

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS,  
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

CÉSAR AUGUSTO DE OLIVEIRA SHISHIDO

***O TEATRO E SEU DUPLO DE ANTONIN ARTAUD:  
UMA OUTRA CENA DO INCONSCIENTE***

SÃO PAULO

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS,  
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

CÉSAR AUGUSTO DE OLIVEIRA SHISHIDO

***O TEATRO E SEU DUPLO DE ANTONIN ARTAUD:  
UMA OUTRA CENA DO INCONSCIENTE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Philippe Léon Marie Ghislain Willemart.

SÃO PAULO

2015

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: SHISHIDO, César Augusto de Oliveira

Título: *O Teatro e seu duplo* de Antonin Artaud: uma outra cena do inconsciente

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Doutor Philippe Willemart. Pelos conselhos, pela orientação, pelos ensinamentos, pela compreensão. Por ser um exemplo de dedicação e excelência na área acadêmica. Por ser o responsável pelo aprofundamento do meu interesse pela Psicanálise e os meandros da criação artística.

Aos Professores Doutores Rosie Melhoudar e Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares. Pelas grandes contribuições que deram à minha pesquisa durante a minha banca de qualificação. As indicações dadas, de forma generosa, produziram grandes inquietações em mim, sendo o impulso para a minha escrita e para uma autoanálise.

Aos colegas do Laboratório do Manuscrito Literário, que, em suas reuniões mensais, produziram discussões extremamente férteis, absorvendo temas, autores e assuntos dos quais, em algumas das vezes, eu pouco tinha a acrescentar, mas que acabaram em muito acrescentando na minha própria formação, não apenas acadêmica.

A Eli Borges Júnior. Pela compreensão, pela amizade, pela companhia nos momentos difíceis e nos momentos felizes desses quase três anos de pesquisa. Pela tolerância, pelo incentivo à pesquisa e ao teatro, pelo exemplo de pesquisador e pelo afincado e vontade que tem em conseguir suas realizações.

A Mônica Alves Baptista e a Paulo Castro, amigos que tiveram que aceitar a minha constante ausência nesse período de pesquisa, mas que sempre me incentivaram no mestrado, confiando em meu trabalho e prestando ajuda sempre quando preciso.

Aos integrantes do AION – Rede de Experimentação Cênica, além do encenador Eli Ridolfi (Eli Borges Júnior), os atores Renata Lamata e Marco de Souza, os quais compartilharam e compartilham o mesmo ímpeto destrutivo e criador do teatro, levando as ideias de Artaud não como dogmas, mas como inspiração e influência para a criação de um teatro cuja potência está em todas as linguagens.

A Caroline Martorelli. Pela alegria infinita, pela risada que sempre me confortou e pelo incentivo sincero.

À minha família, especialmente meus pais, incentivadores constantes da leitura, desde os primórdios da minha infância, e do teatro, um hobby que apenas iria auxiliar na desinibição, mas que acabou tornando parte essencial de mim.

« Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre : et l'important est de ne pas croire que cet acte doive demeurer sacré, c'est-à-dire réservé. Mais l'important est de croire que n'importe qui ne peut pas le faire, et qu'il y faut une préparation. » (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, p. 19)

## RESUMO

SHISHIDO, César Augusto de Oliveira. **O Teatro e seu duplo de Antonin Artaud: uma outra cena do inconsciente**. 2015, 91f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Este trabalho tem como objetivo abordar uma das obras mais importantes do escritor francês Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, explorando o universo artaudiano, a partir de conceitos, como a peste e a crueldade. O estudo procura abordar a proposta de Teatro da Crueldade e as críticas feitas por Artaud em relação aos espetáculos apresentados na França na década de 1930. Por meio de uma crítica ao chamado teatro psicológico, Artaud exalta um teatro constituído por diversas linguagens, não restrito à mera reprodução do texto.

Sem a pretensão de abordar a extensa obra escrita por Artaud, a dissertação tem como objetivo tratar de aspectos revelantes dos conceitos tratados por Artaud, como a crueldade e a peste, tentando identificar em sua proposta de teatro, o desenvolvimento de conceitos ligados à psicanálise, como a pulsão de morte. Procuramos, ainda, discutir o processo de criação de Artaud, problematizando a figura do Pai em sua escrita e a chamada “outra cena do inconsciente” que seria aberta pelo teatro da crueldade.

**Palavras-chave:** Antonin Artaud – O teatro e seu duplo – Peste – Crueldade – Pulsão de morte – A figura do Pai –Inconsciente.

## ABSTRACT

SHISHIDO, César Augusto de Oliveira. **The Theater and its double of Antonin Artaud: another scene of the inconscient.** 2015, 91f. Dissertation (master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The purpose of this research is to analyse one of the most important works of Antonin Artaud, *The Theater and its double (Le Théâtre et son double)*, exploring his universe from concepts like the pest and cruelty. The study seeks to analyse the proposal of the Theatre of Cruelty and the criticisms made by Artaud in relation to theatrical performances presented in France in the 1930s. By making a critique of the “psychological” theater, Artaud ideates a theater consisted of different languages, not restricted to the simple reproduction of the text.

Without attempting to address the extensive work by Artaud, the dissertation aims to analyse some aspects of important concepts created by Artaud, as the cruelty and the pest, trying to identify in its proposal for the theater, as well as the development of concepts related to psychoanalysis, like the death drive. We also aim to discuss the creation process of Artaud, by analyzing the figure of the Father in his writing and the so called "other unconscious scene" that would be opened by the theater of cruelty.

**Keywords:** Antonin Artaud – The theater and its double – Pest – Cruelty – Death drive – The figure of the Father – Inconscient.



## RÉSUMÉ

SHISHIDO, César Augusto de Oliveira. **Le Théâtre et son double d'Antonin Artaud: une autre scène de l'inconscient**. 2015, 91f. Mémoire (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Le but de cette recherche est d'identifier les principaux aspects de *Le Théâtre et son double*, écrit par Antonin Artaud. On voudrait explorer l'univers artaudien, principalement des concepts comme la peste et la cruauté. L'étude vise à aborder la proposition de son Théâtre de la cruauté et les critiques formulées par Artaud par rapport aux spectacles présentés en France dans les années 1930. À travers d'une critique d'un théâtre "psychologique", Artaud développe un théâtre composé de différents langages, non limités à la simple reproduction du texte.

Sans chercher à aborder toutes les oeuvres écrites par Artaud, la recherche vise à aborder les aspects de concepts importants traités par Artaud, comme la cruauté et la peste, en essayant d'identifier dans sa proposition pour son théâtre, le développement de concepts liés à la psychanalyse, comme, par exemple, la pulsion de mort. Le travail s'appuie aussi sur des théories pour problématiser le processus de création d'Artaud, en discutant la figure du Père dans son écriture et de la soi-disant «autre scène de l'inconscient» qui serait ouverte par le théâtre de la cruauté.

**Mots clés:** Antonin Artaud – Le Théâtre et son double – La peste – La cruauté – Pulsion de mort – La figure du Père – L'inconscient.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo 1 – Por que Artaud? Por que Le Théâtre et son Double .....</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo 2 – Le Théâtre et son Double .....</b>	<b>26</b>
<b>Capítulo 3 – A peste artaudiana .....</b>	<b>45</b>
3.1 Introdução – Crueldade, linguagem e psicanálise .....	45
3.2 A peste no teatro de Artaud.....	54
3.3 A figura do espectador na peste teatral artaudiana.....	57
<b>Capítulo 4 – O Teatro da Crueldade, a pulsão de morte e uma outra cena do                   inconsciente .....</b>	<b>62</b>
4.1 A crueldade e a pulsão de morte .....	62
4.2 O Teatro da Crueldade e a outra cena do inconsciente .....	69
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>84</b>



## INTRODUÇÃO

« Si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux.. » (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, p. 13)

Para mim, escrever significa dor. Cada letra, cada palavra, cada frase, cada oração, tudo se revela um sofrimento que me impele a romper uma camada que separa a minha pessoa do grande Outro. Por mais que minha vida inteira tenha se envolvido com as letras, o ato de escrita sempre representa uma dor que não consigo expurgar.

Cinco anos e a conclusão da graduação em Direito (e com ela, infelizmente, grandes vícios na escrita), quatro anos e a conclusão do curso de Teatro, um curso ainda não concluído da Graduação de Letras e eis que surge o Mestrado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Anos e anos e convivência com textos e teorias. Leituras frequentes, sofrimentos frequentes. O sofrer não vem da leitura, mas da transposição das ideias no papel. A contradição (ou não seria uma contradição?) surge da dificuldade em trabalhar com as letras, com a escrita acadêmica, com a escrita em geral.

A dor e o sofrimento na escrita sempre me acompanharam. Não obstante, tais companhias também trazem o prazer. E desse cenário, surge, ainda, o interesse pela Psicanálise, contribuindo ainda mais para confundir este que vos escreve. Outra área do conhecimento em que a palavra e a letra novamente possuem grande importância, gerando, assim, mais sofrimento e mais dor para a sua compreensão.

A situação, portanto, não parece a mais convidativa, mas o risco e os obstáculos parecem atuar como instigadores de nossa pesquisa, a qual tem por objeto a análise de

uma obra escrita por um autor marcado por dores e sofrimentos ainda mais intensos, *Le Théâtre et son double*.

Antonin Artaud. Artista nas mais diversas áreas, internado em asilos psiquiátricos por longos períodos de sua vida. Autor de centenas de escritos, os quais acabaram por gerar uma extensa coleção de *Oeuvres Complètes*, organizada pela Gallimard. No Brasil, tem sido bastante estudado nas Universidades, sobretudo na Área de Artes Cênicas, não possuindo o mesmo reconhecimento na Área de Letras.

Um autor que vociferava contra o teatro psicológico, contra o texto escrito e propunha um teatro da Crueldade, conceito esse que permeou sua obra e o tornou conhecido. Artaud, considerado psicótico, padecia de um sofrimento extremo ao escrever, o que não impediu de possuir uma vasta gama de obras, desde a poesia, passando por textos teóricos, críticas literárias, peças de teatro, até roteiros de filmes.

Citado e estudado por grandes teóricos da modernidade, Artaud apenas surgiu em minha vida quando eu estava com apenas 21 anos de idade, no meio do meu curso de Teatro, numa disciplina intitulada “História do Teatro”. Como se observa pela nomenclatura da disciplina, resta patente que, mesmo no teatro, Artaud figura normalmente como alguém que se encontra num passado, o que impediria a utilização de suas ideias para a atualidade.

Contudo, minha fascinação por seus escritos foi imediata. Não se trata de uma identificação com sua pessoa, muito embora a dor da escrita também nos seja comum. Segundo Atsushi Kumaki, em sua tese de doutorado defendida na Escola Normal Superior de Lyon, cujo tema era *L'Avatar du Moi: L'évolution théorique de la poétique d'Antonin Artaud*: “Écrire, pour lui, n'est pas chose naturelle ni instinctive, mais une chose douloureuse.” (KUMAKI, 2011, p. 10)<sup>1</sup>

A forma pela qual expressava suas ideias e o conteúdo delas próprias acabaram por instigar o desejo de iniciar uma pesquisa sobre sua obra, abrindo uma nova cena a ser construída, um novo capítulo em minha vida, uma chama que inundou o que parecia vazio em mim. Como bem afirma Cassiano Sydow Quilici:

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: “Escrever, para ele, não era uma coisa natural nem instintiva, mas algo doloroso.”

“A leitura intensiva de suas obras mobiliza afetos, desestrutura esquemas rígidos de compreensão, abre horizontes de percepção. Sua linguagem, forjada a partir do mergulho e da investigação de estados físicos e mentais, possui um alto poder de contaminação, subvertendo os caminhos já cristalizados da nossa ‘lógica’ e das nossas formas de ver o mundo.” (QUILICI, 2004, p. 31)

Marcado por uma vontade de destruir para construir, foi a pulsão de morte, tão bem expressa por Artaud em seu Teatro da Crueldade, que me acompanhou durante toda a elaboração desta dissertação. Centenas de textos escritos, corrigidos e apagados, destruídos e reconstruídos, resultando no que agora se segue. Uma escrita da dor e da destruição, com o objetivo de, ao menos, construir algo ínfimo, porém honesto, digno em poder tratar de uma das obras escritas por esse genial Antonin Artaud.

Minha motivação para estudar Artaud reside também na necessidade de se valorizar a revolta na arte, tão presente em sua obra. Nesse sentido, tomo por base as ideias de Julia Kristeva, em entrevista em vídeo publicada na internet, as quais foram por mim traduzidas de forma livre:

(...) Vivemos numa sociedade em que o lugar da revolta é cada vez mais comprometido (sociedade do espetáculo), onde as experiências-limite, as experiências de cólera e de rejeição são muito rapidamente ejetadas ou banalizadas. (...) Estamos em uma época em que é importante demonstrar que a revolta é uma jouissance. Que a revolta não é apenas o trágico.<sup>2</sup>

A grande quantidade de obras escritas por Artaud e a variedade de temas possíveis a serem abordados numa análise de sua obra (como discutido, inclusive, durante a minha qualificação, com as valiosas e numerosas contribuições dos professores que compuseram a banca) impossibilitam uma pesquisa que pudesse abarcar todas essas obras e todos os temas a elas relacionados. Valho-me aqui das palavras de Cassiano Sydow Quilici (2004, p. 31) que, citando Daniel Lins, afirma que, para falar de Artaud, é necessário ser um leitor-experimentador.

Assim, a presente dissertação se inicia com uma contextualização histórica e um breve relato sobre a vida de Antonin Artaud, a fim de sejam as condições que rodeavam

---

<sup>2</sup> Tais afirmações encontram-se numa série de vídeos publicados na internet denominados Kristeva on Artaud:<<https://www.youtube.com/watch?v=NVHUHX768Zc>>;<<https://www.youtube.com/watch?v=CIYRMp7FtmE>>;<<https://www.youtube.com/watch?v=1ZWOI2-VmyQ>>;<<https://www.youtube.com/watch?v=JFMwLveHrII>>;<<https://www.youtube.com/watch?v=KvBzDM73u4E>>;<[https://www.youtube.com/watch?v=Iebmv\\_PO4yl](https://www.youtube.com/watch?v=Iebmv_PO4yl)>;<<https://www.youtube.com/watch?v=pKrYtnNAVXI>>;<<https://www.youtube.com/watch?v=0GnOp8Hx8zk>> e<<https://www.youtube.com/watch?v=vEd6kOvIU5Q>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

o escritor à época da elaboração de *Le théâtre et son double*. Intitulado de “Por que Artaud”, o capítulo inicial procura traçar os motivos pelos quais esse escritor apareceu na minha vida e as razões que exprimem a importância de sua obra, seja para o Teatro, seja para a Literatura.

Em seguida, no capítulo 2, o tema é centrado sobretudo na exposição dos temas abordados por Artaud em *Le Théâtre et son Double*, ao passo que no capítulo 3, nosso objetivo é conceber uma análise aprofundada de referida obra, fundamentada, sobretudo, em duas questões básicas: o teatro da peste de Artaud e sua potência em face do espectador. Ainda que não aprofundada na Psicanálise, essa traz material suficiente para a problematização da escrita e dos conceitos abordados por Artaud na obra supramencionada. Por fim, nos capítulos 4 e 5, propomos uma discussão e uma análise sobre a crueldade e a pulsão de morte e o espaço de nova cena do inconsciente exposta por Artaud em seu “Teatro da Crueldade”.

## CAPÍTULO 1 – POR QUE ARTAUD? POR QUE O TEATRO E SEU DUPLO?

«A verdade não está ligada ao conteúdo, como acreditam os ditos fundamentalistas, mas ao sujeito que lê, articula os pedaços e interpreta. » (Philippe Willemart, *Os Processos de Criação na Escrita, na Arte e na Psicanálise*, p. 64)

A pesquisa que tenho desenvolvido desde a época em que decidi me inscrever para uma das vagas do programa de Pós-graduação da Área de Estudos Linguístico, Literários e Tradutológicos em Francês tem como base a obra *Le théâtre et son double*, escrito pelo dramaturgo e poeta francês Antonin Artaud.

Como já mencionado na Introdução, Artaud apareceu na minha vida durante o curso profissional de Teatro, no ano de 2007, em que entrei em contato com a obra *O Teatro e seu Duplo*, numa disciplina intitulada “História do Teatro”. Após a leitura desse livro, apresentei um seminário e passei a tentar colocar em prática, no meu ofício de ator, das ideias propostas por Artaud na atividade de ator.

Desde as peças que apresentei ao longo do meu curso de formação de ator, até o grupo profissional do qual faço parte desde o ano de 2012, AION – Rede de Experimentação Cênica, as propostas do Teatro da Crueldade descritas em *O Teatro e seu Duplo* acompanharam a minha trajetória, principalmente no que se refere à realização de espetáculos nos quais utilizamos diversos tipos de linguagem, causando sobretudo um impacto e uma forma de destruição em relação ao espectador.

O exemplo mais notório de como conseguimos, de forma humilde, aproximarmos das ideias de Artaud foi no primeiro espetáculo apresentado pelo grupo AION – Rede de Experimentação Cênica, intitulado “Spleen – Shampoo para Cabelos Secos”, em cartaz no Teatro Studio 184 – Heleny Guariba, no mês de agosto de 2013. O



espetáculo tinha como proposta trabalhar a ideia do fracasso e da não ação em cena. Consistia basicamente na entrada ao palco de três atores, portando roupas convencionais do dia a dia, num palco vazio no qual continha apenas uma câmera de vídeo voltada ao público, permanecendo os atores em apenas uma posição, estáticos ao longo de todo o espetáculo, o qual durava por volta de cinquenta minutos.

A não ação dos atores em cena e a tensão criada no público em relação à expectativa de que alguma ação fosse realizada no palco culminaram num efeitos não apenas incômodo para os atores, mas mais especificamente para os espectadores, muitos dos quais relataram posteriormente que o espetáculo lhes causou uma sensação tão forte de estranhamento, sentida por muitos dias após assistirem à apresentação.

Embora pudesse ser considerada como não ação, os atores, dos quais eu me incluo, passavam os cinquenta minutos de espetáculo por uma série de sensações por vezes contraditórias, seja pela dificuldade em se manter parado por tão longo tempo, seja por presenciar as reações do público, constantemente vigilante em relação a cada detalhe do que se passava no palco.

Obviamente, tal experiência cênica também sofreu críticas por parte de um ou outro espectador. Significativo, por exemplo, foi o testemunho de uma pessoa, integrante do grupo de estudos do Laboratório do Manuscrito Literário (do qual faço parte), que enviou uma mensagem eletrônica para mim, narrando o seu completo descontentamento com o que se passou (ou o que não se passou) no palco. Segundo tal pessoa (a qual prefiro reservar o direito de manter seu anonimato), seria um absurdo cobrar uma entrada para assistir a tal tipo de experimento cênico, uma vez que não seria cabível ou sensato pagar uma quantia em dinheiro para ver uma não ação no palco.

A crítica, no entanto, foi muito bem avaliada por mim, pelos demais atores e pelo diretor e encenador do espetáculo, Eli Borges Junior (Eli Ridolfi). Ela nos mostrou que, além das críticas positivas, nosso experimento atingiu, ainda que de forma tangencial, o nosso intento, inclusive em relação a esse espectador em especial. O espetáculo lhe causou um incômodo de tal forma que o levou a vociferar palavras contra a minha pessoa, abalando, portanto, seu próprio estado psíquico.

O processo de criação de tal experimento cênico, relatada pelos atores do AION-Rede de Experimentação Cênica em um blog na internet, propiciou um espaço fecundo

para que auxiliasse a minha própria pesquisa, contribuindo para que eu pudesse ter mais confiança e mais determinação em realizar a pesquisa que já havia iniciado no ano de 2011, ao elaborar o projeto de pesquisa que acabou sendo selecionado para o Mestrado na Área de Estudos Linguísticos, Tradutológicos e Literários em Francês.

A importância de Artaud para o meu desenvolvimento como ator cresceu ainda mais ao ponto de agora o nosso grupo teatral estar em processo de criação de um novo espetáculo, com previsão de estreia para o final do ano de 2015, dessa vez, com uma dramaturgia mais formal e clássica. No entanto, o texto que nos serve de inspiração é *Les Cenci*, escrito por Artaud no mesmo período em que a maioria dos textos compilados em *Le Théâtre et son double* foi escrita. Trata-se, assim, de tentar colocar em cena muitas das ideias de crueldade desenvolvidas por Artaud, para também atingir o espectador, agora sob uma perspectiva de ação direta sobre o público e não apenas sobre o aspecto de não ação.

O reconhecimento das obras de Artaud permanece presente até hoje, como se percebe, por exemplo, pela realização de exposições e estudos sobre esse grande artista, devendo ser destacada a exposição organizada pelo Musée d'Orsay de Paris, entre 11 de março de 2014 e 06 de julho de 2014, intitulada *Van Gogh – Artaud, Le suicide de la société*<sup>3</sup>. Referida exposição tomou como ponto de partida o texto escrito por Artaud sobre o impacto das pinturas de Van Gogh, escrito em 1947 e publicado mais precisamente em 15 de dezembro de 1947, menos de quatro meses antes do falecimento do escritor francês.

Segundo Julia Kristeva<sup>4</sup>, no plano dos estudos universitários, Artaud não é estudado de forma mais frequente que autores como Georges Bataille e Friedrich Nietzsche, devido ao fato de que nesses dois últimos escritores existiriam mais conceitos e mais referências explícitas, em comparação com o conjunto da obra de

---

<sup>3</sup> Visitei essa exposição em 24 de junho de 2014, ocasião em que pude observar in loco alguns manuscritos de Artaud, além de desenhos e pinturas do escritor francês e trechos de filmes nos quais Artaud atuou durante a década de 20. Para mais informações sobre a exposição, ver catálogo *Van Gogh-Artaud: Le suicide de la société*, Musée d'Orsay, Paris: Skira, 2014.

<sup>4</sup> Tais afirmações encontram-se numa série de vídeos publicados na internet denominados Kristeva on Artaud: <<https://www.youtube.com/watch?v=NvHUXH768Zc>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=CIYRMp7FtmE>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=1ZWOI2-VmyQ>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=JFMwLveHrII>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=KvBzDM73u4E>>; <[https://www.youtube.com/watch?v=Iebmv\\_PO4yI](https://www.youtube.com/watch?v=Iebmv_PO4yI)>; <<https://www.youtube.com/watch?v=pKrYtnNAVXI>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=0GnOp8Hx8zk>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=vEd6kOvIU5Q>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

Artaud. No entanto, para a pensadora de origem búlgara, Artaud não perdeu sua imagem perante o grande público, uma vez que sua atitude destrutiva e raivosa ainda possui grande apelo a certos setores da sociedade, em especial os chamados elementos inquietos, como os marginais e os jovens estudantes, sendo certo que exposições em museus e universidades ainda são relacionadas a Artaud, como vimos acima.

*Le Théâtre et son Double* é uma obra que marcou a minha vida e ainda segue presente e pulsando em meu ofício de ator. Em tal obra, Artaud apresenta sua proposta de teatro, intitulada “Teatro da Crueldade”, bem como outros artigos sobre aspectos diversos do teatro (Teatro e a Peste; Teatro alquímico, entre outros) buscando desenvolver uma forma de “teatro que não está em nada mas que serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações” (ARTAUD, 2006, p. 7).

Nesse sentido, o tema abordado nessa dissertação é centrado na relação entre o conceito de teatro vislumbrado por Artaud, considerado por Michel Foucault como “um dos pilares da literatura e do pensamento moderno” (BORGES, 2007, p. 86), e aspectos da psicanálise e da crítica literária. Artaud, crítico feroz do chamado “teatro psicológico”, calcado na força das palavras, aborda em partes de sua obra conceitos íntimos da Psicanálise, como o inconsciente e a pulsão de morte, sobretudo no que tange ao fazer teatral, o qual, em sua forma ideal, ideal, é inspirado, principalmente, nas encenações orientais, caracterizadas pela reunião de diversos elementos e linguagem em uma encenação, sem a primizia da palavra e do texto escrito.

Assim, procuro analisar a obra *O Teatro e seu Duplo*, no que se refere à abordagem de elementos psicanalíticos, vislumbrando, portanto, na proposta teatral desenvolvida por Artaud elementos que propõe uma chamada outra cena do inconsciente, uma visão de que o teatro surge como uma arte de destruição e criação, afetando direta e intensamente o espectador.

No entanto, surge a necessidade de delimitar o tema desta dissertação, uma vez que são possíveis diversas linhas de pesquisa para abordar a obra *O Teatro e seu Duplo*, como já foi feito por diversos pesquisadores, tanto no Brasil como na França.

Desse modo, podemos destacar que a presente dissertação tem como foco abordar como a leitura desta grande obra da literatura francesa traz a questão da transgressão e destruição por parte de Artaud, em textos voltados à explanação de sua proposta teatral, intitulada “Teatro da Crueldade”, especialmente quanto à extensão do campo da língua.

De acordo com Sônia Borges, “o significante 'crueldade' tem um sentido muito próprio em Artaud, trata-se de cultivar uma determinação sem limites, uma entrega absoluta, alcançar a mobilização total de si, colocando-se em jogo sem subterfúgios” (BORGES, 2007, pp. 88-89).

Com isso, partindo da acepção de “Crueldade” conferida por Artaud à sua maneira de realizar o teatro, verifica-se que, para o dramaturgo e teórico teatral, seu projeto de encenação teatral abarca, em vários momentos, conceitos ligados ao inconsciente, revelando a denominada pulsão de morte (ou instinto de morte, dependendo da tradução da obra de Freud), temas de grande debate na Psicanálise, em especial por seu criador Sigmund Freud, em suas obras *Além do Princípio do Prazer* e *Mal-estar na Civilização*.

A Psicanálise inspirou a presente pesquisa, pois se trata de uma área, associada aos estudos de crítica genética, que pode ter na famosa obra de Artaud, com seus conceitos sobre teatro, uma fonte hábil a adicionar novas concepções ou ideias referentes aos conceitos criados por Freud.

Nesse sentido, é necessário ressaltar que Artaud, embora não tenha tido um contato direto com as obras de Freud, faz menção à psicanálise, ao argumentar sobre a função do teatro no capítulo “Acabar com as obras-primas” de *O Teatro e seu Duplo*: “No teatro, proponho a volta à ideia elementar, retomada pela psicanálise moderna, que consiste, para conseguir a cura de um doente, em fazê-lo tomar a atitude exterior do estado ao qual queremos conduzir.” (ARTAUD, 2006, p. 90)

No entanto, como afirma Alain Virmaux, a intenção de Artaud vai bem mais além de uma terapêutica imediata. Trata-se de uma cura cruel, onde o ator representa sua vida, enquanto o espectador deve ter seus nervos triturados. Cura, sim, mas pela destruição. A ação do teatro propagado por Artaud tinha como intuito, nas palavras de Philippe Willemart:

(...) a partir da projeção dos espectadores nas personagens ou nas cenas representadas, isto é, a partir do imaginário, obrigar o público a entrar no registro do real que engloba as pulsões de morte. Trabalhando estes dois registros, o terceiro, o simbólico, estava atingido e o sujeito do inconsciente devia se deslocar e se refazer. (WILLEMART, 2009, p. 120)

Camille Dumouillé, em seu artigo intitulado *Antonin Artaud et la Psychanalyse: pulsion de mort et «tropulsion» de vie*, destaca que a obra de Artaud revela o destino de quem se liga a uma chamada voz heroica da psicanálise ou da literatura, qual seja, o destino de avançar dentro da zona definida por Lacan como o “entre dois mortos”. Em Artaud, encontra-se o eu como um cadáver, uma espécie de morto-vivo assombrado por outros eus e tomado pelo que o autor francês chama de “libido astral”. Para que possa começar a viver e para se liberar de sua primeira morte, ele deve assassinar o seu eu.

A partir disso, a pesquisa propõe a se debruçar sobre alguns aspectos da obra *O Teatro e seu Duplo* que trazem à baila elementos da Psicanálise, como as questões da peste do teatro e seu poder sobre o espectador, da pulsão de morte explorada pelo efeito da crueldade apresentada em cena em face do público, a importância e o trabalho sobre a figura do Pai. Trata-se de assuntos longamente explorados pela Psicanálise, mas que, sob a perspectiva artaudiana, adquirem uma nova acepção.

Considerando que sua proposta é centrada na exploração de diversos meios sensoriais, com a tentativa de se distanciar do chamado “teatro psicológico”, Artaud, por diversas vezes, ao longo de sua obra *O Teatro e seu Duplo*, menciona e faz sua argumentação com base em elementos que, embora presentes na Psicanálise, possuem um aspecto diverso na obra-prima do teórico teatral francês. Nesse sentido, observa-se o seguinte trecho de tal obra, como um dos vários exemplos de como são abordados conceitos da Psicanálise:

Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblés une attitude héroïque et difficile. (ARTAUD, 2004, pp. 40-41)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Em português: “Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas um atitude heroica e difícil.” (ARTAUD, 2006, p. 24).

Nesse sentido, podemos destacar as palavras de Phillippe Willemart ao abordar as artes cênicas e seu efeito sobre o espectador:

“O teatro permite ao público projetar-se nas suas personagens, mexe profundamente com a cartografia psíquica dos espectadores, seu RSI, diria Lacan, e opera uma mudança qualitativa, sinônimo de inserção em outras redes. Artaud inventou o teatro da crueldade, que visava remoer e revelar as pulsões destrutivas e de morte do homem para provocar essa mudança.” (WILLEMART, 2009, p. 119)

A pesquisa será norteadada pela tentativa de se analisar a concepção do Teatro da Crueldade desenvolvida por Artaud valendo-se, para tanto, do arcabouço fornecido pela Psicanálise. Temos, assim, uma situação em que procuraremos entender conceitos básicos da Psicanálise, centrados, sobretudo nos estudos de seu criador, Sigmund Freud, para que se possa apurar na obra de Artaud a exploração de ideias que acrescentem um debate a conceitos psicanalíticos, como ocorre, por exemplo, em estudos sobre Marcel Proust em sua obra *Em Busca do Tempo Perdido*, a qual fez emergir a figura do escritor/poeta e psicanalista.

Desse modo, levamos em consideração que a análise de *O Teatro e seu Duplo* não pode ser desenvolvida sem o contato com as demais obras escritas por Artaud, em especial aquelas que contemplem aspectos da encenação teatral, os quais trazem, com efeito, conceitos que podem auxiliar na proposta desta pesquisa, qual seja, a forma pela qual Artaud contribui para os estudos da Psicanálise, sobretudo quando o autor francês procura abordar os efeitos da encenação teatral sobre o espectador.

Partimos, portanto, da ideia de que a psicanálise e a literatura possuem vínculos que as aproximam sobretudo no que se refere à abordagem do ser humano, sem se olvidar do elemento da cultura, tão presente em grandes obras de Freud, como *O Mal-estar da civilização*. De acordo com Érik Porge, “a literatura é reconhecida de pleno direito como instrumento de pesquisa científica que produz soluções, e não simplesmente como reprodutora de observações.” (PORGE, 2009, p. 45) No mesmo sentido, Willemart afirma que “a psicanálise e a arte têm certamente um objetivo comum, compartilhado por todas as ciências humanas, o conhecimento maior do ser humano, mas os dois saberes se diferenciam no objeto específico e na estratégia” (WILLEMART, 2009, p. 151).

Nesse sentido, portanto, de grande valia são os estudos de Jacques Lacan a respeito da chamada “Lituraterre”, termo cunhado pelo psicanalista francês, o qual trata no *Seminário 18* de abordar a questão da letra como litoral, de modo que a letra desenharia a borda do furo no saber do qual a psicanálise se ocupa, no instante em que o aborda.

Temos, assim, um longo trajeto a desenvolver, considerando que não existem no país muitos estudos sobre a obra de Artaud, numa ótica psicanalítica, de modo que será necessário extrair nossas bases de estudos em estudos específicos da psicanálise em crítica literária e artística.

A pesquisa é, portanto, centralizada no acervo crítico sobre a obra do grande teatrólogo francês, acrescida de obras clássicas e paradigmáticas do estudo da Psicanálise. Assim, tentamos analisar na obra de Artaud elementos psicanalíticos a serem encontrados na sua proposta de Teatro da Crueldade, bem como na crítica elaborado pelo autor francês ao chamado “teatro psicológico” então em voga no período em que escreveu *O Teatro e seu Duplo*, obra na qual propõe um teatro fundado pelas mais diversas linguagens e meios sensoriais.

Na presente pesquisa, não tratamos de fazer análise psicanalítica da vida de Artaud (“psicobiografia”), uma vez que o foco de nossos estudos centralizar-se-á no exame global da obra *O Teatro e seu Duplo*, procurando expor o modo pelo qual o teatrólogo contribui para a ciência da Psicanálise por meio dos seus escritos, pois o cerne da pesquisa consistirá em analisar a obra e não o autor.

Assim, por meio de temas como a peste e a crueldade, a pesquisa procura compreender como a visão peculiar de Artaud sobre o teatro manifesta-se, psicanaliticamente, em uma encenação, seja diante de uma “cura” destrutiva, seja pela manifestação do ímpeto destruidor em cena.

Nossa hipótese de estudo, portanto, consiste em abordar temas nos quais Artaud expõe sua visão não apenas de sua concepção de teatro, mas também da condição do homem e da maneira pela qual a encenação age tanto sobre a figura do ator (seja na concepção, com a questão do sonho e sua interpretação) e nos espectadores, os quais acabam por entrar em contato com as pulsões de morte do homem, como parte dos objetivos de Artaud em encenar o seu “Teatro da Crueldade”.

A pesquisa está, portanto, calcada na concepção de estabelecer um estudo ainda não aprofundado na área acadêmica, referente à existência de ideias difundidas por Antonin Artaud em seu Teatro da Crueldade que possam trabalhar com concepções às vezes caras à Psicanálise.

Desde o desenvolvimento da crítica genética e de trabalhos envolvendo a análise dos processos de criação nas artes, o teatro apresenta-se como uma das manifestações artísticas nas quais a psicanálise se assemelha, pois há uma preocupação de se conhecer melhor o ser humano, com a finalidade de propor um questionamento sobre certas condições presentes na vida.

Nesse sentido, Antonin Artaud, poeta, dramaturgo, ator, diretor de teatro, teatrólogo, emerge como uma figura de grande importância na área teatral, que propôs uma nova concepção de teatro, intitulada de “Teatro da Crueldade”, com o auxílio de outras comparações do teatro com outros temas como “a peste”, “a alquimia”, de modo a elaborar uma obra, *O Teatro e seu Duplo*, que representa uma espécie de manifesto sobre como Artaud vislumbra o teatro como um espaço oriundo do sonho, onde atores e espectadores entram em contato, sob a égide de uma “trituração” dos nervos, com a construção de um novo corpo.

Considerando que os temas abordados por Artaud permanecem atuais no panorama do teatro, inclusive com seguidores de suas ideias (os happenings, por exemplo), associados ao desenvolvimento dos estudos que envolvem as artes e a psicanálise, a presente pesquisa se justifica pelo fato de não existirem muitos trabalhos sobre o tema ora exposto. A pertinência do tema justifica-se, ainda, pela importância que Antonin Artaud tem na área teatral, mas que pouco foi explorada no âmbito de sua escrita, especialmente no Brasil e na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, uma vez que grande parte dos trabalhos que se propõem a debater a obra de Artaud estão estritamente vinculadas a questões puramente cênicas de sua obra.

Para a realização da pesquisa, tomamos como base, além de *O Teatro e seu Duplo*, as demais obras escritas por Artaud, uma vez que tais livros poderão contribuir enormemente na investigação ora proposta, como, por exemplo, uma peça escrita por Artaud, a qual procurava executar a proposta do teatro da Crueldade, qual seja, *Les Cenci*.



Além disso, procuramos obter estudos sobre o teatro de Artaud, especialmente em língua francesa, considerando que o pouco material editado em português sobre notável teatrólogo, dramaturgo e poeta. Tomamos, ainda, por base os estudos da Psicanálise no século XX, nos conceitos e práticas criados por Sigmund Freud e, posteriormente por Jacques Lacan, além de estudos sobre Artaud feitos por grandes críticos literários como Julia Kristeva, para debater os elementos-chaves de *Le Théâtre et son double*, em especial a peste e a crueldade.

## CAPÍTULO 2 – LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE

«Une idée du théâtre s'est perdue. Et dans la mesure où le théâtre se borne à nous faire pénétrer dans l'intimité de quelques fantoches, et où il transforme le public en voyeur, on comprend que l'élite s'en détourne et que le gros de la foule aille chercher au cinéma, au music-hall ou au cirque, des satisfactions violentes, et dont la teneur ne le déçoit pas.. »  
(Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, p. 131)

A obra *Le Théâtre et son Double* é uma compilação de diversos artigos e textos teóricos escritos por Artaud ao longo da década de 30, resumindo a concepção teatral desenvolvida desde a década de 20, quando encenou diversos espetáculos, época em que, inclusive, assumiu a direção do Teatro Alfred Jarry.

Observa-se, assim, que *Le Théâtre et son Double* representa um trabalho em que são condensadas as noções que acabariam por caracterizar o seu teatro, atuando, portanto, como obra básica para que se possa entrar em contato com o universo artaudiano. Assim, passaremos agora a descrever a estrutura da obra, buscando extrair as ideias defendidas por Artaud em sua concepção de teatro.

Trata-se de uma obra publicada no ano de 1938 pela Gallimard, sendo uma compilação de diversos textos escritos por Antonin Artaud durante a década de 1930. Trata-se de um livro em que são esmiuçados os pontos nevrálgicos da concepção teatral de Artaud, sobretudo no que se refere ao seu chamado “Teatro da Crueldade”. Contendo um prefácio, intitulado “O teatro e a cultura”, a obra é formada por 14 partes, em que a escrita artaudiana revela os ânimos de um indivíduo em dissonância com o que se passa ao seu redor na sociedade francesa de seu tempo, em especial na área teatral.

A obra inicia-se com um prefácio intitulado *Le Théâtre et la culture*, no qual Artaud afirma que o mundo ocidental tem fome, não se preocupando com a cultura. Segundo o escritor francês, a urgência residiria no desenvolvimento de uma noção de cultura que estivesse uma força idêntica à fome, resultando numa potência em que seria possível uma ruptura entre as coisas e as palavras.

Para Artaud, o período em que estava vivendo (década de 30) era marcado pela ideia de confusão, num contexto em que a ideia de cultura em ação seria artificial, no mesmo sentido em que se mostra artificial a separação entre civilização e cultura. Nessa etapa de sua vida, a obra de Artaud mostra-se atrelada à noção de que a dissociação entre Teatro e Vida e a caracterização como “Duplo” não seria fecunda, uma vez que, para ele, Teatro é Vida, sendo incompreensível e incoerente cogitar dessa separação.

Assim, a ideia de cultura aparece sob a forma de protesto, o qual se dirige ao estreitamento que a sociedade europeia ocidental impõe, limitando apenas algumas formas artísticas como cultura. Tais formas seriam objeto de idolatria, distanciando ainda mais a cultura em relação à vida.

Nesse contexto, a concepção de Artaud é vista como metafísica, considerando que em muitas oportunidades ao longo da obra, há a expressa referência à uma chamada “magia”, como se observa, por exemplo, no seguinte excerto: “Si notre vie manque de soufre, c’est-à-dire d’une constante magie, c’est qu’il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre em considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d’être poussés par eux.” (ARTAUD, 2012, p. 13)<sup>6</sup>

A magia, entretanto, encontra-se inserida no próprio teatro, arte que, segundo Artaud, qualquer pessoa poderia fazer, valendo-se, para tanto, da ideia de que o teatro seria indissociável da vida, sendo um espaço, ao mesmo tempo, de destruição e de criação.

Tal ideia, por exemplo, é expressa no seguinte trecho de *Le Théâtre et son double*: “Si le théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie, une sorte d’atroce poésie s’exprime par des actes bizarres où les altérations du fait de vivre

---

<sup>6</sup> Em português: “Se falta enxofre à nossa vida, ou seja, se lhe falta magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perderem considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles”. (ARTAUD, 2006, p. 3).

démontrent que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait la mieux diriger.” (ARTAUD, 2012, p. 14)<sup>7</sup>

Observa-se, portanto, que a dualidade teatro x vida é rejeitada veementemente por Artaud, de modo que, no prefácio, o poeta já antecipa a ideia de que o chamado “verdadeiro teatro” seria composto por instrumentos vivos, nos quais o ator age por meio de gestos, brutalizando formas e as destruindo, objetivando, ao final, algo que sobreviverá às estanques formas, com a produção, inclusive, de formas diversas no teatro.

Além disso, vale ressaltar que o Prefácio de *Le Théâtre et son double* também já apresenta os traços de elementos formadores do Teatro da Crueldade, os quais serão esmiuçados posteriormente na obra. Nesse sentido, podemos transcrever o trecho no qual Artaud descreve os componentes do teatro por ele proposto: “Le théâtre qui n’est dans rien mais se sert de tous les langages: gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l’esprit a besoin d’un langage pour produire ses manifestations.” (ARTAUD, 2012, p. 18)<sup>8</sup>

Em seguida, o livro apresenta o texto intitulado *Le Théâtre et la peste*, o qual foi originalmente escrito por Artaud para uma conferência realizada na Sorbonne em 6 de abril de 1933, sendo publicada na *Nouvelle Revue Française* em 1º de outubro de 1934. Entretanto, trataremos com mais profundidade de referido texto no capítulo 3, específico para abordar a questão da peste e do teatro.

No texto seguinte, chamado *La mise en scène et la métaphysique*, escrito por Artaud para outra conferência realizada na Sorbonne em 10 dezembro de 1931, observamos que o autor expõe de forma mais direta sua crítica ao teatro produzido na França à época.

Prosseguindo na toada de ideias acerca da multiplicidade de elementos formadores do teatro, Artaud tenta focalizar sua crítica ao texto, em especial à posição privilegiada que a palavra tinha à época. Para ele, o diálogo, por exemplo, seja na forma escrita como falada, não pertenceria especificamente à cena, sendo, na verdade, algo

---

<sup>7</sup> Em português: “Se o teatro é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida, uma espécie de poesia atroz expressa-se através dos atos estranhos em que as alterações do fato de viver demonstram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor.” (Idem, *ibidem*).

<sup>8</sup> Em português: “O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações.” (Idem, *ibidem*, p. 7).

pertencente ao livro. Assim, a cena é “un lieu physique et concret qui demande qu’on le remplisse, et qu’on lui fasse parler son langage concret.” (ARTAUD, 2012, p. 55)<sup>9</sup>

Desse modo, a linguagem a ser utilizada pelo teatro deveria corresponder à concretude dessa cena definida por Artaud, caracterizando-se, portanto, por ser uma linguagem física, que possa preencher os espaços, desmoronando, assim, a primazia da palavra. Essa linguagem física consiste “dans tout ce qui ocupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s’exprimer matériellement sur une scène, et qui s’adresse d’abord aux sens au lieu de s’adresser d’abord à l’esprit comme le langage de la parole.” (ARTAUD, 2012, p. 56)<sup>10</sup>

A capacidade de argumentação e de escrita de Artaud envolve o leitor, que acaba por se questionar acerca das palavras e das teorias por ele apresentadas, sendo de grande convencimento. Para tanto, técnicas empregadas pelo escritor restam claras no sentido de reiterar seu argumento, o qual, no entanto, não é dotado da insipidez ou da clareza de uma linguagem puramente científica e neutra. Sua escrita, a qual seria ainda mais radical na década de 40 (como se observa nas glossolalias), apresenta traços de um espírito inquieto, convulsionado num turbilhão de pensamentos, tendo como foco a destruição das concepções que dominavam o teatro francês de sua época, para a criação de espetáculos que pudessem conjugar o texto com elementos a ele estranhos, oriundos sobretudo do Oriente.

O teatro oriental, o qual ainda será abordado nos próximos textos de Artaud já aparece nessa parte da obra, como exemplo de como é possível e de como é potente o espetáculo que reúne diversos elementos na encenação, sem estar refém da primazia do texto, estando capaz de atingir diretamente o espectador:

(...) tout cet amas compact de gestes, de signes, d’attitudes, de sonorités, qui constitue le langage de la réalisation et de la scène, ce langage qui développe toutes ses conséquences physiques et poétiques sur tous les plans de la conscience et dans tous les sens, entraîne nécessairement la pensée à prendre des attitudes profondes qui sont ce que l’on pourrait appeler de la *métaphysique en activité*. (ARTAUD,

---

<sup>9</sup>Em português: “A cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta.” (Idem, ibidem, p. 36).

<sup>10</sup>Em português: “A linguagem física consiste “em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito, como a linguagem da palavra.” (Idem, ibidem, pp. 36-37).

Nesse texto sobre a encenação e a metafísica, Artaud expressa que sua teoria para o teatro não tem como finalidade a apresentação de ideias claras num espetáculo, uma vez que, para ele, “les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées.” (ARTAUD, 2012, p. 61)<sup>12</sup>

Interessante notar que Artaud questiona, inclusive, a função do teatro, afastando não somente a concepção de mero entretenimento, mas também a ideia de que o teatro teria uma finalidade de esclarecer ou resolver problemas. Segundo o escritor, “qui a dit que le théâtre était fait pour élucider un caractere, pour la solution de conflits d’ordre humain et passionnel, d’ordre actuel et psychologique comme notre théâtre contemporain est rempli?” (ARTAUD, 2012, pp. 61-62)<sup>13</sup>

Tal questionamento contribui para que Artaud também trate de outro elemento de importância primordial para a sua ideia de teatro, a saber, a noção de comédia e de humor. Ao atribuir um estado de decadência ao teatro produzido em sua época, o escritor justifica tal situação com base na perda da seriedade e do riso por parte dos encenadores, uma vez que são elementos, ainda que opostos, necessários para dar vida a uma peça de teatro.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup>Em português: “todo esse amontoado compacto de gestos, signos, atitudes, sons, que constitui a linguagem da realização e da cena, essa linguagem que desenvolve todas as suas consequências físicas e poéticas em todos os planos 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*”. (Idem, *ibidem*, p. 44).

<sup>12</sup>Em português: “Para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas”. (Idem, *ibidem*, p. 40).

<sup>13</sup> Em português: “quem disse que o teatro é feito para elucidar um caráter, para resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica, coisas de que o nosso teatro contemporâneo está repleto?” (Idem, *ibidem*, p. 41).

<sup>14</sup> Vale destacar que *Les Cenci*, peça escrita por Artaud, na qual o escritor era também diretor e ator principal, não há qualquer elemento de humor ou riso. Trata-se da releitura de uma história já narrada por Shelley e por Stendhal, tendo como tema principal o incesto e o drama da família Cenci. Embora seja considerada como exemplo de Teatro da Crueldade, nota-se pelo texto escrito por Artaud que a palavra, ainda que sendo um dos elementos da encenação, possui grande importância, inclusive nas várias rubricas inseridas por Artaud no texto da peça. A tradição do texto, contudo, revela-se algo profundamente arraigado na história do teatro francês. Mesmo atualmente nota-se um predomínio do texto e da palavra. A título de exemplo, em 22 de dezembro de 2013, em Paris, assisti à uma peça da Comédie Française, baseada no texto de *Psyché*, escrito por Molière, e, em 05 de julho de 2014, à peça de abertura do Festival de Avignon, *Le Prince de Hombourg*, escrita por Heinrich Von Kleist e dirigida por Giorgio Barberio Corsetti. Em ambas, a quantidade de texto falado impressionava a plateia, especialmente considerando o público já mais acostumado com encenações contemporâneas, nas quais a presença de outros elementos como a tecnologia confere ao espetáculo um caráter mais dinâmico e vivo. Sobre a tecnologia e a utilização em encenações contemporâneas, ver BORGES JUNIOR, Eli. *Tecnodionysos: Tecnologias*

Para o escritor, há a necessidade de se realizar uma “metafísica” da linguagem articulada, de forma que a linguagem seja utilizada de um modo novo, sob a espécie de um encantamento. Sobre a linguagem, trataremos de modo mais específico ao longo do capítulo 3 desta dissertação.

O texto seguinte dessa coletânea de artigos e cartas denominada *Le Théâtre et son double é Le Théâtre Alchimique*, publicado anteriormente na Revista Sur, de Buenos Aires, traduzido para o espanhol, no ano de 1932.

Ao tratar da relação entre teatro e alquimia, Artaud inicia sua exposição ao afirmar que ambos podem ser considerados como “artes virtuais”, levando consigo, concomitantemente, sua própria finalidade e sua própria realidade. A alquimia, por meio de seus símbolos, é definida pelo escritor francês como uma espécie de “Duplo espiritual” de uma operação, cuja eficácia ocorre no plano da realidade. Paralelamente a isso, o teatro é considerado também um Duplo, mas, nesse específico caso, um duplo de uma realidade inumana, já que não poderia ser duplo da realidade cotidiana, sob o perigo de se cair numa mera cópia ou representação, algo veementemente rejeitado por Artaud ao definir o teatro.

A comparação do teatro e da alquimia segue ao ponto de se concluir que tanto os símbolos alquímicos como o próprio teatro são miragens, tendo como fundamento a noção de que ambos são resultado da combinação de diversos elementos, dotados de um caráter metafísico. Assim, na origem do teatro encontra-se

d'un côté et métaphysiquement, la matérialisation ou plutôt l'extériorisation d'une sorte de drame essentiel qui contiendrait d'une manière à la fois multiple et unique les principes essentiels de tout drame, déjà *orientés* eux-mêmes et *divisés*, pas assez pour perdre leur caractère de principes, assez pour contenir de façon substantielle et active, c'est-à-dire pleine de décharges, des perspectives infinies de conflits. (ARTAUD, 2012, pp. 76-77)<sup>15</sup>

---

digitais e ação em rede na cena contemporânea. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.

<sup>15</sup> Em português: “de um lado, e metafisicamente, a materialização ou antes a exteriorização de uma espécie de drama essencial que conteria de um modo simultaneamente múltiplo e único os princípios essenciais de todo drama, já orientados e divididos, não o suficiente para perderem sua natureza de princípios, mas o suficiente para conterem de modo substancial e ativo, isto é, cheio de descargas infinitas perspectivas de conflito.” (Idem, *ibidem*, p. 52).

A partir da concepção de alquimia, tem-se, portanto, que o teatro considerado como verdadeiro originar-se-ia de uma grande anarquia, a qual, posteriormente, seria organizada pela conjunção primitiva realizada por nossos ancestrais, em decorrência de uma série de embates filosóficos que teriam criado essa espécie de drama universal.

Após o texto sobre o teatro alquímico, figura o texto denominado *Sur le théâtre balinais*, o qual é constituído por duas partes. A primeira foi publicada na Nouvelle Revue Française em 1º de outubro de 1931, sob o nome de Le Théâtre Balinais, à l'Exposition coloniale, ao passo que a segunda parte é formada por notas extraídas de diversas cartas e manuscritos, segundo Paule Thévenin.<sup>16</sup>

Artaud assistiu a uma encenação de um grupo de teatro balinês em Paris no ano de 1931 e ficou impressionado com os elementos ritualísticos empregados pela companhia teatral de origem oriental, pois eram combinados traços de dança, pantomina, canto e música, afastando-se peremptoriamente do chamado “teatro psicológico” predominante na Europa. O teatro balinês “remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l’angle de l’hallucination et de la peur.” (ARTAUD, 2012, p. 81)<sup>17</sup>

Artaud nota que as personagens são apresentadas na encenação balinesa em um estado espectral, sob a forma de uma quase alucinação, de forma que o drama do espetáculo não é centrado nos sentimentos, desenvolvendo-se a partir de esquemas envolvendo “des états d’esprit, eux-mêmes ossifiés et réduits à des gestes.” (ARTAUD, 2012, p. 82)<sup>18</sup>

O teatro balinês é marcado por abordar temas mais vagos e abstratos; a encenação acaba por ter a preponderância da figura do diretor, o qual acaba por ser o detentor do poder de criar. A criação, contudo, mostra-se baseada na eliminação das palavras, além da utilização do gesto e da voz, ambos sob uma nova perspectiva, baseada em signos e não em palavras.

Para Artaud, a questão da espiritualidade é central para a excelência do teatro balinês, sendo o fator essencial para a potência de sua encenação, aliada aos elementos

---

<sup>16</sup> Conforme as notas inseridas na edição de *Le Théâtre et son Double*. Folio Essais. Paris: Gallimard, 2012.

<sup>17</sup> Em português: “(...) recoloca o teatro em seu plano de criação autônoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo”. (Idem, ibidem, p. 55).

<sup>18</sup> Em português: “(...) estados de espírito, ossificados e reduzidos a gestos.” (Idem, ibidem, p. 55).



já descritos anteriormente, como a mímica, os gestos, as luzes e os gritos. Nesse sentido, vale ressaltar o teor poético das palavras utilizadas por Artaud para descrever o seu encantamento ao ver uma apresentação de tal grupo de teatro:

(...) ce qu'il y a de frappant et de déconcertant, pour nous, Européens, est l'intellectualité admirable que l'on sent crépiter partout dans la trame serrée et subtile des gestes, dans les modulations infiniment variées de la voix, dans cette pluie sonore, comme d'une immense forêt qui s'égoutte et s'ébroue, et dans l'entrelacs lui aussi sonore des mouvements. (ARTAUD, 2012, pp. 87-88)<sup>19</sup>

No entanto, o caráter espiritual e metafísico da encenação do teatro balinês não é sinônimo de um ato de total improviso, sem qualquer rigor ou método. Artaud deixa evidente que sua admiração pelo teatro oriental advém também da precisão da encenação, a qual se aproxima de um ritual, calculado em seus mínimos detalhes, atingindo diretamente o espectador: “Tout en effet dans ce théâtre est calculé avec une adorable et mathématique minutie. Rien n'y est laissé au hasard ou à l'initiative personnelle. C'est une sorte de danse supérieure, où les danseurs seraient avant tout acteurs.” (ARTAUD, 2012, p. 88)<sup>20</sup>

O texto seguinte também se encontra na mesma linha de raciocínio, sendo denominado de *Théâtre Oriental et Théâtre Occidental*, no qual Artaud expressa as diferenças entre essas duas formas de encenação, valorizando elementos ausentes no teatro ocidental.

Para Artaud, o teatro ocidental encontra-se fortemente imbricado no texto, o qual acaba por limitar sua ação, fator esse que não asfixia a encenação produzida pelo teatro oriental. Artaud considera que o texto se torna um elemento aprisionador da encenação e, tomando como base as apresentações feitas pelo Teatro de Bali, qualifica o teatro oriental como um teatro independente do texto escrito, trabalhando sobretudo com a fisicalidade e um caráter não verbal.

---

<sup>19</sup> Em português: “(...) o que há de mais impressionante e de desconcertante, para nós, europeus, é a intelectualidade admirável que se sente crepitar em toda a trama cerrada e sutil dos gestos, nas modulações infinitamente variadas da voz, nessa chuva sonora, como uma imensa floresta que transpira e resfolega, e no entrelaçado também sonoro dos movimentos.” (Idem, ibidem, p. 60).

<sup>20</sup> Em português: “Tudo nesse teatro, de fato, é calculado com uma minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal. É uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam antes de tudo atores.” (Idem, ibidem, p. 60).

Assim, é possível observar que o teatro ocidental encontra-se vinculado à necessidade de servir à atualidade, valendo-se da primazia da palavra, tendo como finalidade a expressão de conflitos psicológicos do homem atual, olvidando-se das origens mesmas do fazer teatro, as quais remontam a um passado ritualístico, intimamente associado a um aspecto universal. Segundo Artaud, o objeto do teatro:

(...) n'est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, de servir de champ de bataille à des passions morales, mais d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes dans leurs rencontres avec le Devenir.) (ARTAUD, 2012, pp. 107-108)<sup>21</sup>

No entanto, é preciso destacar que a crítica de Artaud ao uso da palavra e do texto pelo teatro ocidental não pode ser considerada como uma execração de tais elementos numa encenação teatral. O que ele aponta é a urgência em expandir o campo da encenação para o uso de outras linguagens, abarcando, inclusive, a palavra e o texto:

Il ne s'agit pas de supprimer la parole au théâtre mais de lui faire changer sa destination, et surtout de réduire sa place, de la considérer comme autre chose qu'un moyen de conduire des caractères humains à leurs fins extérieures, puisqu'il ne s'agit jamais au théâtre que de la façon dont les sentiments et les passions s'opposent les uns aux autres et d'homme à homme dans la vie. (ARTAUD, 2012, p. 111)<sup>22</sup>

A encenação, portanto, para Artaud, não deve ser considerada como mero reflexo de um texto escrito e, por conseguinte, das projeções de duplos físicos extraídos de tal texto. Sua força é oriunda da projeção dos mais diversos elementos que, juntos, adquirem uma potência cênica jamais alcançada numa proposta calcada apenas na primazia da palavra.

A crítica de Artaud ao Teatro Ocidental também pode ser encontrada no texto seguinte, intitulado *En finir avec les chefs-d'oeuvre*. Este escrito traz a opinião do autor sobre a necessidade de se acabar com o respeito às obras-primas, uma vez que essas são

---

<sup>21</sup> Em português: “não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas para expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte da verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir.” (Idem, ibidem, p. 77).

<sup>22</sup> Em português: “Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação, e sobretudo de reduzir o seu lugar, de considerá-la como algo que não um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores, uma vez que, no teatro, a questão é sempre o modo pelo qual os sentimentos e as paixões se opõem uns aos outros e de homem para homem, na vida.” (Idem, ibidem, p. 80).

reservadas à elite, de modo que não são acessadas pela massa, a qual não entende tais obras.

Aqui, Artaud procura tecer comentários contra a idolatria que se criou com as chamadas “obras-primas”, sobretudo literárias, aduzindo que tal idolatria estaria associada ao conformismo burguês, o qual se atém a formas artísticas que não mais responderiam às necessidades do seu tempo. Nesse sentido, o autor afirma que o público deixou de ir ao teatro em razão do fato de que a encenação seria apenas uma espécie de “mentira ou ilusão”. Desde a Renascença, o teatro acabou por separar o público do espetáculo, a partir do momento em que passou a ter um caráter meramente descritivo e psicológico. Como exemplo, Artaud cita Shakespeare, dramaturgo inglês que seria um dos responsáveis por essa forma de teatro, fundamentada num tipo de ideia desinteressada da encenação.

Esse desinteresse da encenação é relacionado por Artaud a uma ideia de arte desligada, a qual seria uma forma de “poésie-charme et qui n'existe que pour charmer les loisirs”, definindo tal arte como “une idée de décadence, et elle démontre hautement notre puissance de castration.” (ARTAUD, 2012, p. 120)<sup>23</sup>

Para tratar da sua ideia de teatro, aparece neste texto, a primeira menção me *Le Théâtre et son double* ao chamado “Teatro da Crueldade”. Aqui, Artaud apresenta a definição de tal tipo de teatro, a qual será por nós debatida nos próximos capítulos:

(...) “*théâtre de la cruauté*” veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi même. Et, sur le plan de la représentation, il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres en nous dépeçant mutuellement les corps, en sachant nos anatomies personnelles, ou, tels des empereurs assyriens, en nous adressant par la poste des sacs d'oreilles humaines, de nez ou de narines bien découpés, mais de celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous. (ARTAUD, 2012, p. 123)<sup>24</sup>

Artaud defende, ainda, que o ser humano não é livre, argumentando que, por exemplo, o céu pode desabar sobre as pessoas, de modo que o teatro é realizado para

---

<sup>23</sup> Em português: “(...) de poesia-encantamento que só existe para encantar o lazer (...) uma ideia de decadência e demonstra claramente nossa força de castração.” (Idem, ibidem, p. 87).

<sup>24</sup> Em português: “teatro da crueldade' quer dizer teatro difícil e cruel para mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós.” (Idem, ibidem, p. 89).

mostrar às pessoas tal situação de ausência de liberdade que acomete cada ser humano. Para tanto, o teatro atuaria como uma espécie de cura, ocasião em que Artaud inclusive faz menção expressa à psicanálise (ainda que rudimentar), ao tratar da ideia de que a cura de um doente dar-se-ia por meio de fazê-lo realizar uma atitude exterior, condizente à concretização do objetivo inicial.

Nesse sentido, também destaca-se a aproximação feita por Artaud entre o teatro e um estado de transe, a ser compartilhado entre o ator e o público. Aqui, Artaud propõe uma atuação direta entre os corpos, expondo sua forma de fazer teatral que acaba por penetrar no organismo do público, ainda que o efeito seja retardado. O teatro é assim:

le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme et, dans les périodes de névrose et de sensualité basse comme celle où nous plongeons, d'attaquer cette sensualité basse par des moyens physiques auxquels elle ne résistera pas. (ARTAUD, 2012, pp. 125-126)<sup>25</sup>

Artaud prossegue sua escrita, descrevendo certos elementos sobre o seu teatro da crueldade, como, por exemplo, a localização espacial do espectador, o qual ficaria no meio da encenação, de modo que o espetáculo acabaria por envolvê-lo. Além disso, haveria uma sonorização constante, formada por dois tipos de sons: um relacionado à sua própria qualidade vibratória; e outro relacionado ao que ele mesmo representa. E quanto à intervenção da luz, por exemplo, sua linguagem seria usufruída com base na força, na influência e nas sugestões que estariam relacionadas a cada tipo de iluminação.

Em relação à ação, Artaud atribui uma noção de dinamismo, a ser desenvolvida com base na comunicação do teatro com forças puras, entendidas inicialmente como de caráter metafísico, mas que, o próprio Artaud, ao descrevê-las, afirma que tais forças fazem nascer no “inconsciente” imagens enérgicas, ao passo que, no exterior, surgem os crimes gratuitos.

Temos assim, que, a proposta teatral artaudiana tem como objetivo trazer para a cena uma maior comunicação entre o ator e o espectador, atingindo de forma direta o público, sobretudo num viés altamente destrutivo. O teatro da crueldade, portanto, é “un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du

---

<sup>25</sup> Em português: “o único lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo e, nos momentos de neurose e baixa sensualidade como este em que estamos mergulhados, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá.” (Idem, ibidem, p. 91).

spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.” (ARTAUD, 2012, p. 128)<sup>26</sup>

Tais ideias também estão presentes no seguinte texto, denominado *Le Théâtre et la Cruauté*. Artaud anuncia que o teatro por ele proposto visa despertar as pessoas, a fim de retomar um caráter violento da encenação, criticando, por exemplo, o teatro clássico de Racine, o qual, baseado na palavra, teria desacostumado o espectador a entrar em contato com experiências que, de fato, o afastasse.<sup>27</sup>

A crueldade surge assim como uma ideia de ação, de certo modo extremada, a ser o ponto de base para a renovação do teatro ocidental. Para Artaud:

le Théâtre de la Cruauté se propose de recourir au spectacle de masses; de rechercher dans l’agitation de masses importantes, mais jetées l’une contre l’autre et convulsées, un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd’hui trop rares, où le peuple descend dans la rue. (ARTAUD, 2012, p. 132)<sup>28</sup>

Nesse contexto, temas como o amor, o crime, a guerra e a loucura emergem como exemplos de temáticas a serem abordadas no teatro da crueldade, considerando que seriam interessantes para atingir o público, sob uma forma que não se limitasse à mera reprodução da realidade e do cotidiano das pessoas. Aqui cabe destacar a importância dada por Artaud aos sonhos, os quais teriam a potência necessária para provocar o efeito desejado pelo Teatro da Crueldade, atribuindo ao sonho um caráter essencialmente poético:

De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu’on peut identifier les images de la poésie à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu’il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu’il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité; à condition qu’ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique

---

<sup>26</sup> Em português: “(...) um teatro em que imagens físicas violentas triturem e hipnotizem a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como num turbilhão de forças superiores.” (Idem, ibidem, p. 93).

<sup>27</sup> Sobre Racine, realizei no primeiro semestre de 2012 a disciplina “Machado de Assis e Marcel Proust leitores de Racine, Molière e Madame de Sévigné: a representação da sociabilidade e das paixões”, ministrada pelo Professor Gilberto Pinheiro Passos, em que, de forma aprofundada, tive acesso à leitura das obras de importante autor da literatura francesa. Vale destacar, ainda, que textos de Racine e Molière seguem constantemente sendo encenados na França, como pela Comédie Française, evidenciando que a crítica de Artaud ainda seria pertinente aos tempos atuais.

<sup>28</sup> Em português: “o Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas.” (Idem, ibidem, p. 96).

du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté. (ARTAUD, 2012, pp. 133-134)<sup>29</sup>

Em seguida, temos o *primeiro manifesto do Teatro da Crueldade*, texto originalmente publicado no número 229 da Nouvelle Revue Française, de 1º de outubro de 1932. Artaud se preocupa em delimitar cada aspecto da encenação, trazendo uma espécie de roteiro acerca dos elementos primordiais do Teatro da Crueldade.

Partindo de uma ideia de que o teatro deva se conectar “magicamente” com a realidade, Artaud propõe que haja um rompimento da sujeição do teatro ao texto, procurando obter algo denominado de linguagem única, a qual localizar-se-ia entre o gesto e o pensamento. Aqui, vemos que o escritor francês deseja conferir um novo tratamento à palavra, explodindo o equilíbrio habitual do texto e da voz, a fim de explorar novas nuances, como, por exemplo, o trabalho com o grito.<sup>30</sup>

Artaud, ao tratar da técnica a ser empregada num espetáculo do Teatro da Crueldade, aproxima novamente o teatro à figura dos sonhos, argumentando que o espetáculo cênico apenas cumprirá a sua função quando conseguir atingir o espectador a refletir sobre temas tão caros ao teatro ocidental então em voga na década de 30. Para Artaud:

Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan, non pas supposé et illusoire, mais intérieur. (ARTAUD, 2012, p. 141)<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Em português: “Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançada com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade.” (Idem, *ibidem*, p. 97).

<sup>30</sup> Na transmissão radiofônica ao final da vida de Artaud, no ano de 1947, intitulada *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, podemos perceber uma fala totalmente dissociada da fala teatral convencional. Na internet, constam vídeos com o áudio dessa apresentação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>. Acesso em 08 julho 2014.

<sup>31</sup> Em português: “O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltara constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu cannibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior.” (Idem, *ibidem*, p. 104).

Logo após, Artaud acaba por trazer breves considerações acerca de cada elemento presente e necessário no Teatro da Crueldade, a saber: os temas; o espetáculo em si; a encenação; a linguagem de cena; os instrumentos musicais; a luz; a roupa; a cena – a sala; os objetos, máscaras e acessórios; o cenário; a atualidade; as obras; o espetáculo; o ator; a interpretação; o cinema; a crueldade; o público; e, por fim, o programa das peças a serem encenadas.

Dentre esses pontos, podemos destacar que a encenação é, para Artaud, o ponto de partida de toda a criação teatral; é a partir dela que se constitui a linguagem do teatro. Na encenação proposta, há a defesa da eliminação da dualidade entre autor e diretor, com a aparição da figura do criador, o qual reuniria elementos do autor e do diretor, não havendo, portanto, um aprisionamento oriundo do texto escrito e do respeito à figura do autor.

Quanto ao espaço de cena, interessante observar que Artaud propõe que a sala de espetáculo seja um lugar único, com a supressão do palco e do público, possibilitando a comunicação direta com o espectador, aproximando-o do ator, de modo a facilitar a concretização do efeito desejado pelo Teatro da Crueldade.

O próximo texto compilado em *Le Théâtre et son double* é a reunião de três *Lettres sur la Cruauté*, sendo as duas primeiras cartas destinadas a Jean Paulhan e a terceira carta dirigida a André Rolland de Renéville, todas elas escritas no ano de 1932.

Na primeira carta, observa-se que Artaud procura explicar o conceito de crueldade, manifestando sua preocupação em afastar o sentido material comumente atribuído a tal palavra. Crueldade deveria ser, portanto, entendida como “rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue.” (ARTAUD, 2012, p. 158)<sup>32</sup>

Por sua vez, na segunda carta, Artaud confere à crueldade também a noção de apetite, deixando claro que há uma necessidade que nos impele a, de certa forma, voltar-se à destruição e ao desequilíbrio da vida. Tal transgressão é ainda mais nítida na terceira carta, na qual Artaud inclusive associa a crueldade ao chamado desejo de Eros, o qual “brûle des contingences” (ARTAUD, 2012, p. 161)<sup>33</sup>, descrevendo que outros

---

<sup>32</sup> Em português: “rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta.” (Idem, ibidem, p. 118).

<sup>33</sup> Em português: “(...) passa por cima das contingências (...)” (idem, ibidem, p. 120).

elementos também são crueldade, como a morte e a ressurreição, uma vez que todos eles, ligados a um dilaceramento e também a uma espécie de massacre, acabam por constituir uma transfiguração e também um bem.

Em seguida, foram reunidas sob o título de *Lettres sur le Langage* quatro cartas escritas por Artaud, das quais a primeira foi provavelmente escrita a Benjamin Creteux e as demais para seu grande amigo Jean Paulhan.

Nessas cartas, Artaud não trata especificamente da crueldade, voltando-se a uma discussão mais abstrata acerca do teatro como linguagem. Novamente, restam presentes a vontade a fazer uma dissociação entre o teatro e a literatura, levando em consideração que o teatro seria uma arte independente e autônoma, a qual acabou por se tornar refém da literatura. Esse entendimento conduz Artaud a atribuir à encenação como o elemento “verdadeiro” de um espetáculo, razão pela qual também confere ao diretor (e posteriormente, no Teatro da Crueldade, ao criador) a posição de proeminência no fazer cênico.

A linguagem dos signos operados pela parte plástica e estética do teatro acabam por predominar em relação à linguagem das palavras, de modo que Artaud concebe tal estrutura como mais eficaz em se comunicar com o espectador. Nota-se aqui a necessidade de subversão inerente à proposta artaudiana de teatro:

(...) changer le point de départ de la création artistique, et de bouleverser les lois habituelles du théâtre. Il s'agit de substituer au langage articulé un langage différent de nature, dont les possibilités expressives équivaldront au langage des mots, mais dont la source sera prise à un point encore plus enfoui et plus reculé de la pensée. (ARTAUD, 2012, pp. 170-171)<sup>34</sup>

Contudo, Artaud retoma o elogio ao teatro oriental, o qual trabalha com a música da palavra, explorando novas vertentes do seu uso expansivo e, por conseguinte, da utilização da voz, de modo que tal tipo de teatro falaria diretamente com o “inconsciente”, termo esse empregado sem rigor dos estudos psicanalíticos. A filiação ao teatro oriental também se deve ao fato de que, para Artaud:

(...) le théâtre occidental ne reconnaît comme langage, ne permet de

---

<sup>34</sup> Em português: “Mudar o ponto de partida da criação artística e subverter as leis habituais do teatro. Substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento” (Idem, ibidem, p. 129).



s'appeler langage, avec cette sorte de dignité intellectuelle qu'on attribue en général à ce mot, qu'au langage articulé, articulé grammaticalement, c'est-à-dire au langage de la parole, et de la parole écrite, de la parole qui, prononcée ou non prononcée, n'a pas plus de valeur que si elle était seulement écrite. (ARTAUD, 2012, p. 182)<sup>35</sup>

Após essas cartas, surge o *segundo Manifesto do Teatro da Crueldade*, o qual foi originalmente publicado no ano de 1933 pela Éditions Denoël et Steele (Fontenay-aux-Roses), como uma pequena brochura de 16 páginas, a qual era acompanhada de um folheto relativo a chamada Sociedade Anônima do Teatro da Crueldade. Tal folheto poderia ser preenchido pelo leitor, o qual poderia destinar determinada quantia para a formação dessa sociedade anônima, empreendimento que, todavia, não teve sucesso.

O segundo manifesto, muito embora tenha sido escrito mais de um ano após o primeiro manifesto, não apresenta grandes novidades quanto ao desenvolvimento do conceito de crueldade. Artaud expressa seu desejo de devolver ao teatro uma noção de vida baseada em paixões e convulsões, escolhendo como conteúdo dos espetáculos a serem realizados temas que sejam universais e que procurem estar em consonância com a resolução das inquietudes que marcam a época em que vivia. Para tanto, propõe que sejam utilizados como base textos mais antigos tirados das velhas cosmogonias mexicana, hindu, judaica, iraniana, entre outras.

No segundo manifesto, é possível notar ao grande interesse de Artaud em relação às civilizações antigas do México, país que ele visitaria ainda nessa década de 30. Como primeiro espetáculo, propõe-se a peça *La Conquête du Mexique*, escrita por Artaud, justificando tal escolha com base na atualidade do tema por ela abordado. Para Artaud, mesmo que referida peça trate, do ponto de vista histórico, da questão da colonização, o espetáculo era extremamente atual, pois colocava em xeque a primazia do europeu, uma vez que no texto em questão é abordada a superioridade dos astecas em relação aos colonizadores.

Em seguida ao segundo manifesto, encontra-se um texto denominado *Un Athlétisme Affectif*, considerado um dos mais obscuros e difíceis escritos contidos em *Le*

---

<sup>35</sup> Em português: “o teatro ocidental só reconhece como linguagem, só atribui as faculdades e virtudes de uma linguagem, só permite que se chame linguagem, com essa espécie de dignidade intelectual que em geral se atribui a essa palavra, a linguagem articulada, articulada gramaticalmente, ou seja, a linguagem da palavra, e da palavra escrita, que, pronunciada ou não pronunciada, não tem mais valor do que se fosse apenas escrita.” (idem, ibidem, p. 138).

*Théâtre et son double*. Esse texto era inicialmente destinado a uma revista chamada *Mesures*, mas foi incluído nessa compilação, muito embora aborde um tema substancialmente diverso aos escritos anteriores.

Em *Un Athlétisme Affectif*, podemos observar que Artaud trata da figura do ator, sobretudo reunindo ideias que abarquem tanto o aspecto físico como afetivo desse elemento importante numa encenação. O ator é comparado a um atleta, tendo em vista as necessidades de preparação corporal, em especial quanto à respiração, para poder atuar de forma intensa. No entanto, o que impressiona Artaud é o fato de que o ator seria um atleta do coração; o corpo é apoiado pela respiração, ao passo que no atleta convencional é a respiração que se apoia no corpo.

O ator<sup>36</sup>, assim, deve tomar consciência do mundo afetivo, a fim de que possa trabalhar com o seu corpo, já que ao tratar da respiração, Artaud afirma que “le souffle accompagne le sentiment et on peut pénétrer dans le sentiment par le souffle; à condition d’avoir su discriminer dans les souffles celui qui convient à ce sentiment” (ARTAUD, 2012, p. 205)<sup>37</sup>. Para Artaud, a afetividade humana, ao ser alterada, possui uma respiração própria, estabelecendo, para tanto, combinações de respiração, envolvendo conceitos de “neutro, feminino e masculino”, além de citar conceitos originados da Cabala.

Além da questão da respiração a ser adotada pelo ator, outro ponto importante a ser destacado no texto relativo ao atletismo afetivo é relacionado ao grito. Artaud critica veementemente os atores franceses de sua época, os quais saberiam tão somente falar, esquecendo-se, assim, não apenas de seus próprios corpos, mas também de suas próprias gargantas. O grito, atuando como exacerbação da voz, atua como elemento fundamental para transgredir as convenções e destruir o pretense equilíbrio reinante na sociedade.

Após esse texto, a compilação de *Le Théâtre et son double* reúne duas críticas feitas por Artaud, intituladas *Deux Notes*, sendo a primeira chamada de *Les Frères*

---

<sup>36</sup> Sobre o trabalho do ator, Kumaki afirma que: “Artaud met en cause la relation entre le moi et le langage dans le domaine théâtral; pour lui le métier de l’acteur ne consiste pas à imiter un personnage fidèlement au texte ni à épancher les sentiments que ce dernier éprouverait, mais à pousser jusqu’au bout la difficulté, voire l’impossibilité d’imiter.” (KUMAKI, 2011, p. 8).

<sup>37</sup> Em português: “a respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento.” (Idem, ibidem, p. 156).

Marx e a segunda *Autour d'une mère*, escritas, respectivamente, nos anos de 1932 e 1935.

O texto relativo aos Irmãos Marx refere-se a uma crítica ao trabalho desses comediantes nascidos em Nova Iorque e que atuavam tanto no cinema como no teatro. A abordagem de Artaud procura levar em consideração dois filmes protagonizados por tais comediantes (*Animal Crackers* e *Monkey Business*, produzidos em 1930 e 1931, respectivamente), a fim de expor a importância do humor para a destruição e para a criação.

Como já abordado anteriormente em outros textos, Artaud coloca o humor como uma das principais formas para colocar em prática a crueldade de seu teatro. O humor é visto como uma forma de “libération intégrale, de déchirement de toute réalité dans l'esprit.” (ARTAUD, 2012, p. 214)<sup>38</sup>. Nos filmes dos Irmãos Marx, as esquetes de humor são apontadas por Artaud como “l'exercice d'une sorte de liberté intellectuelle où l'inconscient de chacun des personnages, comprimé par les conventions et les usages, se venge, et venge le nôtre en même temps (...)” (ARTAUD, 2012, p. 215)<sup>39</sup>

Em relação à crítica da peça *Autour d'une mère*, dirigida pelo seu amigo Jean Louis Barrault, Artaud tece elogios à encenação, desde o emprego de um personagem sob a forma de “cavalo-centauro”, até o modo pelo qual Barrault trabalha com os atores, por meio do uso intenso de gestos, bem como de uma espécie de “concerto” de gritos em uma das cenas mais intensas da peça, concernente à morte da mãe, citada no título do espetáculo.

Para encerrar a obra de *Le Théâtre et son double*, foi selecionado um texto chamada de *Le Théâtre de Séraphin*, o qual, assim como *Un Athlétisme Affectif* era originalmente destinado à revista *Mesures*. A semelhança com *Un Athlétisme Affectif* também reside na temática do texto, em que Artaud novamente utiliza de conceitos abstratos de masculino, neutro e feminino, os quais convivem em constante atrito, sendo expostos por Artaud em um texto mais poético, escrito, inclusive, em primeira pessoa.

---

<sup>38</sup> Em português: “liberação integral e, ao mesmo tempo, como um dilaceramento de toda realidade no espírito”. Idem, ibidem, p. 161).

<sup>39</sup> Em português: “(...) uma espécie de liberdade intelectual em que o inconsciente de cada personagem, comprimido pelas convenções e costumes, vinga-se e ao mesmo tempo vinga nosso inconsciente.” (Idem, ibidem, p. 163).

*Le Théâtre de Séraphin* foi escrito por Artaud no México, no ano de 1936, sendo possível constatar que se trata de um texto em que a questão da magia é aprofundada para fundamentar sua concepção de teatro. Importante notar que esse texto foi escrito após o fracasso da encenação de *Les Cenci*, no ano de 1935, espetáculo que, em tese, seria a expressão concreta das ideias de Artaud acerca do Teatro da Crueldade.

## CAPÍTULO 3 – A PESTE ARTAUDIANA

«Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit.»  
(Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, p. 44)

### 3.1. Introdução – crueldade, linguagem e psicanálise

Escrever sobre Antonin Artaud é sempre um encontro com uma inquietação. Uma mente convulsionada, dotada de pensamentos completamente estranhos à realidade que o circundava, causando espanto e interesse para diversos tipos de estudiosos e artistas. Artaud, multiartista francês, nascido em 1896 e morto em 1948, atuou em diversos campos da arte: foi ator, diretor de teatro, escritor, dramaturgo, teórico do teatro, poeta, ator de cinema, além de elaborar pinturas e desenhos.

Uma vida tortuosa, marcada pela constante inadequação que o artista sentia em relação às ideias e os pensamentos de sua época. O desconforto artaudiano atingiu um limite tão extremo que, clinicamente falando, no ano de 1937, as autoridades psiquiátricas o internaram em asilos entre setembro de 1937 e maio de 1946<sup>40</sup>, submetendo-o a diversos tratamentos, entre os quais, os famigerados eletrochoques, objeto hoje de grande crítica na área de psiquiatria.

---

<sup>40</sup> Conforme o estudo biográfico aprofundado realizado por Florence de Mèredieu em *Eis Antonin Artaud*. Trad. Isa Kopelman e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Na sua condição de artista, Artaud, no entanto, foi além. Seus escritos e suas ideias acabaram extrapolando os limites do campo das artes, de forma que pensadores de diversas áreas se voltaram para o estudo de suas obras. Nesse sentido, podemos destacar, por exemplo, três grandes pensadores franceses do século XX: Jacques Derrida, Michel Foucault e Gilles Deleuze. Todos eles acabaram se debruçando sobre a obra artaudiana, evidenciando a importância de Artaud como pensador e questionador de seu tempo.

Levando em consideração que a extensão da produção de Artaud ao longo de sua vida, decidimos limitar o nosso corpus ao livro publicado no ano de 1938, intitulado *Le Théâtre et son Double (O Teatro e seu Duplo)*. Como abordado ao longo do capítulo anterior, trata-se de uma obra consistente na compilação de diversos textos e cartas escritos por Artaud ao longo da década de 1930, tendo como objeto a apresentação de uma nova forma de conceber o teatro, uma vez que a insatisfação de Artaud em relação ao que se passava nos palcos franceses no período era extrema.

No intuito de dirigir críticas ferozes à chamada ditadura do texto no teatro, Artaud volta-se contra o chamado teatro psicológico, no qual a palavra era então o centro da encenação. Por um teatro aberto a outras linguagens, o escritor assim vislumbra sua concepção de teatro: “Le théâtre qui n’est dans rien mais se sert de tous les langages: gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l’esprit a besoin d’un langage pour produire ses manifestations.” (ARTAUD, 2012, p. 18)<sup>41</sup>

Sua crítica dirige-se, inclusive, ao conceito ideológico de cultura, sobretudo nesse período pós 1ª Guerra Mundial, em que a França e os outros Estados europeus eram assolados por movimentos de defesa de um certo padrão cultural. Para Artaud, a ideia de cultura surge como protesto, o qual se voltaria “contre le retrécissement insensé que l’on impose à l’idée de la culture en la réduisant à une sorte d’inconcevable Panthéon” (ARTAUD, 2012, p. 15)<sup>42</sup> (idolatria da cultura). Assim, defende a noção de protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, dissociando-a da “vida”.

---

<sup>41</sup> Em português: “O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações”. (ARTAUD, 2006, p. 7).

<sup>42</sup> Em português: “(...) contra o estreitamento insensato que se impõe à ideia da cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão.”(Idem, ibidem, p. 4).

Artaud, por exemplo, no ano da publicação de *Le Théâtre et son double*, encontrava-se internado em um asilo psiquiátrico, sob o diagnóstico de loucura, imputando-lhe características de alienação e paranoia. Assim, resta evidenciado como a chamada “palavra que segrega”, definida por Foucault, encontra-se presente na trajetória de vida de Artaud. No entanto, como expõe Florence de Mèredieu, Artaud “via a doença como uma forma de reação a um mal-estar fundamental. A loucura é uma dupla resposta à questão do ser e à do indivíduo: uma resposta metafísica e social.” (MÈRÉDIEU, 2011, p. 626).

Valendo-se para tanto da discussão fomentada por Michel Foucault em *A Ordem do Discurso*, podemos partir da ideia de que a produção do discurso é controlada, selecionada, organizada e distribuída, de modo que por meio de determinados dispositivos se constitui uma chamada ordem de discurso.

Nessa ordem, existem certos procedimentos de exclusão que são divididos pelo autor em três modalidades, quais sejam, a interdição, a palavra que segrega e a vontade de verdade.

A interdição refere-se à questão do que pode ou não ser dito, podendo ser abarcados aqui a questão de tabus de objeto, ritual da circunstância ou o direito privilegiado do sujeito que fala. São aspectos que dizem respeito, sobretudo, ao desejo e ao poder. Por sua vez, a “palavra que segrega” é uma expressão que indica a separação e a rejeição de certos tipos de discurso, como ocorre, por exemplo, na dicotomia razão e loucura. Por fim, a “vontade de verdade” traz implicada a noção de verdadeiro e falso; para Foucault, ela “tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção.” (FOUCAULT, 2012, p. 17)

Nesse ponto, vale registrar que o próprio Foucault cita Artaud na parte em que trata dos procedimentos de exclusão da ordem do discurso:

Assim, só aparece aos nossos olhos uma verdade que seria riqueza, fecundada, força doce e insidiosamente universal. E, ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recoloca-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura: todos aqueles, de Nietzsche a Artaud e a Bataille, devem agora nos servir de sinais,

ativos sem dúvida, para o trabalho de todo dia. (FOUCAULT, 2012, pp. 19-20)

Em *Le théâtre et son double*, por exemplo, Artaud debruça-se sobre suas inquietações, para construir uma linha própria de teatro, difundido a chamada crueldade em dois textos na forma de quase manifestos, intitulados de *Teatro da Crueldade* (*Le Théâtre de la cruauté*), os quais têm como subtítulos “(Primeiro Manifesto)” e “(Segundo Manifesto)”, respectivamente. Verifica-se, desse modo, que Artaud intitula esses dois escritos sob a forma de manifestos, indicando que se trata de uma forma de defender e divulgar sua concepção destoante de teatro em relação ao que vinha sendo praticado na década de 1930.

Considerando que os textos analisados são sobre arte, em especial sobre o teatro e sua “metafísica”, poder-se-ia questionar o modo pelo qual procederíamos à análise dos discursos presentes nesses dois textos. No entanto, procuraremos expor certas questões sobre discurso que podem ser extraídas do texto artaudiano em relação ao que é estudado pela análise de discurso, em especial na sua relação com a psicanálise.

Aqui, vale ressaltar, também seria possível falar de uma análise de discurso literário, como é minuciosamente tratado por Dominique Maingueneau em seu artigo *Análise do Discurso e Literatura: problemas epistemológicos e institucionais*<sup>43</sup>. Segundo Maingueneau, dois problemas essenciais são postos na análise do discurso literário: a autoria e os dispositivos de interpretação.

Em relação à autoria, Maingueneau afirma que “quando se tem como objeto as obras literárias, não se pode satisfazer-se em raciocinar em termos de ‘papéis’, como se faz geralmente em análise do discurso.”<sup>44</sup> Nesse sentido, prossegue expondo a complexidade da autoria literária, já que essa se revela como um espaço de excessiva plenitude e excessivo vazio, circunstâncias que revelariam uma singularidade no discurso literário.

---

<sup>43</sup> Disponível em: <[http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art\\_01.php](http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art_01.php)>. Acesso em: 15.jul 2013.

<sup>44</sup> MAINGUENEAU, Dominique. Análise do Discurso e Literatura: problemas epistemológicos e institucionais. **Revista Linguagem**. ISSN 1983-6988. Disponível em: <[http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art\\_01.php](http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art_01.php)>. Acesso em: 15.jul 2013.



Por sua vez, no que se refere aos dispositivos de interpretação, Maingueneau aponta a dificuldade existente para os analistas de discurso, os quais “têm o hábito de estudar textos que não são dedicados a comentários do tipo hermenêutico”.<sup>45</sup>

O que se observa, no entanto, é que o discurso literário é um espaço em que se inscrevem formações discursivas diversas, de modo que também seria possível para a AD trabalhar com corpus referentes a textos literários, sobretudo em relação à contraidentificação do sujeito literário em relação aos sentidos impostos pela ideologia predominante em determinado tempo.

O que temos, então, é que na marginalização de Artaud em face da sociedade, o termo crueldade é a pedra angular de seu posicionamento destoante em relação ao status da cultura e do teatro europeu. Contudo, é interessante notar que nos dois textos referentes aos manifestos do teatro da crueldade, o termo “cruauté” é empregado em poucas oportunidades.

No primeiro manifesto, além do título, a palavra em questão é escrita apenas em duas ocasiões: num item intitulado “cruauté”. Aqui, Artaud associa o termo a um estado de degenerescência em que vive a sociedade francesa da terceira década do século XX, voltando-se sobretudo a um aspecto metafísico do termo:

“La cruauté: Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n’est pas possible. Dans l’état dégénérescence où nous sommes, c’est par la peau qu’on fera entrer la métaphysique dans les esprits” (ARTAUD, 1964, p. 118)<sup>46</sup>

Pelo excerto acima mencionado, observamos que Artaud trata de empregar dois pronomes pessoais (nous e on), os quais indicam a necessidade de incluir tanto ele próprio (o enunciador), como o leitor, conferindo um aspecto generalizante da sociedade por ele abordada. Partindo do sentido pretensamente corrente e dicionarizado de crueldade (sentido, na verdade, marcado pela ideologia), Artaud tenta não se limitar ao significado de crueldade como “atrocidade, bárbaro, sanguinolento”, para uma noção de agitação das massas e uma convulsão que atinja não só o ator como o público.

---

<sup>45</sup> Idem, ibidem.

<sup>46</sup> Na tradução brasileira: “A crueldade: Sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos.” (ARTAUD, 2006, p. 114).

Cabe lembrar que o termo crueldade já foi objeto de pesquisa por diversos teóricos, mas, para nossa discussão, tomaremos como base as afirmações de Alain Virmaux, o qual define a crueldade artaudiana como “a expressão do conflito primordial e incessante que dilacera o homem e o mundo” (VIRMAUX, 2009, pp. 43-44). O conceito de crueldade é central na proposta teatral de Artaud, sendo uma forma pela qual o autor francês procurou expressar seu teatro, fundamentado na ideia de que seria necessário romper com os limites da representação cênica para obter um efeito transformador sobre o espectador, o qual se projeta sobre os personagens, de modo a trabalhar com as chamadas pulsões<sup>47</sup> de morte. Philippe Willemart destaca que “Artaud inventou o teatro da crueldade, que visava remoer e revelar as pulsões destrutivas e de morte do homem para provocar essa mudança” (WILLEMART, 2009, p. 119).

Segundo Elisabeth Roudinesco, Artaud entrou em contato com a psicanálise nas três primeiras décadas do século XX, tendo sido acompanhado até os anos 30 por Édouard Toulouse, que acreditava que o artista francês era sifilítico, tendo o incentivado a escrever poemas, críticas de livros e de teatro. Além disso, Artaud também foi atendido por René Allendy, o qual o convidou para proferir uma palestra; na ocasião, o multiartista “imitou as contorções dos doentes atacados pela peste, para grande assombro da plateia.” (ROUDINESCO, 1989, p. 378)

Sobre as dez sessões de análise as quais foi submetido, Artaud proferiu as seguintes palavras:

Eu disse ao senhor’, escreveu, ‘que as sessões de psicanálise nas quais acabei por consentir deixaram em mim uma marca inesquecível. O senhor bem sabe das repugnâncias, sobretudo instintivas e nervosas, que manifestei, quando o conheci, por esse modo de tratamento. O senhor conseguiu fazer-me mudar de opinião, exceto do ponto de vista intelectual, pois há nessa curiosidade, nessa penetração de minha consciência por uma inteligência estranha, uma espécie de prostituição ou despudor que sempre rechaçarei; mas enfim, do ponto de vista experimental, pude constatar os benefícios que extraí disso e, havendo necessidade, prestar-me-ei a uma tentativa análoga; do fundo do coração, porém persisto em fugir da psicanálise, sempre fugirei dela, como fugirei de qualquer tentativa de encerrar minha consciência em preceitos ou fórmulas, numa organização verbal qualquer. (ARTAUD apud ROUDINESCO, 1989, p. 379)

A psicanálise, embora rejeitada por Artaud (que seria ainda internado em um hospital de Rodez na década de 40 e submetido a diversos tratamentos de eletrochoque),

---

47 Termo aqui empregado, denotando a influência francesa na difusão da psicanálise.

não era de modo algum um tema estranho ao artista. Considerando que, mesmo por pouco tempo, tenha feito parte do movimento surrealista, é de se salientar que referido movimento artístico aproximou-se de forma intensa aos trabalhos desenvolvidos por Freud no campo da psicanálise. De acordo com Roudinesco: “pour les surréalistes, l’hystérie est un langage, un mode d’expression, une oeuvre poétique dont la forme subversive doit être revendiquée contre l’art lui-même, contre la littérature” (ROUDINESCO, 1994, p. 23).

Levando em consideração que a psicanálise e a literatura possuem vínculos que as aproximam sobretudo no que se refere à abordagem do ser humano, podemos destacar os trabalhos de Jacques Lacan, seja em seu “retorno” à obra freudiana, seja na importância dada aos estudos da Psicanálise na crítica literária e das demais artes.

Jacques Lacan atentou-se para as formas significantes no discurso freudiano, de modo a não se restringir tão somente ao sentido que se encontra no texto de Freud. Sua articulação com a linguagem operada no inconsciente acaba por entrar em contato com a leitura dos textos escritos por Freud. Lacan também se deteve sobre a importância das artes em geral e da literatura para os seus estudos. Se em Freud, a aproximação se dá sobretudo em relação aos romances, em Lacan há uma referência à poesia, gênero em que se torna possível uma transgressão fundada sobre a questão da linguagem ser o seu objeto primordial. O autor francês acaba por conferir ao estilo um valor formador da psicanálise, criando inclusive uma nova expressão, a “Lituraterre”:

Se Lacan não se toma por poeta, mas tem o rigor de um agente da poesia, a literatura que ele produz tem um lugar à parte, ao qual se pode aplicar o nome ‘Lituraterra’, em que se lê a letra do objeto, do objeto caído, a *litura*, o objeto *a* que responde à questão sobre o estilo. (PORGE, 2009, p. 89)

Desse modo, Lacan trabalha com as questões de estilo com o auxílio da poesia, com o objetivo de dar concretude à atuação do psicanalista. Para Porge, essa relação de Lacan com a poesia “não é para fazer dele um poeta, mas um analista, dado que a *clenicidade* do estilo é o índice do desejo do analista, eixo de cada tratamento psicanalítico” (PORGE, 2009, p. 89). Para Michel Pêcheux, teórico da Análise do Discurso, por exemplo, a poesia aparece como um lugar de estabelecimento do equívoco, do deslizar, sem esquecermos que todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação.

No *seminário 18*, Lacan expõe a psicanálise e sua “intrusão na crítica literária” a partir da ideia de que a abordagem de um texto literário pela Psicanálise ocorre pelo ato de mostrar o fracasso:

É por esse método que a psicanálise poderia justificar melhor sua intrusão na crítica literária. O que significaria que a crítica literária viria efetivamente a se renovar pelo fato de a psicanálise estar aí para os textos se medirem por ela, justamente por ficar o enigma do seu lado, por ela se calar. (LACAN, 2009, p. 108)

A “subversão” da psicanálise proposta por Lacan em seu retorno a Freud procura descobrir aquilo que estava oculto no sujeito, de modo que os efeitos de sua prática se tornam semelhantes ao que expusemos inicialmente sobre a crueldade analisadas por Artaud em *O Teatro e seu Duplo*. Trata-se de abordar a psicanálise em seu aspecto renovador e subversivo, calcado especialmente no processo de conhecimento de si e de abalo da passividade reinante. Lacan profere as seguintes palavras:

O que a Psicanálise nos descobre é, primeiramente, essa passagem, essa passagem por onde se chega no entremeio, do outro lado do forro, onde esse intervalo, esse intervalo que aparenta ser o que funda a correspondência do interior com o exterior, onde esse intervalo – e é aí mesmo o mundo do sonho, a Outra cena – é percebido. (LACAN apud PORGE, 2009, p. 140).

Em outra visão, temos que a posição de Lacan sobre a Psicanálise em muito se assemelha à concepção de análise do discurso de Pêcheux, sobretudo no que tange à questão de disciplina de entremeio e sua natureza multidisciplinar. Respeitados obviamente os seus respectivos âmbitos e objetivos, as duas áreas mostram-se abertas a outras disciplinas, sendo constituídas por formações discursivas diversas. Em paralelo a elas, também vislumbramos o teatro da crueldade artaudiano, fundamentado numa encenação em que a potência da cena apenas ocorrerá pela presença simultânea de diversos tipos de linguagem (gestos, luzes, sons, movimentos).

Artaud, por sua vez, descontente com o teatro puramente psicológico (calcado na rigorosa transposição de um texto para o palco), lida com a angústia da falta, pensando sobre os limites da representação, trabalhando com os sentidos da língua francesa, por meio do conceito de crueldade.

Além de sua posição de artista em diversos tipos de arte, pode ser, portanto, considerado um pensador da linguagem; suas ideias extrapolaram o âmbito literário e artístico, para serem objeto de estudo de grandes filósofos e pensadores do século XX.

A amplitude da crueldade artaudiana esboça, por exemplo, indícios de um encontro feliz com as ideias da análise do discurso. Embora a AD mostre-se mais interessada no chamado discurso político, com base em um sujeito que ocupa uma posição em um movimento histórico, compreendendo os gestos de interpretação a partir de significantes que ganham espaço na história, isso não impede que seu objeto de trabalho possa ser utilizado em outras áreas, como o discurso literário, por exemplo. Considerando que a AD não constitui uma escola nem sequer um método, há de se valorizar sua natureza de disciplina de entremeio, convergindo e relacionando a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise.

Se Denise Maldidier afirma que “(...) Pêcheux encontrou, intelectualmente, Foucault, Lacan, e mesmo Derrida” (MALDIDIER, 2003, pp. 94-95), no que se refere ao espaço da linguagem, podemos ousar uma aproximação de todos esses pensadores com Antonin Artaud. Assim como eles, Artaud questionou a linguagem e o chamado sujeito psicológico. Maldidier acrescenta que os pensadores por ela mencionados “tinham por alvo, todos, o narcisismo e a ilusão antropológica.” (MALDIDIER, 2003, pp. 94-95). Artaud e sua crueldade inscrevem-se nesse panorama, numa espécie de subjetividade em que o sujeito se filia a certas formações discursivas, mas se contra-identificando com os sentidos impostos pela classe dominante de seu período.

A escrita artaudiana encontra-se, assim, no espaço do real lacaniano, num espaço onde a interpelação ideológica não é completamente bem sucedida. Se para Lacan, a escrita e a letra estão no real, ao passo que o significante encontra-se no simbólico, temos que, o objeto da obra de Artaud é o resto que sobra dessa interpelação, um resto não assimilável, quase sob a forma de um enigma, ou seja, de grandes dificuldades para sua interpretação. A obra de Artaud encontra-se na chamada literatura de vanguarda, aquela que, segundo Jacques Lacan, “é fato de litoral e, portanto, não se sustenta no semblante, mas nem por isso prova nada, a não ser para mostrar a quebra que somente um discurso pode produzir” (LACAN, 2009, p. 116).

### 3.2. A peste no teatro de Artaud

Um dos primeiros temas tratados por Artaud em *O Teatro e seu Duplo* e que se encontra relacionada com a crueldade por ele difundida refere-se à relação do teatro com a peste. Trata-se do primeiro artigo do livro, revelando-se como um dos artigos mais contundentes a respeito da crítica feita por Artaud ao cenário teatral europeu de sua época. Sua crítica violenta expressa inclusive no seu estilo de escrita encontra guarida em um tema tão polêmico como é a questão da peste.

A peste, fenômeno amplamente empregado pela literatura desde os tempos da Grécia Antiga<sup>48</sup>, é evocada por Antonin Artaud em *O Teatro e seu Duplo*, publicado pela primeira vez em 1938, para fundamentar sua concepção de teatro, tomando-a como exemplo para demonstrar como deveria se operar a encenação teatral, sobretudo no que se refere aos efeitos causados pelo espetáculo, seja no âmbito pessoal de cada espectador, seja em um nível coletivo. A peste é, assim, subversiva, abalando os padrões seguidos pela sociedade, em especial sobre a mente das pessoas:

Sous l'action du fléau, les cadres de la société se liquéfient. L'ordre tombe. Il assiste à toutes les déroutes de la morale, à toutes les débâcles de la psychologie, il entend en lui le murmure de ses humeurs, déchirées, en pleine défaite, et qui, dans une vertigineuse déperdition de matière deviennent lourdes et se métamorphosent peu à peu en charbon. (ARTAUD, 2012, pp. 21-22)<sup>49</sup>

O estado do pestífero é associado ao estado do ator concebido por Artaud em sua forma de encenar o teatro. O pestífero, por ter sua morte envolvida sem a destruição da matéria, “avec en lui tous les stigmates d'un mal absolu et presque abstrait, est identique à l'état de l'acteur que ses sentiments sondent intégralement et bouleversent sans profit pour la réalité” (ARTAUD, 2012, p. 34)<sup>50</sup>. Evocando Santo Agostinho em *A Cidade de*

---

48 Nesse sentido, é importante destacar a *Ilíada*, o *Édipo-Rei* e *Guerra do Peloponeso*, de Tucídides. Na França, há, ainda, a célebre obra de Albert Camus, *A Peste*.

<sup>49</sup> Em português: “Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona. Ele assiste a todos os desvios da moral, a todas as derrocadas da psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, tornam-se densos e aos poucos metamorfoseiam-se em carvão. (ARTAUD, 2006, p. 9).

<sup>50</sup> Em português: “(...) tendo em si todos os stigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade.” (ARTAUD, 2006, p. 20).

*Deus*, Artaud expõe a semelhança da ação envolvida pela peste e pelo teatro, ao sustentar que ambos provocam profundas modificações no espírito de um indivíduo e de uma coletividade. Segundo Philippe Willemart, a evocação feita por Artaud à obra de Santo Agostinho opera-se porque os efeitos do teatro “se manifestam somente bem depois do espetáculo, tanto quanto a peste que, enfim detectada, atinga irremediavelmente o doente já em agonia. O teatro tem efeito retardado; você já está mudado e não tinha percebido” (WILLEMART, 2009, p. 119).

A analogia entre a peste e o teatro é marcada sobretudo pela ideia de epidemia, ou seja, pelos efeitos causados nas pessoas, sem qualquer distinção social, cultural ou econômica. Observa-se que em ambos há a busca por uma sensibilidade num ambiente rodeado por sujeitos alienados e delirantes, a partir do contato e da ampliação do efeito causado por suas ações:

Entre le pestifere qui court en criant à la poursuite de ses images et l'acteur à la poursuite de sa sensibilité; entre le vivant qui se compose des personnages qu'il n'aurait jamais pensé sans cela à imaginer, et qui les réalise au milieu d'un public de cadavres et d'aliénés délirants, et le poète qui invente intempestivement des personnages et les livre à un public également inerte ou délirant, il y a d'autres analogies qui rendent liaison des seules vérités qui comptent, et mettent l'action du théâtre comme celle de la peste sur le plan d'une véritable épidémie. (ARTAUD, 2012, p. 36)<sup>51</sup>

O escritor francês enfatiza que a peste tem a capacidade de trazer à tona elementos adormecidos nos sujeitos, de modo que sua ação possibilita a concretização de uma desordem que, por sua vez, acaba por provocar gestos extremados e enérgicos. O teatro, tomado sob a forma dada pela peste, consegue também restituir

tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles: et voici qu'a lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement; car il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés. (ARTAUD, 2012, p. 40)<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Em português: “Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirantes, e o poeta que inventa personagens intempestivamente e as entrega a um público igualmente inerte ou delirante; há outras analogias que explicam as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e a da peste no plano de uma verdadeira epidemia.” (ARTAUD, 2006, p. 20-21).

<sup>52</sup> Em português: “(...) 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

O poder do teatro, para Artaud, centra-se na capacidade de uma encenação provocar uma perturbação não só para o ator que está em cena, mas também ao espectador, o qual, inicialmente em uma posição passiva, acaba por ter o seu inconsciente<sup>53</sup> atingido. O teatro, assim como a peste, “est, donc, un formidable appel de forces qui ramènent l’esprit par l’exemple à la source de ses conflits.” (ARTAUD, 2012, p. 43)<sup>54</sup>. Uma peça de teatro para ser verdadeira precisaria ter essa configuração, pois o teatro não serviria para mero entretenimento.

Nesse sentido, é necessário ressaltar que a associação entre a peste e o teatro faz parte do projeto artaudiano concebido sob o nome de Teatro da Crueldade. Artaud afirma que o teatro e a peste são essenciais para a vida por serem “la révélation, la mise en avant, la poussée vers l’extérieur d’un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l’esprit.”(ARTAUD, 2012, p. 44)<sup>55</sup>. Assim, eles revelam a própria identidade do homem, expondo as fragilidades e os defeitos dos indivíduos, geralmente escondidos pelas mentiras e máscaras adotadas pela e para a sociedade. A partir do teatro e da peste e da revelação a eles intrínseca, o homem é capaz de tomar uma atitude de cunho heroico, o que normalmente não seria feito diante da alienação reinante na sociedade.<sup>56</sup>

De acordo com Artaud, como já mencionamos no capítulo 1, “une vraie pièce de théâtre bouscule le repôs des sens, libère l’inconscient comprime, pousse à une sorte 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 e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados.” (ARTAUD, 2006, p. 24).

<sup>53</sup> Termo empregado por Artaud em uma acepção comum, sem qualquer referência ao conceito introduzido por Sigmund Freud.

<sup>54</sup> Em português: “é portanto uma formidável convocação de forças que reconduzem o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos”. (ARTAUD, 2006, p. 26-27).

<sup>55</sup> Em português: “a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito” (ARTAUD, 2006, p. 27).

<sup>56</sup> Para Gilles Deleuze e Felix Guattari: “Le théâtre de la cruauté, nous ne pouvons pas le séparer de la lutte contre notre culture, et de l’affrontement des ‘races’, et de la grande migration d’Artaud vers le Mexique, ses puissances et ses religions: les individuations ne se produisent que dans des champs de forces expressément définies par des vibrations intensives, et qui n’animent des personnages cruels que comme des organes induits, des pièces de machines désirantes (les mannequins)” (DELEUZE; GUATTARI. *L’anti-oedipe: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972/73, p. 102). Em nossa tradução: “O teatro da crueldade, nós não podemos separá-lo da luta contra nossa cultura, e do choque de ‘raças’ e da grande migração de Artaud pelo México, seus poderes e suas religiões: as individualizações se produzem dentro dos campos de forças expressamente definidas pelas vibrações intensivas e que animam os personagens cruéis como os órgãos induzidos, as peças de máquinas desejantes (os manequins)”.



revolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure une attitude héroïque et difficile” (ARTAUD, 2012, pp. 40-41).<sup>57</sup>

Observa-se, portanto, que Artaud, descontente com o teatro puramente psicológico (calcado na rigorosa transposição de um texto para o palco), propõe, por meio do conceito de crueldade, formas de ação teatral que tenham como objetivo afetar intensamente aquele que vai assistir ao seu espetáculo: o espectador.

### 3.3 A figura do espectador na peste teatral artaudiana

Levando em consideração as pesquisas difundidas sobretudo na França a respeito da figura do espectador, a partir da segunda metade do século XX, podemos observar que os estudos teatrais acabaram por conferir certa atenção a esse sujeito que “assiste” ao espetáculo.

Primeiramente, é importante destacar que, valendo-se da visão psicanalítica, o espectador pode ser abordado na posição de sujeito. Patrice Pavis resume de forma clara, a questão do sujeito psicanalítico e do espectador:

Pour Freud, le sujet confronte aux héros tragiques de la scène, voit tout en les niant les parties libérées de son moi dans les ‘personnages psychopathiques de la scène’ (1905). Ce sujet intensifié plus qu’unifié projète ses désirs sur ce qu’il voit et parvient ainsi à les identifier. De la même manière que l’enfant, au stade du miroir (Lacan, 1966) entre dans l’ordre symbolique en se constituant en sujet distinct de sa mère, le spectateur ne devient lui-même qu’en identifiant l’ordre symbolique en ce qu’il perçoit. Selon ce stade du miroir lacanien, un miroir quasi hamletien, et selon la conception poststructuraliste, le sujet est à la fois constitué et constituant, effet et agent du spectacle sur lequel il exerce un droit de regard.<sup>58</sup>

Agregando os conhecimentos obtidos durante o curso “Aquele que vem de fora – Reflexões sobre o espectador”, ministrado pela professora Marie-Madeleine Mervant-

---

<sup>57</sup> Em português: “uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas em uma atitude heroica e difícil.” (ARTAUD, 2006, p. 24).

<sup>58</sup> PAVIS, Patrice. **Le point de vue du spectateur**, p. 1. Disponível em: <<http://www.criticalstages.org/criticalstages7/plugin/print/?id=30>>. Acesso em: 19.mai.2013.

Roux na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, durante o mês de agosto de 2013, pudemos tomar ciência da ideia de que o espectador é, na verdade, um espectador na perspectiva do teatro. No entanto, ele, na maior parte do tempo, não é um espectador, ou seja, tem sua própria vida e suas próprias experiências fora do espaço teatral.

Desse modo, a figura do espectador não seria definida dentro do teatro, emergindo, assim, a sua identificação com a noção de “visitante da noite”. Segundo Marie-Madeleine Mervant-Roux, para se falar do espectador do teatro, é necessário distinguir as diferentes camadas da figura do espectador: o tempo longo da antropologia, a história mais curta dos historiadores e o tempo da vida do espectador, do espetáculo ele próprio. Vislumbram-se, portanto, diversas categorias do tempo ao se abordar o espectador.

Para Antonin Artaud, em *O Teatro e o seu Duplo*, é curioso notar que, em um dos seus manifestos do Teatro da Crueldade, há um momento em que o autor lista diversos aspectos para a sua proposta de encenação ideal. Ao tratar do público (e não do espectador), suas palavras são lacônicas: “LE PUBLIC: Il faut d’abord que ce théâtre soit”.<sup>59</sup>

Contudo, em oposição ao público, ao espectador são conferidos diversos comentários ao longo de sua obra, como já expusemos anteriormente ao tratar especificamente do teatro e da peste. Segundo Jacques Derrida, a crítica de Artaud, em relação ao público, volta-se para a questão de como a estrutura teatral fundada na palavra seria menos rica:

um público passivo, sentado, um público de espectadores, de consumidores, de “usufruidores” – como dizem Nietzsche e Artaud – assistindo a um espetáculo sem verdadeiro volume nem profundidade, exposto, oferecido ao seu olhar de curiosos (no teatro da crueldade, a pura visibilidade não está exposta à curiosidade (DERRIDA, 2009, p. 344).

Ao confrontarmos as concepções artaudianas com os estudos mais recentes sobre a figura do espectador, é possível localizar grandes aproximações, muito embora a

---

<sup>59</sup> Em português: “O PÚBLICO: Primeiro, é preciso que haja esse teatro.” (ARTAUD, Antonin, 2006, p. 114). Para Jacques Derrida, no Teatro da Crueldade: “O público não deveria existir fora da cena da crueldade, antes ou depois dela, não deveria nem esperá-la, nem contemplá-la, nem sobreviver-lhe, nem mesmo existir como público.” (DERRIDA, 2009, p. 258).

visão artaudiana do espectador seja criticada por pensadores como Jacques Rancière, o qual, segundo Patrice Pavis, afirma que, para Artaud, “le théâtre est un rituel purificateur où une collectivité est mise en possession de ses énergies propres.”<sup>60</sup>

Marie-Madeleine Mervant-Roux, por exemplo, distinguindo a figura individual e a figura coletiva do espectador, sustenta que o único lugar de sobrevivência da obra é a memória do espectador, ou seja, a verdadeira memória do teatro está no espectador. Para ela, “le spectateur est moins celui qui regarde un spectacle que celui qui, beaucoup plus tard, y aura assisté, il est une figure de strates de mémoire.”<sup>61</sup>

Nesse sentido, torna-se latente a ideia de que o espetáculo deva ser ruminado, uma vez que o verdadeiro espetáculo seria o resultado da ruminação do espectador. Para tanto, uma noção utilizada pela pesquisadora francesa é a do espectador como “ressonador”:

“(…) a plateia de uma produção teatral – isto é, todas as pessoas que participaram das apresentações sucessivas do espetáculo – age como um grande “ressonador” da apresentação tanto durante quanto imediatamente após, mas também muito tempo depois da apresentação.” (MERVANT-ROUX in GINTERS e McAULEY, 2010, p. 223)<sup>62</sup>

Ora, Mervant-Roux questiona crença geral implícita de que a natureza da relação entre o teatro e o público residiria no imediatismo do encontro, já que um espetáculo pode apresentar traços duráveis que acabarão posteriormente sendo percebidos e sentidos pelo espectador.

Embora os estudos voltados à obra de Artaud associem sua concepção teatral com o ritual, temos que sua proposta cênica aborda o tema do espectador de teatro, sobretudo na aproximação de teatro e peste e seus efeitos avassaladores em cena, em que Artaud propaga a seguinte ideia: “Un théâtre où des images physiques violentes

---

<sup>60</sup> Ver PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 13.

<sup>61</sup> Trecho citado por Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 3.

<sup>62</sup> Tradução em português por Camila Scudeler, em texto entregue por Marie-Madeleine Mervant-Roux aos alunos da disciplina “Aquele que vem de fora”: reflexões sobre o espectador, oferecida pela área de Pedagogia do Teatro do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no segundo semestre de 2013.

broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.”<sup>63</sup>

Segundo Alain Virmaux, a intenção de Artaud vai bem mais além de uma terapêutica imediata. Seria, na verdade, uma “cura cruel”, calcada na ação do ator em representar sua vida, ao passo que o espectador figuraria como aquele que tem seus nervos “triturados”, numa espécie de cura pela destruição (tema que exploraremos mais profundamente no capítulo 4 acerca da pulsão de morte e da cura destrutiva artaudiana).

Numa ótica psicanalítica, valendo-se da terminologia lacaniana, Willemart assim interpreta o teatro de Antonin Artaud e seu efeito sobre o espectador, ao tratar do processo de criação nas artes, sem a preocupação de se diferenciar as figuras do espectador e do público como ocorre na área de estudos teatrais:

“Artaud pretendia a partir da projeção dos espectadores nas personagens ou nas cenas representadas, isto é, a partir do imaginário, obrigar o público a entrar no registro do real que engloba as pulsões de morte. Trabalhando esses dois registros, o terceiro, o simbólico, estava atingido e o sujeito do inconsciente devia se deslocar e se refazer.” (WILLEMART, 2009, p. 120)

Muito embora Artaud pouco tenha colocado em cena as propostas apresentadas em sua obra, sendo criticado por não ter colocado em prática suas propostas, sua contribuição para o âmbito acadêmico ainda permanece de grande valia, já que mesmo concepções modernas, como a noção de espectador como “ressonador” do espetáculo podem encontrar parte de suas raízes na obra artaudiana.

Se, para muitos, Artaud significava apenas uma figura marcada pelo fracasso de suas propostas, é de se reafirmar, com contundência, que os estudos voltados a sua obra e a suas ideias não devem ser abandonados, pois ainda há muito a ser descoberto e debatido sobre a obra de Antonin Artaud. Nesse sentido, as palavras de Anne Gonon revelam a dimensão construída por Artaud em sua proposta de encenação teatral, a qual extrapola os limites do teatro, já que, durante o período em que *O Teatro e seu Duplo* foi escrito, Artaud defendia a ideia do teatro intrinsecamente vinculado à vida: “[Artaud]

---

<sup>63</sup> Em português: “Um teatro em que imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como num turbilhão de forças superiores.” (ARTAUD, 2006, p. 93).

prône l'abandon du théâtre fondé sur la prééminence du texte, pour redécouvrir la dimension sacrée du théâtre événement pur, oeuvre d'art totale."<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> GONON, Anne. *Ethnographie du spectateur*: Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des forms et récits de la reception, Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université de Bourgogne, p. 24. <<http://www.lefourneau.com/sites/www.lefourneau.com/IMG/pdf/annegonon.pdf>>. Acesso em: 08.set.2013.

## CAPÍTULO 4 – O TEATRO DA CRUELDADE, A PULSÃO DE MORTE E UMA OUTRA CENA DO INCONSCIENTE

«Partindo de especulações sobre o começo da vida e de paralelos biológicos, concluí que deveria haver, além do instinto para conservar a substância vivente e juntá-la em unidades cada vez maiores, um outro a ele contrário, que buscadi-solver essas unidades e conduzi-las ao estado primordial inorgânico. »  
(Sigmund Freud, *O Mal-estar na Civilização*, p. 64)

### 4.1 A crueldade e a pulsão de morte

Após tratamos da questão da peste e da crueldade e o papel do espectador para Antonin Artaud, nosso estudo propõe debater e expor sobre o conceito de crueldade desenvolvido por Artaud, analisando a pulsão de morte criada por Freud e amplamente trabalhada pela Psicanálise.

Primeiramente, é necessário acrescentar alguns comentários sobre alguns conceitos e temas da proposta teatral de Artaud, expressa em *Le Théâtre et son double*. Como nos lembra Alain Virmaux, o próprio conceito de Duplo utilizado pelo artista francês deve ser esclarecido, a fim de evitar confusões quanto à compreensão do trabalho de Artaud.

O duplo não pode ser considerado uma imagem ou um reflexo; a relação por ele apresentada em relação ao teatro é uma relação de identidade, a qual não pode ser entendida como algo metafórico ou verbal<sup>65</sup>. Para Virmaux, o teatro concebido por

---

<sup>65</sup> Aqui devemos ressaltar que a crítica de Artaud à metáfora visa a destruir toda a tradição que atribui grande importância à tal figura no campo da linguagem. Nesse sentido, podemos citar Lacan, o qual

Artaud “não é mais um patamar, um meio de ascender a um mundo superior, até então inacessível, mas um resultado; ele consitui uma forma da verdadeira vida que é uma vida renovada” (VIRMAUX, 2009, p. 45). Nesse sentido, “o teatro concebido por Artaud, é um ‘teatro de ambivalência; nele a ilusão é verdadeira, a destruição construtiva e a desordem ordenada” (VIRMAUX, 2009, p. 46).

O teatro da crueldade deveria se inspirar no teatro balinês, sobretudo no que concerne à espiritualidade presente nas apresentações ritualísticas do grupo oriundo do Oriente, sendo apontado por Virmaux que, dentre os temas e elementos que constituíam verdadeiras obsessões para Artaud, um deve ser ressaltado no presente estudo: o incesto<sup>66</sup>.

Segundo Virmaux, a obstinação pelo incesto em Artaud “responde superficialmente a uma necessidade de revolta contra a moral e o estatuto social; ao desejo de alcançar uma vida liberta; à vontade escolher uma situação onde explode exemplarmente a pressão exercida sobre o inconsciente.” (VIRMAUX, 2009, p. 50).

Embora a visão de Virmaux em tal ponto volte-se a um aspecto relativamente psicologizante, suas palavras nos servem de impulso para tratarmos da revolta de Artaud contra as convenções, bem como do ímpeto destrutivo para atuar na cena da crueldade, estabelecendo, para tanto, um grande paralelo com a pulsão de morte tão bem analisada e estudada pela psicanálise moderna.

A pulsão de morte (ou instinto de morte)<sup>67</sup> é um conceito psicanalítico desenvolvido por Freud em *Além do princípio do prazer*, texto de 1920, assim definido pelo pensador alemão: “Trata-se de instintos componentes cuja função é garantir que o organismo seguirá seu próprio caminho para a morte, e afastar todos os modos possíveis

---

sustenta que “Toda designação é metafórica, não pode fazer-se senão por intermédio de outra coisa.” (LACAN, 2009, p. 43).

<sup>66</sup> O incesto é o tema principal, por exemplo, de *Les Cenci*, texto escrito por Artaud e que anteriormente já havia sido escrito por Stendhal e por Shelly. *Les Cenci* foi montado no ano de 1935, como aplicação da chamada crueldade dentro de uma peça, tendo o espetáculo sido considerado, contudo, um fracasso pela crítica.

<sup>67</sup> Sobre a questão das traduções das obras de Freud para o português, realizei, no segundo semestre de 2012, a disciplina “FLM-5418 – Linguagem e Subjetividade – A Língua Alemã na obra de Sigmund Freud”, ministrada pelo Professor Dr. Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares, junto ao Programa de Pós-Graduação da Área de Língua e Literatura Alemã do Departamento de Línguas Modernas da FFLCH-USP. Para a minha pesquisa, foi de grande relevância a discussão travada acerca do conceito de *Trieb*, o qual em língua portuguesa é objeto de traduções diversas: instinto (Obras Completas da Editora Imago e nas traduções de Paulo César de Souza), pulsão (Luiz Alberto Hanns), impulso (Renato Zwick) e até deriva (Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares). Aqui trataremos como pulsão.

de retornar à existência inorgânica que não sejam imanentes ao próprio organismo.” (FREUD, 2003, p. 50). O conceito, no entanto, é considerado “problemático e complexo”, sendo definido por José Gutiérrez-Terrazas, como aquela que “não tem outro fim senão a descarga imediata e a busca do idêntico sem reconhecimento de qualquer alteridade, e que termina sempre funcionando como modo de autodestruição ou de morte psíquica do eu”.<sup>68</sup>

Em *O Mal-estar na civilização*, Freud aborda as origens do conflito entre o indivíduo e a sociedade, trazendo uma investigação que acaba por transcender os limites da Psicanálise, sendo, por muitos, considerada como um texto ligado à Sociologia ou à Antropologia. Ao especular sobre o começo da vida, Freud concluiu que “deveria haver, além do instinto para conservar a substância vivente e juntá-la em unidades cada vez maiores, um outro, a ele contrário, que busca dissolver essas unidades e conduzi-las ao estado primordial inorgânico. Ou seja, ao lado de Eros, um instinto de morte.” (FREUD, 2014, p. 64).

Esse instinto (pulsão) de morte manifesta-se como “instinto de agressão e destruição” (FREUD, 2014, p. 64), devendo ser destacado que Freud expõe inclusive a ideia da “tendência inata do ser humana para o ‘mal’, para a agressão, a destruição, para a crueldade” (FREUD, 2014, p. 66). A condição de Artaud perante a sociedade e a cultura em geral e sua revolta diante de uma situação em que não se consegue mais suportar a realidade que o rodeia podem ser caracterizadas como se vê abaixo:

“O indivíduo que, em desesperada revolta, encetar este caminho para a felicidade, normalmente nada alcançará; a realidade é forte demais para ele. Torna-se um louco, que, em geral não encontra quem o ajude na execução de seu delírio. Mas diz-se que cada um de nós, em algum ponto, age de modo semelhante ao paranoico, corrigindo algum traço inaceitável do mundo de acordo com seu desejo e inscrevendo esse delírio na realidade.” (FREUD, 2014, pp. 25-26).

Esse mal-estar encontra-se associado à própria questão da pulsão de morte exposta anteriormente, pois Freud, ao esboçar o panorama das sociedades ocidentais, acaba por concluir que “a sublimação do instinto é um traço bastante saliente da evolução cultural, ela torna possível que atividades psíquicas mais elevadas, artísticas, ideológicas, tenham papel tão significativo na vida civilizada.” (FREUD, 2014, p. 42).

---

<sup>68</sup> GUTIÉRREZ-TERRAZA, José. *O conceito de pulsão de morte na obra de Freud*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/agora/v5n1/v5n1a07.pdf>> . Acesso em: 20 novembro 2014.



Entretanto, o pensador alemão ressalta a construção da civilização é baseada no fato de que os indivíduos acabam por operar uma renúncia instintual, caracterizada por uma “não satisfação (supressão, repressão, ou o quê mais?) de instintos poderosos.” (FREUD, 2014, p. 43).

Assim, vemos que a frustração e a revolta de Artaud tangenciam os argumentos expostos por Freud, ainda mais quando nos lembramos da obsessão do artista francês quanto ao incesto, cuja proibição, para Freud encontra-se na chamada “primeira fase cultural, a do totemismo”, a qual “traz consigo a proibição da escolha incestuosa de objeto, talvez a mais incisiva mutilação que a vida amorosa humana experimentou no curso do tempo.” (FREUD, 2014, p. 49).

No próprio *Além do princípio do prazer*, Freud ressalta a importância da pulsão de morte, citando Schopenhauer, ao afirmar que a morte seria o verdadeiro resultado, o propósito da vida, sendo certo que o conceito em questão mostra-se amplamente relacionado com a produção artística dos surrealistas, bem como em relação a Artaud, embora o artista francês tenha precocemente saído do movimento artístico liderado por André Breton na década de 1920.

A crueldade artaudiana, por sua vez, é um conceito pelo qual vislumbramos uma experiência que o artista francês procura trazer a encenação para a própria realidade da vida, sem se olvidar do aspecto corpóreo, levando em conta que a partir do corpo, essa experiência irá “irradiando-se e repercutindo por múltiplos planos: afetivos, sensoriais, imaginários, racionais, intuitivos etc. Uma intelecção intensa, capaz de cavar novas profundidades de percepção, devolvendo-nos ao cotidiano modificados.” (QUILICI, 2004, p. 39).

A criação artística não apenas envolve a dor (elemento que Artaud convive desde a infância e que sempre encontra-se permeado em cada obra de tal artista), mas a destruição e o direcionamento das convenções sociais, artísticas e literárias reinantes em sua época. Para tanto, Artaud “solicite le système de la métaphysique et en même temps l'ébranle, le détruire, l'excède, dans sa pratique.” (DERRIDA, 1972, p. 102).

Derrida, em *A Palavra soprada*, menciona o ímpeto destrutivo de Artaud em relação ao teatro clássico, destacando que a sua arte não pode ser resumida em uma mera “renovação, nem uma crítica, nem um questionamento”, já que “pretende destruir

efetivamente, e não teoricamente, a civilização ocidental, as suas religiões, o todo da filosofia que fornece os fundamentos e o cenário ao teatro tradicional sob as suas formas aparentemente mais inovadoras” (DERRIDA, 2009, p. 279). Ao tratar da destruição do teatro clássico operada por Artaud, Derrida afirma, ainda, que:

A cena ocidental clássica define um teatro do órgão<sup>69</sup>, teatro de palavras, portanto de interpretação, de registro e de tradução, de derivação a partir de um texto preestabelecido, de uma tábua escrita por um Deus-autor e único detentor da primeira palavra. De um senhor que guarda a palavra roubada, emprestada unicamente aos seus escravos, aos seus diretores e aos seus autores. (DERRIDA, 2009. p. 273).

Nessa empreitada de destruição do teatro clássico, do formalismo e da sujeição do teatro à palavra, emerge a raiva e a fúria com as quais Artaud desfere suas palavras seja em textos escritos, seja na própria forma de encenação proposta pelo teatro da crueldade. Vale lembrar que os gritos raivosos representam uma das formas pelas quais o artista francês apresenta um novo modo de trabalhar com as palavras, sendo uma das propostas feitas por Artaud em *Le Théâtre et son double* e que apenas acabarão sido colocadas em prática na última apresentação de Artaud antes de sua morte, intitulado *Pour finir avec le jugement de Dieu*, em 1947.

Segundo Quilici, a busca de Artaud em suas obras é “‘encarnação’, a cura da cisão entre pensamento e carne. Daí brota uma linguagem que, mais do que representar, pretende ser um modo de agir e afetar. Quando escreve, Artaud é também o ‘homem-teatro’, o ator empenhado na transformação do corpo e da mente cotidiana na direção de estados superiores de existência.” (QUILICI, 2004, p. 32). A poética de Artaud propõe, assim, o investimento “nos espaços e fraturas entre os códigos” e “que seja arejada pela ‘não forma’ e pelo ‘não sentido’” (QUILICI, 2004, p. 39), de modo que os desequilíbrios criados pela linguagem proposta por Artaud nos levam a um espaço de incertezas e de destruição, próxima a um contexto de ritual primitivo.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> A questão do órgão, a qual inclusive inspirou Deleuze e Guattari a abordar o famoso conceito do corpo sem órgãos, será objeto especialmente da fase final da vida de Artaud na década de 40, incluindo o período em que permaneceu internado em asilos psiquiátricos durante a Segunda Guerra Mundial. No entanto, diante da delimitação do objeto estudado nesta dissertação, não se mostra possível aprofundar-se sobre esse tema, o qual é de grande importância para os estudos sobre as obras de Artaud produzidas na década de 40.

<sup>70</sup> Sobre os ritos primitivos, ver QUILICI, 2004, p. 42: “A questão da eficácia simbólica dos ritos primitivos também foi abordada pelo antropólogo que, num ensaio clássico, chega a comparar a cura xamânica com os métodos da psicanálise (Lévi-Strauss, 1996:215-236).”.

A crueldade, por sua vez, é um conceito de Artaud que, segundo Derrida, tem, em sua origem, “um assassinio e, em primeiro lugar, um parricídio, esse teatro que ele quer restaurar é a mão levantada contra o detentor abusivo do *logos*, contra o pai, contra o Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto”.<sup>71</sup> Artaud expressa, por meio de tal conceito, que o artista não pode mais se submeter a uma experiência que tenha como objetivo o acesso a algo que vá além de si mesmo, acabando por direcionar seus gritos raivosos e, “por toda uma face do discurso, destrói uma tradição que vive *na* diferença, na alienação, no negativo sem ver a sua origem nem a sua necessidade. Para despertar essa tradição, Artaud chama-a em suma aos seus próprios motivos: a presença a si, a unidade, a identidade a si, o próprio etc.” (DERRIDA, 2009, p. 287).

A via destrutiva revela, portanto, que a arte (e, em especial, o teatro, no caso de *Le Théâtre et son double*) não poderia ser a expressão de algo, mas aquilo que, para Derrida seria “uma criação pura da vida” (DERRIDA, 2009, p. 287). Tal destruição é direcionada, como falamos anteriormente, ao duplo, como a destruição de duplos como, por exemplo, “o texto” e “o corpo”. A destruição, contudo, não se restringe à figura do ator, já que no teatro da crueldade, como vimos no capítulo 3, o espectador é abrangido pela encenação: “o público não deveria existir fora da cena da crueldade, antes ou depois dela, não deveria nem esperá-la, nem contemplá-la nem sobreviver-lhe nem mesmo existir como público. ‘O público: é preciso em primeiro lugar que o teatro seja.’” (DERRIDA, 2009, p. 258).

A destrutividade (e autodestrutividade) de Artaud, baseada em grande parte pela “corporalidade” de suas ideias, conforme Luciana de Abreu Jardim, acaba sendo objeto de análise de Julia Kristeva como exemplo de

“necessidade de estabelecimento de um prazer subjacente à função simbólica (à linguagem), ou seja, para realçar um prazer de difícil apreensão porque é recalcado por essa mesma função responsável pela linguagem, por conseguinte pela exposição do poético. É o prazer pela repulsão que fica recalcado pela função simbólica, mas que também pode deslocá-la, perturbá-la” (JARDIM, 2008, p. 107).

Aqui trazemos a contribuição de Julia Kristeva quanto ao modo pelo qual se vislumbra o mecanismo da pulsão de morte, sobretudo na sua atuação quanto à escrita

---

<sup>71</sup> DERRIDA apud MOTTA, Leda Tenório da Motta. *Cadáveres Silenciosos*. Notas sobre Lacan, o Surrealismo e as Diásporas Surrealistas. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; Rosenbaum, Yudith (orgs.). *Escritas do Desejo*. Crítica Literária e Psicanálise. Cotia-SP; Ateliê Editorial, 2011, pp. 58-59.

de Artaud e às ideias por ele propostas para o seu teatro da crueldade. Kristeva leva em consideração a chamada pulsão anal:

le rejet anal, l'analité dans laquelle Freud voit la composante sadique de l'instinct sexuel et qu'il identifie avec la pulsion de mort. Nous voudrions souligner l'importance de ce rejet anal, de cette analité: préalable à l'instauration du symbolique, il en est la condition et le refoulé. Le procès du sujet étant le procès de son langage et/ou de la fonction symbolique elle-même, suppose – dans l'économie du corps qui en est le support – une réactivation de cette analité. Les textes de Lautréamont, Jarry, Artaud – pour ne citer que ceux-là – désignent explicitement la pulsion anale agitant le corps du sujet dans sa subversion de la fonction symbolique. (KRISTEVA, 1974, p. 136).

Valendo-se da teoria lacaniana do RSI – Réel-Symbolique-Imaginaire (Real-Simbólico-Imaginário), Jardim observa que, para Kristeva, a obra de Artaud (junto com Lautréamont e Jarry), revela que “a função literária opera como subversão da função simbólica e consiste na manifestação do sujeito, este que age política e esteticamente a partir das sutilezas e do exercício da língua” (JARDIM, 2008, p. 107).

Lacan, aliás, no *Seminário 18: de um discurso que não fosse semblante*, afirma que “o escrito (...) não é a linguagem” (LACAN, 2009, p. 60) e considera que “o próprio escrito, na medida em que se distingue da linguagem, está aí para nos mostrar que, se é do escrito que se interroga a linguagem, é justamente porque o escrito não é linguagem, mas só se constrói, só se fabrica por sua referência à linguagem.” (LACAN, 2009, p. 60). Entretanto, para a aquisição da linguagem, segundo Kristeva, baseando-se na teoria de Lacan, é necessária “a supressão da analidade; ou seja, a analidade liga-se a uma capacidade de simbolização através do afastamento definitivo do objeto rejeitado, através do seu recalçamento sob a manifestação do signo” (JARDIM, 2008, p. 107).

A escrita de Artaud, para Kristeva, traduz “la lutte contre le surmoi d'une analité non sublimée; idéologiquement, une telle transformation de la chaîne significative attaque, provoque et dévoile le sadisme refoulé, l'analité sous-jacente des appareils sociaux.” (KRISTEVA, 1974, p. 139). Os escritos artaudianos, portanto, trazem a marca da revolta, a qual se encontrou presente desde seus primeiros escritos do final da década de 10 e início da década de 20, devendo ser destacado que, por meio da letra e da arte (literatura, teatro, cinema), Artaud expressou sua agressividade e sua negação contra as estruturas e convenções de seu tempo.

Como bem apontado por Kristeva, ao tratar do texto de Freud denominado *La négativité* (“A negação”), datado de 1925, existe uma genealogia entre a violência da infância (seus gritos e suas excreções “expelidas para fora do corpo”) e a aparição do primeiro signo, que, segundo Freud, é o nome. Nesse sentido, tem-se que a agressividade e a negação surgem como precursoras da linguagem, conclusão essa que em muito se nota na escrita de Artaud.

Segundo Derrida, para a concretização da proposta de Artaud era “necessário, com um único e mesmo gesto, destruir a inspiração poética e a economia da arte clássica, especialmente do teatro. Destruir ao mesmo tempo a metafísica, a religião, a estética etc. (...) Restaurar o Perigo despertando a Cena da Crueldade (...)” (DERRIDA, 2009, p. 259).

Assim, o que se evidencia é que o teatro da crueldade trabalha como um espetáculo, dotado de uma variedade de linguagens, as quais têm como base o ímpeto destrutivo de Artaud em face das convenções teatrais e culturais de seu tempo, procurando implodir o domínio da palavra e do texto, atingindo, ainda, as pulsões de morte do próprio espectador (agora integrado à cena e envolto pela encenação). A concepção de Artaud sobre crueldade, contudo, vai além: não se trata apenas de mais um conceito sobre uma forma teatral, pois, como afirma Derrida, a proposta de Artaud nos traz a ideia de “fechamento da representação”, com a recusa frontal à mimesis e ao próprio caráter “representação” do teatro:

“pensar o fechamento da representação é portanto pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite à presença de nascer para si pela representação em que ela se furta na sua diferença. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino, mas como destino da representação; A necessidade gravita e sem fundo.” (DERRIDA, 2009, p. 365).

#### **4.2. O Teatro da Crueldade e a outra cena do inconsciente**

Ao tratarmos do teatro da crueldade, nossa hipótese de estudo encaminhou-se para a ideia de que as concepções de Artaud revelariam uma proposta de abertura para

uma outra cena do inconsciente<sup>72</sup>. Tal proposição tem como ponto de partida a noção de que o teatro vai além da psicanálise<sup>73</sup>, ou seja, essa acaba por impor ela mesma seu próprio limite. O que Artaud expõe é que, por meio do teatro, estamos forçando uma espécie de imersão em uma outra cena, a qual estaria, por exemplo, fundamentada em conceitos como a peste e a própria crueldade.

Se pensarmos na história da arte e da literatura francesa, podemos perceber que Artaud filia-se a uma corrente de artistas e poetas que procuraram, na arte, conceber obras que visassem ao desconforto, à destruição, ao desequilíbrio, tomando como base a exploração de temas muitas vezes considerados não poéticos ou líricos. Nesse sentido, temos, por exemplo, os poetas malditos do século XIX, como Baudelaire e Rimbaud, os quais, de forma diversa, também tinham em suas obras o elemento transgressor da linguagem e da destruição do discurso verbal. Artaud, por exemplo, tem grande apreço pela obra de tais poetas, havendo, inclusive, referência à sua admiração por Rimbaud, Jarry e Lautréamont em *Le Théâtre et son double*, no texto intitulado *En finir avec les chefs-d'oeuvre*.<sup>74</sup>

Julia Kristeva analisou a obra de Artaud, bem como de outros grandes poetas, como Stéphane Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud, entre outros, trazendo comentários valiosos para a discussão que aqui pretendo desenvolver sobre essa nova cena do inconsciente construída pela proposta de Teatro da Crueldade de Antonin Artaud.

Em uma série de depoimentos dados por Kristeva em um seminário realizado em 1996 na Austrália, por ocasião das festividades do centenário do nascimento de Artaud, cujos vídeos encontram-se disponíveis na internet<sup>75</sup>, a pensadora de origem búlgara tece

---

<sup>72</sup> Esse termo “outra cena do inconsciente” foi utilizado pela professora Doutora Rosie Melhoudar durante a minha banca de qualificação, tendo sido, de forma precisa, a definição da minha pesquisa. Até a qualificação, em muito busquei traduzir em palavras a ideia central da minha dissertação.

<sup>73</sup> Julia Kristeva em *La révolution du langage poétique*, ao tratar da psicanálise e de outras áreas do conhecimento assim afirma: “Linguistique, sémiotique, anthropologie, psychanalyse sont là pour révéler que le sujet pensant, le sujet cartésien reconnaissant son être dans la pensée ou dans le langage, ramène à cet être-là et aux opérations qui sont censées le structurer, toute pratique translinguistique dans laquelle le langage et le sujet ne sont que des moments.” (KRISTEVA, 1974, p. 12).

<sup>74</sup> Ver ARTAUD, 2012, p. 120.

<sup>75</sup> Trata-se de uma entrevista dividida em 9 partes, as quais podem ser localizadas nos seguintes endereços eletrônicos: <<https://www.youtube.com/watch?v=NVHUHX768Zc>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=CIYRMp7FtmE>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=1ZWOI2-VmyQ>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=JFMwLveHrII>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=KvBzDM73u4E>>; <[https://www.youtube.com/watch?v=Iebmv\\_PO4yl](https://www.youtube.com/watch?v=Iebmv_PO4yl)>; <<https://www.youtube.com/watch?v=pKrYtnNAVXI>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=0GnOp8Hx8zk>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=vEd6kOvIU5Q>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

comentários sobre a obra e a criação de Artaud que se mostram bastante enriquecedoras para o nosso debate.

Para Kristeva, a obra e a experiência artaudiana possuem uma importância ímpar na história da arte, devido ao fato de que trouxeram a problematização do lugar da loucura no mundo contemporâneo, bem como do lugar do sujeito no mundo moderno. A experiência de Artaud envolveria uma situação de risco, uma vez que coloca em cena a questão da unidade subjetiva e do senso normativo, os quais, por sua vez, conduzem à chamada psicose. Artaud traz em sua obra o aspecto de revolta contra a norma, produzindo trabalhos que muitas vezes escapam do chamado senso normativo.

Caracterizado por sua constante inquietude, Artaud em *Le Théâtre et son double* propõe, ainda que de modo menos radical em relação a suas obras escritas durante e após sua internação em asilos psiquiátricos, experiências-limite no fazer teatral, questionando toda a base e a estrutura da linguagem cênica em voga na Europa durante a década de 1930. Sua escrita expressa sua revolta e sua necessidade de destruição, a qual nesse momento voltava-se em especial à “ditadura” do texto e da palavra na encenação.

Artaud, assim, expressa na obra sua dissidência contra a norma, contra o chamado consenso então prevalecente no teatro de seu tempo, voltando-se ao ato de questionar a estrutura que sustenta a atividade teatral europeia, rompendo com a estagnação e com o falso equilíbrio que reinava à época. Vale lembrar que todos os textos compilados em *Le Théâtre et son double* foram redigidos durante a década de 30, ou seja, num período entre-guerras, no qual estavam aparecendo centelhas que culminariam com a eclosão da Segunda Guerra Mundial em 1939.

Na entrevista de Julia Kristeva, como citado anteriormente, a pensadora destaca que Artaud coloca-se como alguém que rejeita diversos elementos da sociedade, como a escola, a igreja, as instituições literárias e mesmo o próprio teatro (sobretudo em sua forma mais clássica). Tal rejeição abrange também os clássicos da poesia, bem como a parte institucional relacionada à literatura, ou seja, o aprisionamento do eu na letra e na linguagem. Os questionamentos no Artaud, aliás, atingem ainda a própria língua e unidade consciente ao realizar uma espécie de “va-et-vient” entre a possibilidade, por exemplo, de se colocar uma cena teatral e a droga, ou de problematizar a possibilidade

de falar às pessoas que vêm ouvir sua fala ou de falar às palavras que irão ler os seus livros.

Embora *Le Théâtre et son double* seja uma obra em que a linguagem utilizada por Artaud permanece em grande parte filiada à formalidade<sup>76</sup>, Kristeva argumenta que a escrita de Artaud representa uma espécie de “*éclatement total*”, caracterizando-se como um elemento de pulsão pura. Para ela, é possível observar a existência de uma espécie de equilíbrio que Artaud procuraria manter, no nível da subjetividade da língua, mas que, ao mesmo tempo, tal equilíbrio convive com a exposição de uma imensa raiva de Artaud contra os outros e contra si próprio.

A raiva de Artaud, todavia, nos leva à compreensão de que a literatura não é apenas um texto. Para Kristeva, a contribuição de Artaud floresce ao entender que a literatura é uma experiência, a qual evidentemente nos é apresentada sob a forma de texto e, por consequência, leva-nos a supor o labor de ajuste de palavras, frases e sons, para adquirir o sentido desejado. Contudo, prossegue Kristeva, a base desse texto é formada por uma experiência que acende o corpo do sujeito e sua relação com o outro.

Em tal acendimento, encontra-se manifestado um estado traumático, de modo que Kristeva leva em consideração o trauma como algo em que vislumbramos uma grande dor e um excesso. Esse excesso abarca um excesso de desejo, um excesso de paixão e um excesso de pulsão, de modo a se manifestar não apenas dentro do corpo humano, mas também por gestos e gestos vocais (os gritos), todos fazendo parte da ideia de literatura para Artaud.

Nesse ponto, o grito<sup>77</sup> é um elemento que quebra as palavras, quebra a frase e que, por sua vez, confere uma música extremamente violenta e dissonante ao que comumente vemos na realidade. A música, segundo Kristeva, traduz uma dinâmica do corpo, produzindo uma dança que, para Artaud, mobiliza os gestos e a voz.

Para a pensadora, a poesia de todos os tempos mobilizou uma dimensão que se encontra subjacente à superfície da significação, estrutura que Artaud, no entanto, quebra e faz explodir um ritmo que está em contato direto com a pulsão e a paixão. Por

---

<sup>76</sup> As experiências radicais na escrita de Artaud encontram-se nas chamadas Glossolalies, espécies de poemas escritos em linguagem quases completamente dissociada da língua francesa. Para Kristeva, tais escritos associados à experiência psicótica de Artaud, em sua relação com o corpo, são geralmente não consideradas como literatura dentro das instituições literárias.

<sup>77</sup> Sobre a importância do grito na encenação, ver capítulo 2.



essa razão é que Kristeva justifica o fato de que Artaud é mais conivente com o “traumático” e o “arcaico”, uma vez que sua arte destrói a barreira que nos impede de chegar à pulsão e à paixão.

Vera Lúcia Felício, ao tratar da questão da vida e de sua opressão, assim afirma: “A vida é o lugar em que a linguagem se enraíza. E para Artaud esse lugar está marcado por uma opressão, que se apresenta como um duplo obrigando Artaud a ‘açoitar’ seu ser inato a fim de tornar-se ele mesmo.” (FELÍCIO, 1996, p. 1).

Aprofundando nossa hipótese de estudo quanto a elementos, ainda que incipientes, da Psicanálise, vislumbramos, com base nos estudos de Kristeva, a questão da eficiência do nome do Pai em Artaud. Para Kristeva, Artaud, Lautréamont e Mallarmé romperam com a unidade do eu no discurso, de modo que em Artaud, haveria uma certa fragilidade do nome do Pai, em razão de uma rebelião com a função paterna, caracterizada pelos chamados dejetos do “eu” e do inconsciente. Em Artaud, a progressão da criação ficaria prejudicada, caindo em uma questão mais destrutiva, sob o perigo de romper a unidade egoíca. O enfrentamento da problemática do nome do Pai em Artaud o diferenciaria, por exemplo, em relação a Mallarmé, o qual, diante dessa situação, acaba por propor uma teoria da linguagem, atuando sob uma via excremental, enquanto que Artaud “cairia” na loucura, ao não se separar da função contemplativa.<sup>78</sup>

Luciana de Abreu Jardim destaca que a subjetividade de Artaud está ligada ao fato de ter passado por “experiências de descompasso com o seu tempo” (JARDIM, 2008, p. 26). Tal pesquisadora nota que Kristeva, ao analisar a produção de Artaud, percebeu “uma capacidade extraordinária e muito particular do uso da linguagem. A autora respeita a forma de expressão libertária de Artaud, um tanto afastada do simbólico e possivelmente reside nessa sua escolha poética marginal uma forte inspiração artística para a composição do semiótico” (JARDIM, 2008, p. 26).

Segundo Leda Tenório da Motta, Artaud seria o artista que mais repensa a figura do Pai dentro da “efervescente cultura da demolição patriarcal que tomou conta da literatura francesa nos primeiros decênios do século XX” (MOTTA *in* PASSOS e ROSENBAUM, 2011, p. 57), a ponto de tal pesquisadora ousar ao afirmar que “Artaud

---

<sup>78</sup> A questão da problemática do nome do Pai foi suscitada pela professora Dra. Rosie Melhoudar, durante a minha banca de qualificação, sendo de grande valia os conselhos e as indicações dadas em tal oportunidade.

permanece ignorado como mentor de Lacan” (MOTTA *in* PASSOS e ROSENBAUM, 2011, pp. 56-57).

Para Motta, Artaud, antes de Lacan, “já aparece desvinculando o Pai – que também grafa com Maiúscula – do procriador. Já vê na paternidade algo mais que a função pedagógica que a cultura atribui à paternagem. Já toma o Pai como uma noção, e como uma noção fundadora de todas as outras noções.” (MOTTA *in* PASSOS e ROSENBAUM, 2011, p. 57). Artaud, assim, reduziria a figura do Pai a um fundamento, chegando Motta a afirmar que “foi nas cercanias de Artaud que Lacan começou a pegar impulso para encarar o Pai como um significante, a paternidade, como o exercício de uma nomeação, a loucura, como o resultado da ausência ou a forclusão desse significante, que vai então ser preenchido pelo delírio.” (MOTTA *in* PASSOS e ROSENBAUM, 2011, p. 57).

Aqui, até por falta de conhecimento técnico mais aprofundado em Psicanálise, o que pode engendrar, inclusive, o prosseguimento de nossa pesquisa no futuro, não temos a capacidade de problematizar esse tópico no que se refere à influência de Artaud sobre os estudos psicanalíticos desenvolvidos por Lacan. No entanto, é possível apontar que Artaud, de fato, vivenciou e destruiu a figura do Pai em seus próprios escritos, sendo certo que o próprio Lacan teve um contato breve como Artaud em um dos asilos psiquiátricos nos quais esse último estava internado.

Como bem apontado por Motta, ao abordar o movimento surrealista, em texto contemporâneo à maioria dos escritos compilados em *Le Théâtre et son double*, intitulado *Messages Révolutionnaires*, Artaud destaca a coerção da figura do pai, grafando-a inclusive em Maiúscula: “Et d’abord la coercition du Père. Le mouvement surréaliste tout entier a été une profonde, une intérieure insurrection contre toutes les formes du Père, contre la prépondérance envahissante du Père dans les moeurs et dans les idées.” (ARTAUD, 2011, p. 685).

Motta cita as admoestações violentas que Artaud fez contra os chamados “representantes do Pai: o papa, os reitores das universidades, o Dalai Lama, os cientistas” (MOTTA *in* PASSOS e ROSENBAUM, 2011, p. 58). Em *Le Théâtre et son Double*, ainda que abstratamente, podemos vislumbrar a crítica aos clássicos do teatro, como Racine e Shakespeare, uma crítica associada à figura desses notórios escritores e dramaturgos e suas respectivas influências no teatro europeu e sua encenação.

Ao tratar do teatro da crueldade e a questão do Pai, Motta destaca que a tentativa de destruição da autoridade paterna “continuará, depois, na estocadas do teatro da crueldade contra todo o teatro escrito, em meio àquela defesa da restauração do corpo, da dança e da mímica que caracteriza a revolução artaudiana, quando ele passa a investir contra Shakespeare tornado Deus e pai.” (MOTTA *in* PASSOS e ROSENBAUM, 2011, p. 58).

Sobre a figura do Pai, Jardim nos lembra que Kristeva faz referência ao teatro da crueldade de Antonin Artaud ao analisar a obra de um dos poetas pelos quais o artista francês nutria grande admiração, Lautréamont (JARDIM, 2008, p. 95)<sup>79</sup>. Segundo Kristeva:

la guerre de Maldoror contre le Nom-du-Père représente dans le récit l'irruption de la pulsion dans le symbolique et la corruption de celui-ci par une mimesis fantasmatisque où se marque l'agressivité fondamentale des 'latences sémantiques'. De sorte que le 'chant n'est pas un signifiant neutre mais plutôt ce qu'Artaud appellera un 'théâtre de la cruauté' (KRISTEVA, 1974, p. 467).

Segundo Jardim, no pano de fundo da teatralidade artaudiana, atua “a estrutura da função paterna, caminho para as mudanças na língua” (JARDIM, 2008, p. 95); para Kristeva, Artaud radicalizaria quanto à questão do Pai na literatura, ao tratar dos papéis que o sujeito pode assumir na escritura, quando se refere a uma dupla sexualidade, entendida como as duas identificações dentro do processo do sujeito<sup>80</sup>:

Ou, n'est-ce pas ce fait la littérature qu'a toujours fait la littérature, aussi bien dans sa forme que de la dans ses "contenus"? La pratique littéraire s'arrogé le statut d'un engendrement ininterrompu, où "l'auteur" devient à la fois "son père", "sa mère" et "soi-même", à entendre Artaud (KRISTEVA, 1974, p. 606).

Assim, nessa questão da eficiência do nome do Pai para Artaud, podemos observar que esse rompimento da unidade do eu no discurso estende-se ao que

---

<sup>79</sup> *Os Cantos de Maldoror* é uma obra de poesia em prosa, escrita entre 1868 e 1869 e publicada em 1869, formada por seis partes e considerada como uma das obras-chave para a chamada literatura fantástica, embora haja grande discussão quanto à sua classificação, tendo em vista a excentricidade de tais escritos. Os temas abordados por Lautréamont em muito se assemelham às ideias de crueldade desenvolvidas por Artaud, uma vez que tratam da maldade da condição humana, inclusive em questões mórbidas e descrição de cenas dotadas de alta carga de brutalidade.

<sup>80</sup> A primeira identificação está relacionada ao corpo da mãe, com a prevalência da pulsão oral-anal, ao passo que a segunda identificação é em relação ao pênis do pai, na representação do falo abrindo o campo simbólico.

denominamos “outra cena do inconsciente”, com base no que Artaud denomina de crueldade e sua respectiva atuação, em especial, perante uma peça de teatro.

Fazendo uma analogia entre o teatro e a psicanálise, podemos notar que o palco teatral e o divã psicanalítico mostram-se como lugares de realidade transferida. Como apontado Jacques Derrida, “restaurado na sua absoluta e terrível proximidade, o palco da crueldade restituir-me-ia (...) a autarquia do meu nascimento, do meu corpo e da minha palavra.” (DERRIDA, 2009, p. 282).

Nesse sentido, Willemart nos lembra que Freud já afirmava que o poeta tem acesso às fontes desconhecidas do conhecimento, as quais se mostram inacessíveis ao psicanalista; tal conhecimento reside em “perceber as múltiplas maneiras de conviver com o inconsciente em uma ficção, ou descrevê-lo na pintura ou na gravura, ou dizê-lo na música, ou ainda, surpreender suas aparições nos textos e na arte.” (WILLEMART, 2009, p. 65).

A definição de inconsciente por Freud é nos dada por Willemart: “um saber que nos guia sem que saibamos, um saber originário de um gozo perdido e imaginário, que se manifesta através dos sonhos, dos lapsos, dos atos falhos”. Essa definição é ampliada por Lacan, o qual afirma que o inconsciente se estrutura como linguagem, incluindo

“o registro do simbólico ou as estruturas nas quais somos inseridos desde o nascimento, estruturas socioeconômicas, políticas, educacionais e o registro do real manifesto na angústia, no medo e no sofrimento frente aos acontecimentos que mal conseguimos nomear ou entender” (WILLEMART, 2009, p. 65).

Essa outra cena do inconsciente no teatro da crueldade pode ser considerada como consequência do projeto de Artaud no sentido de ampliar o campo da linguagem, inclusive no âmbito da escrita e dos signos. A intenção do poeta francês estava fundamentada na implosão da palavra, do teatro clássico, da literatura, com o objetivo de expandir a linguagem, o que, segundo Cláudio Willer, também ampliaria o campo “do pensamento, da consciência, do comportamento e das relações sociais – através de operações de alteração e substituição de signos.” (WILLER, s/d, p. 7). Willer, aliás, destaca um trecho sobre o comentário de Alain Virmaux sobre a questão da palavra para Artaud: “A palavra situa-se no âmago de todos os confrontos que dilaceram Artaud. Não existe domínio onde não apareça: ela alimenta as obsessões, fundamenta as contradições (...)” (VIRMAUX apud WILLER, s/d, p. 7).

Em *Le Théâtre et son double*, no texto intitulado *Lettres sur le langage*, Artaud aborda a questão da “linguagem das palavras” e da sua proposta de criar uma cena em que a linguagem seja diversificada:

Il n'est pas absolument prouvé que le langage des mots soit le meilleur possible. Et il semble que sur la scène qui est avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, le langage des mots doit céder la place au langage par signes dont l'aspect objectif est ce qui nous frappe immédiatement le mieux. (ARTAUD, 2012, p. 166).<sup>81</sup>

Levando a discussão para o âmbito do signo, podemos notar que Artaud trabalha com a palavra em seu aspecto físico, procurando dar materialidade e aproximando-a do corpo. Cláudio Willer afirma que “todo signo da linguagem é uma máscara, mostrando e ao mesmo tempo encobrendo outra coisa. Artaud quis arrancar as máscaras, chegar até essa ‘outra coisa’, produzindo uma linguagem que não apenas expressasse o pensamento, mas que fosse pensamento e também corpo.” (WILLER, s/d, p. 7).

Para tanto, segundo Cláudio Willer, esse ato de “arrancar as máscaras” do signo da linguagem é realizado por Artaud, conforme dois tipos de operações: a primeira consiste na chamada “reiteração do signo”, ao qual é atribuído peso e concretude, enquanto a segunda operação refere-se “busca do outro”, com a substituição do “signo por algo que lhe corresponde” (WILLER, s/d, p. 8).

Jacques Derrida ressalta que “para Artaud, o teatro não podia portanto ser um gênero entre outros”, ressaltando que “a primeira urgência de um teatro inorgânico é a emancipação em relação ao texto.” (DERRIDA, 2009, p. 277). A preocupação principal de Artaud, conforme Derrida, foi o “protesto contra a letra morta que se ausenta para longe do sopro e da carne. Artaud tinha primeiro sonhado com uma grafia que não partisse à deriva, com uma inscrição não separada: encarnação da letra e tatuagem sangrenta.” (DERRIDA, 2009, p. 277).

Esse protesto contra a letra morta, contudo, não significa a ideia de um teatro mudo ou ausente de palavras. A destruição da linguagem por Artaud traz, como já vimos, a criação e a construção de uma nova forma de linguagem. Quanto à cena, Derrida afirma que, para Artaud, essa precisa modificar sua própria função, ou seja,

---

<sup>81</sup> Em português: “Não está provado, de modo algum, que a linguagem das palavras é a melhor possível. E parece que na cena, que é antes de mais nada um espaço a ser ocupado e um lugar onde alguma coisa acontece, a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato.” (ARTAUD, 2006, pp. 125-126).

“que ela não seja uma linguagem de palavras, de termos ‘num sentido de definição’ (...), de conceitos que terminam o pensamento e a vida.” (DERRIDA, 2009, p. 278).

É aqui que temos, por exemplo, a valorização da onomatopeia, bem como de recursos que se encontram em cada palavra, mas que devem ser intensamente trabalhados, como “a sonoridade, a entoação, a intensidade” (DERRIDA, 2009, p. 278).

Segundo Willer, na primeira das duas operações pelas quais são “arrancadas as máscaras do signo”, denominada de “reiteração do signo”, Artaud, em muitos casos, a concretização do signo era efetuada por meio de símbolos que desempenhassem a função que simbolizavam, além da utilização de referências à Cabala, sob o fundamento tal religião tem uma essência a “consiste, justamente, na atribuição de um valor fundante à palavra” (WILLER, s/d, p. 8).

Já em relação à segunda operação, denominada de busca pelo outro, Willer leva em consideração a noção de duplo alquímico, abordada por Artaud em *Le Théâtre Alchimique*. Essa operação tem como base “a ideia de fazer que o Duplo tome o lugar daquilo que o duplica” (WILLER, s/d, p. 8). Trata-se, portanto, de rejeitar a divisão entre Teatro e Vida, uma vez que o Teatro seria Vida, não sendo adequado estabelecer tal forma de separação estanque entre duas áreas que não podem ser dissociadas. Segundo Willer:

Não se trata de substituição da representação (o teatro) pela realidade (o ritual), como em Heliogábalo (onde a realidade histórica se comporta como teatro), porém de algo mais complexo: a substituição da representação, de um conjunto de significantes, não pelo que é representado, mas pela *mesma* representação, porém em um plano mais profundo e verdadeiro. (WILLER, s/d, p. 8)

Sobre a existência dos planos do “Duplo” e do “Duplicado”, Willer faz uma associação com a noção freudiana do conteúdo manifesto e latente, argumentando que temas trabalhados por Artaud, como o sonho e o pesadelo, seriam “caracterizados, não como irrealidade, mas como realidade mais densa, pesada, por isso opressiva e cruel.” (WILLER, s/d, p. 9).

A cena do Teatro da Crueldade, portanto, acabaria por utilizar a palavra articulada, de acordo com a importância dela nos sonhos. Como bem apontado por Willer, o sonho para Artaud e para os demais integrantes do Surrealismo não tinha

exatamente a mesma caracterização conferida pela psicanálise freudiana, em *A Interpretação dos Sonhos*: “Para Freud, o sonho interessava como matéria para interpretações, conteúdo manifesto remetendo a um conteúdo latente, a uma fantasia. Para os surrealistas, não: eles não queriam interpretar, buscar significados, mas operar com o significante. (WILLER, s/d, p. 9). Em Artaud, o plano do significante é operado de forma incessante, de modo que o sonho “serviria para inquietar, perturbar, questionar a realidade, a ordem estabelecida.” (WILLER, s/d, p. 9)<sup>82</sup>

Em *Le Théâtre et son double*, Artaud não rejeita a palavra escrita no teatro, mas propõe uma linguagem que seja capaz de produzir uma cena em que o significante seja operado de forma a exprimir o corpo e o inconsciente, em espécies de outra realidade da qual estamos alienados e separados. Como afirma Derrida, em *A palavra soprada*, o trabalho de subversão de Artaud tem como finalidade atuar como protesto contra a letra forma, a qual se mostra ausente da cena do teatro e distante da explosão e da carne:

Tendo sempre preferido o grito ao escrito, Artaud quer agora elaborar uma rigorosa escritura do grito e um sistema codificado das onomatopeias, das expressões e dos gestos, uma verdadeira pasigrafia teatral conduzindo para além das línguas empíricas, uma gramática universal da crueldade. (...) Artaud quer mesmo reencontrar sob a sua aparente contingência a necessidade das produções do inconsciente (cf. 96), calcando de algum modo a escritura teatral na escritura originária do inconsciente, talvez aquela de que Freud fala em *Notiz über den “Wunderblock”*, como de uma escritura que se apaga e se retém a si própria, metáfora do inconsciente, texto original subsistindo ao lado de *Umschrift*, e depois de ter, num pequeno texto de 1913, comparado o sonho “não a uma linguagem”, mas a “um sistema de escrita” e mesmo de escrita hieroglífica (DERRIDA, 2009, p. 284).

Nesse sentido, observamos que a proposta de teatro da crueldade procura trazer uma nova forma de trabalhar com os significantes, criando uma “‘floresta de símbolos’ que deverá cercar os espectadores, exercendo uma espécie de ‘violência’ sobre sensibilidades e intelectos adormecidos, a linguagem buscada por Artaud.” (QUILICI, 2004, p. 40). A “magia” proposta por Artaud está “mais próxima de uma ação poética, que lida basicamente com a linguagem, abrindo modos de percepção e outras dimensões da realidade.” (QUILICI, 2004, p. 39).

Levando em conta a noção de que o inconsciente “c’est ce que refoule la réalité ou la consciente reposant dessus, parce que l’inconscient est un invisible et nous fait

---

<sup>82</sup> A questão da destruição pode ser vista no item 4.1 dessa dissertação.

accéder à l’au-delà alors que le réel veut expulser l’irréel et en cacher les traces” (KUMAKI, 2011, p. 84), Kumaki afirma que, para Artaud, o inconsciente é “un passage par où déboucher sur l’au-delà qu’est le chaos original” (KUMAKI, 2011, p. 84).

Seja pela revolta destrutiva de Artaud quanto à figura do Pai, por exemplo, seja pelo trabalho de operação de novas formas de trabalhar com o significante, essa outra cena do inconsciente acaba por produzir efeitos altamente destrutivos que acabam por ser sentidos apenas depois (après-coup) tanto para o inconsciente do ator como, principalmente, para o do espectador, tendo Artaud concebido uma nova forma de escritura teatral, próxima inclusive dos hieróglifos.

Como vimos em *Le Théâtre et son double*, bem como na questão da Outra cena para Lacan no estudo da Psicanálise, a proposta teatral de Artaud quanto ao inconsciente pode ser resumida no seguinte trecho de *La mise en scène et la métaphysique*: “si nous nous adressons théâtralement à l’inconscient, ce n’est guère que pour lui arracher ce qu’il a pu amasser (ou cacher) d’expérience accessible et de tous les jours.” (ARTAUD, 2012, p. 70).<sup>83</sup>

Por meio dessa nova escritura teatral, originada a partir da revolta artaudiana, traduzida por Kristeva como a luta contra o supereu de uma analidade não sublimada, emerge a proposta de crueldade, a qual abre as portas para uma nova cena do inconsciente, fundamentada na transgressão e ruptura com o “equilíbrio social e cultural”, remoendo e revelando as pulsões de morte do espectador, como apontado por Willemart, visando a uma mudança interna daquele que assiste a um espetáculo cênico cruel.

---

<sup>83</sup> Em português: “se nos dirigimos teatralmente ao inconsciente é apenas para lhe arrancar o que ele conseguiu recolher (ou ocultar) da experiência acessível e cotidiana.” (ARTAUD, 2006, p. 47).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O que ele [Artaud] diz é de uma intensidade que não deveríamos suportar. Aqui fala uma dor que recusa toda profundidade, toda ilusão e toda esperança, mas que, nessa recusa oferece ao pensamento ‘o éter de um novo espaço’. Quando lemos essas páginas, aprendemos o que não conseguimos saber: que o fato de pensar só pode ser perturbador; que aquilo que existe para ser pensado é, no pensamento, o que dele se afasta, e nele se exaure inesgotavelmente; que sofrer e pensar estão ligados de uma maneira secreta, pois se o sofrimento, quando se torna extremo, é tal que destrói o poder de sofrer, destruindo sempre à frente dele mesmo, no tempo, o tempo em que ele poderia ser retomado e acabado como sofrimento. Estranhas relações. Será que o extremo pensamento e o extremo sofrimento abrem o mesmo horizonte? Será que sofrer é, finalmente, pensar? (BLANCHOT, 2004, pp. 55-56).

Com esse questionamento formulado por Maurice Blanchot, ao analisar a obra de Antonin Artaud, procuro construir frases, encontrar palavras, escrever. Concluir não é preciso, pois a imensidão da obra de Artaud e sua extraordinária capacidade em desenvolver ideias de destruição e expressar sua revolta impedem um fechamento adequado para exprimir os traços que restaram de quase três anos de pesquisa de mestrado.

Como ofício de ator, desenvolver essa pesquisa proporcionou ganhos inestimáveis ao meu fazer teatral, à minha ideia de encenação. O aprofundamento da pesquisa sobre a crueldade levou-me a vislumbrar voos mais altos, seja no próprio teatro, seja numa futura pesquisa para um doutorado. No entanto, a investigação e a leitura da obra de Artaud e dos diversos autores com os quais tive contato nessa dissertação tiveram um efeito próximo ao de uma terapia.

A pulsão de morte tão latente em Artaud foi presença constante na minha pesquisa. O meu ímpeto destruidor reinou ao longo dos três anos, pois constantes foram as rasuras, os apagamentos, as reescrituras e sempre a ideia da dor que me afligia. A dor da escrita, do pensar. Um sofrimento que acompanhou a pesquisa, mas que felizmente não inibiu a produção de um texto (de vários textos, na verdade). Não se pode sequer

igualar a minha escritura com a produção surreal de Antonin Artaud, mas a identificação e a admiração por esse artista foram o estímulo necessário para enfrentar as dificuldades e tentar, pelo menos, superar as próprias barreiras impostas por mim mesmo.

Não, não se trata de conferir um diagnóstico clínico sobre a minha condição após escrever essa dissertação. O que nos resta é concluir (ainda que não seja a melhor palavra para essa ocasião) que realizar uma pesquisa sobre Artaud aqui na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas foi a oportunidade de tentar implodir os medos interiores que eu tinha e enfrentar a realidade obscura de nossa civilização. Civilização essa inibidora de nossos instintos e repressora a ponto de encerrar em asilos psiquiátricos alguém como Artaud, durante mais de nove anos, submetendo-o a terríveis sessões de eletrochoque, sem qualquer controle ou rigor.

Nossa pesquisa teve como objeto central apenas uma obra de Artaud: *Le Théâtre et son double*. Uma obra representativa para a história do teatro mundial e que traz, em certa medida, um rigor formal peculiar em relação a grande parte dos textos escritos pelo artista francês. Contudo, engana-se que se trata de uma obra simples. O cerne da teoria sobre a crueldade e importantes temas como a noção de Duplo e a de Peste são abordadas, de modo que Artaud expõe nessa obra um esboço da revolta e da agitação de sua mente, convulsa e efervecente.

Não quisemos aqui psicologizar o artista, ou tentar descrever a esquizofrenia ou o estado clínico de Artaud. O debate de uma obra com base em elementos da Psicanálise, ainda que incipientes, não deve ser fundamentado em mera análise clínica de elementos biográficos do escritor. Essa, aliás, foi um dos primeiros ensinamentos que tive com o professor Philippe Willemart, ao ler algumas das suas obras, bem antes de surgir o meu interesse em ingressar no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Tradutológicos e Literários em Francês.

Pudemos nessa pesquisa analisar e expor os principais pontos de *Le Théâtre et son double*, aprofundando alguns conceitos como a crueldade e a peste, além de tentar debater questões voltadas à Psicanálise, com a elaboração da hipótese de estudo consistente na criação de uma outra cena do inconsciente dentro da proposta de Teatro da Crueldade.

Temas como a figura do Pai para Artaud e o trabalho de reconfiguração do signo na escrita e no teatro foram aqui abordados, com o intuito de problematizar o teatro da crueldade, a fim de construir um panorama acerca da criação do projeto artístico de Artaud, o qual buscava uma linguagem concreta, não metafórica, formada por “signos instantâneos, que se manifestassem para, imediatamente, serem substituídos por outros. Signos efêmeros como as imagens do sonho, que mudam constantemente, pois o inconsciente desconhece o princípio da identidade”.<sup>84</sup>

Se a escrita é dor, se pensar é sofrimento, a leitura da obra de Artaud nos instiga a sempre nos questionar. A crueldade presente em cada um e a arte pela destruição. A crueldade procura atingir o espectador (e por que não o leitor?), num processo de contágio pestilento, que entra em contato com aquele que está assistindo ao espetáculo. O efeito disso, contudo, é retardado, de modo que muitas vezes você está atingido e não percebe.<sup>85</sup>

Sem respostas certas, sem soluções definitivas. Apenas o que sobra, para mim, é a importância do teatro. Um teatro vivo, um teatro do corpo, um teatro que não deixe, em certa medida, de ser cruel.

---

<sup>84</sup> WILLER, Cláudio, op. cit., p. 14.

<sup>85</sup> Como exemplo de contemporaneidade das ideias de crueldade de Artaud, assisiti, em 08 de março de 2014, na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, ao espetáculo “Sobre o conceito de rosto no filho de Deus”, escrito e dirigido por Romeo Castellucci, encenador italiano. Utilizando de técnicas plásticas e sonoras refinadas, o espetáculo, de cunho claramente crítico à concepção religiosa (católica) de Deus, conseguiu me atingir de uma forma tão intensa tanto no momento da encenação como nos dias que se seguiram. A primeira cena em que um senhor idoso não consegue controlar o ato de defecar causa um mal-estar e um estranhamento, que são radicalizados nas cenas seguintes, nas quais crianças jogam pedras em uma imagem de Cristo (sob o som de bombas) e destruição dessa própria imagem ao fundo do palco. Para ver mais sobre essa peça (inclusive com uma crítica que aproxima o teatro de Castellucci à arte maldita e transformadora de Artaud), ver:< <http://mitsp.org/portfolio/sobre-o-conceito-de-rosto-no-filho-de-deus/>>. Acesso em: 15 abril de 2014.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉ, Serge. **L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse**. Luc Pire, 2007.
- ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Saint-Amand: Gallimard, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Le Théâtre et son double**. Folio essais. Saint-Amand: Gallimard, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Les Cenci**. Folio Théâtre. Paris: Gallimard, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Linguagem e Vida**. 4. reimpr. Guinsburg, J.; Telesi, Silvia Fernandes; Mercado Neto, Antonio. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Oeuvres**. Paris: Éditions Gallimard, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Oeuvres Complètes**. Tome IV. Paris: Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BETTELHEIM, Bruno. **Freud e a alma humana**. Trad. Álvaro Cabral. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BIRMAN, Joel. Sobre a tradução de Freud. In: **Blickwechsel: Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses**, São Paulo, Paraty, Petrópolis, 2003, Band 3. São Paulo: Edusp, 2005, 425-430.
- BORGES, Sonia. Antonin Artaud: arte e estética da existência. **Psicanálise & Barroco** – **Revista de Psicanálise**. V. 5., n. 2: 85-94, dez. 2007.
- BORGES JUNIOR, Eli. Tecnodionysos: tecnologias digitais e ação em rede na cena contemporânea. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

- BOURGUIGNON, André; COTET, Pierre; LAPLANCHE, Jean; ROBERT, François. **Traduire Freud**. 1. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Traduzir Freud**. Trad. Cláudia Berliner. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BRUNO, Pierre. **Antonin Artaud: réalité et poesie**. Paris: L'Harmattan, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Antonin Artaud: topologie de l'intime**. Association de Psychanalyse Jacques Lacan. Disponível em: [www.apjl.org/spip.php?article164](http://www.apjl.org/spip.php?article164). Acesso em: 29.01.2012.
- CARONE, Marilene. “A Negação”: um claro enigma de Freud. **Revista Discurso**, n. 15, 1983. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37915/40642>. Acesso em: 10 outubro 2014.
- CHARBONNIER, Georges. **Essai sur Antonin Artaud**. S.I.: Pierre Seghers, 1959.
- CURTY, Vanessa. O teatro artaudiano e a zona intersticial de uma lógica esquecida. **Revista Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. v. 3. Ano III, n. 4. out.-dez. 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **L'Anti-Oedipe**. Capitalisme et Schizophrénie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972/1973.
- DERRIDA, Jacques; KRISTEVA, Julia. **El pensamiento de Antonin Artaud**. Buenos Aires: Calden, 1975.
- \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Positions**. Collection “Critique”. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DUMOULIÉ, Camille. Antonin Artaud et la psychanalyse: pulsion de mort et «tropulsion» de vie. **Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense**. Publicação em: 06.02.2007. Disponível em: <[http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=liv&livre\\_id=4](http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=liv&livre_id=4)>. Acesso em: 29.01.2012.

- \_\_\_\_\_. **Les théâtres de la cruauté: hommage à Antonin Artaud.** Desjonquères
- \_\_\_\_\_. O timbre intraduzível do corpo (Artaud, Merleau-Ponty, Lacan). **Revue Silène. Centre de recherches em littérature et poétique comparées de Pari Ouest-Nanterre-La Défense.** Trad. Isabelle Boudet. Publicação em: 10.09.2011. Disponível em <[http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm\\_id=59](http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=59)>. Acesso em: 29.01.2012.
- DUROZOI, Gérard. **Artaud: l'aliénation et la folie.** Paris: Larousse, 1972.
- ESSLIN, Martin. **Artaud.** Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. **A procura da lucidez em Artaud.** São Paulo: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A transgressão estrutural do pensamento de Artaud.** Disponível em: <[www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D17\\_A\\_transgressao\\_estrutural\\_do\\_pensamento\\_de\\_Artaud.pdf](http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D17_A_transgressao_estrutural_do_pensamento_de_Artaud.pdf)>. Acesso em: 29.01.2012.
- \_\_\_\_\_. O espaço da cultura no pensamento de Artaud. **Revista Discurso.** n. 15. 2º semestre 1983. Disponível em: <[www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D15\\_O\\_espaco\\_da\\_cultura\\_no\\_pensamento\\_de\\_Artaud.pdf](http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D15_O_espaco_da_cultura_no_pensamento_de_Artaud.pdf)>. Acesso em: 29.01.2012.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso** – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970, de Michel Foucault. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, 22. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2012.
- FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos.** Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A negação.** Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Além do Princípio do Prazer.** Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O mal-estar na civilização.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2011.

- \_\_\_\_\_. **Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910).** Obras Completas. Vol. 11. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes: psychanalyse.** V. 13 Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914).** Obras completas. Vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GONON, Anne. **Ethnographie du spectateur: Le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des forms et récits de la reception,** Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'Université de Bourgogne, p. 24. Disponível em:  
<<http://www.lefourneau.com/sites/www.lefourneau.com/IMG/pdf/annegonon.pdf>>. Acesso em: 08.set.2013.
- GOUHIER, Henri Gaston. **Antonin Artaud et l'essence du théâtre.** Paris: J. Vrin, 1974.
- GROSSMAN, Evelyne. **Artaud, l'aliéné authentique.** Paris: Scheer, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Antonin Artaud: un insurgé du corps.** Paris: Gallimard, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Antonin Artaud: "Freud a eu peur de la psychanalyse".** Disponível em:  
<[www.accredit.com/accredit\\_free.php?id=118](http://www.accredit.com/accredit_free.php?id=118)>. Acesso em: 29.01.2012.
- \_\_\_\_\_. **Modernes déhumanités. Alea: Estudos Neolatinos.** Vol. 12. n.1. Rio de Janeiro. Jun. 2010. Disponível em: <[www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2010000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2010000100004&script=sci_arttext)>. Acesso em: 29.01.2012.
- GUTIÉRREZ-TERRAZA, José. **O conceito de pulsão de morte na obra de Freud.** Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/agora/v5n1/v5n1a07.pdf>> . Acesso em: 20 novembro 2014.
- JARDIM, Luciana Abreu. **Clarice Lispector e Julia Kristeva: dois discursos sobre o corpo.** Tese de doutorado. Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em:  
<<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4100/1/000400806-Texto%2BCompleto-0.pdf>>. Acesso em 25 agosto 2014.

KIFFER, Ana Maria. **Antonin Artaud: uma poética do pensamento**. Coruña: Biblioteca Arquivo-Teatral, 2003.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Collection “Tel Quel”. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

\_\_\_\_\_. Kristeva on Artaud (em nove partes). Entrevista dada para o centenário de Artaud celebrado em congresso realizado na Austrália no ano de 1996. Disponível em: <:<https://www.youtube.com/watch?v=NVHUX768Zc>>;<https://www.youtube.com/watch?v=CIYRMp7FtmE>; <<https://www.youtube.com/watch?v=1ZWOI2-VmyQ>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=JFMwLveHrII>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=KvBzDM73u4E>>; <[https://www.youtube.com/watch?v=Iebmv\\_PO4yI](https://www.youtube.com/watch?v=Iebmv_PO4yI)>; <<https://www.youtube.com/watch?v=pKrYtnNAVXI>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=0GnOp8Hx8zk>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=vEd6kOvlU5Q>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

KOSOVSKI, Pedro Mourthé; BITTENCOURT, Maria Inês Garcia de Freitas. Sonho, crueldade e criatividade: reflexões sobre a experiência do ator no teatro. **Tempo Psicanalítico**. Vol. 42, n. 1. Rio de Janeiro, jun. 2010. Disponível em: <[pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-48382010000100005&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-48382010000100005&script=sci_arttext)>. Acesso em: 29.01.2012.

KUMAKI, Atsumi. **L’Avatar du Moi**: L’évolution théorique de la poétique d’Antonin Artaud. Tese de doutorado. Centre d’Études Poétiques da École Doctorale, Langues, Linguistique & Arts da École Normale Supérieure de Lyon, 2011. Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00678315/document>>. Acesso em: 15 julho 2014.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Inês Oseki-Depré. 4. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Seminário: Livro 16: de um outro ao outro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.



- \_\_\_\_\_. **O Seminário: Livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulaire de Psychanalyse**. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- MACHADO, Regina Maués. **Genialidade e Loucura – Artaud**. Disponível em: <[www.webartigos.com/artigos/genialidade-e-loucura-artaud/58519/](http://www.webartigos.com/artigos/genialidade-e-loucura-artaud/58519/)>. Acesso em: 29.01.2012.
- MAGALHÃES, Marcelo. **Emanações da peste: Artaud, Benjamin e Freud**. Disponível em: <[www.avatar.ime.uerj.br](http://www.avatar.ime.uerj.br)>. Acesso em: 02.11.2012.
- MAINGUENEAU, Dominique. Análise do Discurso e Literatura: problemas epistemológicos e institucionais. **Revista Linguagem**. ISSN 1983-6988. Disponível em: <[http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art\\_01.php](http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art_01.php)>. Acesso em: 15.jul 2013.
- MALDIDIER, Denise. **A Inquietação do Discurso (Re) ler Michel Pêcheux hoje**. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003.
- MARIANI, Bethania. Significantes e sentidos, inconsciente e ideologia. In: SARGENTINI, Vanice; GREGOLIN, Maria do Rosário. (orgs.). **Análise do Discurso: heranças, métodos e objetos**. São Carlos: Editora Claraluz, 2008
- MAZIÈRE, Francine. **A análise do discurso história e práticas**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2007
- MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. Trad. Isa Kopelman e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **Les figurations du spectateur: une réflexion par l’image sur le théâtre et sur sa théorie**. Paris: L’Harmattan, 1998.

- \_\_\_\_\_. O grande ressonador: o que a antropologia histórica e uma abordagem etnográfica a respeito do auditório podem nos dizer sobre as plateias. In: GINTERS, Laura; McAULEY, Gay (co-ed.). **About Performance**, n. 10, 2010, p. 223-240.
- MOTTA, Leda Tenório da. Cadáveres Silenciosos. Notas sobre Lacan, o Surrealismo e as Diásporas Surrealistas. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (orgs.). **Escritas do Desejo – Crítica Literária e Psicanálise**. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2011.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **Confluências: Crítica Literária e Psicanálise**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- PAVIS, Patrice. **Le point de vue du spectateur**. Disponível em: <<http://www.criticalstages.org/criticalstages7/plugin/print/?id=30>>. Acesso em: 19.mai.2013.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- PORGE, Érik. **Transmitir a clínica psicanalítica**. Freud, Lacan, hoje. Trad. Viviane Veras e Paulo de Souza. Campinas: Unicamp, 2009.
- PORTZAMPARC, Renaud de. **La folie d'Artaud**. L'Harmattan, 2011.
- PREVEL, Jacques. **En compagnie d'Antonin Artaud**. Paris: Flammarion, 1994.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: FAPESP Anablume, 2004.
- QUINET, Antonio. **A lição de Charcot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **História da Psicanálise na França**. A Batalha dos Cem Anos. Volume 1: 1885-1939. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Histoire de la psychanalyse en France. 2 (1925-1985)**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1994.

- SANTOS, Manoel Antônio dos. Artaud: arauto da vertigem. **Práxis: Boletim do Pólo Ribeirão Preto da Escola Brasileira de Psicanálise Seção São Paulo**. V.2., n. 4, p. 11-4, 1996.
- TAVARES, Pedro Heliodoro. **Flusser com Freud: tradução, sujeito e cultura**. (Trabalho em fase de elaboração: rascunho destinado à circulação entre os inscritos na disciplina Subjetividade e Linguagem PPG-LLA/USP), 2012.
- TRINDADE, Cristina Tolentino. **Em busca de uma escritura cênica a partir de Artaud**. Dissertação de mestrado. ECA-USP. São Paulo, 1999.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. 2. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- WHITE, Kenneth. **Le monde d'Antonin Artaud**. Bruxelas: Complexe, 1989.
- WILLEMART, Philippe. **Além da Psicanálise: A Literatura e As Artes**. 1. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1995. v.1.
- \_\_\_\_\_. **Crítica genética e psicanálise**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. v. 1.
- \_\_\_\_\_. **De l'inconscient en littérature**. 1. ed. Montreal: Líber, 2008. v. 1.
- \_\_\_\_\_. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. v. 1.
- \_\_\_\_\_. **Universo da Criação Literária**. 1. ed. São Paulo: USP, 1993.
- WILLER, Cláudio. **Sobre Antonin Artaud: um ensaio inédito**. Disponível em: [https://www.academia.edu/4691151/Sobre\\_Antonin\\_Artaud\\_um\\_ensaio\\_in%C3%A9dito](https://www.academia.edu/4691151/Sobre_Antonin_Artaud_um_ensaio_in%C3%A9dito)>. Acesso em: 30 novembro 2014.