfêmias são essenciais à sobrevivência do regime de governo enquanto mantiveram-se como representações. Só que uma rebelião ameaçadora, alastra-se pelas ruas da cidade ameaçando os dispositivos de controle. A Rainha está bordando um lenço que jamais concluirá. Outra rainha deve se tornar visível. Irma assume o papel, seus clientes completam o quadro de impostores. Está tudo aí: a mascarada cerimoniosa, atores interpretam personagens que, por sua vez, são atores interpretando personagens.

Jean Genet permite-nos extrair uma ideia precisa dos movimentos de um devir-ator em um currículo-teatro. Um devir-ator preocupa-se menos com formas e rostos dos sujeitos, nos dá a vida com máscaras ou jogos de fisionomias nos quais o homem moderno se desvanece “como, na orla do mar, um rosto de areia” (FOUCAULT, 1999, p. 536). Ao devir-ator não resta sequer uma feição; ele é puro deslocamento, um “espectro plástico” (ARTAUD, 2006, p. 153) nunca acabado em que se irradiam as forças de afetividade que ele propaga. “Sentir, viver, pensar, tal deve ser a finalidade do [...] ator” (Id., 1961, p. 176). Em um devir-ator aparece a possibilidade de um encontro entre a expressão do ator e a vida desejada em um currículo-teatro, grande bordel de personagens de si mesmo. Atletas do coração, o devir-ator leva a vida inteiramente a um mundo virtual de si mesmo. Porque, ao final das contas, não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se virtualiza no personagem, que nos põe entre o paradoxo de ser alguém vivendo da arte de estar.

Julgamos, portanto, que por esse motivo um currículo parece ser um lugar privilegiado para pensar uma interseção das políticas de subjetividade, o movimento das forças de uma vida e as virtualidades de um devir-ator<sup>vii</sup>. Se um devir é algo da ordem do “vasto domínio das *simbioses*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997), um devir-ator torna-se algo da ordem do vasto domínio das simbioses de si consigo mesmo, explorando outras versões possíveis de si

mesmo. Do que se trata, portanto, o devir-ator em um currículo? Trata-se, pois bem, e simplesmente, do próprio sujeito que quer um currículo. Quer dizer, é no trabalho do sujeito sobre si em fazer-se outro que o devir-ator manifesta-se e atesta sua produção em currículo. Ele nos deixa, deste modo, uma série de perguntas e considerações: que personagens nós podemos inventar em um currículo? Com quais podemos entrar em devir? Encontrar-se com outros, inventar personagens de si mesmo, compor outra versão de si. Um devir-ator remexe no *currículo-teatro* o que há de mais profundo, “fisiologicamente faz reduzir a alma a um emaranhado de vibrações” (ARTAUD, 1974, p. 127) ao usar das imagens para embaralhar as cartas do jogo subjetivador de um currículo. “Eu assino uma das últimas vezes meu Nome, depois será um outro nome” (Id., 1967, p. 209). Esforcemos em multiplicar um devir-ator, em viver várias vidas ao mesmo tempo, muitas dimensões, em fazer proliferar o real para além da linha de subjetivação mortífera que nos é proposta e imposta por todos os lados de um currículo.

Eis um aspecto de um *currículo-teatro* com a qual nossos modernos currículos há muito não imaginam, “expandir essas consonâncias, essas acentuações misteriosas, onde os subsolos materiais da alma encurralados até seus recônditos venham dizer seus segredos à luz do dia” (ARTAUD, 1978, p. 127). Ousamos dizer que em *currículo-teatro* “devém” ator quem não consegue suportar ser, quem se cansa com tédio de existir com o mesmo nome, quem tem “horror de representar praticamente qualquer coisa, sejam eles valores institucionais ou, [...] o ser institucionalizado” (DELEUZE, 2005c, p. 111). Quem encontra qualquer pedaço de vida, de palavra, de imagem ou pessoa que o faz confundir o prazer de atuar com o prazer de viver, preferir o personagem ao ser, a máscara à autenticidade. “E o estranho é que nessa despersonalização sistemática, nesses jogos de fisionomia puramente musculares, aplicados os rostos como se fossem máscaras, tudo produz o efeito máximo” (ARTAUD, 2006, p. 61). Máscaras que existem para nada esconderem. Não constituem o reflexo ou o avesso deformado de algo latente que, de algum modo, se encontra escondido sob sua superfície. Máscaras não servem para esconder um rosto, não são disfarces ou meros adereços que, uma vez utilizados, poder-se-iam simplesmente descartá-los quando cumprida sua função. Na composição de um *currículo-teatro*, as máscaras são simplesmente o que são: máscaras de máscaras. Imagens de si sobre si mesmo, composições metamórficas das forças de nossa própria potência de conhecer.

A composição de um *currículo-teatro* faz da imagem de um currículo uma física das forças, uma física das imagens, uma física das máscaras, uma física das afecções e dos

encontros potentes. Física que envolve “todo esse amontoado compacto de gestos, signos, atitudes, sons, que constitui a linguagem da realização da cena” (Ibid., p. 44). Trata-se de dispor a composição de hieróglifos a partir do corpo de forças do que rondam a vida, um espaço físico para “uma vida [...] liberada dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece” (DELEUZE, 1997, p. 57). Exposição radical de si mesmo em um currículo, para a qual o que conta é a performatividade, a encenação e a artificialidade. Obviamente, não para se julgar sobre o falso e o verdadeiro, mas apenas para se dizer que são se pode viver de outro modo que não seja abdicando de si em nome ser outro. “É preciso terminar. É preciso cortar com esse mundo que um Ser em mim, esse Ser não posso mais chamar, pois ele vem, eu caio no Vazio [...]” (ARTAUD, 1967, p. 120). Talvez, os personagens de um currículo não passem de sujeitos de uma exposição pública de múltiplas faces de si. Um espaço de “abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não deixa de desaparecer” (FOUCAULT, 1994, p. 793), se contradizer, desdizer, refazer, perder-se ao se achar, tecer. O ator enquanto devir de um *currículo-teatro* torna-se mesmo um catalisador de aporias.

## 5 CURRÍCULO-TEATRO...

*Currículo-teatro*: modo de fazer advir a um currículo uma língua onde o teatro ganha seu lugar no exercício de pensamento de um currículo. Implica, ao menos aqui, uma dramatização do saber em um currículo, que supõe o duplicar um currículo, uma vida ao mesmo tempo atual e virtual, real e ficcional, imagem e palavra. Através dos múltiplos desvios e penetrações do Teatro da Crueldade de Artaud nos orifícios de pensamento de um currículo, este revira sob a própria física da vida, torna-se esta coisa que surge quando é capaz de inventar a vida, escrevendo por imagens, falando por desenhos, traçando um teatro de máscaras no jogo das palavras. O desafio do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud a um currículo bem pode ser esse de alimentar os estalos e rachaduras com outras imagens de saber e de poder, de si e dos sujeitos que inventa a partir das próprias potências um currículo.

Talvez já não nos basta mais exclusivamente dizer de um currículo e de suas relações de dominação e estruturação da vida. Apesar de levantarmos considerações fundamentais, tomarmos o universo de forças e formas curriculares como produto da hegemonia das formas e poder territorializante da vida, nos arriscamos a reforçar a violência que denunciemos. Façamos ressoar, pois, os convites que já circulam no campo curricular para uma poética da



experimentação e uma ética da diferença em um currículo<sup>viii</sup>. Se gerações inteiras de professores e estudantes, de homens e mulheres, estão com suas vidas implicadas em um currículo, se é ali que o pulsar de seus corações está em jogo, e se foi esse pulsar que foi tomado de assalto pelas lógicas de vampirização da vida, não nos custa ir além dos efeitos do susto e da indignação para sondar e alimentar os gestos de reinvenção da vida que se esboçam nos currículos. É, porque ali, - se há algo que Artaud “ensinou” com seu teatro – onde há o poder, há potência. Afinal não sabemos que forças nos esperam, que novas maneiras de enfrentá-las nos espreitam, que novas maneiras de abrir-se elas, o que podemos com as forças do mundo para desobstruir as subjetividades encarceradas em um currículo em um jogo anárquico e imagético dos gestos e das falas.

## REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Carminda Mendes. *O Teatro Pós-Dramático na Escola*. 2007. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo. São Paulo.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. Van Goh, o suicidado pela sociedade. In: WILLER, Claudio. (org). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

\_\_\_\_\_. Para acabar com o julgamento de Deus. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Silvia.(orgs). *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

\_\_\_\_\_. Manifesto do Teatro de Alfred Jarry. GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Silvia. (Orgs). *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976a. Tomo I. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976b. Tomo I. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961. Tomo II.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1964. Tomo V.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1967. Tomo VII.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974. Tomo XI.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1979. Tomo IX.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1978. Tomo XXII.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1986. Tomo XXII.

BLAIR, Ann. *The theater of nature: Jean Bodin and renaissance science*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *Conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BRASIL, André. *Modulação/modulagem: ensaios sobre biopolítica e estética*. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORAZZA, Sandra. *Artistagens: filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

COSTA, Gilcilene Dias. Currículo e arte: confluências Nietzsche-Deleuze. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, 34, 2011, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Anped, 2011.

CRARY, Jonathan. Techniques of the observer. In: *October*, v. 45, p. 3-35, 1988.

DELEUZE, Gilles. O método da dramatização. In: ORLANDI, L. (org.). *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2005a.

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasilense, 2005b.

\_\_\_\_\_. Ele foi meu mestre. In: ORLANDI, Luiz. (org.). *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2005c.

\_\_\_\_\_. A imanência uma vida... In: VASCONCELLOS, J. (org.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: Editora da UEL, 1997.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, v.3.

DERRIDA, Jacques. *A escrita e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Enlouquecer o subjéctil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FISCHER-LICHTE, Erika. Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies. In: *Theatre Research International*, Cambridge, v. 20, n. 2, p. 85-90, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1994.

\_\_\_\_\_. *Theatrum philosophicum*. In: FOUCAULT, Michel. (org.). *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005b.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FREITAS, Paulo Luís. *Tornar-se ator: uma análise do ensino de interpretação no Brasil*. Campinas: Editora UNICAMP, 1998.

GAUTHIER, Clemont. Esquizoanálise do currículo. In: *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v.27 n.2, p.143-155, jul./dez. 2002.

GENET, Jean. *O balcão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

GOMES, Paola Basso. *Arte e geo-educação: perspectivas virtuais*. 2004. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

GUÈNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia política de teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

\_\_\_\_\_. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (orgs.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 33-65.

HAMED, Marcel Iucef. *A escola em seu duplo: a aquisição de ferramentas de teatro pela educação para a construção de uma escola democrática*. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade de São Paulo. São Paulo.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

JANNARONE, Kimberly. *Artaud and his double*. Michigan: University Michigan Press, 2010.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

LYMAN, Stanford; SCOTT, Marvin. *The drama of social reality*. Nova York: Oxford University Press, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia ciência*. São Paulo: Hemus; 1981.

NISBET, Robert. *Sociology as an art form*. Nova York: Oxford University Press, 1976.

PARAÍSO, Marlucy. Composições curriculares: culturas e imagens que fazemos e que nos fazem. In: *Revista Educação Temática Digital*, Campinas, v.9, n. esp., p.108-125, out. 2008.

\_\_\_\_\_. Diferença em si no currículo. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, 28, 2005, Caxambu. *Anais...* Caxambu: Anped, 2005.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: PARAÍSO, Marlucy. (org). *Pesquisas sobre currículos e culturas: temas, embates, problemas e possibilidades*. Curitiba: CRV, 2010a. p. 11-14.

\_\_\_\_\_. Currículo e Diferença. In: PARAÍSO, Marlucy. (org). *Pesquisas sobre currículos e culturas: temas, embates, problemas e possibilidades*. Curitiba: CRV, 2010b. p. 15-30.

\_\_\_\_\_. É possível um currículo fazer desejar? In: PARAÍSO, Marlucy. (org). *Pesquisas sobre currículos e culturas: temas, embates, problemas e possibilidades*. Curitiba: CRV, 2010c. p. 15-30.

QUEIROZ, André. *Antonin Artaud, meu próximo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. O espectador emancipado. In: *Revista Urdimento*, Florianópolis, n. 15, p. 72-102, 2010.

ROCHA, Rosamaria Luzia de Melo; PORTUGAL, Daniel. Sedução, sonho, fantasma: a erótica das visualidades. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 20, 2011, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, 2011.

SANTANA, Arão Paranaguá. *Teatro e formação de professores: origens dos cursos, situação atual, perspectivas de reestruturação*. 2000. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo. São Paulo.

SENETT, Richard. *As tiranias da intimidade: o declínio do homem público*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O Currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: LP&M, 1986.

SOLLERS, Philippe. Sur Artaud. *L'infini*. Paris: Gallimard, 1996.

VIRMAUX, Allain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

## Notas

<sup>i</sup>A “vasta coleção de fragmentos” (SONTAG, 1986, p. 54) da obra de Antonin Artaud inclui desde textos famosos, versos, prosas, roteiros para filmes, escritos sobre cinema, pintura e literatura; ensaios, críticas sobre o teatro, várias peças de teatro e notas para vários projetos nunca realizados. Todo este material está agrupado nos 56 tomos das *Ouvres complètes* equivalentes ao total de 406 cadernos que ele escreveu ao longo de sua vida, dos quais apenas 28 volumes estão, atualmente, disponíveis para aquisição e foram consultados para a composição deste texto.

<sup>ii</sup> Ainda que Antonin Artaud não seja um nome recorrente naquilo que se poderia chamar de “currículo do teatro”, ao menos três usos das relações entre Artaud e o ensino de teatro são distinguíveis. Uma primeira une a teoria tradicional de currículo à hegemonia da estética na época moderna. Empenha-se em conceituar o teatro de Artaud, em determinar-lhe a essência, destacar seu âmbito reflexivo e rico, que culmina na sua afirmação como conteúdo a ser ensinado (ANDRÉ, 2007) e na vitória da epistemologia sobre o poético. Uma segunda tende a destacar a incorporação do pedagógico à encenação do teatro de Artaud. A relação do Teatro da Crueldade é fundada sobre uma relação pedagógica porque seu teatro está embebido no caro tema da formação humana (RANCIÈRE, 2010). Uma terceira tende a tomar a obra de Artaud para dispor o pensamento da pedagogia como teatro com a intenção especulativa de tomar o teatro como modo de operação do encontro pedagógico (HAMED, 2007).

<sup>iii</sup> Uma cartografia das imagens de pensamento do teatro na literatura de Antonin Artaud certamente ainda está por se fazer, a maioria das quais se alternam num vai e vem entre a ideia de arte e a vida, entre a poesia e a cena,

que presidem a própria criação de Artaud. No início do século XX, as poéticas de Artaud “promoveram ao menos dois usos bem diferentes, mas bastante complementares do termo teatro” (FISCHER-LICHTE, 1995, p. 3). Primeiro, quando falamos de Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade, falamos, de um modo ou de outro, da descoberta da encenação e assunção da forma teatral, o reencontro com a linguagem roubada do teatro. Segundo, a fórmula do Teatro da Crueldade progressivamente se exaspera a ponto do próprio Antonin Artaud se confundir com a realização do Teatro da Crueldade. Ao mesmo tempo, portanto, em que uma linha fez do teatro a imagem de um determinado tipo de arte que é definido por sua materialidade ser essencialmente diferente de qualquer outra forma de arte, outra linha mobiliza-se como a expressão da necessidade de fechar a fratura entre a arte e a vida e fundir o teatro com a realidade. Parece-nos impossível determinar, antecipadamente, com precisão, os significados dessas duas posições para além do paradoxo que se aponta. Entendemos que o exame das relações entre esse dois tempos do tempos do teatro na obra de Artaud em confronto trará outros aspectos numa semântica mais específica do que se pode explorar no escopo deste artigo. Para uma discussão mais ampla deste paradoxo que funda a separação sob o nome de arte de outros regimes da existência, mas ao mesmo tempo a necessidade de se confundir com eles, ver Rancière (2005, 2010).

<sup>iv</sup>O termo grego *theoria* parecia se referir tanto a um enviado escolhido para consultar um oráculo, tanto ao corpo de embaixadores delegados do Estado a festividades e jogos, como aos espectadores das apresentações teatrais públicas e aos viajantes estudiosos das culturas. Quando um *theoria* visitava um oráculo, buscava, na verdade, uma comunicação divina e uma interpretação da mensagem recebida. Assim, consultas a oráculos, festividades e jogos constituíam-se em performances consideradas significativas por serem reveladoras de um tipo de verdade (*aletheia*). Para os gregos, as questões humanas podiam ser concebidas de tal modo como resultados da ação, uma teoria do humano é uma *theoria* da ação. Uma reificação dessa ação por meio da repetição e textualização é encontrada no drama (dramaturgia). Drama, cujo equivalente grego *dran* significava "atuar", é uma *mimesis* de uma ação comum, tanto representação como ação de representar uma ação. Sobre esse aspecto, ver Jaeger (1989).

<sup>v</sup>A notação é inspirada no prefácio da edição francesa de *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze, escrito por Michael Foucault (2005a). Contudo, com ela, fazemos também referência à expressão latina cunhada no século XII *theatrum mundi* que se tornaria um *topos* filosófico e literário da modernidade. Registrada pela primeira vez em 1159, mais propriamente na obra *Policrático* (*Policraticus* III, 9) de João de Salisbury, na qual um personagem exorta a se agir tal como os atores de um espetáculo, que, após despirem seu figurino, do alto cume de suas virtudes desprezam o teatro do mundo (BLAIR, 1997), o termo foi mais difundido no século XVII, quando o uso do teatro, uma série de livros inundou a Europa, que usou o termo de formas muito semelhantes às encontradas hoje nos *estudos culturais* (FISCHER-LICHTE, 1995).

<sup>vi</sup>No original *Ikiru*, de Akira Kurasowa de 1952..

<sup>vii</sup>Análise dos currículos para ensino de interpretação teatral e formação de atores podem ser encontradas em Santana (2000), Freitas (1998) e Fernandes (2010).

<sup>viii</sup>Podemos citar aqui a título de referência os trabalhos de Tomaz Tadeu da Silva (2006) que em um texto originalmente publicado em 1998 já falava de “um lugar para uma poética do currículo”, Clermont Gauthier (2002, p.143) que se perguntava sobre a possibilidade “experimentar no currículo, experimentar com o currículo, fazê-lo entrar em novos agenciamentos, sem procurar conformá-lo a uma definição prévia” e Marlucy Paraíso (2005, p. 3) que também destacava a necessidade de “rachar os extratos, rachar os currículos existentes em seu meio para ver a diferença fazer seu trabalho. [...] abalar os extratos dos currículos já formados e fazer o currículo movimentar-se”.

**Artigo recebido em 30/01/2013**  
**Aceito para publicação em 28/02/2014**