

Glênio Araújo Vilela

A ESCRITA LABIRÍNTICA E PERFORMÁTICA DE ANTONIN ARTAUD

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

Glênio Araújo Vilela

A ESCRITA LABIRÍNTICA E PERFORMÁTICA DE ANTONIN ARTAUD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sara Del Carmen Rojo de la Rosa

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

A Deus que me coroa com sua graça e luz,
Aos meus protetores e guardiões que me abrem intermitentes percursos,
À minha inesgotável concentração, dedicação e paciência,
Ao universo e suas energias que têm proclamado bons fluídos
Às madrugadas que me estenderam cores em meio aos deleites
Por fim, à minha existência e suas “Duplicidades”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e aos meus protetores e guardiões.

Aos meus pais (Zenóbia e Aduino) e às minhas madrinhas (Olinda e Norma) que iluminam minha vida com afeto e dedicação, que se doam por inteiro, renunciando a sonhos, para que, muitas vezes, pudessem realizar os meus.

À minha orientadora Sara Rojo, por me ajudar a trilhar os caminhos da arte e da literatura; pela amizade, pelo companheirismo, pela dedicação e pelo seu empenho em me ajudar nesta pesquisa. Enfim... sem palavras para expressar!

À Sabrina Sedlmayer, pelas contribuições teóricas agambenianas.

Ao Alex Beigui, a quem muito admiro. Pelo seu carinho e por ter aceitado participar da minha banca.

Ao Marcelo Rocco, pela nossa grande amizade, pelas ajudas e cuidados. Pelo seu indiscutível trabalho como diretor teatral. Pessoa do bem a quem admiro intensamente.

À Flávia Almeida, pelo nosso grande encontro que culminou numa amizade verdadeira, intensa e produtiva. Agradeço também pela correção atenta deste trabalho.

Ao Éder Rodrigues, pelas inspirações poéticas, pela nossa inenarrável amizade e aventuras. Pelas ajudas e conselhos.

À Lílian Cariêlo: sem palavras... mais que irmã, mais que amiga... um ser humano muito especial, dedicada, amorosa, inteligente, e extremamente sensível.

Aos meus primos a quem tanto prezo pela amizade e inesgotáveis “papos” durante as madrugadas: Allison Bruno, Fabíola Araújo, Jéssica Salgado, Fernanda Salgado, Álvaro Araújo, Letícia Villela, o casal Bruno e Priscila. Ao meu tio Adelson e Tia Edna pelo carinho e inúmeros favores.

Ao Jhonatan pela amizade e nossas construções de pensamento junto a inúmeras xícaras de café. Grunhidos também.

Ao Rafael Ramos (Chiquito Bacano) e sua mãe Helô por todas as doses compartilhadas.

À Regina Ganz e à Carolina Rosa, pela amizade, compreensão, conselhos e boas taças de vinho, além de serem duas artistas maravilhosas.

Ao Grupo de Teatro Mayombe, por me fazer acreditar que é possível transformar teoria em prática teatral.

Às amigas Dirlean Loyolla e Simone Leite.

À Yasmim (por me fazer gostar de Benjamin e pelos nossos encontros poéticos).

Aos Professores: Ram Mandil, Graciela Ravetti, Marcos Alexandre, Marcos Vinícius de Freitas, Vera Casanova pelas leituras críticas de algumas produções acadêmicas realizadas.

Ao CNPQ, pela concessão de bolsa, uma vez que sem a mesma a realização desta dissertação não seria viável.

Ao Programa Pós-Lit da Faculdade de Letras da UFMG, em agradecimento especial a Letícia e Leda Martins.

Por fim, a você leitor, que hoje lê esta dissertação, muito obrigado por dedicar seu tempo tão precioso à leitura deste trabalho.

“A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela. 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, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. Quando cria, o deus oculto obedece à necessidade cruel da criação que lhe é imposta a ele mesmo, e não pode deixar de criar, portanto não pode deixar de admitir no centro do turbilhão voluntário do bem um núcleo de mal cada vez mais reduzido, cada vez mais corroído. E o teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade. Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada” (ARTAUD, 1999, p. 119).

RESUMO

Esta dissertação utiliza a linguagem da performance como suporte teórico para se construir diferentes estratégias de análises de duas obras literárias de Antonin Artaud: *O jato de sangue* (1975) e *Para acabar com o julgamento de Deus* (1983). O objetivo é traçar pontos de tensão que constituem parte da construção estética dessas obras teatrais, cujos sentidos permanecem quase sempre inapreensíveis. Nessas peças, Artaud se desfaz dos códigos linguísticos e da estrutura baseada na ação dramática conclusiva, propondo uma escrita de caráter processual, aberta, lacunar. Assim, o escopo deste estudo é estabelecer um diálogo entre o conceito de performance e a literatura artaudiana. Além disso, usar-se-á, também, o conceito de Derrida (desconstrutivismo), os de Agamben (a negatividade e a voz), os de Didi-Huberman (imagem dialética e anacronismo), o de Adorno (dialética negativa) como operadores de leitura para classificar em que medida essas dramaturgias podem ser consideradas performáticas.

Palavras-chave: Antonin Artaud; Escrita performática; Negatividade; Voz; Dialética negativa.

ABSTRACT

This work uses the language of performance as a theoretical support for building different strategies of analysis of two Antonin Artaud literary works: *Jet of blood* (1975) and *To have done with judgment of God* (1983). The goal is to draw tension points that are part of the aesthetic construction of these plays, which meanings remain mostly elusive. In these plays, Artaud disposes of linguistic codes and structures based on conclusive dramatic action, proposing a procedural written, open, incomplete. Thus, the scope of this study is to establish a dialogue between the concept of performance and Artaud literature. In addition, it will use also the concept of Derrida (deconstruction), of Agamben (negativity and voice), of Didi-Huberman (dialectical image and anachronism), of Adorno (negative dialectics) as reading operators to rate the extent to which these can be considered performative dramaturgy.

Key words: Antonin Artaud; Performative writing; Negativity; Voice; Negative dialectics.

SUMÁRIO

1 PREÂMBULO	10
1.1 Trajetória para a realização desta dissertação	10
1.2 O tema da pesquisa.....	11
1.3 Eixos de leitura acerca da escrita performática	14
1.4 Abordagens teóricas desenvolvidas ao longo dos capítulos	15
1.5 Considerações preliminares.....	20
2 O CORPÓREO-TEXTUAL: ERUPÇÃO DA ESCRITA PERFORMÁTICA.....	21
2.1 Nota biográfica de Antonin Artaud	21
2.2 Linguagem poética de Antonin Artaud	24
2.3 Desdobramentos do Teatro da Crueldade	27
2.4 A escrita performática como ferramenta de leitura para se analisar as obras de Artaud.....	35
3 A LINGUAGEM DA VOZ NA PEÇA RADIOFÔNICA:	43
3.1 A problemática da voz na teoria agambeniana: chave de leitura para caracterizar a escrita de Artaud como sendo performática.....	48
3.2 A distinção entre voz e Voz	49
4 AS TENSÕES ENTRE IMAGENS E TEXTO NA OBRA:.....	66
4.1 Teatro da Crueldade: pontos em comum com o surrealismo	67
4.2 Aproximações entre Teatro da Crueldade e a Dialética negativa.	70
4.3 As potências imagéticas no cerne das rubricas: diálogo com a teoria de Didi-Huberman.....	78
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
5.1 Abertura e indeterminação: as obras (de Artaud) e o leitor.	90
5.2 Leitor performático?.....	95
REFERÊNCIAS.....	101

1 PREÂMBULO

1.1 Trajetória para a realização desta dissertação

A elaboração desta dissertação surgiu a partir de um estudo no campo da semiótica e da análise sobre o teatro contemporâneo, realizado num Projeto de Iniciação Científica (2008) pela Faculdade de Letras da UFMG, com a orientação da Prof^a Doutora Sara del Carmen Rojo de la Rosa. A pesquisa de I.C. consistiu no estudo de determinados pontos relevantes que caracterizam o teatro Pós-Dramático¹, em diálogo com a filosofia do Teatro da Crueldade², de Antonin Artaud, visando aprofundar o conceito de (*representação e apresentação*)³ no trabalho do ator, da dramaturgia e do espaço cênico. O trabalho teórico da I.C. se desenvolveu, também, em uma abordagem analítica de como o teatro contemporâneo, especificamente o Teatro da Vertigem e o Teatro Oficina, sob a direção, respectivamente, de Antônio Araújo e o José Celso Martinez Corrêa, no Brasil, se relacionam com a estética teatral artaudiana.

A minha participação como artista e pesquisador num Agrupamento de Investigação e Experimentação Cênica, chamado OBSCENA, sob a orientação da dramaturga e professora Doutora da Universidade Federal de Ouro Preto Elvina Maria Caetano Pereira (2008), contribuiu de forma relevante para meus estudos acerca da linguagem da performance. Isso porque nesse agrupamento os integrantes investigam, a partir de

¹ A construção cênica, dentro da estética teatral pós-dramática, se dá em uma rede colaborativa, em que as experimentações teatrais acontecem através do diálogo entre a encenação e o público presente, objetivando a participação do espectador como colaborador, um elemento fundamental da obra, e não mero receptor passivo da ação no decorrer do espetáculo. Espetáculo esse, que vai além do viés textual, atravessando o campo da sinestesia, da ação/reação do público. A dramaturgia, dentro da estrutura do Teatro Pós-Dramático, pode se apresentar fragmentada, não linear, sem os conflitos morais e psicológicos dos personagens, estabelecendo, assim, maior comunicação para com os receptores, possibilitando-lhes diversas decodificações e leituras, a partir dos signos apresentados. Nesse tipo de teatro, podemos notar, também, a importância da relação do ator para com o espectador em um jogo cênico de fronteira entre ficção e realidade, ampliando e dando sentido ao espaço cênico através do hibridismo de múltiplas linguagens das artes cênicas, da música, do cinema e da performance.

² A teoria acerca do Teatro da Crueldade foi desenvolvida ao longo dos capítulos 2 e 4 desta dissertação.

³ A *representação* do ator não precisa ser focada nas matrizes de um teatro tradicional, linear, com início, meio e fim, tempo e espaço definidos e personagens previamente construídos. Ao contrário desta forma de atuação, na *apresentação*, o ator passa a utilizar o corpo na tentativa de ultrapassar seus próprios limites, arriscando-se nas propostas cênicas de forma visceral e não apenas repetir uma forma diferente do que já foi criado. Ele passa a ser um criador/autor, tendo liberdade de expressão e de transformação, resgatando materiais em seu subconsciente. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida. Esse processo de *apresentação* visa a fazer do ator, um veículo de sensações que objetiva transportar todos os impulsos sensitivos ao espectador, propondo-lhe um “estado de vida poética” (ARTAUD, 2006, p. 75).

referências da arte contemporânea, experimentos cênicos e performativos, com a perspectiva de provocar uma atitude ativa do espectador. São eixos norteadores do *Obscena*: o estudo de conceitos teóricos e práticos da linguagem da performance, no que se refere à instalação/ocupação de espaços públicos e urbanos, *Work in Progress* (Renato Cohen), e o modelo não representacional de atuação (a partir das propostas das obras dos artistas plásticos Artur Barrio, Hélio Oiticica e Lygia Clark).

Esse trabalho teórico e prático no *Obscena* direcionou meus estudos acerca de um teatro de caráter mais experimental, permitindo-me questionar sobre o papel de um texto fragmentado dentro das produções teatrais contemporâneas, em detrimento de uma narrativa estruturada de forma aristotélica, ou seja, de começo-meio-fim, definida por um desenvolvimento da ação dramática fechada.

No intuito de me aprofundar sobre a escrita dramatúrgica não linear e sobre a performance, tive a oportunidade de fazer uma disciplina isolada “Performance e Literatura” (2010), ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Faculdade de Letras, ministrada pelas Professoras Doutoras Sara del Carmen Rojo de la Rosa e Graciela Inés Ravetti Gómez. E foi através dessa disciplina que busquei desenvolver e ampliar o conceito de performance no âmbito da literatura de Antonin Artaud, pesquisa que proponho nesta dissertação.

1.2 O tema da pesquisa

Na visão de Renato Cohen (1989), a arte da performance encontra-se no limite das artes plásticas e das artes cênicas e é considerada uma linguagem híbrida, não estruturada pela forma aristotélica do teatro tradicional e não hierarquizada pela relevância de um ou outro elemento cênico (ator, objeto, encenação). Para Cohen, a performance rompe com as fronteiras entre a arte e a vida, ampliando as ambiguidades do espaço e do tempo da representação, mediante, dentre outros procedimentos, a encenação de uma tensão mimética com o real, numa ação concreta da experiência do sujeito atuante e do sujeito espectador.

A performance: “na medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e, portanto, para o vivo pois a vida é sinônimo de imprevisto

[...] de risco” (COHEN, 1989, p. 97). Nesse sentido, a performance é uma arte que procura a intervenção, capaz de causar tanto uma “transformação no receptor” quanto nos próprios performers. Está, ainda, marcada pelo seu caráter experimental, num partilhar de experiências vivenciadas entre atuante e receptor. O tempo da cena é o real, isto é, acontece no aqui e no agora, o que acaba propiciando a experiência performática, que depende da qualidade da presença plena do atuante e da colaboração do espectador. O corpo do artista se torna sujeito e objeto de sua obra. Em outras palavras, esse corpo torna-se performático, na medida do possível, pelo fato de criar espaços, onde múltiplas imagens, diversas subjetividades aparecem como elementos construtores de sentidos no evento da performance. Segundo o Picazo (1993, p. 210),

A performance é antes que nada, operação, mecanismo, processo em que o sujeito disponibiliza sua própria dissolução na alteridade da matéria, da máquina, do som, da imagem. Quando há o triunfo da sua experiência, as fronteiras do sujeito se fazem permeáveis, permitindo uma experiência dos limites.

Essa construção de sentidos terá efeito se estabelecida numa zona de jogo, na qual regras nascem dela mesma, num espaço em que seja possível haver uma produção de pulsões por parte dos jogadores (atuantes e receptores). Pulsões essas culminadas em ações que resultam em imagens. As imagens produzidas pelas ações do corpo do atuante e reverberadas no corpo do espectador serão transformadas – se a performance realmente acontece – quando conseguem ser reformuladas em experiências, a partir dos signos artísticos, culturais, sociais, políticos do contexto ao qual estão inseridas. Jaar afirma que “es necesario [...] contextualizar de manera muy clara cada imagen, encuadrarla para que tenga un sentido y no se la pase por alto”⁴ (JAAR *apud* SCHWEIZER, 2008, p. 26).

Estudos realizados no campo da performance, como dispositivo teórico, têm buscado elaborar diferentes estratégias de discursos que funcionem como recursos de deslocamento, na tentativa de se explorar paisagens visuais, sonoras, através das palavras, ao mesmo tempo permitindo trabalhá-las num âmbito mais abrangente. Nesse sentido, esta pesquisa visa a utilizar a performance como uma linguagem que se

⁴ “é necessário [...] contextualizar de maneira muito precisa cada imagem, enquadrá-la para que ela tenha um sentido e não se passe por alto” (tradução nossa).

desloca nas mais variadas práticas artísticas e culturais. Dessa forma, pretende-se neste trabalho utilizá-la no campo da literatura dramática e poética de Artaud, para refletir, a partir das imagens e das metáforas, os sentidos diversos que possam ser encontrados por trás de sua escrita.

Através do livro *Mediações performáticas latino-americanas* (2003), Claudia Neiva, em seu artigo “Literatura e Performance”, enfatiza que a necessidade de um estudo de linguagens, que incluíssem o elemento performático como parte constituinte da produção de sentidos na literatura e na arte em geral, tem sido realizado pela crítica literária contemporânea. A autora afirma que entre as tendências dessa crítica literária contemporânea o que se destaca como seu principal objetivo é o diálogo profícuo entre obra e receptor, em que o processo de significação extrapola os limites textuais. É por esse motivo que o conceito de performance dentro da literatura vem se articulando e buscando condições de expressão e recepção.

Assim, o estudo que aqui se pretende realizar consistirá em refletir qual seria o traço performático dentro da construção teórica de Artaud e de suas dramaturgias *O jato de sangue* (1975) e *Para acabar com o julgamento de Deus* (1983), que diferem das dramaturgias tradicionais. Para tanto, propõe-se fazer um recorte do conceito de performance (no campo das artes cênicas em diálogo com a literatura). Além disso, usar-se-á alguns conceitos de Derrida (desconstrutivismo), de Agamben (a negatividade e a voz), de Didi-Huberman (imagem dialética e anacronismo), de Adorno (dialética negativa) como operadores teóricos performáticos para classificar a escrita artaudiana como performática ou não. A escolha desses autores permitirá fazer novas releituras acerca das obras artaudianas, não somente no âmbito da teoria teatral e literária, como também no campo da filosofia. Assim, tornou-se imprescindível trabalhar com Derrida, isso porque o autor trabalha com o conceito de desconstrutivismo para criticar a primazia da voz (*phoné*) sobre a linguagem. E é com base nesse conceito e nas releituras que Derrida faz de Artaud que se fará relevante, nesta pesquisa, refletir sobre as dramaturgias do teatrólogo.

Já em Agamben, os conceitos de negatividade e de voz serviram de suporte para entender que na linguagem da voz artaudiana, o que estaria em jogo não seria a apresentação de um significado determinado, mas um significado desconhecido.

Fazendo um diálogo com Agamben (2006, p. 53), a respeito de sua noção de voz, essa “mostrar-se-á como pura intenção de significar, como puro querer-dizer, no qual alguma coisa se dá à compreensão sem que se produza ainda um evento determinado de significado”. Nesse sentido, a voz, na concepção agambeniana, indica o “puro ter-lugar de uma instância de linguagem” (p. 55). Ao relacionar esse posicionamento do autor com a linguagem do dramaturgo, o que se pode perceber é que, nessa linguagem, a voz encarnada na palavra é desviada de seu uso corrente, trazendo um estranhamento absoluto para o enredo, cujos sentidos são sempre inapreensíveis.

A escolha da teoria de Didi-Huberman se deu pelo seu trabalho no campo das artes no que tange à potência da imagem em contraponto a temporalidades distintas. É a partir do jogo de tensão entre linguagem e imagem que se produz abertura ao pensamento crítico, segundo a teoria do autor. Sendo assim, essa ideia será usada como uma possível chave de análise para tentar compreender os pontos de indeterminação e as tensões existentes nas obras literárias de Artaud, que, a nosso ver, permitem com que o olhar do leitor seja atravessado por um mecanismo de aproximação e afastamento.

Sabendo que na linguagem poética de Artaud o irreal traz para a escrita certa dialética entre lógica e não lógica, legível e não legível, é que nos pareceu plausível trabalhar e aplicar o conceito de dialética negativa de Adorno. Através desse conceito, o filósofo propõe que o discurso não seja fechado e imutável, mas, ao contrário, que ele seja aberto, e infinito. Diante de sua própria infinitude, haveria uma expectativa de leitura não garantida. Partindo desse pressuposto para averiguarmos em que medida as dramaturgias de Artaud poderão ser julgadas como performáticas, nossa hipótese é que, nelas, qualquer tentativa de síntese torna-se improdutiva.

1.3 Eixos de leitura acerca da escrita performática

A partir do conceito de transgênero performático assinalado por Graciela Ravetti no livro *Mediações performáticas latino-americanas* (2003), em seus estudos sobre performance e literatura, pode-se pontuar algumas ideias:

O prefixo *trans* se refere a ‘movimento para além de’; ‘através de’; ‘posição para mais além de’; ‘posição ou movimento de passagem’; ‘intensidade’. Neste caso, o utilizo no sentido de ‘ir além da noção de gênero literário, no mais amplo dos sentidos’. A intenção da mistura e

da contaminação é muito evidente nessa noção de transgênero, não apenas por incluir formas e conteúdos diversos, mas por trazer signos provenientes de outras linguagens convocadas, de tecnologias não escriturais que se introduzem de algum modo na escrita, de vozes e de ritmos, de dança, de magia, de mitologias orais e de formas artísticas não lingüísticas. O transgênero performático privilegia a voz, quer mostrar o movimento, registrar a ação e produzir efeitos de sensações (RAVETTI, 2003, p. 87, *itálico no original*).

Essa citação nos permite observar que um texto pode ter características performáticas na medida em que vai além da noção de gênero literário, isto é, na medida do (possível) em que ele se transforma em registros de ações visualizáveis. Tendo em vista que, na linguagem da performance, o texto se desenvolve de forma lacunar e quase num processo de desterritorialização, o jogo exercido pelas palavras não se constrói em si mesmo, mas em algo que está por refazer, algo inacabado.

Usando a performance como suporte teórico para entender a literatura de Artaud, este estudo buscará assinalar que *O jato de sangue* e *Para acabar com o julgamento de Deus* foram construídos dentro de uma perspectiva performática. Isso porque Artaud se desfaz dos códigos linguísticos e da estrutura dramática convencional, no sentido de que propõe uma escrita fragmentada, imagética, de caráter processual.

Ele rompe com a narrativa linear, reforçada pela presença de seu corpo, no que diz respeito ao seu lugar de enunciação, num diálogo com o contexto surrealista no qual está inserido. Assim, essas obras têm um caráter experimental, e é por esse motivo que propomos estudá-las, nesta dissertação, a partir do campo conceitual da performance. O que se verifica nessas narrativas é que o autor nos oferece subsídios para múltiplas leituras e interpretações vertiginosas, com explorações léxicas: jogos com imagens, pesos, enquadramentos, possibilitando uma construção de sentidos, cuja verdade está sempre na órbita do devir.

1.4 Abordagens teóricas desenvolvidas ao longo dos capítulos

No primeiro capítulo desta dissertação, será feita uma nota biográfica de Artaud, bem como uma análise do conceito de escrita performática, tomando como referencial alguns estudiosos da área. A partir dessa reflexão, será aplicado tal conceito dentro das propostas estéticas teatrais artaudianas. Para isso, tomar-se-á como

embasamento teórico alguns de seus livros tais como: *O Teatro e seu duplo* (1999), *Linguagem e Vida* (2006), *Escritos de Antonin Artaud* (1983). Nesses livros, o autor acredita numa arte teatral associada à vida. Ao negar a dramaturgia aristotélica, ele acredita numa narrativa não linear, fraturada e aberta, que possibilita ao leitor incorporá-la, segundo seu ponto de vista.

Nessa linha de raciocínio, o texto, para Artaud (2006, p. 15), deve ser ilimitado, de modo que por meio dele possamos extrair: “imagens nuas, naturais, excessivas e inaugurais, estas sim capazes de estabelecer com o espectador uma ponte corporal, espécie de relação física necessária à sua efetiva participação na ação cênica”. O dramaturgo, ao travar uma longa batalha para liberar a arte teatral (do ocidente) do textocentrismo, do ilusionismo e do artificialismo, cria seu projeto do Teatro da Crueldade, cuja palavra causa um choque sensorial no espírito do leitor/espectador por produzir discursos descontínuos que desobedecem a sequência lógica do pensamento.

Para ajudar a refletir sobre a escrita e os pensamentos de Artaud, buscar-se-á, neste primeiro capítulo, como já apontado, dialogar com os conceitos de Jacques Derrida (o de desconstrutivismo) e, em um grau, com o conceito de rizoma de Deleuze. Esses filósofos fazem uma leitura bastante apurada das obras do dramaturgo que permitem aceder à literatura artaudiana como sendo performática. Derrida, em seu livro *A escritura e a diferença* (1995), no capítulo “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, faz uma releitura de Artaud, a partir da nova escritura teatral do dramaturgo, que rompe com o estabelecido modelo de discurso representativo e ocidental. Com isso, Derrida pontua que Artaud cria um jogo na linguagem acerca do significante e dos signos para além das palavras, num sistema de escrita não fonética, numa linguagem hieroglífica. Para o filósofo, a escritura teatral de Artaud,

[...] não mais ocupará o lugar limitado de uma notação de palavras, cobrirá todo o campo dessa nova linguagem: não apenas escrita fonética e transcrição da palavra mas escrita hieroglífica, escrita na qual os elementos fonéticos se coordenam a elementos visuais, picturais, plásticos (DERRIDA, 1995, p. 162).

Tais questões abordadas por Derrida visam a mostrar como Artaud coloca em xeque a noção de representação, por meio do Teatro da Crueldade, no qual a palavra não é reduzida à sua intenção lógica e discursiva. A palavra, aqui, torna-se imagem,

deslizando o pensamento de tal modo que, quando proferida, ela é ajustada no corpo e para além dele. O que se pode sublinhar aqui é que a dimensão do Teatro da Crueldade no âmbito da teoria teatral abriu espaço para se pensar na manifestação de um teatro “puro” que pudesse fundir vida e arte.

No segundo capítulo, será analisada a obra *Para acabar com o julgamento de Deus*, a partir do conceito do Corpo sem Órgãos do próprio autor e também da releitura de Deleuze sobre esse conceito. Além disso, far-se-á, também, um estudo do conceito de negatividade e de voz do autor Giorgio Agamben, uma vez que tais conceitos poderão servir de subsídios para compreender a escrita de Artaud como sendo performática. Isso, sobretudo, porque a noção de voz é explorada nessa obra dramaturgica com muita relevância, já que Artaud acredita que a voz, ao ser impressa no corpo da página, desconstrói a letra de diversas maneiras, usufruindo amplamente de seus aspectos sonoros e visuais.

A dramaturgia registra sons, imagens, cuja linguagem encontra-se num lugar não definido. Linguagem essa que vai além da fala e da escrita. Aqui, o sentido não mais governa e sim a materialidade da letra, a sua forma gráfica, que abre possibilidade para se pensar a escrita como um lugar da poesia. Escrita que passa a ser uma extensão do corpo e da voz do autor, que, muitas vezes, confere às letras significações que se tornam insuspeitas e ininteligíveis. Dessa maneira, o corpo e a voz operam, na linguagem, a fusão entre letra e som. Por isso, torna-se possível em *Para acabar com o julgamento de Deus* ouvir todas as modalidades da voz de Artaud – balbúcio, canto, fala –, que traz para a linguagem um trabalho subversivo, dissociando-a de seu aspecto fixo, rígido, fechado. Nessa subversão, a voz do dramaturgo perde sua função fônica, incorporando-se no espaço da página, por meio da escrita, concomitantemente à inscrição de seu corpo.

A partir dessa peça radiofônica, propõe-se ainda, nesse segundo capítulo, refletir acerca da linguagem, destacando, assim, diversos recursos adotados pelo autor, tais como o uso diferenciado da sintaxe, da pontuação, da utilização da palavra no espaço da página, o uso de neologismos (as chamadas glossolalias), o ritmo. Nas reflexões deste estudo será destacado que Artaud dissemina sua voz e seu corpo na própria escrita, fazendo ecoar nela, de forma transparente e audível, seus gritos, seus

silêncios, seus tormentos, sua dor e, também, suas críticas. Para ler esta obra do teatrólogo, poderíamos tomar como referência de pensamento aquilo que Adriana Cavarero (2010, p. 31) destaca no que diz respeito à voz: é preciso “sintonizar-se com a sonoridade da palavra e enfatizar o gozo corpóreo [...] mas isso não é, de fato, suficiente para salvar a própria palavra do abraço mortífero do logocentrismo”. A partir desse pensamento e em diálogo com o conceito de voz de Agamben, é interessante enfatizar que a linguagem da voz artaudiana não é nem som e nem palavra. Nesta circunstância, ela se configura como a experiência do ser na linguagem, em que os discursos estão entranhados por uma imperfeição sonora. Dessa maneira, os discursos, em muitas instâncias, são ininteligíveis. De acordo com as colocações de Pucheu, a voz estaria em suspensão no pensamento. O autor argumenta que a linguagem é e não é nossa voz. Há, segundo ele, “[...] uma questão não resolvida na linguagem [...] Por isto, ao falar, somos constrangidos a pensar e manter suspensas as palavras” (AGAMBEN *apud* PUCHEU, 2004, p. 157). Nesse sentido, esta dissertação tentará abrir campo para cogitar se podemos classificar essa obra artaudiana como performática, uma vez que para tal classificação será determinante pensar a linguagem dela, pelo viés da negatividade agambeniana, a partir do encontro entre voz, corpo e letra.

Por fim, no terceiro capítulo será ressaltado o Teatro da Crueldade de Artaud e a influência do movimento surrealista sobre esse, levando-o, inclusive, a escrever sua obra teatral *O jato de sangue*. Nessa obra, verifica-se que o autor promove uma linguagem que desautomatiza o conhecimento lúcido e racional, buscando inclusive o intercâmbio entre corpo/carne e espírito/alma:

Nós estamos por dentro do espírito, no interior da cabeça. Idéia, lógica, ordem, Verdade (com V maiúsculo), Razão, deixamos tudo isso ao nada da morte. Cuidado com suas lógicas, Senhores, cuidado com suas lógicas, não sabem até onde pode nos levar nosso ódio à lógica (ARTAUD, 1983, p. 27).

Para o autor, nenhum pensamento é válido se não atingir o corpo e não atingir as leis dos sentidos ilógicos. E esse pensamento que atravessa o corpo luta infinitamente contra a primazia da palavra em detrimento das imagens. Imagens essas que resguardam sentidos ocultos e que necessitam que o olhar do leitor se redimensione para o além do real e do visível, num jogo dialético entre identificar e não identificar,

entre reconhecer e estranhar. Como destaca Didi-Huberman (1998, p. 77, itálico no original): “os pensamentos binários, os pensamentos do dilema são portanto incapazes de perceber seja o que for da economia visual como tal. Não há que escolher *entre* o que vemos [...] e o que nos olha [...] Há apenas que se inquietar com o *entre*”. É a partir dessas reflexões que será utilizada, num primeiro momento, nesse terceiro capítulo, a teoria de Didi-Huberman sobre imagem dialética e num segundo momento, a teoria de Adorno sobre a dialética negativa.

Como essa obra teatral se configura num poema visual que não se propõe a narrar uma história, mas a construir imagens que carecem de uma definição de sentidos, poderíamos afirmar que, para compreendê-la, há necessariamente que *dialelizar*. E ao usar essa palavra, estamos nos referindo a este pensamento:

Há apenas que tentar dialelizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é o seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

A dificuldade do leitor em esburacar a linguagem para que finalmente aparecesse o que se esconde por trás da imagem torna-se incessante. Dessa forma, a narrativa é perfurada, cheia de fendas, em que as imagens e os diálogos se contradizem e convivem numa possível tensão dialética. Ou seja, o texto nos possibilita infinitas interpretações e a expectativa de concluir pensamentos não é garantida justamente porque Artaud almeja que o pensamento, ao invés de ser racionalmente organizado, seja descontínuo, assistemático e espontâneo. Há, no fato desse pensamento não regulamentado se erigir contra o sistema de pensamento regulamentado, um movimento dialético que, também, podemos pensar a partir do conceito de dialética negativa, de Adorno. Isso porque o movimento da dialética negativa obriga o pensamento a “confrontar-se com aquilo que lhe proporciona a firmeza que não possui em si mesmo” (ADORNO, 2009, p. 41). Em diálogo com esse pensamento de Adorno, torna-se relevante enfatizar que, ao lermos essa obra artaudiana, o que se constata é

que nosso entendimento não se manifesta dentro da esfera do previsível e do reconhecimento, mas, ao contrário, o pensamento perde a firmeza. Isso acontece porque Artaud cede espaço para a construção de um pensamento para além da lógica racional, das leis do mundo moral e psicológico.

1.5 Considerações preliminares

Pode parecer estranho, para o leitor desta dissertação, a miscelânea de autores de diferentes escolas literárias para a realização deste estudo. Entretanto, é necessário deixar claro que não se optou pelo diálogo entre um e outro. Os conceitos utilizados dentro das propostas de cada um deles servem de base para verificar, por diferentes vieses, se as duas obras literárias de Artaud podem ser consideradas performáticas ou não. Lendo essas obras, torna-se possível pensar num labirinto, de possíveis entradas e saídas, num percurso de análise jamais encerrado. Por isso, as leituras sobre as dramaturgias, a partir das teorias dos filósofos escolhidos, têm um caráter de trabalho processual, que permitirá múltiplas interpretações dentro de um território desconhecido, incerto, escuro. Eis o desafio!

2 O CORPÓREO-TEXTUAL: ERUPÇÃO DA ESCRITA PERFORMÁTICA

2.1 Nota Biográfica de Antonin Artaud

Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido como Antonin Artaud⁵, nasceu em Marselha, no dia 4 de setembro de 1896, e morreu em Paris no dia 4 de março de 1948. Ele era descendente de grego tanto por parte de pai quanto de mãe. Quando criança, sofria de vários problemas de saúde, sobretudo neurológicos. Estudiosos apontam que aos cinco anos de idade, ele sofrera de meningite. Vítima de muitas convulsões, na adolescência, Artaud foi internado, pela primeira vez em um sanatório ao completar seus 19 anos. Ele passou por vários tratamentos e sob orientações de psiquiatras e psicanalistas. Como forma de aliviar suas fortes dores de cabeça, o dramaturgo começou a utilizar láudano e tintura de ópio.

Ele foi poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro com fortes aspirações anarquistas. Em 1920, em Paris, sob influência de seu tio (grande produtor teatral) e de seu psiquiatra Dr. Toulouse (intelectual bastante ativo no cenário parisiense), Artaud se incorpora na vida cultural francesa, trabalhando como ator em companhias de bastante renome na época como as de Charles Dullin, Georges Pitoëff e Lugné-Poe.

Em 1924, Artaud expande para o campo do cinema, trabalhando também com muitos diretores conhecidos tais como Claude Autant-Lara, Abel Gance, Marcel Herbie, Leon Poirier, Pabst e Fritz Lang. Ele se destacou como ator quando fez o papel do monge apaixonado pela *Joana D'Arc* (1928) de Dreyer; o papel de Danton, no filme *Napoléon* (1927), de Abel Gance e de Savonarola no filme *Lucrecia Borgia* (1934), também de Gance.

Em 1924, Artaud reuniu muitos de seus poemas com o intento de publicá-los na *Nouvelle Revue Française*, mas o diretor Jacques Rivière recusou. Por meio de cartas, Artaud começou a corresponder com Rivière, expondo em demasia, num tom poético e

⁵ Para a realização desta nota biográfica de Antonin Artaud usamos como referência, de modo geral, o livro *Escritos de Antonin Artaud* (1983).

intimista seus conflitos existenciais, no que diz respeito ao pensamento e corpo. A partir daí, os escritos do autor começou a ser valorizado.

Em 1925, ligou-se ao surrealismo, mas foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista. Em 1927 fundou o teatro Alfred Jarry (grupo teatral de vanguarda que durou de 1926 até 1929) e produziu no mesmo a peça teatral: **Les Cenci**, que obteve fracasso. Essa peça se configurou na ilustração de seu conceito de Teatro da Crueldade que teve grande influência do teatro balinês.

Diante de uma sucessão de fracassos, incluindo palestras, produções teatrais e artigos, Artaud vive uma realidade mítica ao viajar para o México para pesquisar o ritual do peiete entre os índios tarahumaras. Nesta aventura, o dramaturgo quis sufocar todo o ambiente cultural europeu a que vivera, na busca da cura, por meio da magia dos índios, para amenizar seus problemas de saúde e dependências de drogas. Esta viagem configurou-se na criação de uma grande obra: *Viagem ao país dos Tarahumaras* (publicado em 1945).

Ao retornar a Paris, Artaud passa a se expressar num tom profético e delirante, passando por sucessivos tratamentos de desintoxicação e também por uma vergonhosa conferência realizada na Bélgica. E numa palestra em 1937, viajou para Irlanda levando consigo um bastão mágico como se ele fosse um bruxo com seu talismã. Em Dublin, ele se envolve numa confusão (até hoje mal esclarecida) e volta para Paris de camisa de força.

A partir daí, Artaud sofre por nove anos passando por muitos hospícios franceses. Dentre eles: Sainte-Anne, Quatre-Mares, Ville-Évrard, Chézal-Bénoit. Em 1943, Artaud foi transferido para o hospital psiquiátrico de Rodez, sob o tratamento do psiquiatra Dr. Gaston Ferdière que o incentivava a escrever e a desenhar além de aplicar tratamentos com eletrochoques. Permanecendo até 1946 neste hospital, o dramaturgo passa a residir na clínica de Ivry como paciente voluntário e não mais como internado. Em março de 1948, Artaud é encontrado morto no seu quarto em Ivry, caído aos pés da cama, agarrando um sapato. Quarto esse onde morrera Gérard de Nerval (poeta precursor de Artaud). O diagnóstico de sua morte fora câncer no reto, mas segundo o Dr. Ferdière, Artaud teria sido envenenado, intoxicado pelas quantidades de doses de

insulina e heroína que tomara. Mas a versão mais crível realizada por Teixeira Coelho e Susan Sontag é que Artaud teria morrido mesmo era de câncer no reto.

Depois de sua morte, a repercussão das suas obras ganhou dimensão no campo teatral e literário. A bibliografia sobre Artaud é gigantesca, tornando-se referência fundamental para estudos mais avançados no campo da linguística estrutural, da semiologia e da semiótica. É imprescindível destacarmos aqui a relevância dos estudos de Maurice Blanchot na sua obra *Le Livre a Venir* (Gallimard, 1959), o estudo de Derrida na sua obra *A Escritura e Diferença*. Além de outros estudos realizados por Deleuze, Michael Foucault, Alain Virmaux, Teixeira Coelho, dentre outros. Assim sendo, como bem pontua a reflexão de Cláudio Miller (1983, p. 7):

“Maldito”, marginalizado e incompreendido enquanto viveu, encarnação máxima do gênio romântico, da imagem do artista iluminado e louco, Artaud passou a ser reconhecido depois da sua morte como um dos mais marcantes e inovadores criadores do nosso século. Tudo o que, aos olhos dos seus contemporâneos, pareceu mero delírio e sintoma de loucura, agora é referência obrigatória para as mais avançadas correntes de pensamento crítico e criação artística nas suas várias manifestações: teatro, arte de vanguarda e criações experimentais, manifestações coletivas e espontâneas, poesia, linguística e semiologia, psicanálise e antipsiquiatria, cultura e contracultura.

Seu livro mais famoso *O Teatro e seu duplo* (publicado na França em 1938 e também publicado pela editora brasileira Martins Fontes, em 1996) tornou-se sua maior obra, que revelou novos direcionamentos teóricos-práticos para o teatro no século XX, influenciando grandes diretores como Peter Brook, Eugenio Barba, além de suas teorias teatrais terem contribuído para algumas manifestações artísticas como o happening, a performance e o body art.

Além dessa obra, o autor inclui em seu arsenal de produção artística ensaios poéticos, manifestos, cartas e roteiros de cinema, pintura e literatura. Dentre suas obras literárias, destacam-se *Escritos de Antonin Artaud* (editada no Brasil em 1986 pela editora LP&M), *Linguagem e Vida* (que teve publicação, no Brasil, pela editora Perspectiva, 2006), *Van Gogh, O suicida da sociedade* (Publicação brasileira pela editora José Olympio, em 2003), *Eu, Antonin Artaud* (publicado também, no Brasil, pela editora Assirio Alvim, em 2007). Em sua obra *Œuvres complètes*, publicada pela editora Gallimard, em Paris, 1956-1994, há a reunião de vários escritos de Artaud: *L'Ombilic*

des limbes (1925), *Le Pèse-nerfs* (1925), *Les Tarahumaras* (1945) e *Lettres de Rodez* (1945-1946), *Artaud le Môme* (1947), dentre outros.

2.2 Linguagem poética de Antonin Artaud

Na história do teatro, especificamente na década de 1960, houve um processo de transformação das formas cênicas e textuais, edificando todo o pensamento de um novo paradigma de produção de espetáculo teatral em detrimento do teatro clássico burguês⁶. Os aspectos desse novo paradigma se consolidaram devido à função do autor, que foi fundamentalmente redefinida pelo status do encenador. Se o dramaturgo era o autor do texto, o encenador tornou-se o autor do espetáculo, e, pela sua autoria, competia-lhe assumir essa criação. Nas considerações de Eduardo Luiz Viveiros de Freitas (2004, p. 4): “[...] Libertos da servidão à escrita do dramaturgo, os encenadores tornaram-se os verdadeiros criadores do espetáculo, fazendo avançar a pesquisa cênica a limites até então inexplorados”.

Desse modo, podemos destacar a figura do teatrólogo, encenador, poeta e filósofo Antonin Artaud, que se tornou um dos ícones do teatro mundial, uma vez que contribuiu para o surgimento de uma nova forma de pensar e fazer o teatro. Suas concepções teóricas influenciaram novas ideologias revolucionárias no campo teatral e performático, servindo de base para a montagem de espetáculos contemporâneos.

⁶ Com referência à supracitada mudança de paradigma, pode-se notar, aqui, a importância de Antonin Artaud, que rompeu com a tradição do teatro clássico europeu. Tradição moldada por várias regras, dentre elas: (a) a priorização do *texto literário*; (b) o *palco italiano* como uso exclusivo para representações; (c) o uso da *quarta parede*, método de encenação do teatro realista ou psicológico que consiste no não envolvimento do ator com sua plateia. Esse rompimento fica evidente diante desse discurso: “O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas” (ARTAUD, 1999, p. 78). E o autor ainda complementa destacando que: “[...] o teatro, por seu lado físico, e por exigir a *expressão no espaço*, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados [...] em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada” (p. 101, itálico no original).

Artaud rompeu com o teatro realista ou psicológico que sempre simulava a ilusão da realidade. Ou seja, em cena, os atores desse teatro imitavam com maior verossimilhança possível a realidade burguesa. Por meio da representação e do método stanislavskiano da *quarta parede* (uma parede imaginária entre o palco e a plateia, para manter a distância entre ator e público), o espectador, no teatro realista, era estimulado a criar uma ilusão de que aquilo a que ele assistia não era teatro e, sim, a realidade cotidiana. Nesse sentido, o espectador não passava de um voyeur, que assistia às cenas, de modo passivo e não participativo. Ao contrário desse teatro, Artaud, a partir de sua teoria teatral, desfez a separação existente entre palco e plateia, propondo, assim, um teatro verdadeiro, ritualístico, em que o ator envolvesse o espectador, estimulando-o a participar do acontecimento teatral.

Se no teatro realista-psicológico o autor era o soberano e a encenação estava aprisionada por uma dramaturgia linear e fechada em que o diretor e o ator deveriam respeitar as ideias do texto na íntegra, no teatro artaudiano a encenação abarcava a produção cênica como um todo, consistindo na mudança de um texto dramático para um texto espetacular. Ou seja, tanto o texto quanto os outros elementos cênicos ganhavam o mesmo grau de importância no fazer teatral, além do encenador e do ator ganharem autonomia e liberdade para darem forma e sentido ao espetáculo.

Em consequência dessa autonomia e dessa liberdade, Artaud defendeu seus propósitos criticando a submissão do significado da dramaturgia aristotélica⁷, padronizada pelo teatro ocidental. Esses propósitos ficam evidentes em seu livro *O Teatro e seu duplo* (1999), uma vez que o teatrólogo contesta as formas tradicionais de

⁷ Aristóteles, em seu livro *Arte poética*, defende a ideia de que, dentro de uma estrutura dramática, a matéria dramático-narrativa é mostrada por uma **história** (a partir de um ângulo de visão ou foco que vai encadeando as sequências de uma narrativa, cuja **ação** é vivida pelos **personagens** e está situada em determinado **espaço**, num determinado **tempo** e que se comunica através do discurso associado a muitas outras narrativas), pretendendo que seja vista e compreendida pelos seus espectadores e/ou leitores quando se fala de literatura dramática. Estudando essa narrativa, Aristóteles apresenta a Lei das Três Unidades, que dominou todo o período do classicismo francês: unidades de tempo, lugar e ação. Toda a estrutura dramática aristotélica forma um só corpo orgânico, com princípio, meio e fim, a partir de uma ação dramática. Teatro, pois, é ação, ação dramática; ação dramática, por sua vez, é **conflito** – em geral uma vontade consciente caminhando em direção a seus objetivos. No teatro dramático, estes são os elementos norteadores da narrativa teatral: **introdução-desenvolvimento-clímax-solução**. Cada cena traz um conflito que nasce, se instala, cresce, se intensifica e se resolve. As forças em oposição, as vontades contraditórias, as energias opostas não permanecerão sempre iguais: o conflito crescerá, se intensificará, até que atinja seu clímax e um novo momento onde percebemos uma modificação em seus protagonistas e na própria situação inicial proposta. A peça, na concepção de Aristóteles, deve ser um conjunto em que todas as coisas dependem umas das outras (ARISTÓTELES, 2004).

se fazer teatro, acreditando que este está em processo de declínio devido à exacerbada utilização logocêntrica que coloca a encenação à sua disposição.

O que se pode pontuar é que, no hibridismo de múltiplas linguagens das artes cênicas (artes plásticas, música, dança, teatro), a palavra ganha potência poética ao ser criada por “combinações de linhas, formas, cores, objetos em estado bruto, como acontece em todas as artes – pertencente à linguagem através dos signos. E me deixarão falar um instante, espero, deste outro aspecto da linguagem teatral pura, que escapa à palavra, da linguagem por signos [...]” (ARTAUD, 1999, p. 38). Essa “linguagem pura” a que Artaud alude nos permite refletir que a linguagem por signos se reverte numa linguagem hieroglífica, em que a poesia toma forma independentemente da linguagem articulada, desprezando, assim, a linguagem dominada pela ditadura exclusiva da palavra, do signo e da mímica. Ditadura essa regida pelo teatro ocidental em que a cisão entre texto e cena mostrou-se sempre em operatividade. Em decorrência dessa problemática, Artaud faz a seguinte indagação: “[...] por que não imaginar uma peça composta em cena, realizada em cena?” (p. 40).

Na tentativa de responder a tal questionamento, Artaud sugeriu a independência entre o texto dramático e a encenação. Tal atitude procede de sua insatisfação e de sua descrença quanto aos pressupostos do fazer teatral do ocidente que sempre almejou utilizar o texto para expressar ideias claras. Em oposição a esses pressupostos, Artaud acreditava que, no teatro, as ideias claras são ideias mortas e acabadas. Assim, Artaud (1999, p. 39) argumenta que, enquanto o palco for dominado pela “ditadura exclusiva da palavra”, ou seja, por um textocentrismo, ele estará sempre suportado por uma tradição não teatral. Tradição em que o “autor criador, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, limitando o poder de liberdade de representação e criação de encenadores e atores” (DERRIDA, 1995, p. 154). Mas isso não significa que a palavra desaparece. Para Artaud, a palavra não conduz a cena, mas através dos gestos, da intenção lógica e discursiva, a palavra reverbera no corpo do ator e no do espectador em direção a um sentido. Conforme Derrida defende: “desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entonação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido” (p. 161).

Isso significa pensar que a palavra “viva” parece ser parte substancial do projeto artaudiano, conhecido como Teatro da Crueldade. Nesse teatro, o texto rompe com esses princípios de representação por meio de uma série de choques, de colisões de sons, de imagens, criando, com isso, uma linguagem transgressora não verbal e sinestésica, em que o texto perde sua fixação no cerne da dramaturgia, ganhando mobilidade ao dialogar com outros signos teatrais.

2.3 Desdobramentos do Teatro da Crueldade

O plano de elaboração do Teatro da Crueldade possibilita com que os textos produzidos por Artaud ganhem autonomia, mostrando-se subversivos, sob o ângulo de alucinação, de medo, de fantasia, de obscuridade. Em outras palavras, nesse plano de criação, uma linguagem física nasce, baseada em cartografias hieroglíficas (as palavras se transmutam em sons, ruídos, rangidos, gritos, e, num processo de erupção, esparramam-se no espaço da página). Isso de certa forma acaba gerando um deslocamento dos hábitos perceptivos do leitor/espectador, que geralmente está acostumado a ler/assistir a peças teatrais através de uma fábula compreensível, obedecendo a uma estrutura dramática de começo-meio-desfecho-fim. Nesse sentido, nas teorizações teatrais e nas produções dramatúrgicas artaudianas, não há espaço para o livre acesso a uma linguagem lógica, discursiva, ilustrativa. Como elucida o autor:

O teatro deve ser considerado como o duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica, em que Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas (ARTAUD, 1999, p. 49-50).

Ao tomarmos como referência o capítulo intitulado “O Teatro e a peste”, de sua obra *O Teatro e seu duplo*, veremos que a análise construída pelo autor acerca da peste serve, a nosso ver, de ferramenta de leitura para avançarmos em nossas reflexões acerca do Teatro da Crueldade. Em primeira instância, é interessante pontuarmos que Artaud associa a imagem da peste à imagem da poesia no teatro. Ele acredita que a doença da peste é um mistério e tal obscuridade e magnitude se sustenta por uma força sobrenatural que, ao agir no corpo humano, o destrói, corroendo-o pouco a pouco, provocando uma dor, que “à medida que cresce em intensidade e se aprofunda,

multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade” (ARTAUD, 1999, p. 18). É dessa liberdade espiritual com a qual a peste se desenvolve que Artaud (1999, p. 23-24) extrai a essência absoluta e sombria de seu Teatro da Crueldade, que segundo ele:

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: 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. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível [...]

Subentende-se, pois, que se a peste traz como consequência a revolução e a desordem, no Teatro da Crueldade, tal consequência se manifesta no espírito do leitor/espectador, tal qual a força de uma epidemia. Num transbordamento de sensibilidade, o corpo pestilento do intérprete frente à obra é estimulado a lutar contra si mesmo (tudo de reprimido, recalcado no espírito deve ser aniquilado para que assim a alma se purifique). Nesse sentido, uma fenda pode se abrir, conectando corpo/alma/vida/arte. Através dessa conexão, o teatro deixaria de ser representação para se tornar a própria vida no que ela tem de mais irrepresentável: “Crueldade é sinônimo de vida” (ARTAUD *apud* DERRIDA, 1995, p. 161).

Tal como a peste, o Teatro da Crueldade lança seu contágio no corpo do texto, desorganizando a linguagem, criando poeticamente um gigantesco abscesso no cerne da escrita. Tanto o ator quanto o leitor, ao tentar descobrir, no texto, frestas que, possivelmente, poderão dar vazão a esse gigantesco abscesso, encontrar-se-ão presos num grande labirinto, em que a peste tomará posse das palavras conduzindo-os a adentrar por um caminho tortuoso, por um caminho de delírios, em que a transgressão dos limites de sua vontade e consciência não cessará de se intensificar. Em pleno desnudamento, eles, ao deixarem cair suas máscaras, colocarão em evidência mentiras, tibeças, engodos, baixezas.

No pensamento de Artaud, a ação do teatro, como a da peste, convida o espírito a delirar, exaltando suas energias. Tal ação (no ator e no espectador/leitor) “sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam” (ARTAUD, 1999, p. 29). No Teatro da Crueldade, segundo ele, tanto o ator quanto o espectador manifestariam suas presenças plenas de espírito, revelando suas emoções até então reprimidas pelos juízos de valor, num processo que Artaud denominou de *presentação*. No que diz respeito a esse processo, Derrida (1995, p. 157) enfatiza que:

A cena não deveria repetir um presente, ou seja, a não-representação seria uma representação originária e pura. A representação seria como uma auto-apresentação do visível, do sensível, de tudo aquilo que está cristalizado na alma humana e que por medo, frustração, fraqueza espiritual, ela não consegue se desprender da sua materialidade carnal.

Temos, pois, no Teatro da Crueldade a proposição de uma arte em que, fundamentando-se num processo de *presentação*, atuantes e receptores são estimulados em suas percepções sensitivas com um pensamento utópico de ampliar, por esse meio, as possibilidades dos discursos. Esse teatro põe em evidência uma representação não rodeada pela ficção, pelo domínio perfeito de formalização, pela criação de um personagem psicologizado, de fábula fechada, mas por um processo em que o leitor, a partir de sua interpretação, se coloca diante da obra como sujeito participante. Aqui, o Teatro da Crueldade corresponderia aos pressupostos da linguagem da performance, que pode ser um espaço para se ultrapassarem os limites do próprio corpo, permitindo ao artista adentrar numa zona obscura, em que a combinação de estilos díspares, com modos de interpretação heterogêneos e a desconstrução de procedimentos criativos ganham notoriedade e trânsito no entrecruzamento das linguagens cênicas. Segundo as considerações de Paul Zumthor (1993, p. 229):

O ouvinte-espectador espera, exige que o que ele vê lhe ensine algo mais do que simplesmente o que ele vê, revele-lhe uma parte escondida desse homem, das palavras, do mundo. Essa voz não é mais a mera voz que pronuncia: ela configura o inacessível; e cada uma de suas inflexões, de suas variações de tonalidade, de timbre, de altura [...] combina-se e encadeia-se como uma prosopopéia do vivido. Através

dessa presença, o ouvinte descobre-se: age e reage no âmago de um mundo de imagens, subitamente autônomas, que se dirigem todas a ele.

É através desse diálogo que os participantes envolvidos têm possibilidades de construir espaços virtuais entrelaçados por redes de significação e sentidos mediados por um jogo entre real e ficção, pela valorização de imagens não mais debruçadas somente num texto, mas também no próprio corpo. O que se pode perceber na contemporaneidade é que as modalidades de performance realçam, sobretudo, o estilo pessoal do intérprete (performer). Além da presença corporal do artista funcionar como sujeito e objeto de sua criação, ele acaba se afastando dos fenômenos teatrais que priorizam a ilusão, o conflito, as concepções morais e psicológicas de personagens, propósitos esses negados na fundamentação teórica do Teatro da Crueldade.

Verifica-se, desse modo, que é na confluência das mais variadas experiências, sensações, estratégias de criações e possibilidades da comunhão entre artistas de múltiplos campos que a linguagem da performance tem se constituído num terreno apropriado para a emergência de novas propostas estéticas teatrais na contemporaneidade. Propostas estas influenciadas pelas ideias teatrais de Artaud, já que ambas as estéticas, ao buscarem um maior estreitamento entre atuante e espectador, acabam esbarrando nos limites entre vida e arte. Essas estéticas, a nosso ver, podem ser compreendidas se tomarmos como referência aquilo que Lytoard chamou de teatro energético de “intensidades e afetos em presença” (LYTOARD *apud* LEHMANN, 2007, p. 58-59). Fazendo uma leitura dessa citação, o teatro energético não corresponderia a um teatro de significações, mas a um teatro visceral, potente, de intensidades, de pulsões de corpos em presença dialógica. Esse teatro existiria para além da representação, e, segundo os estudos de Josette Féral (2008), ele recebeu uma nova nomenclatura - teatro performático. Aos olhos da autora esse teatro é envolvido por uma “poética da performatividade” (p. 197-210).

No sentido de pontuar de forma mais clara o conceito de performatividade, Féral destaca que devemos compreender o conceito de teatro performático não mais na esfera da representação, mas no acontecimento – no real. A autora ainda assinala que nas obras performáticas a noção de verdadeiro e falso se liquefaz. Em outras palavras,

tais obras simplesmente pertencem à ordem de ocorrência, sublinhando em cena o processo em si (*work in progress*)⁸, realçando o aspecto lúdico do acontecimento, num risco real do performer. Em suas palavras:

No teatro performativo, o ator é chamado a 'fazer' (doing), a 'estar presente', a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (se met em place) (FÉRAL, 2008, p. 11).

É por meio dessa estética da presença, elaborada pela linguagem do teatro performático, que podemos estabelecer um diálogo com a linguagem do Teatro da Crueldade, uma vez que ambas as linguagens se estruturam enquanto evento, acontecimento. Ou seja, no reencontro com o presente, as ações do ator/performer se constroem numa lógica interna que de certa forma mantém-se desvinculada de ações exteriores calcadas em ações miméticas, cuja ficção da narrativa é construída de maneira linear. Segundo nossa leitura, tanto o teatro performático quanto o Teatro da Crueldade se colocam de uma forma distinta diante da questão da ilusão e da referencialidade. Aqui há a produção de uma desconstrução de signos, ampliando a distância entre eles e seus referentes. Como afirma Josette Féral (2008, p. 203, itálico no original):

Essa desconstrução passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluídos*, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, e um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética.

⁸ A fala disforme, o gesto avesso, a cena assimétrica e disjuntiva, a colagem estranha compõem as vicissitudes de uma arte em progresso, que poderíamos compreender como uma arte inacabada que faz sua ontologia num território vasto e obscuro. O *work in progress* funciona enquanto desconstrução da linguagem, cujos pilares são, a nosso ver, o irreal, o devir, o risco, a indeterminação dos sentidos, o encadeamento das narrativas que se mostram abertas, sem responsabilidade de se apresentarem enquanto produtos finais. Segundo a definição de Renato Cohen (2006, p. XXVIII, itálico no original), o *work in progress* "define um campo expressivo, no qual se inclui o risco, a processualidade, a encampação da complexidade. Organiza, também, as diversas operações cênicas, processuais, que incluem a recepção fenomenal, a gênese criativa, a direção dos *performers*, a formatação do texto espetacular, a apresentação e a poética da recepção. Essas fases são emanadas de mediação, significação, semantização".

Pode-se observar, pois, que a estética concebida pelo teatro performático⁹ se aproxima muito da linha de pensamento artaudiano sobre o Teatro da Crueldade, na medida em que o corpo do artista, na experiência do real e na partilha entre os envolvidos, tem a possibilidade de trazer, cenicamente, suas autorreferencialidades para sua criação. Ou seja, ele vai construir uma narrativa autobiográfica, evitando que seus “eus” ou “personas” se cristalizem dentro de uma forma dramática de interpretação pela ficção. Observa-se, assim, a tendência a diminuir ou tentar eliminar as distâncias entre Arte e Vida. Como diria Renato Cohen (1989, p. 103, *itálico no original*), o trabalho de criação não se dissocia do campo pessoal. Isso significa que cabe ao performer “desenvolver e mostrar suas habilidades pessoais, sua *idiossincracia*. É a criação de um vocabulário próprio [...] É a definição de um estilo, de uma linguagem própria”. Dessa forma, os atores/performers deveriam construir suas personas, partindo do seu eu, recriando suas questões internas cenicamente. Por meio do Teatro da Crueldade, Artaud, então, propunha um trabalho de criação em que eles não buscassem representar uma situação cujo referencial se mostrasse estável, mas que fugissem dessa estabilidade e se enveredassem por um caminho mais árduo, instigante. Podemos arriscar dizer que esse caminho é capaz de produzir o sucesso ou o fracasso do evento espetacular.

Segundo Féral, Derrida foi um dos primeiros a abordar a questão do evento performático, considerando que esse evento poderia atingir o sucesso ou o malogro. Derrida, que se debruçava sobre a escrita enquanto obra performativa por excelência, afirmava que os valores de risco e malogro tornam-se um dos pressupostos relevantes para se chegar a tal performatividade. Isso porque o texto performático esbarra num limite tênue entre o real e o ficcional, em que o leitor é conduzido a desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem. Ou seja, a leitura adquire aqui deslocamento, instabilidade, desconforto e até mesmo ininteligibilidade.

Nessa lógica de análise, ao pensarmos nesses valores, no teatro performático e no teatro de Artaud, o que se pode detectar é que a crise de conceitos e certezas, de

⁹ No teatro performático, o ator-performer cria sua persona por meio de sua biografia, abrindo espaço para a manifestação da expressão de identidades múltiplas. Suas ações acontecem de acordo com as situações criadas num momento presente entre o público, espaço, tempo e objetos. Desse modo, tais ações se circunscrevem sempre na ordem do efêmero. Já no teatro tradicional, o ator cria seu personagem por meio da ficção. Aqui ele cria um corpo estereotipado para dar a vida a esse personagem, num encadeamento de ações repetitivas que se justificam dentro de um tempo/espaço linear.

complicada classificação, oferece aos atuantes/espectadores subsídios para que eles consigam se desprender dos requisitos de um sistema de arte institucionalizada¹⁰. Isso significa dizer que suas ações (atuar e assistir) situam-se dentro de um processo provisório, parcial e em andamento. Tais ações adquirem força dentro de uma qualidade fluida de um corpo presencial que se move, que age, que deseja e que traz para a cena a circulação polifônica de suas subjetividades, provocando relações sinestésicas no público. Nesse provocar, o espectador é convidado a experimentar tanto num nível mental quanto corporal uma pluralidade de sensações inenarráveis.

É no encontro contaminante de subjetividades entre performer e público que a experiência do teatro performático e do teatro de Artaud torna-se eficaz. Ou seja, na medida em que: “afasta o sentido do racional e o aproxima do próprio acontecimento, afirma-se como uma ‘experiência física plurissensorial’ (DE MARINIS, 2000) que coloca em jogo as sensações e impressões corporais dos participantes” (PEDRON, 2006, p. 62). Pode-se observar que essa experiência plurissensorial revela, na escrita artaudiana, uma dimensão performática em que a fala torna-se anterior às palavras. Essa performatividade se destaca pela necessidade de querer falar e não pela necessidade do que é falado. O que Artaud faz, então, é construir uma linguagem nova que sirva para expressar aquilo que habitualmente é inapreensível. E construir esse tipo de linguagem implica:

[...] usá-la de modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa [...], é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento* (ARTAUD, 1999, p. 47, itálico no original).

Por comportar signos misteriosos que correspondem a certa realidade fabulosa e obscura, os sentidos do texto passam a fervilhar caoticamente, em estranhos desordenamentos, em deslocamentos. Essa análise pode ser exemplificada na obra

¹⁰ Ao abordarmos essa questão de arte institucionalizada no que diz respeito ao teatro performático e ao teatro de Artaud, o que se pode destacar é que ambos desconstruem a noção de representação calcada na ideia de um texto inteligível e de espaço convencional de teatro, da dança, das artes plásticas e da música. Essas linguagens funcionam como lugar privilegiado de experimentação que, por sua difícil classificação, foge das *teias do sistema* e evita se constituir como arte institucionalizada, seguindo determinados códigos em sua organização, privilegiando uma arte de intervenção, que visa causar uma transformação no receptor. Enquanto linguagem, busca desenvolver uma arte não canônica, em que o presente seja alterado continuamente. Ou seja, o presente se torna inseparável de seu próprio ato e confere à ação que se desenrola no tempo e a quem a vivencia a possibilidade constante da mudança.

Escritos de Antonin Artaud (1983), em que ele utiliza o recurso poético das glossolalias, de modo inédito, no espaço da página, no intento de fazer uma torção na linguagem. Por meio desse recurso poético, Artaud confere ao leitor liberdade para interpretar a obra de acordo com seu ritmo de leitura. É por meio dessa liberdade que os sentidos das palavras se deslocam, explodindo no espaço da página, configurando-se numa linguagem sujeita a dicções e rearranjos de acentuação e ortografia. Esse nosso pensamento reflete-se neste pequeno excerto, em que Artaud (1983, p. 119) faz algumas indicações, para o leitor, de como devem ser lidas as glossolalias:

[...] Mas só podemos lê-las escandidas, num ritmo que o próprio leitor deve encontrar para compreender e para pensar:

ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara Katara
otara ratara Kana

ortura ortura Konara
Kokona Kokona Koma

Kurbura Kurbura Kurbura
Kurbata Kurbata Keyna

pesti anti pestantum putara
pesti anti pestantum putra

mas isso só é válido se tiver jorrado de uma vez só; buscado sílaba por sílaba, nada mais vale, escrito aqui, nada mais diz e não tem mais valor que a cinza [...]

Em *Lettres de Rodez, X* podemos detectar, também, o uso da glossolalia, na linguagem ilegível desse pequeno trecho:

Eu te espero

KARTOUM ANTEKFTA
KARATOUM KSANDARTKA
ANDE TYANA

com muita paciência e depois de tanto tempo (ARTAUD *apud*
FLORENTINO, 2005, p. 163).

Verifica-se nesse trecho que Artaud convida o leitor a mergulhar numa interpretação desregrada, em que o desvendar de respostas precisas torna-se improdutivo, justamente pelas frases misteriosas, de sintaxe frouxa, de sonoridade estranha que se

expandem no corpo do texto, graficamente. Assim, é dentro dessa perspectiva de análise que acreditamos que os escritos de Artaud possuem certa performatividade, e é por isso que nos parece ser bastante enriquecedor, para este nosso estudo, analisar suas obras, tomando como referencial teórico o conceito de escrita performática. Isso porque, em pesquisas recentes, a invasão da teorização sobre performance no âmbito da literatura tem contribuído para a criação de novos dispositivos estéticos que inauguram um novo modo de pensar e desenvolver uma escrita não mais canônica e calcada dentro de uma estrutura fechada, emergente, conceitual.

2.4 A escrita performática como ferramenta de leitura para se analisar as obras de Artaud

É na tentativa de deslocar as noções de interpretação para o irreal, para o incerto, para o assimétrico que a performance tem sido inserida nos estudos literários com o objetivo de reconfigurar um modelo de interpretação crítica, não mais apoiada em uma prática de leitura que se fundamenta na tentativa de traduzir de maneira mais clara signos inicialmente obscuros. O que se deseja é que, no ato de interpretar, o estatuto da dúvida possa ser evidenciado diante do afastamento do objeto literário, que, ao mostrar-se de difícil acesso, permita com que o leitor passe a não experimentar um modo único de interpretação, mas que ele seja capaz de desconstruir e combinar uma pluralidade de leituras.

Pode-se falar que a escrita performática comporta certo desconstrutivismo no cerne de sua linguagem. Essa característica, a nosso ver, encontra-se presente nas obras de Artaud, que por sua vez aproxima-se muito das ideias de Derrida, na medida em que este, a partir de sua formulação conceitual denominada *desconstrução*, desestrutura o pensamento metafísico ocidental. Pensamento esse que se encontra apoiado, muitas vezes, numa estrutura binária, na qual não há uma relação de hierarquia ou de supremacia de um termo sobre o outro. Nas palavras de Derrida (2001, p. 48), “desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia”.

Verifica-se, desse modo, que o exercício de desconstrução opera num terreno de duplicidades, as quais são reveladas no interior dos discursos muitas vezes na forma

de contradições. E esta desconstrução causa deslocamentos no sentido de realojar os conceitos, abalando, pois, toda uma estrutura enquanto linguagem. É por meio dessa linguagem (da escrita performática) que pretendemos analisar as obras teatrais de Artaud, uma vez que o autor propõe um modo radical de romper com aquilo que se denomina linguagem, e que acreditamos que tem sofrido certa banalização, desde a arte do século XX até nossa contemporaneidade, haja vista que essa linguagem não se sustenta como conceito. É como exemplifica Derrida (1973, p. 7):

[...] A linguagem mesma acha-se ameaçada em sua vida, desamparada, sem amarras por não ter mais limites, desenvolvida à sua própria finitude no momento exato em que seus limites parecem apagar-se, no momento exato em que o significado infinito parecia excedê-la, deixa de tranqüilizá-la a respeito de si mesma, de contê-la e de cercá-la.

Cabe apontarmos que haveria certa tensão englobando essa linguagem, porque o seu próprio objeto parece se afastar, mostrando-se como ilusório. O próprio conceito de linguagem se torna caótico, porque o signo liberta o significante de sua dependência, ocupando o terreno da indeterminação. É nesse terreno que se consolida o jogo que Derrida impõe às estruturas de pensamento. Para o autor:

O conceito de estrutura centrada é com efeito o conceito de um jogo fundado, constituído a partir de uma imobilidade reveladora e de uma certeza tranqüilizadora, ela própria está subtraída ao jogo. A partir desta certeza, a angústia pode ser dominada, a qual nasce sempre de uma certa maneira de estar implicado no jogo, de ser apanhado no jogo [...] (DERRIDA, 1995, p. 231).

Foi na tentativa de produzir novas configurações para se pensar uma estrutura não mais centralizada, nem estéril, nem dogmática, que Derrida faz uso da *inversão* e do *deslocamento*, em que o significado está absolutamente presente dentro de um sistema de diferenças. Quando Derrida opera esse jogo dentro de uma atividade desconstrutivista, um novo modo de escrita surge, deslocando oposições binárias da metafísica ocidental. E é dentro dessa operação dupla de inversão e de deslocamento que Derrida constrói seu pensamento. Tomando esse pensamento derridiano como chave de leitura para compreendermos o Teatro da Crueldade, que está presente tanto nas obras dramáticas quanto poéticas de Artaud, podemos sublinhar que é do híbrido, da subjetividade, da tensão com as diversas alteridades, que o dramaturgo cria o

entremeio obra-vida, tornando-se o pilar para seu novo modo de escrita, o qual nos convida a deslocamentos.

Esse deslocar só se torna possível nos contextos de arte e vida, em que o Teatro da Crueldade, por meio da escrita, estabelece na consciência do receptor uma confluência de influxos, emissões, representações que dão corpo às imagens do texto e, com isso, essa escrita acaba adentrando no campo da escrita performática. Como destaca Alex Beigui (2011, p. 28):

A disseminação do campo da performance exige um redimensionamento do lugar da escrita no campo das letras e da linguagem, pois na junção que estabelece entre os diversos modos de subjetivação envolvidos na prática escritural, ela evidencia os aspectos relacionais entre a escrita e a inscrição do sujeito no discurso que a produz, seja ele de natureza literária, ficcional ou crítica.

Se na performance e/ou no teatro performático o ator assume a condição de performer - ou seja, a construção de suas ações não se circunscrevem somente na órbita do ficcional, mas também na órbita do real -, pode-se pontuar, desse modo, que na escrita performática o escritor assume a mesma condição que a do performer. Aqui o escritor, por meio das palavras, cria imagens que se potencializam no entrecruzamento de algo ficcional e de algo pessoal. Ele utiliza como material o seu próprio lugar de enunciação e o faz atravessando as fronteiras entre arte e vida por meio do corpo. É a partir desse corpo que surge a linguagem e por meio desta que se configura a escrita. Para Beigui (2011, p. 31-32, *itálico no original*):

[...] todo dado biográfico presente no texto é uma ficcionalização de uma realidade dissolvida nas redes de subjetividade da escrita. Se a performance é *mise-en-scène*, a literatura é *mise en écrit*, sua configuração na contemporaneidade contesta a sequencialidade e a separação escritor-narrador, artista-personagem, texto ficcional-texto-biográfico.

A escrita performática pode ser compreendida a partir do momento em que o processo de leitura da mesma ocorra sem que se fixem ideias predeterminadas. Ou seja, o texto está sempre em trânsito e indicando direcionamentos que se enquadram numa estrutura aberta e processual. O que garante a sua performatividade é a troca de percepção sensorial e intelectual entre obra e leitor. Troca essa presente nos pressupostos do Teatro da Crueldade, e que possibilita que o leitor se torne um

participante e testemunho ativo dentro desse processo, favorecendo-lhe condições de expressão e recepção num momento presente e vivenciado da escrita performática.

Vale ressaltar, assim, que a potência desse Teatro da Crueldade pode ser manifestada na esfera de uma atividade desconstrutivista, conduzindo nossos entendimentos a um lugar labiríntico pelo fato de Artaud desconfigurar a noção de escrita, tornando-a aberta e apontando-nos para uma linguagem da vacância. A imagem de um labirinto pode nos facilitar a compreender melhor a noção do que vem a ser a escrita performática do dramaturgo, justamente porque tal imagem nos remete a pensar em inconstâncias, paradoxos, desafios insolúveis. Podemos destacar que o labirinto cria, simultaneamente, um lugar e não lugar, um centro e não centro, um tempo e não tempo. É nesse território das incertezas que ele se constitui e também onde se afirma o conceito de texto performático. Em outras palavras, poderíamos ressaltar que a escrita performática, tal qual o labirinto, se consolida num jogo de antinomias: de entradas e de saídas, de ordem e de caos, de linearidade e de circularidade, de prisão e de liberação.

Essa noção de escrita performática enquanto ferramenta de leitura nos possibilita pensar que a escrita de Artaud emerge do atrito e da fricção entre duas instâncias: a literatura enquanto ficção e a literatura enquanto autorreferencial. Isso significa dizer que é nesse atrito e fricção que a obra de Artaud permitirá que o leitor a interprete, seja por meio de errâncias, seja por meio de acertos. Nesse jogo de antinomias não há regras, mas há a exigência de concentração e criatividade do leitor no decorrer de sua caminhada interpretativa, que envolve esforço e dificuldade de penetrar por esse labirinto textual. É nessa dificuldade que reside todo o caráter performático dos textos dramáticos do autor. Quanto mais o leitor se ativer na busca de inteligibilidade para dar sentidos aos textos, mas ele cairá em armadilhas, em buracos sem fim e duvidosos.

O que parece, então, é que suas obras se detêm num ponto de esgotamento de querer dizer algo, em que os sentidos ficam sempre em suspensão. Podemos complementar essa nossa análise enfatizando a afirmação de Derrida (2001, p. 21, *italico no original*):

Arriscar-me a nada-querer-dizer é entrar no jogo e, sobretudo, no jogo da *différance* que faz com que nenhuma palavra, nenhum conceito, nenhum enunciado primordial venha sintetizar e comandar, a partir da

presença teológica de um centro, o movimento e o espaçamento textual das diferenças [...]

Diante dessa citação, é possível refletirmos que, nas obras de Artaud, há a ausência de um significado central, fixo, que até então nos revela uma verdade e estabiliza nosso pensamento frente a algo definido. Por isso, parece-nos que esse artista, ao ampliar o campo da significação em suas obras, acaba colocando em evidência aquilo que a escrita performática afirma enquanto linguagem e aquilo que Derrida define como *différance*¹¹. O que se pode ler é que, nos textos de Artaud, há um aporte de desconstrução, justamente por não expressar nem o sentido, nem a verdade, produzindo, com efeito, em certo grau, o diferimento de sentidos. Esse diferimento pode ser compreendido por um movimento que Derrida (1995, p. 245, itálico no original) denominou de *suplementariedade*:

[...] o movimento do jôgo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem, é o movimento de *suplementariedade*. Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o *supre*, que ocupa o seu lugar na sua ausência, êsse signo acrescenta-se, vem a mais, como *suplemento*. O movimento da significação acrescenta alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas esta adição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado.

Esses conceitos de Derrida podem ser utilizados como base de leitura para analisarmos as obras artaudianas (consideradas, no nosso ponto de vista, performáticas), uma vez que encontramos nelas o movimento derridiano de *suplementariedade*, que conduz os sentidos das obras na órbita do devir, do adiado, do enigmático.

As obras dramáticas de Artaud apresentam-se descentralizadas por não comportarem os conceitos de princípio e fim, passando o discurso escrito a se impor como uma estrutura solta, que se desequilibra frente a algo não determinado. Esse não

¹¹ Na explicação do teórico Marcos Siscar (2003, p. 202, itálico no original): “Derrida articula a palavra *différance*, sonoramente idêntica à palavra francesa *différence* (diferença), porém comportando um ‘erro’ inaudível na pronúncia da palavra, um ‘a’ no lugar do ‘e’ (*différance* é traduzida em português de diversas maneiras: diferença, diferência, diferância). A alteração gráfica, o que não configura exatamente um neologismo, escapa à ordem do sonoro e do sensível, inscrevendo-se na lógica derivativa da escritura. Com essa dramatização retórico-teórica, Derrida busca mostrar que a diferença em relação a si é constitutiva do pensamento e, mais do que isso, que não há como refletir sobre essa diferença sem inscrevê-la na mesma lógica do desvio em relação ao sentido próprio, sem duplicá-la incessantemente. A palavra *différance* procura fazer jus a essa constatação, inserindo a diferença derivativa da escritura na própria formulação do conceito; não só no seu sentido, mas inscrita no próprio corpo da linguagem”.

determinado pode ser entendido como algo diferente (a *differánce*), que traz à tona certa estranheza ao leitor. Assim, o entendimento deste, ao tentar compreender a obra em sua totalidade, mostra-se vacilante e sua leitura é conduzida a fendas inomináveis. O excerto de Alex Beigui (2011, p. 35, itálico no original) elucida de maneira bastante pontual esse nosso pensamento:

A própria noção de interpretação se confunde com clareza e com “dar luz”, sentido ao texto, deixando-o contaminar pela consciência do referente, da citação e da presença requerida pelo universo ficcional. À crítica cabe deixar evidente os paradoxos entre o teatro morto da língua, do signo linguístico e o espaço do teatro vivo da leitura agnóstica que dá adeus à primazia gramatical. Doravante, todos os usos da linguagem são performativos e, de certo modo, declaram fim ao sucesso da expressão. Aqui talvez encontremos as chaves para o embate na arena contra os discursos logocêntricos, [...] autorais, e passamos a encontrar a crítica como exercício do poético. A contracultura, lugar de onde emerge a performance e a *bodyart*, pode abrigar também e naturalmente o discurso literário como arma de guerra, às vezes silenciosa, outras silenciada, contra a cultura oficial.

Ao deixar de ser exclusivamente racional, a escrita performática se impõe por meio das pulsações corporais que nascem da experiência da leitura. Esta se constrói na coexistência simultânea entre obra/leitor, num processo lacunar. Ela torna-se um acontecimento, ou, nas palavras de Denise Pedron (2006, p. 111):

A leitura se torna, então, um investimento corporal que vai além da produção mental de sentidos e a palavra passa a ser vista, como aponta Merleau-Ponty como um acontecimento que se apossa do corpo e age sobre ele provocando sensações e circunscrevendo zonas de significações.

É a partir do corpo que se constrói a escrita performática, na medida em que o mesmo, a partir de sua vivência, torna-se um operador simbólico. A presença do corpo (no aqui e agora) durante o ato da leitura libera um fluxo de desejos e intensidades que permitem ao leitor criar condições favoráveis para se impor na construção de sentidos da obra lida. Isso significa que ele, através de seu corpo, condensa por meio de sua experiência perceptiva e sensitiva a potência sonora e poética da linguagem do texto em si.

Dentro de um projeto de experimentação de uma escrita em jogo é que a literatura artaudiana se afirma enquanto escrita performática, ou seja, na medida em que, no

texto, haja a quebra de dicotomias entre pensamento e corpo, cujos desejos (do autor e do leitor) pulsam da escrita para o corpo e do corpo para a escrita. Desejos em devir, desejos inapreensíveis, que trazem para escrita pujança e dinamicidade, cujo objeto literário está sempre em fuga, e cuja linguagem está sempre em suspensão, esgarçada. Essa linguagem cria espaços entre o consciente e o inconsciente, entre o dizer e o não dizer, entre o racional e o sensível. Aqui a linguagem cede lugar a um terreno poético, cênico e literário, em que o acesso aos sentidos da obra nos transporta por textualidades, teatralidades e performatividades que se mostram caóticas, fragmentadas, muitas vezes ininteligíveis. Essa nossa análise corrobora com a definição de Denise Pedron (2006, p. 118) quanto ao texto performático:

O texto performático afirma-se, portanto, na indeterminação, na incerteza e sua leitura ativa tem o poder de abrir uma suspensão na temporalidade que transporta o leitor para o lugar da subversão da linguagem, proporcionando-lhe experiência e percepções fora da ordem cotidiana, que abrem no tempo fendas de eterno presente a ser continuamente recriado. Ao colocar o leitor-participante nesse lugar ao mesmo tempo desconfortante e prazeroso o texto o ativa, impelindo-o a se perceber como corpo imerso na experiência de seu próprio presente, repleto de pulsões e desejosa que o levam a vivenciar novas percepções e devires. O texto performático afeta o leitor e na ação presentificada da leitura gera a própria escrita.

Pensar a escrita performática como aquela que ocupa o terreno movediço de indeterminações, de devires e de multiplicidades, de fato, nos faz associá-la ao conceito de rizoma elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Esse conceito se dispõe a reconhecer as multiplicidades, os movimentos, os devires, cuja unidade estaria no múltiplo. O conceito de rizoma é discutido por estes autores, a partir do princípio de que não haveria “[...] nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 16). Além disso, não há nenhuma tentativa de hierarquização, pois a multiplicidade se constrói a partir do fora.

Deleuze e Guattari associam uma obra literária à imagem de um rizoma, na medida em que tal obra funcione como um sistema aberto de agenciamentos, de infinitas possibilidades de interpretação - através de penetrações, de linhas de fugas etc. Como efeito dessa valorização, o leitor ganha destaque como partícipe do livro. Desse modo, a leitura que se pode fazer diante dessa reflexão é de que a construção de sentidos de

uma obra performática deve ter o caráter de inacabamento. Isso significa que ela deve ser feita para o *fora*, e somente o leitor (que também carrega a ideia das multiplicidades) deve dar o acabamento que lhe convém.

Há de se pontuar que a escrita, para ser performática, deve permitir que nosso entendimento sobre seu enredo caminhe em direção a um processo em que o significado seja constituído de linhas de fuga, produzindo, com isso, um conflito de forças que habitariam “uma região continua de intensidades, os *platôs*” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 33, *italico no original*). Esses *platôs* funcionariam como uma porta pela qual entramos e caminhamos a qualquer ponto da narrativa. Isso implica dizer que a obra não exige uma leitura linear, pelo contrário, ela por si só apresenta-se fragmentada, organizada por imagens, numa não sequencialidade de causa e efeito.

Sabendo-se que a escrita performática caracteriza-se por propor uma nova categoria de linguagem, cujos sentidos estão sempre adiados, num processo de construção e desconstrução, de arranjos e desarranjos, então, podemos associar a escrita performática como sendo um “mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 33). Assim sendo, ao interpretarmos as obras de Artaud, a partir do conceito de escrita performática, tal conceito pode ser associado à imagem de um rizoma, justamente pelo fato de que produz linhas de desarticulação de sentido, através das quais se programa uma fuga, o que leva a novos enunciados, a outros desejos ou diferentes percepções de leitura.

3 A LINGUAGEM DA VOZ NA PEÇA RADIOFÔNICA: *PARA ACABAR COM O JULGAMENTO DE DEUS*

O capítulo aqui desenvolvido tem como proposta fazer uma análise da obra artaudiana *Para acabar com o julgamento de Deus* (1983) a partir do conceito de Corpo sem Órgãos do próprio autor e de Deleuze e das teorias de Giorgio Agamben no que diz respeito à negatividade e à linguagem da voz. Teorias essas presentes em suas obras: *Estâncias* (2007) e *A linguagem e a morte* (2006) e dispersa, em menor intensidade, em outras publicações¹².

Recorrendo à teoria agambeniana como suporte teórico para compreender a escrita de Antonin Artaud como performática, buscamos apresentar as diferentes estratégias de discursos elaboradas por este artista, que, ao romper com os princípios de dramaturgia aristotélica, nos possibilitou detectar, em sua obra, dispositivos performáticos calcados na exploração de paisagens visuais, sonoras, através das palavras. O texto de Artaud se constrói de forma lacunar, numa zona indeterminada, estabelecendo, com isso, uma perspectiva de interpretação que vai além daquilo que se espera enquanto estrutura lógica de pensamento.

O que se verifica em *Para acabar com o julgamento de Deus*¹³ é que essa obra nos conduz a um lugar labiríntico (estranho e assimétrico), alinhavando, por conseguinte, nosso entendimento à imprecisão e à ilegibilidade. Isso porque seus textos-poesia ganham corporeidade pelo viés da sonoridade e/ou da plasticidade. Isso significa dizer que as letras ocupam espaços diferentes na página: horizontalmente e verticalmente, permitindo, com isso, várias direções para a leitura. Há nessa obra uma linguagem

¹² As publicações de Agamben (em ordem de publicação na Itália) que suscitam, em menor intensidade, os conceitos de negatividade e de voz são *O homem sem conteúdo* (1970), *Infância e história* (1978), *Idéia da prosa* (1985), *Bartleby* (1993), *A potência do pensamento* (2005), *O que resta de Auschwitz* (2008).

¹³ *Para acabar com o julgamento de Deus* foi um dos textos de Antonin Artaud mais conhecidos e estudados e tem sido disponibilizado na internet, na íntegra, em português, francês, espanhol e inglês, em versões escritas ou sonoras. Essa peça foi gravada por Artaud entre 22 e 29 de novembro de 1947 a convite de Fernand Pouey, diretor dos programas dramáticos e literários da Radiodifusão Francesa (R. D. F.) e responsável pelo programa “A voz dos poetas”. A gravação contou com a participação de Artaud como narrador e de alguns de seus amigos (Roger Blin, Maria Casarès, Paule Thévenin e Roger Vitrac) que o ajudaram com os gritos, uivos, efeitos sonoros como tambores, gongos e xilofones. Numa proliferação tardia, essa peça radiofônica, escrita em versos, acabou nem indo ao ar na data prevista, por motivo de censura. Ironicamente, Artaud morreria alguns meses depois sem chegar a ouvi-la, e a audição se deu somente na década de 1970 (BITTENCOURT, 2008).

potente que vai além de regras de gramática, de sintaxe, de semântica. Para Sônia Borges (2007, p. 88),

Artaud visava criar estratégias para viabilizar “espaços vazios”, “vácuos” onde poderia nascer uma “linguagem antes da linguagem”, um “pensamento antes do pensamento”. E não se trata apenas do espaço físico, real, mas de um “outro espaço”, anterior à própria linguagem, que a poesia atrai, libera, resguarda, por sua própria estrutura.

Pode-se pensar que esses “espaços vazios” funcionam na escrita de Artaud como um lugar de superação do dualismo alma/corpo, além de outros binários convencionais do pensamento ocidental como dentro/fora, fala/escrita, presença/ausência, realidade/aparência, natureza/cultura, forma/sentido. O dramaturgo atribui às palavras um caráter mágico, mítico e transgressor e, por esse motivo, propõe uma escrita poética que toque a fundo a sensibilidade do leitor.

Em “A questão que se coloca”, texto retirado da obra *Para acabar com o julgamento de Deus*, Artaud nos proporciona um jogo paradoxal entre verdade e não verdade, cuja linguagem se caracteriza por uma liberdade diante de tantos questionamentos debruçados sobre a impossibilidade de serem respondidos:

O que é grave
é sabermos
que atrás da ordem deste mundo
existe uma outra.

Que outra?

Não o sabemos.

O número e a ordem de suposições possíveis
neste campo
é precisamente
o infinito!

E o que é o infinito?

Não o sabemos com certeza.

É uma palavra que usamos
para designar
a abertura
da nossa consciência
diante da possibilidade
desmedida,

inesgotável e desmedida.

E o que é a consciência?

Não o sabemos com certeza.

É o nada.

Um nada
que usamos
para designar
quando não sabemos alguma coisa
e de que forma
não o sabemos
e então
dizemos
consciência,
do lado da consciência
quando há cem mil outros lados (ARTAUD, 1983, p. 154-155, **negrito no original**).

Essa ideia de esvaziamento, de perguntas sem respostas, de incompletude de sentidos que destacamos, nesse trecho, nos permite estabelecer um diálogo com Giorgio Agamben sobre o conceito de negatividade. Isso porque, a nosso ver, essa obra artaudiana possibilita que o leitor passe pela experiência da não certeza, pela experiência com o objeto literário inacessível, pela experiência da linguagem de uma realidade perdida, portanto irreal. Essa lógica de raciocínio corrobora com a noção de crítica abordada por Agamben em seu livro *Estâncias* (2007), porque, segundo o autor, é na inapreensibilidade do objeto literário que a crítica se constrói. De acordo com as posições teóricas do filósofo, essa construção deve ser endossada por tal negatividade que, tornando-se absoluta e inegavelmente infinita, tornar-se-ia uma ciência sem objeto, uma crítica-estância. Conforme os apontamentos de Alberto Pucheu (2008, p. 47) a respeito dessa ideia:

[...] de modo diferente do momento pré-crítico, em que a poesia goza inconscientemente do objeto e a filosofia possui uma consciência sem gozo, a crítica instaura o gozo do que, sem objeto, pela negatividade constitutiva, não pode ser possuído e a posse ou o conhecimento do que não pode ser gozado.

Essa noção de crítica pode ser usada como suporte de leitura para entendermos a inacessível¹⁴ literatura de Artaud. Isso porque esse artista constrói sua linguagem própria numa tentativa de fundir o filosófico ao poético, numa presentificação do negativo enquanto negativo como uma estância que resguarda uma experiência única de apropriação do inapropriado. Essa experiência permite ao leitor transitar por uma zona de liberdade garantida, por tal negatividade, a ponto de possibilitar, inclusive, um livre acesso de deslocamento na linguagem: do linguístico ao não linguístico, da verdade à não verdade, da vacilação entre o compreensível ao incompreensível.

Aqui, poder-se-ia dizer que a construção poética artaudiana se configuraria na vacância do indizível, num não lugar. Em outras palavras, haveria nessa linguagem uma cesura entre mostrar e dizer. Essa ideia está presente no livro *A linguagem e a morte*, de Agamben, em que o autor faz a junção entre morte e linguagem abrindo espaço para se pensar a negatividade. Agamben desenvolve essa lógica de raciocínio acerca da negatividade, apoiando-se sobre o significado da palavra ser e os indicadores da enunciação que dela são parte integrante. Em outras palavras, o autor nos fala que, na história da filosofia, a relação entre ser e a trajetória da indicação dos pronomes à significação, no plano da linguagem, foi sempre um problema. Problema esse que se configura numa cesura entre mostrar e dizer. Desse modo, ele compreende o pronome como:

a parte do discurso em que se efetua a passagem do significar ao mostrar: o puro ser, a substância indeterminada que ele significa e que, como tal, é, em si, insignificável e indefinível, torna-se significável e determinável por meio de um ato de indicação (AGAMBEN *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 120).

Para o filósofo, por meio do problema da indicação, o “pensamento medieval toma consciência da problemática da passagem entre significar e mostrar que tem lugar no pronome” (AGAMBEN, 2006, p. 38). Assim sendo, no intuito de buscar uma teoria para os pronomes, Agamben busca como referência os estudos de Benveniste (em que a teoria dos pronomes funciona como indicadores da enunciação) e em Jakobson (cuja teoria funciona como *shifters*).

¹⁴ Pelo fato de a literatura artaudiana mostrar-se lacunar e, a todo instante, em suspensão, a escolha da palavra “inacessível” não foi usada aqui de forma pejorativa. Ao contrário, ela foi utilizada de maneira a reforçar a ideia de que a interpretação da obra é pautada pela imprecisão e indeterminação dos sentidos.

Os pronomes são definidos por Benveniste como termos referentes à instância do discurso. Isso implica dizer que os pronomes apresentam-se como “signos vazios” que se tornam “plenos” na medida em que o locutor os assume numa instância do discurso (AGAMBEN *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 121).

Segundo o teórico Claudio Oliveira (2008, p. 109):

o que caracteriza o homem, para Agamben, não é a linguagem, mas o fato de que, na linguagem, o homem fale e, ao falar, introduza uma cisão na própria língua, na própria linguagem, que é apresentada pela linguística como ‘a cisão entre língua e fala, entre semiótico e semântico (no sentido de Benveniste), entre sistemas de signos e discurso.

Assim sendo, fazendo uma leitura dos discursos de Agamben sobre as teorizações de Benveniste, há que salientar que a noção de instância de discurso pressupõe oposição entre enunciado e enunciação, linguagem e discurso, fala e língua. Nas palavras de Agamben (2006, p. 43, *itálico no original*):

A esfera da enunciação compreende, portanto, aquilo que, em todo ato de fala, se refere exclusivamente ao seu ter-lugar, à sua *instância*, independentemente e antes daquilo que, nele, é dito e significado. Os pronomes e os outros indicadores da enunciação, antes de designar objetos reais, indicam precisamente *que a linguagem tem lugar*. Eles permitem, desse modo, referir-se, ainda antes que ao mundo dos significados, ao próprio *evento de linguagem*, no interior do qual unicamente algo pode ser significado.

Compreende-se, dessa maneira, que a instância de discurso e enunciação remete ao momento em que o homem, ser dotado de linguagem, fala. Nesse momento, a linguagem tem lugar e é nesse ter-lugar que os *shifters* se direcionam. O que escapa à linguagem não é o sensível e nem o inteligível, mas o próprio ter-lugar da linguagem. Nessa linha de pensamento podemos incitar que há, na linguagem de Artaud, o ensejo do autor de trabalhar com o significar sem o significado. Ou seja, aqui a lógica não é compreensiva na medida em que a linguagem da voz, impressa na letra, é anterior a toda significação. Ela é o querer-dizer, abrindo o pensamento do leitor para o inaudito, indicando o “puro ter-lugar da linguagem”. Assim sendo, é no limite das possibilidades de significação que a linguagem da voz artaudiana pode funcionar como *shifters*, isto é, indicando a instância presente do discurso e da enunciação como próprio ter-lugar.

3.1 A problemática da voz na teoria agambeniana: chave de leitura para caracterizar a escrita de Artaud como sendo performática.

Giorgio Agamben concentra seus estudos relacionando o problema do ser com os pronomes à voz. De acordo com as considerações desse teórico, a voz estaria em suspensão no pensamento. Ou seja, ele argumenta que a linguagem é e não é nossa voz. Há aqui certa pendência: “[...] uma questão não resolvida na linguagem: será nossa a voz, como o zurro a voz do burro e o trilo a voz do grilo? Por isto, ao falar, somos constrangidos a pensar e manter suspensas as palavras. O pensamento é a pendência da voz na linguagem” (AGAMBEN *apud* PUCHEU, 2004, p. 157). E o autor ainda complementa: “Pensamos – temos as palavras suspensas e nós mesmos estamos como que suspensos na linguagem – porque esperamos, assim, reencontrar, ao fim, a voz. Um dia, – foi dito –, a voz se inscreve na linguagem. A procura da voz na linguagem é o pensamento” (p. 158).

Ao estabelecermos um diálogo com esse pensamento, poderíamos dizer que a voz, na linguagem artaudiana, está sempre em suspensão e acoplada a um desejo de busca pela apreensão de algo inapreensível. O que se verifica nesta dramaturgia é que Artaud faz um arranjo sonoro (onomatopeias), de modo caótico, trazendo à tona um estranhamento. Em outras palavras, tal estranhamento representa a falta do dito. O artista imprime na linguagem vários grunhidos, que, de certa forma, encontram-se entre a voz animal e voz humana. Desse modo, o dramaturgo busca conciliar, por meio da voz (entendida aqui como grunhidos), a dor, o instinto, a tristeza. Aqui tudo estaria na ordem do inteligível, em que a palavra e o raciocínio não teriam lugar. A potência poética dessa falta de inteligibilidade que circunda a escrita de *Para acabar com o julgamento de Deus* pode ser compreendida aqui ao sublinharmos esse pequeno excerto poético:

Acontece como quando caminhamos no bosque e, subitamente, surpreende-nos a variedade inaudita de vozes animais. Silvo, trilo, chilro, lascar de lenha e metais estilhaçados, assobios, cochichos, cicios: cada animal tem seu som, nascido imediatamente de si. Ao fim, a nota dúplice do cuco ri de nosso silêncio, divulgando nosso ser insustentável, o único sem voz no coro infinito das vozes animais. Então, provamos do falar, do pensar (AGAMBEN *apud* PUCHEU, 2004, p. 157).

Nessa sua fala, Agamben estabelece uma relação conflituosa entre voz e linguagem, *phoné* e *logos*, ao nos convidar a entrarmos no bosque para percebermos as distinções entre a voz do animal e a voz do humano. Segundo o autor:

mas a voz, a voz humana não é. Não é nossa a voz que podemos seguir no traçado da linguagem, colhendo-a – para recordá-la – no ponto em que ela se desfaz no nome, se inscreve na letra. Nós falamos com a voz que não temos, que jamais foi escrita (*agraptanomima*, Antígona, 454). E a linguagem é sempre “letra morta” (AGAMBEN *apud* PUCHEU, 2004, p. 158, itálico no original).

O que se pode pensar, nesse sentido, é que há entre linguagem e voz um abismo. Nessa linha de reflexão, se a lógica do pensamento agambeniano se baseia numa linguagem que não detém a voz humana, uma vez que ela “foi, mas já não é, nem poderá mais ser” então, “a linguagem tem lugar no não-lugar da voz” (AGAMBEN *apud* PUCHEU, 2004, p. 158). Isso significa dizer que a noção da falta de linguagem (*logos*) do animal é somada à carência da voz humana (*phoné*) para que a partir dessa junção se possa compreender a voz como problema metafísico ocidental.

Nessa linha de pensamento, poderíamos enfatizar que a linguagem da voz artaudiana não é reduzida a um mero fluxo sonoro emitido pelo aparato fonatório e nem se confunde, também, com uma determinada significação. Desse modo é possível refletir que nessa dupla negatividade a tensão entre som e sentido seria uma constante no estatuto da voz em sua obra *Para acabar com o julgamento de Deus*.

3.2 A distinção entre voz e Voz

O fundamento da voz pode ser compreendido aqui a partir da ideia de que o ser é o infundado, como fundamento negativo. Em outras palavras, Agamben (2006, p. 56, itálico no original) acredita que a linguagem está situada em um “*não lugar*” entre a voz e a Voz, da qual diferiria o som que vem do animal e a voz humana, respectivamente:

A voz – que é suposta pelos *shifters* como ter-lugar da linguagem – não é simplesmente Φωνή, o mero fluxo sonoro emitido pelo aparelho fonador, assim como o Eu, o locutor, não é simplesmente o indivíduo psicossomático do qual provem o som. Uma voz como mero som (uma voz *animal*) pode certamente ser índice do indivíduo que a emite, mas não pode de modo algum remeter a instância de discurso enquanto tal, nem abrir a esfera da enunciação. A voz, a Φωνή animal, é, sim,

pressuposta por *shifters*, mas como aquilo que deve ser necessariamente suprimido para que o discurso significativo tenha lugar. *O ter-lugar da linguagem entre o suprimir-se da voz e o evento de significado é outra Voz, cuja dimensão onto-lógica vimos emergir no pensamento medieval e que, na tradição metafísica, constitui a articulação originária (ἀόρθρον) da linguagem humana.*

Se nos estudos da linguística a voz era considerada apenas como um *phoné*, um som, para Agamben, a Voz (doravante escrita em maiúscula), não é mais um som e não tem ainda significado: ela é o puro ter-lugar da língua, ou seja, a experiência do ser na linguagem. A Voz seria, então, a:

Experiência *não mais* de um mero som e *não ainda* de um significado, este ‘pensamento da voz só’ abre ao pensamento uma dimensão inaudita, a qual, indicando o puro ter-lugar de uma instância de linguagem sem nenhum determinado advento de significado, apresenta-se como uma espécie de ‘categoria das categorias’ que subjaz desde sempre a todo pronunciamento verbal, sendo, portanto, singularmente próxima da dimensão de significado do puro ser (AGAMBEN, 2006, p. 55, *itálico no original*).

A construção do pensamento agambeniano a respeito da distinção entre voz e Voz se dá a partir do momento em que o autor analisa o conceito de voz tanto em Heidegger quanto em Hegel. Se, para Hegel, a teoria da Voz funciona como supressão da voz animal, já para Heidegger, o conceito de Voz ocuparia um espaço lacunar entre a voz animal e a linguagem humana. Em outras palavras, para esse autor, existiria um outro fundamento negativo mais originário: o silêncio. Assim sendo, Agamben entende esse silêncio como a própria Voz, como um puro querer dizer, entre voz e o significado.

Nessa esteira de pensamento, pode-se dizer que em *Para acabar com o julgamento de Deus* a linguagem ocuparia um lugar de negatividade, de pura afirmação do que é inclusive anterior à significação. Ou seja, o que não pode ser dito toma lugar. Desse modo, poderíamos interpretar que linguagem da voz em Artaud se configuraria como sendo a Voz (em maiúscula), de acordo com a conceitualização agambeniana. Para melhor elucidarmos essa nossa reflexão, este pequeno fragmento da peça radiofônica do dramaturgo torna-se significativo:

Kré
Kré
pek
Kre

Tudo isso deverá
ser arranjado
muito precisamente

puc te
puk te
li le
pec ti le

A partir desse exemplo, a linguagem da Voz apresenta-se aqui como sendo uma potência dupla: a possibilidade e a impossibilidade de dizer. A possibilidade de dizer deve trazer em si, para ter-lugar, a impossibilidade de dizer, isto é, seu poder não ser. Assim, nesta obra dramaturgica, a Voz encontra-se numa zona de indiscernibilidade entre potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer). Essa nossa análise corrobora com a formulação conceitual da Voz, que, segundo Agamben (2006, p. 49), é a “última e negativa dimensão da significação, experiência não mais de linguagem, mas da própria linguagem, ou seja, do seu ter-lugar no suprimir da voz”.

Há nessa escrita artaudiana um deslocamento da linguagem do dizer e uma razão pela qual algo existe antes mesmo de existir. É possível assinalar que tal escrita, a nosso ver, pode ser considerada ilegível e é por essa razão que ela não se encontra disponível por outro modo que o de sua ausência, ainda que seja exatamente tal ausência que dê o sentido do que se dispõe enquanto legível. Essa ausência pode ser entendida aqui como o lugar negativo ocupado pela Voz.

O aspecto melódico, sonoro, presente nos versos dessa obra faz da letra uma receptora de vozes e ritmos diversos. Cabe ao leitor desvendar, no interior da palavra, a emissão vocálica dos gritos, dos sussurros, dos silêncios, dos repúdios de Artaud, e, através dela, projetar a sua leitura, a sua voz. Em *Para acabar com o julgamento de Deus*, o autor utiliza toda a sua força instintiva para construir uma verdade que resida na resistência de não querer alimentar um pensamento comprimido por uma estrutura fechada que impossibilita sua voz de extravasar o ímpeto de sua expressividade e liberdade.

Como diria Deleuze (2006, p. 213):

Artaud diz que o problema (para ele) não é orientar seu pensamento, nem aprimorar a expressão do que ele pensa, nem adquirir aplicação e método ou aperfeiçoar seus poemas, mas simplesmente chegar a pensar alguma coisa. Aí está para ele a única “obra” concebível; ela supõe um impulso, uma compulsão de pensar, que passa por todo tipo de bifurcação, que parte dos nervos e se comunica à alma, para chegar ao pensamento. Assim, o que o pensamento é forçado a pensar é igualmente a sua derrocada central, sua rachadura, seu próprio

“impoder” natural, [...] estas forças informuladas, como com outros tantos vôos ou arrombamentos do pensamento.

Compreender a literatura de Artaud implica destruir uma estrutura textual fechada que seja ordenada por regras e pensamentos cartesianos para que novas possibilidades de análises críticas possam surgir de modo mais livre e performático, favorecendo uma estrutura de linguagem mais móvel, aberta e dinâmica. Essa nossa ideia está presente em *Para acabar com o julgamento de Deus*, uma vez que o dramaturgo “brinca” com a palavra Deus, destacando a letra D ora em maiúscula, ora em minúscula. Na leitura do francês Méredieu sobre esse jogo, possivelmente, a escolha da letra minúscula se inscreve na linguagem de um ateísmo fundamental como forma de negar Deus. Por outro lado, a escolha da letra maiúscula sublinha a dimensão da heresia de um texto que não nega Deus, mas que o ataca de todos os modos. Essa análise se fundamenta na proposição do autor:

Para Artaud, Deus é um micróbio ou uma doença. É o ser imundo que assentou mal o homem no ser e que ele trata, portanto, de assassinar, de reduzir e de suplantar. Ele pode, por momentos, atravessar fases de ateísmo e desembocar em territórios neutros, sem nenhum deus [...] deus está aí, ao contrário, onipresente. É mais do que nunca, o inimigo fundamental. A atitude de Artaud é, pois, a de um herético. Ele é aquele que blasfema pela boca e na ponta da escrita, leva o escândalo ao coração da sociedade [...] (MÈREDIEU, 2011, p. 944).

A reflexão que se pode fazer aqui é que a heresia torna-se, dessa forma, uma transgressão absoluta não somente nessa obra como na vida de Artaud. Pode-se dizer que, para o autor, a transgressão fortaleceria os ideais apresentados na sua teoria do corpo sem órgãos. É na tentativa de se distanciar de si mesmo, procurando descentrar os limites do eu, que Artaud deseja acabar com os órgãos para, portanto, reconstruir um novo corpo, de fundo infinito e liberado de seus automatismos. Observemos o seguinte trecho retirado da sua peça radiofônica:

há um ponto
em que me vejo forçado
a dizer não,

NÃO

à negação;

e chego a esse ponto
quando me pressionam,

e me apertam
e me manipulam
até sair de mim
o alimento,
meu alimento
e seu leite,

e então o que fica?

Fico eu sufocado;

e não sei que ação é essa
mas ao me pressionarem com perguntas
até a ausência
e a anulação
da pergunta
eles me pressionam
até sufocarem em mim
a idéia de um corpo
e de ser um corpo,

e foi então que senti o obsceno

e que
soltei um peido
de saturação
e de excesso
e de revolta
pela minha sufocação.

É que me pressionavam
ao meu corpo
e contra meu corpo

**e foi então
que eu fiz tudo explodir
porque no meu corpo
não se toca nunca**

(ARTAUD, 1983, p. 158-159, negrito no original).

Esse pensamento livre, fruído, desautomatizado, que acabamos de apontar no trecho acima, se dissolve na escrita e, sobretudo, no corpo, para Artaud. O sentido do texto ultrapassa os limites do mostrar/esconder, do ser/não ser, do sentir/não sentir. Temos, assim, uma escrita performática, que ao criar intensidades, multiplicidades, acaba evidenciando frestas, rupturas e dando passagem para o corpo e a Voz assumirem o ter-lugar na linguagem. Como destaca Mèredieu (2011, p. 25-26):

A fala de Artaud é a de um corpo, de um espírito que se coloca continuamente em cena, como que distanciado de si mesmo, e que se reinventa em suas batalhas, em suas criações. Ela se dirige

primordialmente aos sentidos e faz oscilar a própria noção de referencial e de figuração do personagem, incitando os corações e as mentes daqueles que lançam seu corpo sem uma prática mais aberta e funda de teatralidade. A elocução de Artaud inventa-se como língua que exprime a tensão entre o logos e o corpo. Sua teatralidade promove, pois, uma completa mudança na mentalidade, nos hábitos e padrões teatrais, e deságua em um domínio particular de trocas com o espectador, em intervenções fronteiriças entre arte e vida, quase sempre nos limites de uma ultrapassagem [...]

Quando Artaud cria a sua teoria do Corpo sem Órgãos, ele tem como proposta estética teatral pensar o corpo não como algo anatômico, mas como um corpo imagético, capaz de gerar estados singulares de múltiplas percepções. Compreender essa teoria pressupõe, em primeira instância, que todo o nosso entendimento não esteja atravessado pela via racional, mas por outra via: a experiência corpóreo-sensitiva. Isso só se torna possível se o leitor/ator permitir-se a abrir seu corpo para aquilo que transcende o visível, o palpável e o inteligível. Para que isso seja possível, o corpo deve ser capaz de produzir fendas, para que dentro de um processo de erupção, o seu aparelho sensório-perceptivo possa explodir e esparramar sensibilidade, intuição, desvendamentos, pensamentos, impulsos, desejos, sensações para a interpretação fruída de sua obra.

Quando o corpo chega nesse estado de suspensão (livre de todos os fluxos de racionalidade, das amarras de valores estabelecidos socialmente por instituições), ele se configura num corpo sem órgãos, apto a reconstruir novas formas de interação consigo mesmo e com o mundo. Assim, toda a concepção de um corpo organizado e formatado se dilui com a força potente de um novo corpo, que surge deslocando e ultrapassando estâncias entre o imaginário e o real, o absoluto e o contingente, o poético e o prosaico. Esse corpo se propaga no tempo e no lugar da ação simbólica, fora do psicologismo, fora da esfera da representação.

Na visão de Deleuze e Guattari (1995, p. 43-44), esse Corpo sem Órgãos (CsO) não é: “[...] um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização. Piolhos saltam na praia do mar. As colônias da pele. O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades”. O que engendra a criação poética de Artaud, nessa peça, é justamente a junção de territórios estilhaçados, fracionados em diversas linhas e viscosidades, em que “[...] o *corpo sem órgãos* [...] não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-

significantes, intensidades puras [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 12, itálico no original).

Nesta dramaturgia radiofônica, esse corpo sem órgãos gera novas imagens a partir da sua desconstrução. Ele se abre ao fluxo, ao devir, à intensidade. É um corpo estilhaçado que destrói suas próprias limitações e migra para lugares ocultos em si mesmo, provocando, dessa forma, a sua própria anarquia diante de um organismo uniforme estratificado. Tal anarquia poderia suscitar uma nova experiência de “corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta pólos, zonas, limiares e gradientes” (DELEUZE, 1997, p. 148). Neste fragmento intitulado “Conclusão”, retirado, também, da peça *Para acabar com o julgamento de Deus*, esse pensamento fica mais evidente:

- Quero dizer que descobri a maneira de acabar com esse macaco de uma vez por todas
e já que ninguém acredita mais em deus, todos acreditam cada vez mais no homem.

Assim, agora é preciso emascular o homem.

- Como?
Como assim?
Sob qualquer ângulo o Sr. Não passa de um maluco, um doido varrido

- Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para fazer sua anatomia.
O homem é enfermo porque é mal construído.
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. 161-162).

Subentende-se, pois, que nesta dramaturgia o artista, num fluxo ininterrupto, transfere para o texto, rítmica ou graficamente, seu estado espiritual e físico, por meio da Voz e

do corpo sem órgãos, que, juntos, a partir da noção de subjetividades, de singularidades, desconstruem a noção do *eu* como estrutura fixa, como essência ou unidade.

A Voz e esse corpo sem órgãos funcionam como um discurso sem telós, que desestrutura formas e sentidos, criando múltiplas zonas de sinestésias, de estranhamentos. Isso de certo modo possibilita ao leitor explorar múltiplos espaços não codificados, informes. Espaços esses presentes nessa sua obra, coberta por um esvaziamento, segundo nossa leitura, que permite ao leitor pensar, criar, extrapolar, desintegrar ideias definidas. Essa ideia de espaço do esvaziamento pode ser associada às noções de efeito e eficácia, conforme postula François Jullien:

Uma noção resume essa eficácia do vazio [...] o vazio é simplesmente o que permite a *passagem* do efeito [...] 'não há parte alguma onde não [se] possa parar, parte alguma onde não [se] possa ir'. Ao contrário, o que impede o efeito de se exercer, é quando o pleno não está penetrado de vazio e, tornando-se opaco, gera obstáculo: fazendo anteparo, ele leva o real a imobilizar-se, ficamos presos nele; não sendo possível mais nenhuma circulação, enterramo-nos nele. [...] se todo vazio é eliminado, elimina-se também o jogo que permitia o livre exercício do efeito (JULLIEN *apud* CURI, 2012, p. 4).

Na literatura artaudiana o corpo e a Voz podem vir-a-ser/estar entranhados por novas criações. Dentro de um processo de esvaziamento, eles podem se tornar pura latência, abrindo-se a um fluxo entre dentro e fora, imerso numa experiência mágica e transgressora. Artaud solicita, em *Para acabar com o julgamento de Deus*, o corpo do leitor e ou/ do ator, para que esses sejam capazes de se abrir ao abismo. E quando falamos de abismo, estamos apontando para a questão do aprofundamento no vazio do próprio eu, que consiste nesta tentativa de encontrar um corpo e uma Voz que, juntos, possam permanecer sempre em fluxos desordenados, extravasando os limites da racionalidade para se chegar ao efeito da Crueldade almejada por Artaud. Podemos pensar esse corpo e essa voz tomando como referência a imagem do corpo-passagem desenvolvida pela autora Denise Sant'Anna (2001, p. 105-106), em seu livro *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*:

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância 'em si'. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro. Quando o corpo é aberto e se

transforma em passagem, a dissolução da distância entre consciência e inconsciência deixa de ser utopia ou sinônimo de redução de percepção [...] A alma se abre para ser espalhada no corpo, tal como a espuma das ondas se dilata e se dispersa no mar. A alma deixa de ser uma espécie de submarino blindado navegando nas profundezas do corpo líquido do mar, sempre tentando partir ou chegar. Porque ela se realiza enquanto embarcação que não cessa de viajar pelas vias do corpo, este se transforma em passagem. Aqui a alma não é mais um elemento destacado do corpo feito uma relíquia. Deixou de ser submarino fechado para ser água e areia, mar de sensações, universo precioso de elos liberado do risco de naufragar.

Esvaziar-se é deixar o corpo e a voz ganharem novos direcionamentos, novas passagens, novas suspensões no tempo e no espaço, para que, assim, no ato da leitura, novas ressonâncias, fricções, hibridismos e associações poéticas possam surgir, trazendo ludicidade, encantamento e performatividade para o texto. Essa ideia do conceito de corpo-passagem de Denise Sant'Anna dialoga, a nosso ver, com a obra de Artaud, uma vez que a sua dramaturgia, por meio da Crueldade, busca estabelecer um pacto, um jogo com o leitor, estimulando, neste, memórias sensoriais, sensibilidades múltiplas por meio de experiências corporais, redimensionando novos processos de recepção e composição de imagens, de alteridades, de poesias, de sentidos.

Essa noção de interpretação pelos sentidos corpóreos está ligada muito mais à tentativa de redescobrir pontos de tensões, lacunas no corpo do texto, que permitam deslocamentos, reverberações singulares em termos do entendimento do leitor acerca da obra lida, do que propriamente a completude e fechamento da mesma, tomando como ordem a inteligibilidade suprema. O jogo que se pode estabelecer no encontro entre a letra e o intérprete são os sentidos que o corpo e a Voz produzem nas fricções consigo mesmos e com a materialidade poética textual. As irradiações desses sentidos se compõem enquanto forças, tensões, encontros, fissuras, turbulências, fraturas.

Em *Para acabar com o julgamento de Deus*, a palavra toma amplitude e volume enquanto sonoridade, produzindo significados e criando camadas poéticas teatrais cuja linguagem passa por um processo de *dessemantização*. Nessa obra, não podemos registrar, como análise, a representação de conteúdos linguísticos orientados pelo texto, mas por uma disposição de sons, palavras, frases, ressonâncias, que compõem uma dramaturgia visual e auditiva. A obra evoca uma significação, mas que fica apenas

na aparência. A dramaturgia resguarda uma linguagem que desconstrói sentidos por meio da desagregação de conexões semânticas evidentes, de arranjos formais segundo princípios sintáticos ou musicais.

O autor, nessa obra, utiliza como recurso poético a *glossolalia*, atribuindo ao texto diversos sentidos que se apresentam vertiginosos e ininteligíveis, ofertando, sobretudo, novas texturas enquanto imagem e som para as palavras. Nas considerações de Cristiano Florentino (2005, p. 142),

Em diversos escritos de Artaud, a presença das glossolalias dissemina rupturas, engendra movimentos erosivos, desconstrutores, que fazem o texto escrito em francês desmoronar [...] A glossolalia é uma extensão, um prolongamento dessa experiência de dismantelar a língua materna, não só na sua sintaxe e no seu ritmo, mas aquilo que mais se preza e se espera que seja o seu ponto mais claro e plausível: o sentido, a significação.

As glossolalias trazem performance e ludicidade para o texto, na medida em que o deixam lacunar, o deixam cheio de descontinuidades e de contrastes não resolvidos. A nosso ver, elas trazem à tona algo de muito misterioso, algo que estimula o intérprete a tentar desvendar, sob a égide de diversas leituras, os pontos indeterminados do enredo. Esse propósito vasto de interpretações só se torna possível porque Artaud cria uma linguagem própria que reúne no corpo do texto gagueiras, omissões, dialetos, pronúncias defeituosas que escondem o conflito entre corpo e palavra. Como afirma Mèredieu (2011, p. 908), “as glossolalias multiplicam-se na medida em que sua escrita torna-se mais elétrica, rítmica e musical [...] São sílabas feitas para serem faladas, escandidas, ritmadas, cantadas, ululadas”.

Sabendo-se que as glossolalias desconstroem todo o discurso articulado, cujo enunciado deveria se mostrar claro e facilmente reconhecível, então, elas poderiam funcionar como uma língua estrangeira (que não teria semelhança com uma língua natural viva ou morta), como balbucios, como sons de animais e até mesmo como primeiros sons emitidos pelas crianças (as lalações). Nessa lógica de pensamento, as glossolalias trazem para a dramaturgia de Artaud evasões de sentidos, resguardando aquilo que Jean-Jacques Courtine aborda em seu artigo “Les silences de la voix”, no livro *Langages* (1988): a ideia de que a glossolalia reencontra a “[...] dimensão essencial da língua para um sujeito: a sensação interior, irremediavelmente singular de

que uma língua é falada e que o corpo ressoa ruídos da voz” (COURTINE *apud* FLORENTINO, 2005, p. 209).

O recurso da glossolalia nesta obra radiofônica é trabalhado de modo a propor uma nova linguagem poética, manipulando radicalmente os gêneros, rompendo com normas gramaticais e sintáticas, e subvertendo expectativas que circundam os padrões linguísticos e/ou convenções literárias. Desse modo, Artaud arquiteta uma teoria própria sobre seu fazer artístico, atravessando fronteiras entre as artes. Na visão de Florentino (2005, p. 23), “nenhum escrito de Artaud é totalmente classificável dentro de algum gênero, mas se assemelham a um ou outro, muitas vezes confundindo vários gêneros no corpo de um mesmo texto”.

Em outras instâncias, as glossolalias trazem à tona certa radicalidade enquanto linguagem, em que a substituição e a complementaridade tornam-se elementos importantes para a sustentação de sua lógica peculiar. Elas representam a tentativa de nomear o que não é da ordem do nomeável. Isso se torna claro nessa obra artaudiana, sobretudo no seu texto-poesia “A busca da fecalidade”, em que o autor ressalta que o corpo, a carne, os ossos, as secreções, o sangue, as fezes, o suor, desafiam, com sua materialidade absoluta, o invisível e implacável deus:

Onde cheira a merda
cheira a ser.
O homem podia muito bem não cagar,
não abrir a bolsa anal
mas preferiu cagar
assim como preferiu viver
em vez de aceitar viver morto.
[...]

mas ele não foi capaz de se decidir a perder o ser,
ou seja, a morrer vivo.

Existe no ser
algo particularmente tentador para o homem
algo que vem a ser justamente

COCÔ
(aqui rugido)

Para existir basta abandonar-se ao ser
mas para viver
é preciso ser alguém
e para ser alguém

é preciso ter um OSSO
[...]

Para ter merda,
ou seja, carne
onde só havia sangue
e um terreno baldio de ossos
onde não havia mais nada para ganhar
mas apenas algo para perder, a vida.

**o reche modo
to edire
de za
tau dari
do padera coco**

Então o homem recuou e fugiu.

E então os animais o devoraram.

Não foi uma violação,
ele prestou-se ao obsceno repasto.

Ele gostou disso
e também aprendeu
a agir como animal
e a comer seu rato
delicadamente [...] (ARTAUD, 1983, p. 151-152, negrito no original).

Nesse trecho, identificamos, pois, que as glossolalias nada mais fazem do que estender esta materialidade radical do humano ao cerne de uma linguagem única. Linguagem essa que estabelece a comunicação do homem com o universo transcendental, em que as palavras, muitas vezes, não têm como fim a clareza ou o elo com o uso e o sentido comum, que as fariam inteligíveis ao nosso pensamento “domesticado”.

Artaud nos propõe uma linguagem estranha, isso porque ele utiliza expressões cujo uso na norma culta é unanimemente marginalizado (“cocô”, “merda”, “anal”) e também por apresentar expressões de neologismos: “o reche modo”, “to edire”, “de za”, “tau dari”, “do padera coco”. O que se percebe aqui é que há performatividade nessas expressões, uma vez que o autor busca, por meio das palavras, retornar à animalidade e ao prazer sofisticado do abjeto. Essas expressões de neologismos apresentam-se cobertas por incongruências, com ideias incompletas, não lineares, insólitas, inusitadas, não se registrando de modo compreensível, fugindo, desse modo, ao senso comum.

Toda a cadência da construção dessa peça radiofônica assegura-se num universo infinito de abrangentes significações, dentro de uma experiência de mundo absolutamente livre e despidorada. Na análise de Bittencourt (2008, p. 3) sobre essa obra, a autora diz que: “A palavra, o som, a imagem, se sustentam como um corpo, um subjéctil maleável, que permite variações, em operações de mão-dupla nas quais suporta o prazer e a crueldade”.

O que se pode destacar, desse modo, é que a escrita de Artaud apresenta-se performática, uma vez que as fronteiras entre a linguagem enquanto expressão de presença viva e a linguagem enquanto código linguístico preestabelecido se cruzam. Nesse sentido, pode-se afirmar que a Voz, nessa obra em análise, se transmuta em letra, que se transmuta em imagem, que se transmuta em corpo, que se transmuta em pensamento. O corpo físico e intelectual do leitor torna-se um receptáculo vibratório: um instrumento sonoro da voz que procede do texto. A escrita se transforma em paisagem visual e sonora e ao mesmo tempo se converte num espaço para a imaginação de quem lê. Esse espaço vai além do espaço da imagem, englobando para si sobreposições, contraposições.

Nota-se que, em *Para acabar com o julgamento de Deus*, as palavras possuem ressonâncias biográficas do autor que se embaralham com ressonâncias ficcionais. O texto ora é nebuloso por omitir, silenciar certos discursos, ora escancara, provocando desdobramento de sentidos, associações, constelações de imagens. Nesse deslocamento de sentido para o sensório, a voz autoral se funde à voz do leitor que, juntas, criam uma atmosfera poética firmada no acontecimento da leitura em si, estruturada dentro de um processo multidimensional, espaço-temporal, auditivo e visual.

Assim, o espaço sonoro da voz se concretiza – ao ser escutada ou imaginada no ato da leitura dessa peça – por meio de uma semiótica auditiva, em que Artaud desloca a linguagem, cuja Voz desenha seu trajeto reiterando a possível enunciação do sujeito no corpo e para além do corpo. É aqui que reside toda a formulação filosófica artaudiana, no que diz respeito ao seu conceito sobre o Teatro da Crueldade, que permite pensar que é na confluência do corpóreo e do incorpóreo que a linguagem da Voz daria

acesso à abertura de uma fenda entre o Eu e o corpo. Linguagem que resguarda a negatividade da Voz por criar um espaço que não é determinado por um sujeito autônomo, mas sim por um agenciamento de texturas auditivas e imagéticas.

O Eu leitor, ao tentar buscar nesta obra dramática a revelação daquilo que está mais além da Voz e mais além da palavra, encontra-se numa experiência limite, de risco, do não lugar. E, para ultrapassar tal limite, o único caminho seria entregar-se à morte, já que, segundo a concepção de Agamben (2008, p. 135), “somente morrendo poderia o Eu abrir um passo mais além de si mesmo, mas isso é justamente o que o Eu não pode fazer, porque a consciência – esta puríssima ficção teatral – não pode morrer, mas somente repetir-se no infinito”. Portanto, estar no limite é manter a linguagem da Voz num dilaceramento entre a consciência de morte e o desejo de um gozo infundável.

O que se verifica, portanto, nesse texto dramático, é que Artaud estabelece uma conexão fundadora e inseparável entre experiência e linguagem. Aqui, a linguagem parece resguardar a inacessibilidade do objeto literário, mantendo-se numa pura e constante liberdade. A escrita mostra-se fluente, num deslize abissal de tamanha irrealidade, completamente absurda e sem coerência, demarcando, assim, a nosso ver, o privilégio de uma negatividade. Essa nossa análise nos permite evocar a obra de Agamben, *O homem sem conteúdo* (2010), já que o autor faz uma reflexão da arte moderna por meio de seu fundamento negativo. Ele nos fala que na estética ocidental, precisamente em meados do século XVII, a obra de arte tinha por característica primordial ser apreendida pelo bom gosto e por uma exacerbada beleza e perfeição.

Nesse sentido, Agamben nos leva a refletir que essa noção de perfeição deveria ser compreendida de modo contrário, com tamanha radicalidade, a ponto do “bom gosto não poder deixar de se inclinar para seu contrário, o mau gosto, o negativo, a sombra, que assume seu lugar perversor” (PUCHEU, 2008, p. 48). Tomando com base essa reflexão, a escrita de Artaud tende a se direcionar negativamente à ideia do bom gosto, da tradição, da perfeição, suscitando nos leitores certo estranhamento, cujos sentidos se mostram não transparentes e circundam sempre o lugar do não dito. A tentativa de se buscar uma síntese dessa obra torna-se impossível, e, portanto, há aqui um jogo paradoxal entre o dizível e o inexprimível.

Agamben, em *O homem sem conteúdo*, nos propõe que o juízo estético frente a uma obra deve se configurar a partir do momento em que a pensamos como uma não arte. Eis a ambivalência, ou seja, para este filósofo, o crítico enfrentaria uma contradição e encontraria a “sombra quando procurava a luz, encontraria o inautêntico quando procurava o autêntico, encontraria o negativo quando procurava o afirmativo” (PUCHEU, 2008, p. 50).

De acordo com o apontamento de Pucheu, na tradição filosófica o entendimento da palavra caminhava em direção à passagem do não ser ao ser, do informe à forma, da potência ao ato, do velado ao desvelado, considerando a obra, quando criada, como pronta, acabada e esgotada. Agamben nos fornece uma reformulação dessa ideia, na medida em que “a obra de arte oferece no ser a afluência do não ser, na forma a afluência do informe, no ato a afluência da potência [...] fazendo com que [...] ela seja sempre inconclusiva, inacabável, inesgotável...” (PUCHEU, 2008, p. 70).

Estabelecendo um diálogo com essa citação, é pertinente refletirmos que a escrita artaudiana acaba trazendo à tona um jogo duplo de polaridades: uma fuga diante daquilo que não pode ser evitado; um afastamento daquilo que adere; atração e repulsão; real e irreal; apreensão do inapreensível; presença e ausência.

Quando o leitor é atravessado por um processo de esvaziamento como aponta a autora Denise Sant’Anna (2001, p. 115): “é preciso, enfim, que o silêncio não seja compreendido como falta de linguagem, e sim como a presença de sons que não conseguimos ouvir”. Esse excerto nos serve de exemplo para compreender a proposta da escrita artaudiana que sugere que o leitor mergulhe numa experiência única, capaz de ultrapassar o simbólico. Muito mais do que querer desvendar enigmas, buscar explicações, o leitor sente-se livre para experimentar novas sensações, processando os sentidos para além da interpretação de signos, esgarçando as fronteiras entre vida e arte, biográfico e ficcional.

Assim sendo, o que se pode ler, em *Para acabar com o julgamento de Deus*, a partir dos conceitos de negatividade e da linguagem da voz de Agamben é que, do fragmentar ao informe, essa peça radiofônica funciona como processo, em que os sentidos estão sempre suspensos.

Nessa escrita está implícita uma falta de definição precisa, cuja unidade vai além do conceitual, da lógica discursiva, daquilo que a própria linguagem torna-se incapaz de traduzir. Logo, tal obra apresenta-se excessiva e grotesca, extravasando os limites da linguagem. Nessa, não haveria lugar para um corpo uno e integrado, com limitações, mas, ao contrário, há aqui a destruição dos órgãos para o nascimento de uma nova forma de expressão da linguagem. Essa reflexão nos remete a esta fala:

Caminhamos no bosque: de repente, sentimos um fremir de asas ou de ervas agitadas. Um faisão voa e mal temos tempo de vê-lo desaparecer por entre os galhos, um porco-espinho se embrenha no mato mais denso, a serpente faz as folhas secas crepitarem sob si. Não o encontro, mas esta fuga de animais selvagens invisíveis, é o pensamento. Não, não era a nossa voz. Nós nos avizinhamos da linguagem o quanto era possível, quase a roçamos, em suspensão: mas o nosso encontro não ocorreu, e, agora, retornamos, impensadamente, desta vizinhança, para a casa (AGAMBEN *apud* PUCHEU, 2004, p. 159).

A referência acima nos permite entender a ética da inquietação de Artaud, já que para esse artista nada é efetivamente sabido, uma vez que o conhecimento está além do corpo e mais além do Eu. O projeto artaudiano de querer ver o nascimento da Voz para além da linguagem tornou-se apenas um desejo inalcançável. Logo, o que se constata é que a construção dessa sua obra aponta-nos para uma linguagem da incompletude e do indizível. Como afirmou Deleuze (2007, p. 90-91) sobre o corpo sem órgãos de Artaud:

A palavra deixou de exprimir um atributo de estado de coisas, seus pedaços se confundem com qualidades sonoras insuportáveis, fazem efração do corpo em que formam uma mistura, um novo estado de coisas, como se eles próprios fossem alimentos venenosos, ruidosos e excrementos encaixados. As partes do corpo, órgãos, determinam-se em função dos elementos decompostos que os afetam e os agridem. Ao efeito de linguagem se substitui uma pura linguagem-afeto, neste procedimento da paixão: 'Toda escrita é PORCARIA' (isto é, toda palavra detida, traçada se decompõe em pedaços ruidosos, alimentares e excrementais).

Artaud, então, revela suas verdades num jogo paradoxal em que suas subjetividades textuais transitam por espaços habitados entre o profano e o sagrado, o sujo e o poético, lucidez e loucura, gritos e silêncios. O que parece, então, é que esse jogo paradoxal se detém num ponto de esgotamento de querer dizer algo. Dessa maneira,

refletir sobre a obra de Artaud, considerando-a performática, é, segundo nossa leitura, admitir o fluxo, o devir, os vazios que nos possibilitam portas de entradas e saídas para múltiplas interpretações.

4 AS TENSÕES ENTRE IMAGENS E TEXTO NA OBRA: *O JATO DE SANGUE*

Este capítulo tem como propósito analisar a dramaturgia artaudiana *O jato de sangue*, a partir de uma possível leitura dos conceitos de imagem dialética e de anacronismo, propostos por Georges Didi-Huberman¹⁵, e da teoria sobre a dialética negativa, de T. W. Adorno¹⁶. Para tanto, a ideia é traçar os pontos de tensão que constituem parte da construção estética dessa obra teatral, que a nosso ver se configura como escrita performática¹⁷, justamente pelo fato de a obra ser determinada por frases sem sentidos e sem coesão. A dramaturgia é determinada, também, pela multiplicidade de direções temporais não explicadas racionalmente e não submetidas a uma hierarquização do

¹⁵ Georges Didi-Huberman é filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales, em Paris. Nasceu em Saint-Étienne em 1953. Destacamos o seu livro: *O que vemos, o que nos olha* (1998), que tece relações entre linguagem e visualidade. Para o autor, toda a imagem, assim como toda a palavra, provém em seu contexto de origem de um jogo incessante entre o perto e o distante, presença e perda. Sendo um dos ativos defensores de uma reformulação do discurso sobre a História, a partir da importância das imagens, Didi-Huberman revisita, de forma bastante relevante, certos conceitos de Walter Benjamin: o de *aura* e o de *imagem dialética*. Segundo a autora Stéphanie Huchet, o filósofo Didi-Huberman propõe em seu livro um caleidoscópio epistemológico suscetível de trazer uma conceituação múltipla à História da Arte recente. Segundo Huchet (1998, p. 21-22, itálico no original): “a *aura* é um conceito (secularizado por Didi-Huberman) que procura dar conta da ‘dupla eficácia do volume: ser a distância e invadir’ enquanto ‘forma presente’, forma cujo impacto sustenta-se de latências que ela exprime. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado, a distância aurática permite criar o espaçamento inerente ao seu encontro. É preciso um vazio que seja o não lugar de articulação dessas duas instâncias envolvidas na percepção e no encontro entre ‘olhante’ e ‘olhado’ [...] Articular o sentido sobre o vazio, sobre o espaçamento, sobre o big-bang topológico e sensível inerente à aura acaba desembocando sobre a integração da Imagem dialética e da Imagem crítica benjaminiana. [...] na filosofia de Walter Benjamin, Didi Huberman [...] enriquece a ideia de que o conjunto dos sintomas e dos não-sentidos contidos nas imagens artísticas poderia constituir a substância de uma nova História da Arte. Para isso, Didi-Huberman põe essa última no limiar de uma prática dialética que procura frisar os momentos nos quais uma voz cultural e histórica recalcada, suspensa, esquecida e deixada subterraneamente à espera de seu momento de ressurgimento propício (e de seu tempo de recepção e de audição possíveis), reapareceria para cumprir sua tarefa histórica”.

¹⁶ Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno nasceu em Frankfurt, no dia 11 de setembro de 1903. Após a primeira guerra começou a estudar filosofia, psicologia, e sociologia na Universidade de Frankfurt, onde se reunia uma vanguarda intelectual. Em 1924, recebeu o título de doutor nessa universidade com sua tese sobre Edmund Husserl (*A transcendência do objeto e do noemático na fenomenologia de Husserl*), orientado pelo professor Hans Cornelius. Em 1921, Adorno conhece Max Horkheimer, e em 1930 assume a direção do Instituto für Sozialforschung (KOTHE, 1978). É importante ressaltarmos, também, a grande influência de Walter Benjamin nos estudos de Adorno. Adorno fundamentou seus estudos na perspectiva da dialética. Dentre suas mais importantes obras podemos destacar a *Dialética do Esclarecimento* e a *Dialética Negativa*. Nessa última obra, a qual propomos analisar neste estudo, Adorno deseja fazer uma reforma da razão ocidental, com o fim de libertá-la do domínio autoritário sobre as coisas e sobre os homens. Desse modo, o autor opõe-se à filosofia dialética positiva inspirada em Hegel que reduz o pensamento ao princípio da identidade ou a um sistema totalitário. Como destaca Kothe, “os elementos básicos da *Negative Dialektik* são a negação determinada e a prioridade do específico. O sujeito não é só sujeito, o objeto não é só objeto e também não há uma separação ou independência total entre ambos” (p. 198, itálico no original). Compreende-se, dessa maneira, que Adorno cria o método dialético da “não-identidade”, trazendo à tona a negação, a contradição, o diferente, o dissonante, o inexpressável, o respeito ao objeto e o rechaço ao pensamento sistemático. Para o autor, a razão só deixa de ser dominadora se aceita a dualidade de sujeito e objeto.

¹⁷ A teorização do conceito de escrita performática encontra-se no primeiro capítulo desta dissertação.

tempo. Acreditamos que há, nessa dramaturgia, a justaposição de um jogo de imagens e textos que a revestem por uma *desdramaticidade*¹⁸, na medida em que rompem com o modelo clássico do drama do teatro ocidental.

4.1 Teatro da Crueldade: pontos em comum com o surrealismo

O jato de sangue foi escrita em 1925, época em que vigorava o movimento Surrealista¹⁹ e a preeminência do cinema expressionista alemão, que iria mudar as condições de percepção dos espectadores. Sendo Artaud, numa etapa importante de sua vida, um adepto à estética surrealista, ele buscava, com seu Teatro da Crueldade, uma maneira de encontrar uma fórmula existencial de corporeidade que incluísse o inefável e descaracterizasse os binarismos habituais.

Artaud (1983, p. 88-89) define que:

Onde a poesia ataca as palavras, o inconsciente ataca as imagens, mas um espírito mais secreto ainda empenha-se em colar novamente os pedaços de estátua. A ideia é estilizar o real, desorientar os sentidos, desmoralizar ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto. Do seu obstinado massacre, o Surrealismo sempre se empenha em extrair algo. Pois, para ele, o inconsciente é físico e o Ilógico é o segredo de uma ordem na qual se expressa um segredo da vida [...] O surrealismo inventou a escrita automática, que é uma intoxicação do espírito. A mão, liberta do cérebro, vai onde a caneta a conduz: e, principalmente, um espantoso enfeitiçamento guia a caneta de forma a torná-la viva; tendo perdido todo o contato com a lógica, esta mão, assim reconstruída, retoma o contato com o inconsciente. Por

¹⁸ A noção de drama, até então fundamentada por uma estrutura aristotélica, no teatro clássico Francês deixa de ser incorporada por alguns encenadores do século XX. Artaud, por exemplo, se destacou por romper com essa noção de drama, não construindo, assim, dramaturgias lineares (de começo-meio-desfecho-fim) e não se comprometendo em construir conflitos morais e psicológicos de seus personagens. Suas dramaturgias, então, não eram vistas sob uma perspectiva literária: “Desde Aristóteles, a análise do teatro esteve ligada à construção de uma poética, ou seja, a história do teatro é tradicionalmente vista como a história da literatura dramática. Especialmente a partir do século XVII, foi possível observar o surgimento de uma tradição teatral de sacralização do texto, que teve ampla repercussão sobre a teoria e prática da encenação, pensada nesse contexto, como simples emanção da obra do dramaturgo, origem e fim de todo o sentido da cena” (ROUBINE, 1998, p. 46). Assim sendo, as obras artaudianas são pautadas por poucos diálogos e muitas imagens no cerne das rubricas. É importante ressaltar também que Artaud não se preocupa em dar acabamento às suas obras, por isso elas são lacunares.

¹⁹ O Surrealismo foi um movimento artístico e literário surgido nos anos de 1920, em Paris. Teve influências de Sigmund Freud e de suas teorias psicanalíticas. Uma das propostas desse movimento consiste em fazer com que a arte se liberte das exigências da lógica e da razão e que possa ir além da consciência cotidiana, expressando o inconsciente, o abstrato, o sonho, a fantasia. O principal líder do Surrealismo foi o teórico e poeta André Breton (FARIAS, 2003).

esse milagre, é negada a estúpida contradição das escolas entre espírito e matéria, entre matéria e espírito.

Em *As trombetas de Jericó* (1997), Silvana Garcia aponta-nos alguns aspectos de conexão entre o pensamento de Artaud acerca do Teatro da Crueldade e o movimento surrealista. Esses aspectos, citados por Garcia, tornam-se presentes na dramaturgia de *O jato de sangue*, justamente pelo fato de Artaud acreditar num teatro que ultrapassasse os limites estabelecidos por um pensamento dicotômico: oculto ou diligente, consciente ou subconsciente, realidade ou imaginação.

Na definição de Garcia (1997, p. 86, *italico no original*), o manifesto surrealista referiu-se principalmente:

ao universo do poético, do campo de relações sobre o qual se assenta o ato de criação – a imaginação, o sonho, a memória, o maravilhoso. O “mundo real” surge apenas como um depositário de um racionalismo absoluto – o “reino da lógica” – que deve ser combatido em nome de uma existência poética, insuflada pela imaginação e norteadada pela aspiração à liberdade. Nesse horizonte, não se delineia nenhuma utopia material, senão a busca de uma existência que seja a resolução de “dois estados aparentemente tão contraditórios, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*”.

É de extrema notoriedade ressaltar que Artaud, sendo um adepto ao movimento surrealista, fora contestado por alguns integrantes do movimento, inclusive por Breton, que renegara o teatro e qualquer forma pré-estabelecida acerca da arte. Para esses surrealistas, o foco do movimento estava na investigação do eu-interior do homem consigo mesmo, na tentativa de alargar e transcender o universo do pensamento racional. Para eles, a re-presentação do teatro não tinha o “caráter de primeiridade da criação surrealista, sua marca essencial de espontaneidade, de captação sumária de um instante (sonho, inconsciente, acaso) fugidio” (GARCIA, 1997, p. 75). É dessa maneira, porém, que o projeto teatral de Antonin Artaud significou, aos olhos de Breton, uma ameaça aos pressupostos do movimento surrealista.

Alvo de muitas críticas, Artaud se desligou²⁰ do movimento, e Breton, como forma de justificar o desligamento do teatrólogo e de Soupault, afirmou, na publicação *À luz do dia*, que:

A notável falta de rigor que mantinham entre nós, o evidente contra-senso que implica, no que lhes concerne, a busca *isolada* da estúpida aventura literária, o abuso de confiança no qual ambos se empenham, já haviam sido por muito tempo objeto de nossa tolerância (BRETON *apud* GARCIA, 1997, p. 252).

A resposta de Artaud a Breton surge com a publicação *Em plena noite ou o blefe surrealista*:

O surrealismo sempre foi pra mim uma nova espécie de magia. A imaginação, o sonho, toda essa intensa liberação do inconsciente, que tem por finalidade fazer aflorar à superfície da alma aquilo que ele tem por hábito manter escondido, deve necessariamente introduzir profunda transformações na escala das aparências, no valor da significação e no simbolismo do criado. Todo o concreto muda de vestimenta, de casca, não mais se aplica aos mesmos gestos mentais. O além, o invisível rechaçam a realidade. O mundo não resiste...

Eu desprezo muito a vida para pensar que uma mudança, qualquer que seja, que se desenvolver no quadro das aparências, possa alterar alguma coisa na minha detestável condição. O que me separa dos surrealistas é que eles amam a vida tanto quanto eu a desprezo (ARTAUD *apud* GARCIA, 1997, p. 252-253).

De acordo com os apontamentos de Silvana Garcia, foi somente a partir de 1936, ano colérico em que Artaud começou a ser vítima de maus-tratos nos manicômios da França e que, também, começou a corresponder, por meio de cartas, a Breton, que os insultos entre os dois cessaram. A relação entre ambos foi melhorando e se intensificando até que Breton, em 1946, fez sua primeira aparição pública em uma manifestação²¹ de apoio a Artaud quando este acabara de ser recém-liberado do Sanatório de Rodez (GARCIA, 1997).

²⁰ Na nota biográfica do livro *Escritos de Antonin Artaud* (1983), Cláudio Willer descreve que Artaud participou do movimento surrealista de 1924 até 1926, ativa e assiduamente, editando o n° 3 do *La Révolution Surréaliste*, e dirigindo o *Bureau de Recherches Surréalistes*. Além de Artaud, também Desnos, Soupault, Vitrac e outros se desvincularam do surrealismo, sobretudo pelo mesmo ter aderido ao marxismo e ao partido comunista. Depois de sua ruptura com o surrealismo, Artaud passa a se dedicar a um grupo teatral de vanguarda *Théâtre Alfred Jarry*, de 1926 até 1929 (ARTAUD, 1983).

²¹ Segundo o autor Cláudio Willer, além de Breton, participaram, também, dessa mobilização para retirar Artaud de Rodez figuras como Picasso, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Jean-Louis Barrault, François Mauriac e Paul Éluard (ARTAUD, 1983).

Se na declaração de 27 de janeiro de 1925, lançada pelo Bureau de Recherches Surréalistes, que fora dirigida à crítica literária, teatral, filosófica, o surrealismo fora definido como: “um meio para a liberação total do espírito *e de tudo aquilo que é afim ao espírito*” (ARAGON *apud* GARCIA, 1997, p. 64, itálico no original), então, essa proposta radical do surrealismo de perscrutar o interior do homem, revelando suas verdades, os desejos de seu espírito, corresponde, de fato, às propostas do Teatro da Crueldade de Artaud, que, a nosso ver, mantém pontos de conexão com o surrealismo. Segundo Silvana Garcia (1997, p. 254), manifesta-se aí “o oculto, o universo do subconsciente, o espaço privilegiado oferecido à imaginação, ao acaso, ao humor e, principalmente, mantém-se o sentido de arte vivenciada, princípios muito caros ao Surrealismo”.

Parece-nos pertinente refletirmos que Artaud explora alguns elementos como o inconsciente, os sonhos, os desejos, a ditadura não só da razão, mas de regras e de convencionalismos que regem uma sociedade. Esses elementos, em coincidência com os do movimento surrealista, nos possibilitam levantar a hipótese de que dentro dessa dramaturgia há uma operação do Teatro da Crueldade que podemos fazer dialogar com a performance artística, que por sua vez “bebeu” no surrealismo.

No âmbito da literatura e do teatro, a proposta surrealista da escrita automática, em que vale o jorro, o fluxo, e não a construção formal de um pensamento lógico surge no sentido de atacar de “forma veemente o realismo no teatro. Inovações cênicas são testadas, como a de se representar multidões numa só pessoa, apresentar-se peças sem texto, ou personagens-cenário fantásticos” (COHEN, 1989, p. 42). Assim, na mesma esteira desse pensamento, a performance herda certo radicalismo do surrealismo, por construir uma linguagem que lida com a transgressão e toca nos tênues limites que separam vida e arte, estimulando o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, se configurando, assim, numa arte sem fronteira.

4.2 Aproximações entre Teatro da Crueldade e a Dialética negativa.

O Teatro da Crueldade pode ser compreendido como um processo de experiência: aquilo que foge ao racional, sendo, portanto, irracional. Essa irracionalidade é traçada por certo desconforto na leitura do intérprete. Isso porque as acepções não são

identificadas de imediato. Desse modo, é a partir dessa não identificação que podemos fazer um diálogo com Adorno (2009, p. 34-35) sobre sua formulação conceitual acerca da dialética negativa:

[...] a não identidade é experimentada como algo negativo. Quanto menos é possível afirmar a identidade entre sujeito e objeto, tanto mais contraditório se torna aquilo que é atribuído ao sujeito como cognoscente, uma força desatrelada e uma autoreflexão aberta. O pensamento não-regulamentado possui uma afinidade eletiva com a dialética que, enquanto crítica ao sistema, lembra aquilo que estaria fora do sistema; e a força que libera o movimento dialético no conhecimento é aquela que se erige contra o sistema.

Tomando como base o conceito da dialética negativa de Adorno, é necessário apontarmos que esse pensador constrói tal conceito na tentativa de nortear um ponto de vista para além da diferença entre sujeito e objeto, e essa diferença se manifesta através de uma inadequação àquilo que é pensado. Ou seja, o pensamento daria um salto, desaparecendo imediatamente a cisão entre sujeito e objeto e a verdade se nivelaria ao irracionalismo.

Em diálogo com esse pensamento de Adorno, podemos pontuar que, ao lermos essa obra artaudiana, o que se constata é que há, na linguagem, uma irrealidade. Isso se dá porque nosso entendimento não se manifesta dentro da esfera do previsível e do reconhecimento, mas, ao contrário, Artaud pretende que nosso pensamento possa nascer para além da lógica racional, sem as leis do mundo moral e psicológico.

Ao buscarmos subsídios na dialética negativa como ferramenta de leitura para analisar a peça *O jato de sangue*, é possível identificarmos que o processo de experiência do Teatro da Crueldade assume, nessa dramaturgia, uma linguagem que se contrapõe à realidade empírica, e é através da dissolução entre sujeito e objeto que essa experiência se torna eficaz. Isso implica dizer que tal experiência traz à tona uma nova escrita teatral que se torna hieroglífica, por comportar uma escrita não fonética e pelo fato de residir num espaço habitado por gritos, onomatopeias, expressões e gestos que formariam uma espécie de axioma cruel, o qual operaria numa corrosão abrupta das relações binárias entre dentro/fora, corpo/mente, fala/escrita, presença/ausência, forma/sentido.

Nessa perspectiva de análise, parece-nos que o pensamento de Artaud se aproxima muito das ideias de Adorno sobre estética, na medida em que este, a partir de sua formulação conceitual da dialética negativa, desautomatiza e desestrutura toda a unidade de construção absoluta do pensamento racional. Isso porque Artaud subjuga as formas sacrossantas, repudiando esteticamente as heranças do teatro clássico europeu, na medida em que trabalha com a liberdade do pensamento, das palavras, dando espaço para o fluxo de seu inconsciente, cuja linguagem mostra-se grotesca, exaurindo, inclusive, as relações dialógicas rumo a um sentido lógico.

De forte consistência filosófica e mística, as falas dos personagens se enquadram em torno de uma fábula macabra e cômico-grotesca, que trabalha com o desnudamento de suas naturezas humanas e de seus comportamentos sociais. Tanto é que, inseridos num espaço hostil e ameaçador, onde a força celeste (astros) e a força da natureza (trovões) mostram-se imponentes, esses personagens enfrentam o caos diante de um poder estranho e sobrenatural que os separa, que os mutila. Se voltarmos a refletir acerca da ideia conceitual, de Adorno, sobre a dialética negativa, notaremos que a relação sujeito/objeto mostra-se corrompida, em *O jato de sangue*, na medida em que os objetos tornam-se extensão dos corpos dos personagens e vice versa. Há aqui uma metamorfose do homem em relação à sociedade, à natureza e aos objetos. Isso se evidencia no momento em que a puta diz:

LA PROSTITUTA. – Déjame, Dios.
Ella muerde a Dios en el puño. Un inmenso chorro de sangre desgarrar la escena y se ve en medio de un relámpago más grande que los otros al sacerdote que se persigna. Cuando vuelve la luz todos los personajes han muerto y sus cadáveres yacen por todas partes en el suelo. Sólo quedan el Joven y la Prostituta que se devoran con los ojos. La Prostituta cae en brazos del Joven (ARTAUD, 1975, p. 38, itálico no original)²².

Essa ideia de metamorfose do homem, dos corpos esparramados por todas as partes, nos leva a refletir sobre o Teatro da Crueldade. Ou seja, esse homem, num processo de mutação, revelaria uma liberdade inenarrável capaz de dissolver toda uma

²² A PUTA. – Deus, me deixa!

A puta morde os punhos de Deus. Um imenso jato de sangue rasga a cena e se vê através dos relâmpagos maiores que os outros o padre fazendo o sinal da cruz. Quando a luz se refaz, todos os personagens estão mortos e seus cadáveres jazem por todas as partes, no chão. Só restam a puta e o mocinho que se comem em olhares. A puta cai nos braços do mocinho (tradução nossa).

imposição arraigada por ordens, comodismos, medos, inibições e enclausuramentos. Como destaca Artaud (1983, p. 27-28) na “Carta aos Reitores das Universidades Europeias”, presente em sua obra *Escritos de Antonin Artaud*:

Chega de jogos da linguagem, de artifícios da sintaxe, de prestidigitações com fórmulas, agora é preciso encontrar a grande Lei do coração, a lei que não seja uma lei, uma prisão, mas um guia para o Espírito perdido no seu próprio labirinto, núcleo central para o qual convergem todas as forças do ser, as nervuras últimas do Espírito. Nesse Dédalo de muralhas móveis e sempre removidas, fora de todas as formas conhecidas do pensamento, nosso Espírito se agita, espreitando seus movimentos mais secretos e espontâneos, aqueles com um caráter de revelação, essa ária vinda de longe, caída do céu.

A ordem, aqui, se estabeleceria num processo caótico, num mundo às avessas, num mundo desajustado capaz de provocar ruínas e desarmonias na paz aparente em que repousam os espíritos humanos. Nessa linha de pensamento, somente assim o homem conseguirá se compreender internamente, ressuscitando seus “eus” recalçados. Como afirma Artaud (1999, p. 3): o teatro é “feito para permitir que nossos recalques adquiram vida”. Isso significa que a organização de seu pensamento está fadada à sua própria desorganização. Em outras palavras, Artaud designa um propósito muito ambicioso ao pensamento, tornando-lhe suspenso e obscuro, exigindo, do leitor, o seu esforço para ultrapassar o real, o inconsciente.

Dessa maneira, a dramaturgia põe em xeque tudo aquilo que não se configura como digerível, inteligível, sobretudo pelos diálogos que se manifestam sem coesão e pelas imagens completamente surreais. Com efeito, a dramaturgia apresenta-se aberta e isso, de fato, nos possibilita interpretá-la tomando como referencial a dialética negativa, que em seu estágio mais expressivo caminha em direção contrária ao discurso fechado, imutável e determinado. Adorno (2009, p. 20, *itálico no original*), ao delimitar o espaço da ação da dialética negativa na filosofia, afirma que tal ação:

[...] se tornaria infinita na medida em que despreza a possibilidade de fixar-se em um corpus de teoremas enumeráveis. Ela teria o seu conteúdo na multiplicidade, não enquadrada em nenhum esquema, de objetos que lhe impõem ou que ela procura [...] Ela não seria outra coisa senão a experiência plena, não reduzida, no *medium* da reflexão conceitual. O que leva a filosofia ao esforço arriscado de sua própria infinitude é a expectativa não-garantida de que todo singular e todo particular por ela decifrados representem em si [...] uma desarmonia

previamente estabilizada do que em uma harmonia. Assim, a tarefa de uma interpretação filosófica de obras de arte não pode ser produzir a identidade dessas obras com o conceito, consumi-las nesse conceito; não obstante, a obra desdobra-se em sua verdade por meio dessa identidade.

A partir desse pensamento adorniano, nos é possível ressaltar o diálogo entre esta teoria e a obra, isso porque *O jato de sangue* estratifica-se numa expectativa de entendimento não garantido, não decifrado, em que os discursos muitas vezes se apresentam contraditórios, deslocando e realojando conceitos e abalando, inclusive, toda uma estrutura enquanto linguagem. E foi nessa empreitada que Artaud construiu suas teorias teatrais e essa obra teatral em questão.

É possível apontarmos que haveria certa tensão englobando a composição da linguagem na construção dessa dramaturgia, uma vez que ela se torna caótica, haja vista que o signo liberta o significante de sua dependência, ocupando o terreno da indeterminação. E é nesse terreno que se consolida o jogo de Artaud, que pode ser lido a partir da dialética negativa que Adorno impõe às estruturas de pensamento. Esse jogo é capaz de produzir novas configurações para se pensar numa estrutura não mais centralizada, nem estéril, nem dogmática.

Numa leitura analítica do conceito do Teatro da Crueldade, a partir do conceito da dialética negativa, é possível pensar que ambos não podem ser tomados como sinônimos de algo destrutivo, mas como algo que nos leva a indagações, à decomposição e re-organização dos discursos, em que tudo aquilo que se encontra oculto por detrás das palavras é capaz de segregar e desconstruir o *logos* representativo.

Em muitas instâncias, na dramaturgia em estudo, há várias associações livres de imagens irreais com base, também, na sonoridade e repetição de frases, com estruturas sem coesão e completamente estrambóticas que nos remetem a labirintos prenhes de significados e sensações múltiplas, que mapeiam zonas de significação, no que diz respeito a desejos, a dores, a sofrimentos, a moralismos. Tudo isso parece contribuir com a elaboração de uma verdade imprecisa, questionadora, duvidosa. Nesse processo, a contradição opera como um mecanismo performático, que, a nosso ver, dialoga com a proposição de Adorno (2009, p. 13):

A contradição é o não-idêntico sob o aspecto da identidade; o primado do princípio de não-contradição na dialética mensura o heterogêneo a partir do pensamento da unidade. Chocando-se com os seus próprios limites, esse pensamento ultrapassa a si mesmo. A dialética é a consciência conseqüente da não-identidade. Ela não assume antecipadamente um ponto de vista. O pensamento é impelido até ela a partir de sua própria inevitável insuficiência, de sua culpa pelo que pensa.

O princípio da dialética negativa perpassa a ideia de contradição, em que atingir o não idêntico diante de um conceito significa dizer aquilo que ele não consegue alcançar enquanto verdade, e, portanto, encontra-se reprimido, rejeitado, desprezado. É interessante conectarmos essa ideia à dramaturgia de *O Jato de sangue*, já que, nela, é o caráter do não identificável (a tensão entre os diálogos e as imagens) que conduzem nossos entendimentos a territórios obscuros, num choque de forças divergentes, cuja unidade vai além do conceitual, da lógica discursiva, daquilo que a própria linguagem torna-se incapaz de traduzir. E é aqui que se instaura a dialética negativa, onde os diálogos dos personagens e as imagens criadas, no texto, encontram-se desregrados e inconciliáveis com qualquer moralidade e ao mesmo tempo estranhas. Verifica-se essa nossa reflexão na cena em que O Mocinho, na tentativa de procurar a desaparecida Mocinha, diz:

EL JOVEN. – He visto, he conocido, he comprendido. Aquí la plaza pública, el prelado, el remendón, las cuatro estaciones, el umbral de la iglesia, el farol del prostíbulo, la balanza de la justicia. ¡No puedo más!

Un sacerdote, un zapatero, un bedel, una ramera, un juez, una vendedora de hortalizas, llegan a la escena como sombras.

EL JOVEN. – La he perdido, devuélvemela
TODOS, *en un tono diferente*. - Quién, quién, quién, quién.

EL JOVEN – Mi mujer!

EL BEDEL, *con tono lacrimógeno*. – ¡Su mujer, psuif, farsante!

EL JOVEN. – ¡Farsante! Podría ser la tuya!

EL BEDEL, *golpeándose la frente*. – Quizás sea cierto.

Se va corriendo.

El sacerdote se aleja del grupo a su vez y pone su brazo alrededor del cuello del joven.

EL SACERDOTE, *como en confesión*. – ¿A qué parte de su cuerpo hacía usted más frecuentemente alusión?

EL JOVEN. – A Dios.

El sacerdote desconcertado por la respuesta toma inmediatamente acento suizo.

EL SACERDOTE, *con acento suizo*. – Pero no se hace más eso. Así no lo entendemos. Hay que preguntar esto a los volcanes, a los terremotos. Nosotros vivimos de las pequeñas suciedades de los hombres en la confesión. Y eso es todo, es la vida (ARTAUD, 1975, p. 36-37, itálico no original)²³.

A cena descrita representa de forma subversiva o jorro dos pensamentos, das libidos dos personagens que se encontram recalcados por moralismos e imposições de instituições que os reprimem e os censuram. Isso implica pontuar que os personagens, por meio de suas falas, carregam em si a potencialidade de provocar, de desagradar, de desconstruir, de redefinir, de distorcer os tabus sociais. Com efeito, eles lançam seus pensamentos à “liberdade soberana em meio à não liberdade” (ADORNO, 2009, p. 15), desprendendo-os de suas concepções absolutistas, na qual se conjugam o “soberano e o condescendente, um dependendo de si e do outro” (p. 32).

A cena descrita merece duas atenções especiais, no sentido de que, primeiramente, Artaud lança mão de seu enfrentamento para com Deus, assinalando sua crença no misticismo, de modo que a salvação do espírito não virá de Deus, mas, sim, do contato do homem com sua própria natureza. Subentende-se, pois, que o homem é fadado a cumprir penitências para se salvar. Para isso acontecer, o homem deverá provocar em si mesmo uma revolução, invocando vulcões e terremotos. O segundo ponto que desejamos enfatizar nessa cena é que, nela, está implícita a vontade de Artaud de não

²³ O MOCINHO. – Eu vi, eu fui, eu compreendi. Aqui na praça pública: o padre, o sapateiro, os vendedores, os vendedores de quatro estações, a porta da igreja, a lanterna do bordel, as balanças da justiça! Eu não posso mais!

Um padre, um sapateiro, um bedel, uma puta, uma juíza, uma vendedora de quatro estações chegam em cena como sombras.

O MOCINHO. – Eu me perdi dela! Devolvam!

TODOS, *num tom indiferente*. – Quem, quem, quem, quem.

O MOCINHO – Minha mulher.

O BEDEL, *com tom de choro*. – Sua mulher... Farsante!

O MOCINHO. – Farsante! Farsante é a tua!

O BEDEL, *batendo na testa*. – É pode ser.

Sai correndo.

O padre se destaca do grupo e passa o braço em volta do pescoço do mocinho.

O PADRE, *como num confessionário*. – A que parte de seu corpo você faz, frequentemente, mais alusão?

O MOCINHO. – A Deus.

O Padre, desconcertado pela resposta, toma rapidamente o sotaque suíço.

O PADRE, *com sotaque suíço*. – Mas isso não se faz mais! Eu não ouvi nada da sua boca. Como penitência você tem que invocar aos vulcões, aos terremotos. Nós vivemos das pequenas sujeiras dos homens nos confessionários. E agora é tudo, é a vida (tradução nossa).

aderir aos ideais do teatro tradicionalista europeu, assim como sua fraqueza e tristeza em enfrentar a vida dentro dos manicômios europeus. Manicômios esses que, aparentemente, revelam para a sociedade uma instituição séria e preocupada com a integridade física e mental dos pacientes. Contudo, na realidade, mantêm um mundo escuro e sem esperanças ali dentro, onde os pacientes vivem das “pequenas” sujeiras de uma política interna nunca revelada. Por isso mesmo, a única forma de comunicação nesses lugares se dá por outra língua, talvez suíça, se assim podemos dizer, de acordo com nossa interpretação acerca da cena em análise. Dessa forma, o autor projeta nos seus personagens o desejo de ser escutado.

E dentro dessas operações de escrita, o espectador é contemplado a exercer sua proatividade imaginativa e a participar da obra dando-lhe sentido. Poderíamos enfatizar, desse modo, que a escrita torna-se performática, por ser revestida por uma:

[...] membrana lubrificante e cáustica, esta membrana com dupla espessura, inúmeros níveis, uma infinidade de fendas, esta melancólica e vítrea membrana, porém tão sensível, tão pertinente, tão capaz de se desdobrar, se multiplicar, de dar voltas com sua reverberação de fenda, sentidos, estupefacientes, irrigações penetrantes e contagiosas (ARTAUD, 1983, p. 22).

O que se pode constatar, pois, é que todo o universo onírico, mágico, presente em *O jato de sangue*, fornece ao espectador precipitações verídicas de sonhos, onde todos os seus instintos animais, suas obsessões eróticas e grotescas, suas quimeras e violências, seus sentidos existenciais possam vir a transbordar não mais no plano da ilusão, mas no seu próprio eu-interior, despertando-o em sua sensibilidade. Verifica-se aqui a forte preocupação de Artaud em fazer com que o espectador participe e colabore como testemunho ativo na construção dos sentidos da obra. Para Artaud (1999, p. 86), o espectador não pode ser alvo de uma representação teatral que o deixe intacto, “sem que uma imagem lançada provoque qualquer abalo no organismo, imprimindo nele uma marca que não mais se apagará”. Ao contrário, o espectador tem que se sentir desestabilizado frente à obra que lê /ou à qual assiste, para que seu corpo e seu espírito abram canais e possam experimentar novas sensações.

4.3 As potências imagéticas no cerne das rubricas: diálogo com a teoria de Didi-Huberman.

O jato de sangue se mostra lacunar, não linear e os diálogos se potencializam em imagens e as imagens em diálogos. A dramaturgia nos propõe uma linguagem imagética, que não se restringe à sobreposição a uma linguagem verbal. Ao contrário, o autor não cria uma relação de dependência entre uma linguagem e outra, senão uma tensão texto-visual, que diz respeito tanto à palavra quanto à imagem. Assim, as imagens presentes nessa obra se configuram como “imagens físicas e violentas que golpeiem e hipnotizem a sensibilidade do espectador pego pelo teatro como por um turbilhão de forças superiores” (ARTAUD, 1983, p. 75). Esse pensamento torna-se evidente neste trecho da peça, uma vez que o autor trabalha com a força da natureza sobre os personagens:

En ese momento, repentinamente, la noche cae sobre el escenario. La tierra tiembla. El trueno hace estragos, con relámpagos que zigzaguean en todo sentido, y en el zigzaguo de los relámpagos se ve a todos los personajes echándose los unos con los otros, caen, se levantan y corren como locos (ARTAUD, 1975, p. 38, itálico no original)²⁴.

A história não apresenta lugar nem duração definidos no espaço/tempo, além de conter poucos diálogos e muitas rubricas no corpo do texto, que se tornam fundamentais por traçarem a interseção entre a estância do literário e do cênico. Nessa relação, a dramaturgia textual se desdobra em dramaturgia de cenografia, dramaturgia temporal, dramaturgia espacial, dramaturgia sonora. E, juntas, elas se materializam em texto espetacular.

As rubricas, em *O jato de sangue*, estabelecem um vínculo entre o texto dramático em si e sua encenação “virtual” (aqui, compreendida pelo imaginário do leitor diante das imagens). Essas rubricas tornam-se responsáveis por trazer à tona todo um efeito visual da obra, uma vez que Artaud, ao trabalhar com as imagens, vai traçando o espaço e o tempo da ficção. Por meio das rubricas, que se mostram abertas e que estão a serviço da emancipação do texto/da cena para além do tridimensional, do

²⁴ Neste instante, num só golpe, se faz noite em cena. A Terra treme. O trovão ruge, com relâmpagos que fazem zigue-zague em todos os sentidos, e nos zigue-zagues dos relâmpagos se veem todos os personagens que começam a correr: abraçam-se uns aos outros, caem na terra, se levantam e correm como loucos (tradução nossa).

corporal, do sensorial, é que o leitor poderá incorporar-se à obra contribuindo para a composição de seus sentidos. Essa nossa ideia corrobora com o pensamento de Luiz Fernando Ramos (1999, p. 98), em seu livro *O parto de Godot: e outras encenações imaginárias*, em que o autor pontua que as rubricas “inscrevem, no plano literário, a dimensão física e tridimensional da cena e, assim, não só articulam a encenação no plano imaginário, como garantem sua consistência ficcional”. Esse pensamento de Ramos nos leva a refletir que as rubricas fazem de *O jato de sangue* uma dramaturgia ímpar, por sugerir, em várias instâncias, latências indecifráveis, surreais, para quem se aventure a transpô-las num viés racional. Aquém ou além do drama, essa obra, instaura, paradoxalmente, tanto no plano de conceitos quanto no plano de ausências, uma escrita performática/espetacular emancipada da escrita dramática. Essa nossa reflexão pode ser compreendida na seguinte rubrica:

EL CABALLERO. – Maldita.

Se cubre el rostro con horror.

Una multitud de escorpiones sale en ese momento de las polleras de la Nodriza y comienzan a pulular en su sexo que se hincha y se resquebraja, haciéndose vidrioso, y reverbera como un sol (ARTAUD, 1975, p. 39, itálico no original)²⁵.

Isso significa dizer que a dramaturgia assume, então, a poesia numa esfera espacial. Essa nossa análise dialoga, nesse sentido, com este pensamento de Ramos (1999, p. 153): “as rubricas criam um espaço ficcional permitindo ao espectador não só visualizar o fenômeno físico da cena na ausência do espetáculo, como fruir a carga poética da projetada espacialização”.

É relevante pontuarmos que as rubricas funcionam independentemente das falas dos personagens e também não estão subordinadas a contar uma história, o que significa que Artaud trabalha com indicações espaço-temporais para auxiliar na ficcionalização do enredo. Uma outra observação a ser traçada, nessa análise, é a importância das rubricas em não assumirem condições psicológicas dos personagens. Tanto é que o dramaturgo não trabalha com nomes. Os personagens funcionam como alegorias da

²⁵ O CAVALEIRO – Maldita.

Cobre o rosto de horror.

Uma multidão de escorpiões cai da saia da ama e começa a pular em seu seio que pega fogo e se racha: Tornando-se vidrado e brilhante como um sol. O mocinho e a puta fogem como dois trepanados (tradução nossa).

religião, do trabalho, da censura, do sexo e da justiça. No caso, os personagens se configuram em “O Mocinho”, “A Mocinha”, “O Cavaleiro”, “A Ama”, “Um Padre”, “Um Sapateiro”, “Um edel”, “Uma Puta”, “Uma Juíza”, “Uma Vendedora de Quatro Estações”. O que se pode dizer desses personagens é que seus discursos são desordenados e, a nosso ver, coexistem formando imagens harmônicas e não harmônicas, provocando-nos tensões, alojando nossos questionamentos sobre essa peça em labirintos onde a busca pelo determinado só resulta no indeterminado.

A razão pela qual nossos questionamentos da peça ora se apresentam determinados ora indeterminados ficam evidentes nessa específica cena, que introduz a obra:

EL JOVEN. – Te amo y todo es bello.

LA JOVEN, *con un trémolo intensificado en la voz.* – Tú me amas y todo es bello.

EL JOVEN, *en un tono más quedo.* – Te amo y todo es bello.

LA JOVEN, *en un tono aún más quedo que el suyo.* – Tú me amas y todo es bello.

EL JOVEN, *dejándola bruscamente.* – Te amo.

Un silencio. Ponte delante de mío.

LA JOVEN, *siguiendo el juego, se ubica frente a él.* – Ya está.

EL JOVEN, *con un tono exaltado, sobreagudo.* – Te amo, soy grande, soy limpio, soy pleno, soy denso.

LA JOVEN, *en el mismo tono sobreagudo.* – Nos amamos.

EL JOVEN. – Somos intensos. Ah, qué bien establecido está el mundo.

Un silencio. Se oye como el ruido de una inmensa rueda que gira provocando viento. Un huracán los separa. En ese momento se ven dos astros que se entrechocan y una serie de piernas de carne viva que caen con pies, manos, cabelleras, máscaras, columnas, pórticos, templos, alambiques, que caen, pero cada vez más lentamente, como si cayeran en el vacío, luego tres escorpiones uno tras otro, y finalmente una rana, y un escarabajo que cae con una lentitud desesperante, una lentitud que hace vomitar (ARTAUD, 1975, p. 35, itálico no original)²⁶.

²⁶ O MOCINHO –. Eu te amo e tudo é belo.

A MOCINHA, *com um tremor intensificado na voz.* – Tu me amas e tudo é belo.

O MOCINHO, *num tom mais baixo.* – Eu te amo e tudo é belo.

A MOCINHA, *num tom um pouco mais baixo.* – Você me ama e tudo é belo.

O MOCINHO, *bruscamente, abandona a mocinha.* – Eu te amo.

Silêncio. Fica na minha frente.

A MOCINHA, *mesmo jogo, ela se coloca à sua frente.* – Está bem.

O MOCINHO, *num tom exaltado, super agudo.* – Eu te amo, eu sou grande, eu sou claro, eu sou pleno, eu sou denso.

A MOCINHA, *num tom super agudo.* – Nós nos amamos.

O MOCINHO. – Nós somos intensos. Oh, como o mundo está bem estabelecido!

Silêncio. Ouve-se como o barulho de uma imensa roda que gira e desempenha o vento. Um furacão os separa. Neste momento se veem dois astros que se entrechocam e caem uma série de pernas em carne

O que podemos pontuar diante da cena citada é que há certo descompasso entre fala e gesto (pensemos aqui também na intenção da voz). Em outras palavras, aquilo que os personagens dizem (a construção idealizada de um amor pleno, puro, e verdadeiro) não corresponde às suas intenções de falas (vozes que ora apresentam-se trêmulas, ora bruscas, ora baixas, ora exaltadas) e tampouco com a imagem da roda que provoca um furacão, separando os personagens Mocinho e Mocinha.

Podemos fazer duas leituras acerca dessa cena. A primeira corresponde à tentativa de Artaud de querer dissolver a ideia romantizada do amor e a de uma sociedade bem estabelecida e ordenada. Nesse sentido, o dramaturgo cria, então, a imagem de uma roda grande que gira, provocando um furacão, separando o casal (que momentos antes declarava amor um ao outro), trazendo à tona um caos total e um vazio supremo. A segunda interpretação advém da imagem criada, a partir do desmoronamento de pernas em carne viva, juntamente com pés, mãos, cabelos, perucas, máscaras, colunas, pórticos, templos, alambiques. Poderíamos enfatizar que esse “desmoronamento” simbolizaria o projeto do Teatro da Crueldade, isso porque o autor procurava destruir as estruturas de alicerce do teatro clássico, permitindo desestruturar as verdades absolutas do pensamento, e chegando, assim, a atingir de forma violenta e cruel aquilo de mais recalcado a que a linguagem nos impossibilita de chegar: os lugares ocultos de nossa existência. Para se chegar a esses lugares ocultos da alma não só o corpo deve se abrir e se esvaziar como também o olhar. Dentro das propostas do Teatro da Crueldade, ao direcionarmos nosso olhar para as camadas mais íntimas do nosso ser, devemos permitir que essas mesmas camadas nos olhem até o âmago. Essa nossa reflexão corresponde àquilo que Didi-Huberman (1998, p. 38, *italico no original*) enfatiza:

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim *a imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e

viva com pés, mãos, cabelos, perucas, máscaras, colunas, pórticos, templos, alambiques. O desmoronamento é feito aos poucos, lentamente, como se tudo caísse no vazio. Caem ainda três escorpiões um atrás do outro, depois uma rã e um escaravelho com uma lentidão desesperadora, nojenta (tradução nossa).

desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia [...] É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão do saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir.

Nota-se, assim, que as imagens da cena anteriormente citada trazem um peso crítico por nos exigir um trabalho prévio de esvaziamento de discursos que se cristalizam como verdades, além de nos possibilitar a encontrar brechas onde possamos apresentar à dramaturgia diferentes posições de um olhar, com vistas à abertura ao invisível.

Nesse jogo de tensão entre texto e imagem, o que se pode perceber é que a ação dramática, em todo o enredo, não se encontra atrelada às falas dos personagens, já que muitas delas se consolidam plasticamente, musicalmente, espacialmente na obra, sugerindo, assim, um novo paradigma em termos de construção dramatúrgica, possibilitando que a construção do entendimento sobre ela apresente-se num processo de *work in progress*. E é na condição de ir além do visível e do legível que se estabelece a experiência do intérprete, isto é, como possibilidade de singularizar seu olhar.

Essa ideia nos permite dialogar com as propostas de Didi-Huberman de que quando capturamos o objeto artístico pelo nosso olhar, esse mesmo olhar é capturado pelo objeto. Nessa relação de reciprocidade, o olhar se redimensiona e as possibilidades de críticas tornam-se menos engessadas, ganhando mais mobilidades. Como afirma o filósofo:

*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: Ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão do *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34, itálico no original).*

Tomando como referência esse pensamento de Didi-Huberman, acreditamos que a estética dessa obra literária de Artaud nos convida a adentrar nesse jogo entre olhar e ser olhado pelo objeto, em que “o ver se transforma em ser” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Essa nossa ideia pode ser visualizada na cena final em que A Puta, ao cair nos braços do personagem O Mocinho, diz:

LA PROSTITUTA, *suspirando y como en el extremo de un orgasmo*. – Cuéntame como ha ocurrido esto.

El Joven esconde la cabeza entre las manos.

La Nodriza vuelve llevando a la Joven bajo el brazo como un paquete. La Joven está muerta. La deja caer al suelo y ésta se aplasta y achata como una torta. La Nodriza no tiene más senos. Su pecho es completamente chato. En ese momento regresa el Caballero que se echa sobre la Nodriza y la sacude con vehemencia.

EL CABALLERO, *con voz terrible*. – ¿Dónde lo has puesto? Dame mi gruyère.

LA NODRIZA, *atrevidamente*. – Aquí está.

Se levanta las polleras.

El Joven desea irse corriendo pero se queda como un títere petrificado (ARTAUD, 1975, p. 39, itálico no original)²⁷.

A imagem da Mocinha, que ao cair na terra, se quebra como uma bolacha; a imagem da Ama que retira de dentro de sua saia (supostamente de seu aparelho reprodutor) um queijo; e, por último, a imagem do Mocinho que se congela como uma marionete petrificado, tais imagens, juntas, configuram a própria *deshierarquização* entre sujeito e objeto. Esse sentido, pode-se enfatizar que elas, também, se tornam críticas, na medida em que se potencializam em pensamento e no próprio corpo dos personagens.

²⁷ A PUTA, *num suspiro e como ao extremo ponto de um espasmo amoroso*. – Conta pra mim como foi pra você.

O mocinho esconde a cabeça com as mãos.

A ama volta trazendo a mocinha nos braços como um pacote. A mocinha está morta. A ama deixa a mocinha cair na terra onde ela se quebra e se torna pálida como uma bolacha. A ama não tem mais seios. Seus seios estão completamente achatados. Neste momento aparece o cavaleiro que se atira sobre ela e a sacode violentamente.

O CAVALEIRO, *com uma voz terrível*. – Onde você escondeu? Me dá o meu queijo!

A AMA, *alegremente*. – Aqui está.

Levanta as saias.

O mocinho quer correr mas não consegue. Ele se congela como uma marionete petrificada (tradução nossa).

Um ponto importante a ser destacado aqui é o uso da imagem da marionete a que Artaud recorre. Tal uso traz à tona, pela linguagem, a erupção do fantástico e do burlesco, além de apontar a incapacidade da voz (do personagem e do próprio Artaud) de exprimir aquilo que a tormenta. Aquilo que não se traduz em voz, se traduz em corpo. E esse corpo ganha forma e deformidade (marionete petrificada). E essa dissonância constitui, assim, o projeto do Teatro da Crueldade, edificando, no espaço das páginas dessa obra dramaturgica, imagens, sons, cujos sentidos estão sempre adiados.

O que se pode deduzir, pois, é que tudo que se apresenta, na dramaturgia, é olhado/interpretado por meio da cisão do ver à sensação de incompletude, de inquietude, de indeterminação daquilo que não podemos apreender, daquilo que nos escapa, do vazio. A partir dessa nossa leitura e em diálogo com a teoria de Didi-Huberman, são a partir destes campos de visão (inquietude, indeterminação, inapreensibilidade) que se funda a perda e também onde se rompe a dinâmica de hierarquização do sujeito e objeto.

Segundo Didi-Huberman (1998, p. 29), “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. Esse retorno do olhar sobre o olhante é pensado pelo filósofo a partir do conceito de imagem de Benjamin. Esta imagem, por sua vez, está relacionada à experiência do choque que assinala certa revolução e violência na imagem; e está ligada à história e ao tempo. Nesta experiência de choque é que se instaura a operação de perda, do inapreensível que impede o reconhecimento e que problematiza, com isso, a ordem do saber. Isso significa que distanciar do visível é consentir com que o olhar, em exercício de inquietude, crie um espaçamento do vazio:

[...] Aqui não há portanto síntese a não ser inquietada em seu exercício mesmo de síntese (de cristal): inquietada por algo de essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 117).

Na linha de raciocínio de Didi-Huberman, esse exercício de inquietude se dá por meio de uma imagem ambígua. Para tanto, trabalhar a ambivalência da imagem é tentar extrair o sentido oculto no cerne da mesma; é pensar nos possíveis desdobramentos

desse sentido num exercício de ressignificação para além daquilo que nos foge do campo do visível. O segredo reside então, diante do pensamento de Didi-Huberman, na dialética, que por si só é crítica. Ao nosso olhar, ela nos obriga a olhá-la e a constituir esse olhar. É somente assim que se poderia constituir a leitura de uma imagem: “ler não no sentido de decifrar, mas de retrabalhar a imagem na escrita, que é ela mesma imagética, portadora e produtora de imagens” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 181). Diante desse pequeno excerto, é possível pontuar que *O jato de sangue* nos apresenta imagens que constituem desvios, contradições, sem diminuí-las nem resolvê-las, mas integrando-as em sua ordem e dimensão próprias, transgredindo os limites de seu próprio campo semiótico e acumulando sentidos múltiplos.

As imagens, então, na obra, apresentam-se ambíguas, demarcadas, simultaneamente, por um fluxo ininterrupto de imagens que se constroem no corpo da dramaturgia, produzindo no leitor, confusas interpretações. Isso se dá porque as imagens mostram-se completamente surreais e sem coesão. Nesta rubrica que se segue, essa nossa análise fica bem clara:

En un momento dado una mano enorme tamo la cabellera de la prostituta que se inflama y crece visiblemente.

UNA VOZ GIGANTESCA. – ¡Perra, mira tu cuerpo!

El cuerpo de la prostituta aparece absolutamente desnudo y horrendo, bajo el corpiño y la enagua que se vuelven como de vidrio (ARTAUD, 1975, p. 38, itálico no original)²⁸.

Nessa cena nada é desvelado, mas, ao contrário, as rubricas são ocultas e muitas vezes inexprimíveis. Com isso, a obra nos oferece a oportunidade de experimentar o que não vemos através das imagens. E essas demandam que nosso olhar tenha a possibilidade de atravessar para o além do real.

O que se pode constatar em *O jato de sangue* é que as imagens pressupõem uma interpretação que não nega a incompletude e não nega os intervalos que suspendem

²⁸ *Nesse momento uma mão enorme arranca a peruca da puta que se incendeia às vistas do público.*

UMA VOZ GIGANTESCA. – Cadela. Olhai vosso corpo!

O corpo da puta aparece absolutamente nu e horroroso com um corpete e uma saia que se transformam como um vidro transparente (tradução nossa).

as certezas. Ou seja, elas não têm como referencial o real visível, o que não possibilita ao leitor ficar acorrentado a uma lógica figurativa, a uma representação do real. Aqui, o olhar interpretativo admite o obscuro e o irreal como um dispositivo de leitura, isso porque os personagens artaudianos assumem várias facetas e possuem certa anomalia nas suas formas corpóreas, além de suas ações tornarem-se animais e até mesmo monstruosas. A impressão que se tem é de que esses personagens são metade homem, metade animal. Um bom exemplo desse nosso apontamento pode ser comprovado nesta rubrica:

EL JOVEN, *gritando con todas sus fuerzas*. – El cielo se ha enloquecido.
Mira al cielo. Salgamos corriendo.

Empuja a la joven delante suyo.
Y entra un Caballero de la Edad Media con una enorme armadura y seguido por una nodriza que sostiene sus pechos con ambas manos y resopla porque tiene los senos muy inflados (ARTAUD, 1975, p. 35, *italico no original*)²⁹.

Poderíamos falar que há, nessa rubrica, um anacronismo, justamente pela inserção de personagens bizarros e antiquados, como o Cavaleiro e a Ama. Por meio desses personagens, Artaud transporta o leitor para outros tempos e outros lugares, como, por exemplo, a época da idade média³⁰, que nos lembra os grandes cavaleiros medievais, o feudalismo, a soberania da Igreja Católica e, sobretudo, a doença da peste negra. Dessa forma, o tempo, em *O jato de sangue*, é marcado pela ausência de linearidade, de modo que as situações, os acontecimentos vividos pelos personagens não são definidos por uma ordem cronológica sequencial.

Essa nossa análise pode ser compartilhada com as ideias de Didi-Huberman, uma vez que o autor acredita que é na esfera interpretativa do anacronismo e da perda que as

²⁹ O MOCINHO, *gritando con todas suas forças*. – O céu ficou louco!
Olha o céu. Vamos sair correndo!

O mocinho empurra a mocinha de sua frente.

Entra um cavaleiro da idade média com uma armadura enorme seguido por uma ama que segura os seios com as duas mãos e respira graças a seus seios muito inflados (tradução nossa).

³⁰ A Idade Média compreende o período que parte da queda do Império Romano, até o surgimento do movimento renascentista. Um período histórico conhecido pela “idade das trevas”, ele não se restringe ao domínio das concepções religiosas em detrimento da busca pelo conhecimento. Verifica-se que é durante o período medieval que se estabeleceu a junção de valores culturais romanos e germânicos. Ao mesmo tempo, é nesse período, também, que vemos a formação do Império Bizantino e da expansão dos árabes.

imagens tornam-se dialéticas, portanto, críticas. Assim, as imagens, nessa obra, vão surgindo a partir das ações do tempo que interferem no espaço que, por sua vez, interfere sobre o agir dos personagens. O espaço se configura como tempo, por meio dos ritmos, anacronismos, fluxos, ecos e repetições. É nas ações e nas falas dos personagens que se materializa o tempo. Tempo esse condensado por acúmulos e esvaziamentos, trazendo à tona tensões e articulações entre linguagem e imagem, que não funcionam como representação de algo previamente dado, ou imitação de um referente (produzindo a ilusão de uma presença visível). Essa nossa constatação fica evidente nas seguintes falas:

EL CABALLERO. – Deja tus tetas. Dame mis papeles.
LA NODRIZA, con un grito sobreagudo. - ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!
EL CABALLERO. – Mierda, ¿qué es lo que pasa?
LA NODRIZA. – Nuestra hija, allá, con él.
EL CABALLERO. – No hay hija, silencio.
LA NODRIZA. – Te digo que se están besando.
EL CABALLERO. – Qué carajo crees que me hace que se estén besando.
LA NODRIZA. – Incesto.
EL CABALLERO. – Matrona.
LA NODRIZA, *hundiendo las manos en sus bolsillos que son tan grandes como sus senos.* – ¡Mantenido!

Ella le desparrama sus papeles, rápidamente. (ARTAUD, 1975, p. 35-36, itálico no original)³¹.

A palavra *incesto*, pronunciada no referente trecho, é um tema bastante recorrente na escrita artaudiana. Essa obstinação se deve à necessidade de Artaud de lutar contra a moral e o estatuto social, na expectativa de encontrar uma liberdade para se expressar e deixar à mostra seu eu-inconsciente. Segundo o autor Alain Virmaux (1990, p. 50): “o incesto é o que melhor caracteriza a violência feita ao nosso ser profundo”. A proibição do incesto constitui: “o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no

³¹ O CAVALEIRO. – Larga tuas mamãs! Me dá meus papéis!
A AMA, com um grito agudo. - Ah! Ah! Ah!
O CAVALEIRO. – Merda! Que que há?
A AMA. – A nossa filha! Lá! Com ele!
O CAVALEIRO. – Não tem menina nenhuma, silêncio.
A AMA. – Eu estou te dizendo que eles estão se beijando!
O CAVALEIRO. – Pôrra! Que merda eu tenho a ver se eles estão se beijando.
A AMA. – Incesto!
O CAVALEIRO. – Matrona!
A AMA, *Afundando as mãos nos bolsos que são tão inflados quanto os seios.* – Cafetão!

Joga-lhe rapidamente seus papéis (tradução nossa).

qual se processa a passagem da natureza à cultura” (STRAUSS *apud* VIRMAUX, 1990, p. 50). Desse modo, o incesto configura-se em *O jato de sangue* como uma insistência colérica do autor em exigir do corpo uma pureza. E para se chegar a tal pureza é preciso castigar-se. Assim, Artaud se pune e é daí que provém “a obscenidade, a imundice, a fecalidade como necessidade de expiação” (p. 51).

Na cena descrita anteriormente, portanto, as falas produzem um jogo imagético de alteridades, de justaposições (daquilo que se pode ver, daquilo que não se pode ver ou daquilo que não se quer ver), de deslocamentos e de colisões, fazendo com que as imagens-textos apresentem-se paradoxais, por meio de elementos heterogêneos e de operações como: lapsos (lacunas) visuais e jogos de linguagem constituídos por afirmações e negações, por esvaziamento do visível e pela produção dicotômica entre o significado de algo latente e a manifestação de algo aparente. Poderíamos ler, portanto, que as imagens, na obra, são dialéticas, podendo funcionar como um traço, um rastro, como “coisas a ver de longe e a tocar de perto” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35).

Julgando-as como críticas, elas ganham performatividade e deslocamento no espaço e tempo por emergirem uma orientação ao leitor que ora se desliza pelo reconhecimento, ora pelo estranhamento, ora se evidencia, ora permanece no obscuro. Essa nossa reflexão dialoga com esta citação:

[...] a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Pretérito com o Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagética. Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida – quero dizer, a imagem no Agora da recognoscibilidade – traz no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que subjaz a toda a leitura (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 182).

Se as imagens, na obra *O jato de sangue*, em muitas instâncias, apresentam-se vazias, opacas e obscuras, então, o próprio ato de interpretá-las admite que tal ato assumo um lugar de suspensão. Isso significa que devemos deixar as imagens apropriarem-se de nossa visão, por mais absurdas que sejam, de modo que a relação entre sujeito e objeto se transforme numa só coisa, desfazendo-se, assim, a oposição canônica da

presença e ausência. E é nessa oposição que se produz o sentido. Essa nossa ideia corresponde a tal pensamento:

Uma *negatividade* de des-significação. E é nessa condição que brincar de fazer desaparecer e de fazer reaparecer é criador de sentido [...] A questão é antes a descoberta do sentido como ausência, e o jogo descobre seu poder na criação do efeito de sentido da ausência (FÉDIDA *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 101, itálico no original).

Para uma leitura fruída, atenta e criteriosa da obra, de fato, é necessário que percebamos as vozes, os vazios, os ritmos que se espacializam entre uma imagem e uma frase. Conforme demonstramos nas análises das cenas, tanto o conceito de dialética negativa de Adorno quanto o conceito de anacronismo, de imagem dialética, com sua essencial função crítica, de Didi-Huberman, nos serviu de base para entendermos a obra desse dramaturgo, inclusive para validá-la como sendo performática. Isso porque a escrita artaudiana permite ao leitor a expansão do campo do visível para uma dimensão temporal, espacial e também corporal.

Entendemos que essas não são as únicas leituras possíveis de Artaud, mas as escolhas dessas teorias nos possibilitaram perceber que a obra analisada leva nosso pensamento a uma espécie de vazio³². É nesse vazio que a poesia (em processo de formação) nasce como imagem, alegoria, cuja linguagem ultrapassa o domínio das palavras e da ocorrência psicológica. Artaud trabalha com a articulação de uma linguagem no espaço por meio de imagens, formas, cores e sons, cujos sentidos estão sempre na ordem do oculto, do devir. Isso implica dizer que a tentativa, de qualquer leitor, em buscar uma síntese para a obra torna-se inútil. Para tanto, é necessário pensarmos, metafisicamente³³ e dialeticamente, a relação entre texto e imagem na presente dramaturgia. Isso significa que devemos ativar nosso inconsciente para compreendermos a linguagem teatral como “pura”, capaz de atingir uma outra realidade, na qual o teatro esteja ligado “às possibilidades de expressão pelas formas, por tudo aquilo que é gesto, ruído, cor, plasticidade, etc., é devolvê-lo à sua destinação

³² O vazio representa, na dramaturgia, a falta do dito, o puro querer dizer, entre a imagem e o significado.

³³ Como enfatiza Artaud em seu livro *O teatro e seu duplo*: “no teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, todo esse amontoado compacto de gestos, signos, atitudes, sons, que constituem a linguagem da realização e da cena, essa linguagem que desenvolve todas as suas consequências físicas e poéticas em todos os palcos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas que são o que poderíamos chamar de *metafísica em atividade*” (ARTAUD, 1999, p. 44).

primitiva, é repô-lo no seu aspecto [...] metafísico, é reconciliá-lo com o universo” (ARTAUD, 1983, p. 58).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

5.1 Abertura e indeterminação: as obras (de Artaud) e o leitor.

A obra literária para ser considerada aberta deve fazer com que o texto, além de seus limites e fronteiras, abra possibilidades de encontros de saberes, exigindo do leitor uma maneira especial de lê-la, graças às suas contribuições emotivas e imaginativas. Há aqui, então, uma relação de estreitamento entre obra e leitor, em cuja relação inexistente um resultado a ser alcançado, mas sim um processo. Assim, numa obra aberta, como bem sugere Umberto Eco (1969, p. 43, *itálico no original*):

O leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e *usará* a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentara numa leitura anterior). Mas nesse caso “abertura” não significa absolutamente “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades da forma, liberdade da fruição [...]

Nessa linha de raciocínio, dentro das teorias literárias contemporâneas, estudiosos que promovem o diálogo entre performance e literatura desenvolvem dispositivos de leituras para encontrar, nos textos literários, feixes de possibilidades críticas - móveis e intercambiáveis - que contestem os valores de narrativas como *acabadas* e *definidas*.

É com base nesse pensamento que este estudo foi realizado, uma vez que a teoria da escrita performática foi considerada uma boa chave de leitura para analisarmos as obras teatrais de Antonin Artaud, que, a nosso ver, nos coloca numa condição de estranhamento por infringir normas de linguagem, às quais estamos habituados. Ou seja, tal estranhamento se dá por encontrarmos nessas dramaturgias certa desordem de pensamento, uma não relação entre causa e efeito de uma cena para outra, a indeterminação de sentidos e, sobretudo, pela solicitação da atividade intelectual e sensitiva do leitor em seu esforço para compreendê-las. Como enfatiza Cristiano Florentino (2005, p. 95), são variadas as estratégias poéticas de Artaud, isso porque elas “desconstroem sempre de algum modo diferente a língua francesa ao introduzir

novos espaçamentos, grafias, tipografias, neologismos desconcertantes, uma sintaxe constantemente corrompida e um léxico muitas vezes esgarçado e propositalmente ultrajante”.

O que podemos observar é que as escritas artaudianas designam uma estética que só pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, entregues ao intérprete como peças soltas, provocando-lhe suas sensibilidades e estimulando seus atos criativos numa liberdade total. O intérprete, diante das obras do autor, torna-se o centro dentro de uma rede colaborativa inesgotável, entre a qual ele instaura seus próprios sentidos. As obras exigem dele reflexões críticas dentro de um universo livre e inventivo, concedendo-lhe autonomia.

Podemos apontar que a fruição entre as obras de Artaud e o receptor só se torna possível a partir do momento em que o leitor e o objeto se fundem num só corpo. Ou seja, o leitor (sujeito) que vê a obra (objeto) é visto por ela. Nessa reciprocidade entre ver e ser visto, a linguagem instaura um jogo entre texto e imagens que reintegra a parte visual, sonora e espacial da escrita. Esses jogos pressupõem espaços em branco para que o leitor se incorpore neles, condicionando movimentos, ritmos e sonoridades para sua leitura. Isso pode ser evidenciado neste trecho extraído da obra *Para acabar com o julgamento de Deus*:

Mas como,
reduzir meu corpo
a um gás fétido que se forma em mim?

Não sei
mas
sei que
o espaço
o tempo
a dimensão
o devir
o futuro
o destino
o ser
o não-ser
o eu
o não-eu
nada são pra mim [...] (ARTAUD, 1983, p. 157).

Podemos destacar aqui que a obra adquire o caráter de performática por evidenciar a permeabilidade de uma linguagem sem fronteiras em que o dizer e o não dizer, o ver e o não ver, o aproximar e o afastar tornam-se presentes na relação entre escrita e imagem. Essa reflexão pode também ser compreendida diante deste trecho poético: “TUTUGURI – O Rito do Sol Negro”, que faz parte da peça radiofônica:

O Rito é o novo sol passar através de sete pontos antes de explodir no orifício da terra.

Há seis homens,
um para cada sol
e um sétimo homem
que é o sol
cru
vestido de negro e carne viva.

Mas este sétimo homem
é um cavalo,
um cavalo com um homem conduzindo-o.

Mas é o cavalo
que é o sol
e não o homem (ARTAUD, 1983, p. 149).

Nesse trecho, constata-se que o pensamento do leitor é conduzido por um caminho contrário à síntese, graças à linguagem poética do dramaturgo, cheia de fraturas, de heterogeneidades que estabelecem relações dinâmicas entre texto e imagem nunca fixas e nunca estáveis, mas oscilantes. Aqui, as imagens podem ser pensadas e pensáveis fora de qualquer referência textual. Esse nosso pensamento corrobora com esta citação: “longe de ser mitológica, histórica ou bíblica; é preciso que a imagem não dependa mais de um texto fonte, em suma, que ela tenha adquirido uma autonomia que lhe foi durante muito tempo acusada” (MOURIER-CASILE E MONCOND’HUY *apud* ARBEX, 2006, p. 36).

Diante da profusão e da diversidade dos estudos e abordagens no que diz respeito ao diálogo entre literatura e performance, fica-nos evidente que as tentativas de classificação divergem e não esgotam a riqueza da prática criativa demarcada por trabalhos críticos que visam a atingir para além da letra e da imagem o legível e o visível. Dentro desses trabalhos optamos em utilizar a teoria de Derrida sobre o desconstrutivismo, uma vez que Artaud, a todo instante, opera em suas dramaturgias um jogo de linguagem que rompe com a lógica da palavra. Por meio dessa, ele imprime

seu estado de espírito, sua dor física, além de criar metáforas e analogias para ilustrar suas ideias no que concerne ao seu desejo de chegar a atingir com seu teatro uma linguagem pura e nova:

Sobre uma tal linguagem da encenação, entendida como linguagem teatral pura, a questão é saber se ela é capaz de atingir o mesmo propósito interior da palavra; se, teatralmente e sob o ponto de vista do espírito, pode aspirar à mesma eficácia intelectual da linguagem articulada. Ou seja, podemos perguntar se ela é capaz, não de especificar pensamentos, mas sim de *fazer pensar*; se ela é capaz de levar o espírito a tomar atitudes profundas e eficazes a partir do seu próprio ponto de vista (ARTAUD, 1983, p. 57, itálico no original).

Frente a esse posicionamento, Artaud desenvolve uma linguagem que vai além da fala e da escrita, elevando-a a um estatuto máximo de oralidade que se torna possível através de um trabalho subversivo do texto, em que a voz e o ritmo deixam de ser meramente fônicas e declamatórias para passarem a ocupar os espaços das páginas. A voz encarnada na palavra ganha substância, “textura física, tornam-se sons penetrantes, letras cortantes, farpas que afetam, invadem o corpo” (SOUZA *apud* FLORENTINO, 2005, p. 91).

Durante nosso estudo, a tentativa de buscarmos, nas obras artaudianas, rastros de seu corpo e de sua voz, que pudesse ser ouvida por meio de ritmos, neologismos e que pudesse ser pensada como um ter-lugar da linguagem, é que nos fez pesquisar a teoria de Agamben sobre a negatividade e a voz, incluindo também a releitura que Deleuze faz sobre o conceito de Artaud: o Corpo sem Órgãos.

Acreditamos, assim, que a literatura de Artaud pode ser lida por meio desses filósofos porque cabe ao leitor engendrar a voz e o corpo que se esconde por trás das palavras, num jogo paradoxal entre o que se pode dizer e o que não se pode. Aqui, fora dos domínios da significação, a voz deixa de ser um mero som e ao mesmo tempo deixa de ter um significado para se tornar “uma voz não só dissociada dos órgãos dos sentidos como também concebida inteiramente fora dos domínios da significação”, ou seja, “desprovida de som e de sentido” (MANDIL *apud* FLORENTINO, 2005, p. 90).

Ao criar uma escrita sem limites, cuja linguagem escapa para fora de si, Artaud realiza desvios necessários nela para libertar seu corpo e sua voz para além do real, do

simbólico e do imaginário. Nesse sentido, o dramaturgo, ao lutar contra a submissão ao signo, às palavras, constrói uma escrita não articulada, cheia de glossolalias, trocadilhos, cujos sentidos se multiplicam e se cruzam sobre os sons³⁴, decompondo fonemas e propondo a formação de novas palavras, ou, segundo Florentino (2005, p. 96), “indo mais além, um retorno, ainda que mimético, a um momento primitivo, anterior à articulação e ao signo”.

Dessa forma, a linguagem da voz, nas obras de Artaud, é aquela que escapa à fala e ao signo. Como destacou Florentino na citação acima, a linguagem poética de Artaud pode ser igualada à linguagem primitiva, isso porque ela dispõe de uma multiplicidade de meios de expressão indo da linguagem oral ao desenho, ao gesto, cujo pensamento do leitor não necessita associar-se a um signo verbal e não precisa partir de um conceito para a fundamentação de suas interpretações. Nessa linha de pensamento, selecionamos, também, a teoria de Adorno sobre a dialética negativa, para entendermos que o conceito pode ultrapassar a si mesmo para se aproximar, dessa forma, a um não conceito. Como afirma Adorno (2009, p. 19), “ante a intelecção do caráter constitutivo do não conceitual no conceito dissolve-se a compulsão à identidade que, sem se deter em tal reflexão, o conceito traz consigo. Sua automeditação sobre o próprio sentido conduz para fora da aparência do ser-em-si do conceito enquanto unidade do sentido”. Essa referência nos tornou possível verificar que, nas dramaturgias, os discursos não podem ter nenhum cenário senão aquilo que o conceito reprime, despreza e rejeita. Sendo assim, as obras artaudianas se abrem ao não conceitual com conceitos, despertando dúvidas, projetando, na leitura, um movimento contínuo em termos de contradições.

Por fim, adotamos, também, a teoria de Didi-Huberman sobre a imagem para lermos as obras de Artaud como sendo performáticas, já que produzem efeitos de leitura que se traduzem na oscilação infinita que rege a relação entre imagem e texto, jamais estabilizada, mas afirmada num movimento perpétuo de ver e ler, que transcende a superfície do legível, fazendo da interpretação algo instável.

³⁴ Se na peça escrita *Para acabar com o julgamento de Deus* Artaud imprime sua voz na letra, de modo denso e até mesmo escatológico, assumindo desenhos nos espaços da página, o que pode notar é que, na emissão radiofônica, o autor brinca com sua voz, atingindo tons de grave e agudo (falsetes), ora em sussurros ora em gritos e gemidos. Ele explora múltiplas modalidades de voz que parecem, a nosso ver, *dançar* no espaço, suscitando no imaginário do *ouvinte* a sua própria composição visual e dramática pela mediação das vozes ritmadas (ora aceleradas, ora lentas) de Artaud e seus amigos-atores.

As imagens, com efeito, fazem com que as dramaturgias resguardem um espaço lacunar para ser habitado pelo imaginário do leitor, cuja leitura nunca se esgote, mas transborde nas mais variadas direções. Essa reflexão dialoga com este pensamento: “na operação de passagem do visível ao legível, sendo o visível visual ou não, da ordem da imagem ou do dispositivo textual [...] o ‘quase nada’ e o ‘não sei o quê’ [...] permanece intraduzível e mantém o desejo de saber intacto” (LOUVEL *apud* ARBEX, 2006, p. 51).

É no encontro ou desencontro entre letra e imagem que as fronteiras entre literatura e performance, entre literatura e artes visuais tornam-se permeáveis nas escritas de Artaud. E tal permeabilidade cria, se assim podemos dizer, um espaço híbrido e múltiplo. Assim, *O Jato de sangue* e *Para acabar com julgamento de Deus* são obras dinâmicas que tendem à indeterminação de sentidos (jogos de cheios e vazios, com curvas e quebras, ângulos de leitura sob diversas inclinações) que sugerem uma progressiva dilatação do espaço (tanto nas páginas quanto na imaginação do leitor), induzindo-o a deslocar sua visão crítica para ver/analisar sob aspectos sempre novos, como se seu olhar estivesse em contínua mutação.

5.2 Leitor performático?

Se durante toda a dissertação tentamos provar a hipótese de que as escritas de Artaud são performáticas e que admitem a intensa participação do leitor, então, porque não ampliar o termo de escrita performática para leitor performático? Essa nossa tentativa de argumentar sobre essa possível nova categoria de leitor performático tornar-se eficaz se pensarmos que é através do seu corpo, da sua voz, do seu pensamento que ele irá complementar os sentidos vagos e os significados imprecisos frente à obra lida. Tomando como base de reflexão acerca da literatura de Artaud o pensamento de Umberto Eco (1971, p. 46), torna-se significativo pontuar que as obras artaudianas estudadas permitem abertura ao “mundo pessoal do intérprete, para que êle extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias”.

O mecanismo frutivo entre obra e leitor, na literatura artaudiana, traz em si abertura para compreensões ambíguas, que não se baseiam somente em leis universalmente

reconhecidas, mas também sobre leis que carecem, no sentido negativo, de orientação de certezas únicas. Nessa linha de leitura, grande parte da literatura contemporânea, e aqui destaco Adorno, Agamben, Derrida, Deleuze, baseiam-se num processo de criação e crítica fundamentada na reserva indefinida de significados, na dialética, nas lacunas onde a poesia da linguagem proporciona ao leitor múltiplas direções de posicionamentos, em que o pensamento ora cai nas armadilhas do inteligível ora do ininteligível, ora do visível ora do invisível. Como destaca Umberto Eco (1971, p. 93):

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma 'ambigüidade' de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes.

A linguagem, presente nas duas obras artaudianas, está associada à imprevisibilidade e por isso mesmo ela é de difícil decodificação. Tal imprevisibilidade gera desordem, cujos significados resultam inorganizáveis. Dessa forma, elas funcionam como provocação de experiências propositalmente incompletas, provocando, no leitor, uma expectativa frustrada. Essa expectativa se concretiza diante da confluência da previsão do já esperado com o imprevisto. Assim, a experiência estética do leitor emerge numa série de crises contínuas num processo no qual a improbabilidade exerce nele uma liberdade de escolha.

É através dessa expectativa frustrada que surge o prazer do leitor, que tem origem na oscilação entre sujeito e objeto. Nessa oscilação, o sujeito se distancia de si, aproximando-se e ao mesmo tempo se afastando do objeto, aproximando-se de si. Nessas condições, o leitor destrói seu horizonte de expectativas para experimentar o gozo de algo sempre inalcançável. Essa lógica de raciocínio corrobora com a noção de crítica abordada por Agamben, já que, segundo o autor, é na inapreensibilidade do objeto literário que a crítica se constrói. De acordo com as posições teóricas do filósofo, essa construção deve ser apoiada por uma negatividade que, na medida em que se torna absoluta, infinita, torna-se uma ciência sem objeto. Agamben nos fala que o crítico deveria focar-se na investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que precisamente não é possível nem colocar e nem apreender. Ou seja, “a crítica

contrapõe o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado” (AGAMBEN, 2007, p. 12).

Diante desse pensamento, podemos inferir que o leitor diante da obra torna-se performático e crítico. Essa ideia dialoga com o artigo de Sara Rojo (2007, p. 1): “Crítica e Performance Teatral”, no qual a autora destaca que é necessário “avançar na realização de uma crítica que analise as produções artísticas sem estabelecer hierarquizações entre suas linguagens e com uma metodologia capaz de dialogar inclusive com propostas nas quais o signo não é o referente essencial”. Para Rojo, a crítica performática acontece a partir do momento em que enunciadores (sujeitos) e enunciados (objetos) carregarem em sua relação o conflito e o consenso.

Entendemos, pois, que o leitor, para se tornar um crítico performático, tem que se predispor a cair nas tensões da linguagem, a preencher os vazios deixados pela obra, deixando de lado suas “representações projetivas habituais”. Em outras palavras, “o texto ficcional se localiza por depositar seu centro de gravidade nos vazios, significa que nele a indeterminação se apresenta em máximo grau, muitas vezes próximo da desorganização entrópica” (ISER *apud* LIMA, 1979, p. 24).

No pensamento de Iser, a obra deve exigir que leitor saia de sua “casa” e se preste a viver como “estranho”, no ato da leitura, testando seu horizonte de expectativas, pondo em prova sua capacidade de “cobrir” o indeterminado com um determinável não idêntico ao que seria determinado, de acordo com seus prévios esquemas de ação. Nessa lógica de reflexão, a literatura artaudiana convida o leitor a adentrar no universo do desconhecido, do obscuro. E é nesse universo que ele será capaz de performatizar. Isto é, através de seu corpo e de sua voz, o leitor irá imprimir seus rastros, memórias, fantasias, intuições, subjetividades entre uma letra e uma imagem.

O que verificamos diante de nossos estudos é que tanto em *O jato de sangue* quanto em *Para acabar com o julgamento de Deus*, Artaud opera a desconstrução³⁵ das palavras. E estas, por sua vez, estimulam o leitor/espectador a criar, a partir de sua

³⁵ As palavras devem proporcionar imagens, sobretudo visuais, e, por isso, “a materialização visual e plástica das palavras surge a partir da deformação dos elementos cênicos, ou seja, eles perdem suas respectivas funções e ganham outros sentidos, quais sejam tanto a sua dimensão fabulosa quanto a mitológica” (ARTAUD, 1999, p. 146).

imaginação e sensibilidade, o campo visual, temporal, espacial do jogo dramático textual, tanto pelos diálogos quanto pelas rubricas presentes nas obras. Para Antoine Compagnon (2003, p. 147), “o texto é feito de lacunas, de buracos e de indeterminação. Em outras palavras, o texto instrui e o leitor constrói”.

Assim sendo, as escritas artaudianas, a nosso ver, comportam processualidade, criação, experimentação, abertura à multiplicidade, permitindo ao leitor/espectador construir a sua própria interpretação, o que lhe concede um papel ativo, numa relação de trocas sensoriais e corporais, numa experiência vivenciada com o enredo. Como diria Denis Bertrand (2003, p. 446):

O leitor não é mais aquela instância abstrata e universal, simplesmente pressuposta pelo advento de uma significação textual já existente, que se costuma chamar ‘receptor’ ou ‘destinatário’ da comunicação: ele é também e sobretudo um ‘centro do discurso’, que constrói, interpreta, avalia, aprecia, compartilha ou rejeita significações.

Jacques Rancière, no seu livro *O espectador emancipado* (2010), reflexiona sobre a emancipação do espectador, a partir da oposição entre olhar e o agir, quando se compreende que olhar é já uma ação: ação de observar, de selecionar, de comparar, de traduzir e interpretar, de criar uma ideia original daquilo que se observa. O discurso do espectador emancipado, na concepção de Rancière (2010, p. 100), consiste em romper com a relação entre um mundo visível, estabelecendo, assim, “um modo de afecção, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades [...]”. No âmbito desta lógica de emancipação, o texto ou a performance funcionaria como mediação entre o artista e o espectador, em que ambos teriam o mesmo poder de atuação. Ou seja, não caberia ao performer agir sobre o espectador, impondo-lhe sua interpretação. Na concepção do autor, durante um evento performático, nem o atuante e nem o espectador são proprietários da transmissão do saber que provém desse evento. Assim, o filósofo aborda que há uma terceira coisa que se mantém entre os dois, “retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade entre causa e efeito” (p. 24-25).

Desse modo, nas palavras de Rancière (2010, p. 22-23, *italico no original*), o espectador:

Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. Um espectador participa na *performance* refazendo-a à sua

maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma pura imagem e associar essa imagem pura a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou. Deste modo, ele e ela são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes activos do espetáculo que lhes é proposto. Esse é um ponto essencial: os espectadores vêem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem o seu próprio poema, como, a seu modo, fazem os actores ou os dramaturgos, os realizadores, os bailarinos ou os *performers*.

Sendo assim, a condição do espectador emancipado consiste em sua capacidade de tentar preencher, com seus sentidos, aquilo que se apresenta vago na obra artística. Condição necessária tanto em *O jato de sangue* quanto em *Para acabar com o julgamento de Deus*, isso porque são obras abertas que requerem novos direcionamentos interpretativos no ato de ver/ler.

É inegável reconhecer que a dramaturgia de Artaud é lacunar e as acepções são indeterminadas, mas isso não deve ser pretexto para o leitor se tornar passivo diante dela, no sentido de se prostrar diante da mesma como se sua capacidade de entendimento fosse inferior à da obra. Ao contrário, longe de ser passivo, ele deve ser ativo. Essa noção de ativo, de acordo com o pensamento de Rancière, está concentrada no fato de que o ato de participar, o ato de envolver, o ato de olhar implica a abertura intelectual e sensitiva do espectador. Nesta abertura, “cada acto intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que constantemente trata de abolir, juntamente com as fronteiras da ignorância e do saber, toda a fixidez e toda a hierarquia das posições” (RANCIÈRE, 2010, p. 20).

Portanto, para Rancière, o espectador não precisa agir corporalmente para ser ativo frente a uma peça. Entretanto, ele deve estar disponível para apreender, através da cena, os paradoxos, a dialética entre imagem e texto, entre linguagem articulada e não articulada, entre enredo linear e não linear, ativando, desse modo, seu olhar (e tudo aquilo que ele carrega diante de seu processo de enunciação, de sua história e experiência, de sua subjetividade) para que a sua construção crítica tenha eficácia e contribua, de fato, para a complementação dos sentidos ocultos na obra. Estas são questões essenciais que nos servem de base para ajudarmos a perceber, na medida do possível, as particularidades das dramaturgias artaudianas.

Assim sendo, tendo em vista o caráter experimental das duas obras estudadas, percebemos, portanto, que Artaud trabalha com associações de imagens, sons, criando, a partir delas, uma linguagem indeterminada e inexata, num jogo entre coerente/incoerente, lucidez/não lucidez, inteligível/não inteligível, que convida o leitor a liberar, através de seu corpo, seus desejos, fluxos, sensibilidades, permitindo-lhe desconstruir o lugar do racional por uma experiência de percepção sensorial, metafórica, sonora graças ao seu Teatro da Crueldade que se corporifica nas letras.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. El Yo, el ojo, la voz. Tradução de Flavia Costa e Edgardo Castro. In: _____. *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*. Barcelona: Editora Adriana Hidalgo, 2008. p. 116-136.

AGAMBEN, Giorgio. Prefácio. In: _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9-15.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução, notas e pós-fácio de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. O Fim do pensamento. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, Ano IX, n. 11, 2004. p. 157-159. Disponível em: http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/NUM11_2004.pdf. Acesso em: 05 dez. 2012.

ARBEX, Márcia. *Póéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Seleção e organização de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ARTAUD, Antonin. El jet sangre. Tradução de Antonio López Crespo. In: _____. *El ombligo de los limbos. El pesa-nervios*. Buenos Aires: Ed. Aquarius, 1975. p. 34-40.

_____. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução e organização de Cláudio Willer. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1983. (Rebeldes e Malditos)

_____. *Linguagem e vida*. Tradução de Jacó Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Para acabar com o julgamento de Deus. In: _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução e organização de Cláudio Willer. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 145-162 (Rebeldes e Malditos).

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 27-36, jan-abr, 2011.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula Zurawski. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo Casa. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

BITTENCOUR, Rita Lenira de Freitas. Abaixo o dedo de Deus e os números redondos: performance surrealista e escritura do presente. *Revista Crítica Cultural*, v. 3, n. 1, p. 1-5, jan./jun. 2008. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/111/121. Acesso em: 24 jun. 2011.

BORGES, Sônia. Antonin Artaud: arte e estética da existência. *Psicanálise & Barroco em revista*, v. 5, n. 2, p. 85-94, Dez. 2007.

BRETON, André. *Manifesto surrealista*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=2320>. Acesso em: 22 ago. 2010.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CURI, Aline Stefânia. *Corpos e Sentidos*. *Revista Eixo*, v. 1, n. 2, p. 4-11, 2012. Disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/ISAC/article/download/43/6>. Acessado em 03 Ago. 2012.

DELEUZE, Gilles. A imagem do pensamento. In: _____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006. p. 189-240.

_____. Décima terceira série: do esquizofrênico e da menina. In: _____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 85-96.

_____. Para dar um fim ao juízo. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 143-153 (Coleção Trans).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1 (Coleção Trans).

_____. 6.28 de Novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgão. In: _____. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 3 (Coleção Trans).

DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 149-177.

_____. A Palavra soprada. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 107-147.

_____. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 229-249.

_____. A escritura pré-litera. In: _____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 3-118.

_____. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FARIAS, José Nivaldo de. A agonia da razão: contextos do fenômeno surrealista. In: _____. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 15-31.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Tradução de Sônia Machado. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, n. 1, 2008.

FLORENTINO, Cristiano. *As erupções da voz: a voz da escritura de Antonin Artaud*. 2005. 264 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

FREITAS, Eduardo Luiz Viveiros de. Luis Alberto de Abreu e o processo colaborativo. *Revista Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política – Neamp*, São Paulo, v. 14, p. 1-6, 2004.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang; STIERLE, Karlheinz; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KOTHE, Flávio René. Do ângulo de Adorno. In: _____. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978. p. 121-211.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MÈREDIEU, Florence. *Eis Antonin Artaud*. Tradução de Isa Kopelman e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011.

OLIVEIRA, Cláudio. A linguagem e a morte. In: PUCHEU, Alberto (Org.). *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p. 101-132.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiologia*. Tradução de Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1990.

PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. 2006. 173 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PICAZO, Glória. *Estúdios sobre performance*. Andalucía: Centro Andaluz de Teatro, 1993.

PUCHEU, Alberto. Estâncias. In: PUCHEU, Alberto (Org.). *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p. 45-73.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot: e outras encenações imaginárias, a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: transgênero performático. In: CARREIRA, André Luiz Antunes N. *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 81-90.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, POSLIT/FALE/UFMG, 2002.

RAVETTI, Graciela; ROJO, Grinor; ROJO, Sara. *Ejercicios críticos latinoamericanos: novela, ensayo y teatro*. Santiago, Chile: CNPq: FAPEMIG, [200-?].

ROJO, Sara. Performance e teatro na América Latina. In: VECCHI, Roberto; ROJO, Sara (Org.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 39-49.

_____. Crítica e performance teatral. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4, ANO, Porto Alegre *Anais...* Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/Critica%20e%20performance%20teatral%20-%20Sara%20Rojo.pdf>. Acesso em 14 de Ago 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SCHWEIZER, Nicole. La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción. In: VALDÉS, Adriana. *La política de las imágenes*. Tradução do inglês de Adriana Valdés e do francês de Alejandro Madrid. Ed. Chilena. Santiago: Metales pesados, 2008. p. 17-37.

SISCAR, Marcos. A desconstrução de Jacques Derrida. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUM, 2003.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Tradução de Carlos Eugenio Marcondes Moura. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ZUMTHOR, Paul; PINHEIRO, Amalio; FERREIRA, Jerusa Pires. *A letra e a voz: a 'literatura' medieval*. São Paulo: 1993.