



# Notas Sobre Literatura Leitura e Linguagens 3

Angela Maria Gomes  
(Organizadora)

 **Atena**  
Editora

Ano 2019

Angela Maria Gomes  
(Organizadora)

# Notas sobre Literatura, Leitura e Linguagens 3

Atena Editora  
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

**Editora Chefe:** Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Diagramação e Edição de Arte:** Geraldo Alves e Karine de Lima

**Revisão:** Os autores

### Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

N899 Notas sobre literatura, leitura e linguagens 3 [recurso eletrônico] /  
Organizadora Angela Maria Gomes. – Ponta Grossa (PR): Atena  
Editora, 2019. – (Notas Sobre Literatura, Leitura e Linguagens;  
v.3)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-071-1

DOI 10.22533/at.ed.711192501

1. Leitura – Estudo e ensino. 2. Literatura – Estudo e ensino.  
3. Linguística. I. Gomes, Angela Maria.

CDD 372.4

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de  
responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos  
autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)

## APRESENTAÇÃO

Notas sobre Literatura, Leitura e Linguagens vem oportunizar reflexões sobre as temáticas que envolvem os estudos linguísticos e literários, nas abordagens que se relacionam de forma interdisciplinar nessas três áreas, na forma de ensino e dos seus desdobramentos.

Abordando desde criações literárias, contos, gêneros jornalísticos, propagandas políticas, até fabulas populares, os artigos levantam questões múltiplas que se entrelaçam no âmbito da pesquisa: Desde o ensino de leitura, de literatura em interface com outras linguagens e culturas que fazem parte do contexto nacional, como a indígena, a amazonense, a dos afros descendentes até vaqueiros mineiros considerados narradores quase extintos que compartilham experiências e memórias do ofício, as quais são transcritas. Temas como sustentabilidade, abordagens sobre o gênero feminino e as formas de presença do homem no contexto da linguagem também estão presentes.

Os artigos que compõem este volume centram seus estudos não apenas no texto verbal e escrito, mas nas múltiplas linguagens e mídias que configuram a produção de sentidos na contemporaneidade. A evolução da construção de novas composições literárias com uso de imagens, vídeos, sons e cores foi aqui também tema de pesquisas, assim como o uso das novas tecnologias como prática pedagógica, incluindo Facebook – mídia/rede virtual visual – e o WhatsApp - aplicativo para a troca de mensagens -. Falando em novas práticas, o estudo do modelo de sala invertida - Flipped Classroom - que propõe a inversão completa do modelo de ensino, igualmente foi aqui apresentado e estudado como proposta de prover aulas menos expositivas, mais produtivas e participativas.

A literatura é um oceano de obras-primas. Diante desse manancial de possibilidades, a apreciação e análises comparativas de grandes nomes apresentados aqui, incluindo William Shakespeare, Guimarães Rosa, Machado de Assis, João Ubaldo Ribeiro, Carlos Drummond de Andrade, Rubens Fonseca, Dias Gomes, entre outros, traz uma grande contribuição para se observar cada componente que as constitui. Desse modo, fica mais acessível a compreensão, interpretação e assimilação dos sentimentos e valores de uma obra, fazendo um entrelaçamento da leitura, literatura e estudos da linguagem.

Assim, esta coletânea objetiva contribuir para a reflexão conjunta e a conexão entre pesquisadores das áreas de Letras - Linguística e Literatura - e de suas interfaces, projetando novos caminhos para o desenvolvimento socioeducacional e científico.

*Angela Maria Gomes*

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
O EDUCAR PARA A VIDA: PONTOS DE DESENCONTROS ENTRE A EDUCAÇÃO E A VIDA EM DALCÍDIO	
Idalina Ferreira Caldas José Valdinei Albuquerque Miranda	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7111925011</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>8</b>
O ESPAÇO URBANO ENTRE MAZELAS, CONTRASTES SOCIAIS E VIOLÊNCIA EM FELIZ ANO NOVO E O OUTRO, DE RUBEM FONSECA	
Thalita de Sousa Lucena Silvana Maria Pantoja dos Santos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7111925012</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>18</b>
O ETHOS DAS CRÔNICAS DE MARTHA MEDEIROS E LYA LUFT SOB A ÓTICA DA ANÁLISE DO DISCURSO EM MAINGUENEAU	
Giovanna de Araújo Leite	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7111925013</b>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>26</b>
O GÊNERO MEMÓRIAS COMO OBJETO DE ENSINO NO AMBIENTE DIGITAL	
Karla Simões de Andrade Lima Bertotti Sandra Maria de Lima Alves José Herbertt Neves Florencio	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7111925014</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>37</b>
O JORNAL ESCOLAR COMO LUGAR DE PRÁTICAS DISCURSIVAS E SOCIAIS: UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE O GÊNERO EDITORIAL	
Magda Wacemberg Pereira Lima Carvalho Elisabeth Cavalcanti Coelho	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7111925015</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>47</b>
O LETRAMENTO LITERÁRIO E A INTERDISCIPLINARIDADE NO USO DO GÊNERO POEMA	
Gildma Ferreira Galvão Duarte	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7111925016</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>58</b>
O <i>PAGADOR DE PROMESSAS</i> E “O DIA EM QUE EXPLODIU MABATA-BATA”: CONFIGURAÇÕES TRÁGICAS	
Erenil Oliveira Magalhães	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7111925017</b>	

<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>70</b>
O PAPEL TRANSFORMADOR DA LITERATURA INFANTIL NA EDUCAÇÃO PARA A SUSTENTABILIDADE: REFLEXÕES A PARTIR DE “A HISTÓRIA DO JOÃO-DE-BARRO”	
Laís Gumier Schimith Priscila Paschoalino Ribeiro	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7111925018</b>	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>86</b>
O TEXTO LITERÁRIO NUMA PROPOSTA DE SALA DE AULA TECNOLÓGICA INVERTIDA	
Antonia Maria Medeiros da Cruz Maria Ladjane dos Santos Pereira Silvânia Maria da Silva Amorim	
<b>DOI 10.22533/at.ed.7111925019</b>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>93</b>
OS GESTOS DIDÁTICOS NO ENSINO DE GÊNEROS DE TEXTO	
Ribamar Ferreira de Oliveira Gustavo Lima	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250110</b>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>108</b>
PARA ALÉM DOS LIMITES DA SALA DE AULA: NOVAS PRÁTICAS DE LEITURA E ESCRITA ATRAVÉS DO USO DO WHATSAPP NO ENSINO-APRENDIZAGEM DE LÍNGUA INGLESA	
Jailine Mayara Sousa de Farias Barbara Cabral Ferreira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250111</b>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>119</b>
POR QUE SER UM CLÁSSICO? – NOTAS EM ABISMO SOBRE “SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO”, DE ITALO CALVINO	
Patricia Gonçalves Tenório	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250112</b>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>129</b>
POR UMA LINGUAGEM ÚNICA: A PICTOGRAFIA DE ANTONIN ARTAUD	
Jhony Adelio Skeika	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250113</b>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>146</b>
PRÁTICAS DE LEITURA LITERÁRIA SOB A PERSPECTIVA INTERTEXTUAL COM ALUNOS DA ESCOLA BÁSICA	
Valeria Cristina de Abreu Vale Caetano	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250114</b>	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>156</b>
PRÁTICAS DE LEITURA NA AMAZÔNIA POR PERSONAGENS-LEITORES MARGINALIZADOS	
Regina Barbosa da Costa Marli Tereza Furtado	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250115</b>	

<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>165</b>
REPERTÓRIO DE VAQUEIRO: TRANSCRIÇÃO E NARRAÇÃO	
Joanna de Azambuja Picoli	
Maria de Fátima Rocha Medina	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250116</b>	
<b>CAPÍTULO 17</b> .....	<b>176</b>
ROSAURA, A ENJEITADA (1883): EFÍGIE OU ESFINGE DE BERNARDO GUIMARÃES?	
Marcus Caetano Domingos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250117</b>	
<b>CAPÍTULO 18</b> .....	<b>191</b>
SUPRESSÃO DAS VOGAL /A/ INICIAL NO DIALETO MOCAJUBENSE	
Ana Cristina Braga Barros	
Many Taiane Silva Ferreira	
Maria Rosa Gonçalves Barreiros	
Murilo Lima de Oliveira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250118</b>	
<b>CAPÍTULO 19</b> .....	<b>199</b>
UM OLHAR DISCURSIVO SOBRE A VOZ DE SUCESSO NA REVISTA CARTA CAPITAL	
Thiago Barbosa Soares	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250119</b>	
<b>CAPÍTULO 20</b> .....	<b>214</b>
VOZES MÚLTIPLAS NA CANÇÃO DE ITAMAR ASSUMPÇÃO	
Bruno César Ribeiro Barbosa	
Susana Souto Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250120</b>	
<b>CAPÍTULO 21</b> .....	<b>226</b>
“SUBA EM DIAGONAL, PARA A DIREITA, EM UM ÂNGULO OBTUSO, UNS 4CM”: DESCOMPARTIMENTANDO SABERES E HABILIDADES DE LEITURA EM MATEMÁTICA E EM LÍNGUA PORTUGUESA	
Adriano de Souza	
Sônia Maria da Silva Junqueira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250121</b>	
<b>CAPÍTULO 22</b> .....	<b>238</b>
A ATUALIDADE DA CRÍTICA DE LIMA BARRETO AOS PODERES CONSTITUÍDOS NA REPÚBLICA VELHA	
Renato dos Santos Pinto	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250122</b>	
<b>CAPÍTULO 23</b> .....	<b>246</b>
A PROSÓDIA DOS VOCATIVOS NO PORTUGUÊS DO LIBOLO EM FALA SEMIESPONTÂNEA	
Vinícius Gonçalves dos Santos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.71119250123</b>	
<b>SOBRE A ORGANIZADORA</b> .....	<b>258</b>

## POR UMA LINGUAGEM ÚNICA: A PICTOGRAFIA DE ANTONIN ARTAUD

**Jhony Adelio Skeika**

(Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Ponta Grossa – PR)

Doutor em Estudos Literários (Universidade Estadual de Londrina – UEL); Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa (PNPD/CAPES) e no UFR d'Études ibériques et latino-américaines Études Lusophones da Sorbonne Université (França). Professor do Departamento de Estudos da Linguagem da UEPG. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/1545247541250654>>. E-mail: [jhonyskeika@uepg.br](mailto:jhonyskeika@uepg.br)

**RESUMO:** Este estudo tem como objetivo discutir sobre a dinâmica de escritura de Antonin Artaud (1896-1948) e o amadurecimento da proposta chamada de Teatro da Crueldade, também refletindo sobre os diversos signos evocados em sua pictografia (DERRIDA, 1998).

**PALAVRAS-CHAVE:** Antonin Artaud; Pictografia; Linguagem.

**ABSTRACT:** This study aims to discuss about Antonin Artaud (1896-1948)'s writing process, considering the developing of the Theatre of Cruelty, besides of thinking about the different signs evoked by his Pictography (DERRIDA, 1998).

**KEYWORDS:** Antonin Artaud; Pictography;

Language.

A intensa e extensa produção artístico-teórico-literária de Antoine Marie Joseph Artaud, mais conhecido como Antonin Artaud (1896-1948), e a intrínseca relação que sua obra estabelece com a sua própria trajetória de vida enquanto escritor, poeta, crítico, homem das artes cênicas e plásticas, sujeito esquizofrênico diagnosticado desde a adolescência, intriga muitos pesquisadores e intelectuais há muito tempo. Desde a tenra idade fascinado por questões filosóficas e aspirando a uma carreira literária, Artaud levou o processo de criação artística para além dos limites cognoscíveis da sua época, legando muito mais que a célebre e conhecida proposta do “Teatro da Crueldade”, mas todo um profícuo e inusitado aparato teórico que ainda continua a produzir ecos nas artes e no pensamento intelectual contemporâneo.

Sua escritura é marcada pela multiplicidade e heterogeneidade. Desde um vasto número de poemas de caráter simbolista até o mais refinado conceito de loucura e sua orgânica relação com a arte, Artaud experimentou por uma gama de formas de expressão, escrevendo, desenhando, pintando, rabiscando, perfurando, queimando, atuando, dirigindo, gritando, martelando, performatizando cada traço de

linguagem que, por devir, lhe era possível. Todavia, foi a partir do campo da arte teatral que ele começou a pensar no engendramento de uma expressão de linguagem única, concreta, corporal capaz de devolver ao teatro seu poder ritualístico, sagrado, mágico, por meio da exploração poética, musical e plástica do espaço, da cena, do palco, do texto.

Artaud vai combater veementemente uma ideia petrificada de teatro, de dimensão psicológica, calcada na tirania do texto, na ditadura do autor e na separação do público e do espetáculo, afastando a arte da vida. Para ele, o teatro perdeu sua vocação primitiva, sua força espiritual que, análoga ao poder de uma peste, “provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações” (ARTAUD, 2006b, p. 22), perturbando o repouso dos sentidos e liberando todo inconsciente reprimido.

Para ele, no teatro ocidental do começo do século XX, a estética da cena se submete exclusivamente ao absolutismo do texto, cada vez mais verborrágico, difuso e entediante, fazendo com que a sensibilidade fisiológica seja deixada de lado, tolhendo as expressões espontâneas, as performances não convencionadas, as manifestações de outras linguagens, em favor do despotismo de uma única expressão.

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. E a fixação do teatro numa linguagem – palavras escritas, música, luzes, sons – indica sua perdição a curto prazo, sendo que a escolha de uma determinada linguagem demonstra o gosto que se tem pelas facilidades dessa linguagem; e o ressecamento da linguagem acompanha sua limitação. (ARTAUD, 2006b, p. 07-08).

É contra a limitação e ressecamento dessa linguagem convencionalizada que Artaud vai impor seus gritos na tentativa de resgatar a revelação de uma crueldade que, pelo teatro, se possa suportar. Assim, os contornos do seu Teatro da Crueldade começam a se esboçar, tendo por base estéticas não ocidentais, como o teatro balinês e, um pouco mais tarde, a cultura Tarahumara (México). Se “Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro” (ARTAUD, 2006b, p. 8), ele vai decretar guerra contra as convenções e tradições do teatro francês, extremamente respeitado na sua época, propondo uma nova forma de conceber arte cênica: como uma dicção do mundo, um devir que, por seu movimento simbiótico com a vida, cria a todo tempo acontecimentos, experimentações, realidades.

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. 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 lançado 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. (ARTAUD, 2006b, p. 97).

Nesse sentido, o teatro e sua crueldade teria uma função de expurgação da vida, assim como a peste que se espalha e contamina, causando um distúrbio orgânico, um transbordamento, um exorcismo, estabelecendo um elo direto e orgânico entre a virtualidade estética e o que existe na natureza materializada do homem. O teatro, assim como a literatura, é um empreendimento de saúde, como afirmou Gilles Deleuze (2011, p. 14), uma espécie de batalha contra a purulência de onde o sujeito regressa, “com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados”, vitorioso, mas vingativo (ARTAUD, 2006b, p. 23), prestes a pôr em evidência, sobre o palco, toda sua experiência de morte, toda a crueldade vivida, o delírio da doença, o devir-revolucionário de combate.

Daí advém o termo “crueldade”, já que nessa proposta o teatro se dispõe a abalar certezas e concepções de vida, atualizando no palco sensações que só podem ser reconhecidas enquanto marcadas pelo terror e pela crueldade. “Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter” (ARTAUD, 2006b, p. 119).

Nessa ideia, Artaud propõe que o elemento físico seja valorizado, centrando-se na experiência corpórea dos atores e do público, levando-os a uma experimentação não interpretativa, mas sinestésica, energética, cósmica, mágica; a proposta é quebrar a divisão entre o espaço cênico e a plateia em favor de uma dicção teatral que seja mais física, ligada à expressão do corpo no espaço, rompendo, assim, com o imperialismo da palavra.

A participação reduzida do entendimento leva a uma compressão enérgica do texto; a participação ativa da emoção poética obscura obriga a signos concretos. As palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras. Mas o espaço atoador de imagens, repleto de sons, também fala, se soubermos de vez em quando arrumar extensões suficientes de espaço mobiliadas de silêncio e imobilidade. (ARTAUD, 2006b, p. 98).

Artaud destitui a tradicional hegemonia do texto nas peças teatrais, desmontando a palavra para liberar outros inúmeros sentidos que antes não eram possíveis devido à tradição, convenção e à própria limitação da materialidade do código linguístico. Assim, ele sugere o funcionamento de uma *linguagem* única, que seja capaz de abarcar maiores sentidos, outros devires, uma língua física, sensorial, sinestésica, corporal, mágica, com a qual o ator pudesse dizer sem falar com a boca, sem usar palavras, mas com os movimentos do seu corpo criar imagens, sons, gestos, uma performance não convencional, uma expressão que possa devolver ao teatro o poder de quebrar toda a imprecisão.

Todavia, para chegar ao refinamento dessas ideias, que especificamente vão se materializar nos textos que compõem *O teatro e seu duplo* – publicação de 1938, mas que começou a ser gestada no início dessa mesma década –, foi necessário que Artaud conhecesse e experimentasse aquilo que ele chamou de teatro tradicional. Isso de fato acontece a partir de 1920, quando ele se muda para Paris<sup>1</sup> e tem contato com a vasta produção teatral da sua época, seja por sua intensa frequência em diversos espetáculos de tradição, como na *Comédie-Française*, e também de vanguarda, com destaque para as montagens de Jacques Copeau (1879-1949) no *Théâtre du Vieux-Colombier*, muito famoso na época, seja no trabalho que desempenhou no *Théâtre de L'Œuvre*, de Lugné-Poe (1869-1940), fazendo figurações e ajudando nos afazeres administrativos; foi em 24 de maio de 1920 que ele participou efetivamente pela primeira vez de uma peça, atuando na sonoplastia do espetáculo *Solness, o construtor*, de Henrik Ibsen (cf. MÈREDIEU, 2011, p. 133-134)

O ano de 1920 é particularmente fértil e marca efetivamente a entrada de Artaud não apenas no âmbito teatral, mas das artes em geral, já bastante influenciadas pelas vanguardas. Para além de sua experimentação e conhecimento pessoal, Artaud começa a escrever artigos de crítica sobre as peças que assistira e sobre outras experiências artísticas que vivenciara na revista *Demain*, periódico dirigido pelo Dr. Édouard Toulouse (1865-1947), médico-chefe do Asilo de *Villejuif*, na região metropolitana de Paris, que recebeu em sua casa o jovem marselhês que tinha o desejo de iniciar uma vida artística e literária, a qual já começava rodeada de inúmeras influências tradicionais e de vanguarda. Isso tudo mostra a avidez de Antonin Artaud, com apenas 23 anos de idade, por conhecer a multiplicidade artístico-literária que lhe era acessível na capital francesa.

Embora sua motivação maior tenha sido no campo teatral, ele se interessa muito pela produção das artes plásticas, percebendo nuances bastante subjetivas, a exemplo da musicalidade das cores nas obras de Sérusier, Vlaminck, André Fraye e, mais tarde, em 1947, na pintura de Van Gogh (MÈREDIEU, 2011, p. 139). Além disso, ele manifesta bastante curiosidade sobre questões de mitologia, religião, cultura, em especial das sociedades greco-romana, astecas, esquimós, da Índia, Japão, Lapônia, Egito – tudo isso compunha um projeto de estudos mais amplo que ele almejava desenvolver, mas que já despontava nos textos que publicou na revista *Demain*.

Desde adolescente, Artaud escrevia poemas e muitos foram publicados em revistas como *Fortunio* (de Aix-en-Provence), *Demain*, *L'Œuvre*, *La Criée* (de Marselha), *L'Ère Nouvelle*, *Action*, *Le Crapouillot*, *Bilboquet* – pequena revista que ele cismou em começar sozinho em 2 de fevereiro de 1923, escrevendo como Eno Dailor, pseudônimo<sup>2</sup> já utilizado anteriormente na publicação de seus textos (MÈREDIEU, 2011, p. 187). Todavia, segundo Mèredieu (2011, p. 241), a entrada “pelo avesso” de

1 Artaud nasceu em 4 de setembro de 1896, em Marselha, sul da França.

2 Quando adolescente (14), Artaud cria uma pequena revista com seus colegas e passa a publicar seus primeiros poemas sob o pseudônimo de Louis Attides (MÈREDIEU, 2011, p. 80). Na revista *Demain*, já em Paris, ele também vai assinar alguns textos como VIDI (MÈREDIEU, 2011, p. 139).

Artaud na literatura acontece efetivamente com a escrita de cartas a Jacques Rivière, redator-chefe da prestigiosa revista  *NRF (La Nouvelle Revue Française)*, entre 1 de maio de 1923 e 8 de junho de 1924.

O jovem ator e escritor marselhês envia ao editor dois poemas curtos, na expectativa de que as portas da renomada revista se abrissem aos seus textos, mas Rivière os nega alegando que os poemas são de “estilo muito tradicional e que não possuem seguramente nada de notável” além de serem “tecnicamente ‘perfectíveis’” (MÈREDIEU, 2011, p. 215). Não conformado frente à essa inadmissibilidade, Artaud investe em uma série de correspondências com o redator, nas quais defende seu direito à expressão, estabelecendo um intenso diálogo de crítica e autoavaliação, revendo suas próprias concepções de arte e literatura e transformando uma história banal de poemas em uma profunda aventura de espírito.

O resultado disso será uma singular proposição de Rivière: publicar não os poemas de Artaud, mas as cartas nas quais ele discute tais textos. O “pequeno romance epistolar” com o título de  *Une correspondance (Uma correspondência)* chega a público em 1º de setembro de 1924 no n. 132 da  *La Nouvelle Revue Française* e marca a entrada efetiva de Artaud no círculo literário, isso devido à grande notoriedade da  *NRF* que reconhece e promove o jovem escritor que decide confessar a impotência de sua própria escrita. Isso porque ele expõe “com lucidez perfeita e grande maestria, a dificuldade (a impossibilidade) que tem de se expressar. Além do mais, ele faz dessa confissão de impotência uma doença de espírito, conferindo, assim, uma dimensão metafísica ao que poderia parecer somente o fracasso de um poeta malsucedido” (MÈREDIEU, 2011, p. 257).

Essa não será a única antologia de cartas que virará projeto literário, isso porque o gênero epistolar tem, par Artaud, um papel fundamental em seu processo criativo, haja vista as intensas e profícuas cartas a Rivière que ganham, pelo olhar do editor, um valor teórico-estético mais elevado que os próprios poemas aos quais essas correspondências se referem.

A carta serve de espelho; permite-lhe cristalizar e fixar temporariamente todas as impressões e pensamentos que lhe escapam, e são permanentemente “voláteis”, no momento de seu surgimento. Como explica a Rivière, Artaud serve-se da troca de correspondência como uma prótese; seu interlocutor serve-lhe de apoio. Em 1946, Artaud, aliás, aconselhará Jacques Prevel a escrever seus próprios poemas, primeiramente em forma de cartas e, em seguida, corrigi-los. Dirigir-se a um interlocutor permite que a expressão chegue mais facilmente. Preocupado em controlar esse aspecto essencial de si mesmo, e realmente desejoso de compreender os mecanismos da obra em sua própria reflexão, Artaud pede frequentemente a seus interlocutores que lhe devolvam suas cartas – fez isso temporariamente. (MÈREDIEU, 2011, p. 199).

*Correspondência com Jacques Rivière*, de fato, marca o início da sua pública produção literária, porque se constitui uma espécie de manifesto e traz o essencial daquilo que fará dele o “grande Artaud”, o dos  *Cadernos de Rodez* e do  *Para acabar*

com o julgamento de deus (1948). Todavia, antes de desenvolver as ideias que vão culminar na elaboração de sua proposta do Teatro da Crueldade, teoria que começa a se definir a partir de 1927 com a fundação da sua<sup>3</sup> companhia teatral, que leva o nome de Alfred Jarry, e que ganha seu ponto central com a apresentação da peça *Les Cenci*<sup>4</sup> em 1935, Artaud aderiu ao movimento Surrealista e comungou de suas ideias por cerca de um ano.

Nesse período, especificamente em 17 janeiro de 1925, possivelmente sob influência das ideias surrealistas, ele escreveu o ato dialogado intitulado *Le jet de sang* (*O jato de sangue*), que, de acordo Florence de Mèredieu (2011, p. 282), é uma paródia que reinterpreta de certo modo uma peça de Armand Salacrou intitulada *La boule de verre* (*A bola de vidro*). De acordo com Eric Sellin (2007, p. 108), também seria uma grande sátira ou imitação de *Ubu Roi* (1896), de Alfred Jarry, e *Les mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire, peça escrita em 1913, produzida em 1917 e publicada em 1918.

Segundo André Masson<sup>5</sup>, Antonin Artaud apareceu um dia para ler a peça que acabara de criar, e declarou rindo: “Acabo de aplicar um golpe em Salacrou. Quero lhe mostrar o que significa uma peça à la Salacrou”. Seu tom, ao fazer tal declaração, era sarcástico. Armand Salacrou falou depois sobre o contexto em que havia escrito o texto. [...] Era a época dos entusiasmos e das discussões apaixonadas. Ele e seus amigos questionavam o mundo incessantemente. Havia, então, tentado explorar certas possibilidades. “Todos concordavam com o essencial, nós divergíamos em nossas pesquisas e, somente como exemplo, assim que mostrei ‘A Bola de Vidro’ a Antonin Artaud, ele refez imediatamente a peça a seu modo, em dez páginas, com os mesmos personagens e a publicou em seu primeiro livro, *O Umbigo dos Limbos*, com o título de ‘O Jato de Sangue’”. O texto de Artaud é uma farsa grand-guinholesca e uma sátira ubuesca do texto de Salacrou. Manifesta grande frescor e Artaud deve ter se divertido em colocar em cena os diversos personagens [...] de um modo totalmente maluco [...]. (MÈREDIEU, 2011, p. 282-283).

A descrição da peça feita por Florence Mèredieu parece ser muito propícia ao texto de Artaud: diversas personagens agindo de um modo totalmente maluco. Um casal de namorados troca declarações de amor automatizadas e repetitivas. Em seguida um furacão os separa no exato momento em que astros do céu se chocam, deixando cair pernas em carne viva, com pés, cabelos, perucas, máscaras, templos, colunas; caem também do acidente astronômico escorpiões, pórticos, alambiques, uma rã e um escaravelho. Um cavaleiro medieval discute com uma ama de peitos inflamados.

3 Com a parceria de Roger Vitrac e Robert Aron (cf. BERGHAUS, 2010, p. 22).

4 Adaptação da peça *The Cenci*, uma tragédia em cinco atos, de 1819, do inglês Percy Bysshe Shelley.

5 Influenciado ou não por Artaud, em 1936, Masson pinta uma tela intitulada *Le jet de sang*, a qual retrata uma cena das Corridas de Touros da Espanha, onde o pintor morou de 1934 a 1936. No centro da tela, há um toureiro-esqueleto que foge enquanto seu cavalo é corneado por um touro, fazendo jorrar um jato de sangue; no canto inferior direito, há outro toureiro ornamentado segurando a típica capa vermelha; no canto superior direito, há outro cavalo escondido atrás do que parece ser duas pedras. 100 x 127 cm, óleo sobre a tela. Centro Pompidou – Museu Nacional de Arte Moderna. Imagem disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMLk7X/rpgMRzp>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

Diversas personagens destoantes entram em cena (padre, puta<sup>6</sup>, sapateiro, juíza, bedel, vendedora de quatro estações), mas não participam da representação mimética (exceto o padre), apenas presenciam a terra entrar em colapso. Aparece uma mão gigante – a mão de Deus – que arranca os cabelos da puta, a qual é incendiada às vistas do público. A proxeneta revida mordendo o punho divino, de onde jorra um jato de sangue que mata a todos. Ama e cavaleiro voltam e encontram vivos apenas a puta e o mocinho, que aparentam ter experimentado o jato de sangue como uma relação sexual; o cavaleiro quer que a ama lhe dê queijo, mas ela lhe dá uma multidão de escorpiões que saem de debaixo da sua saia. A mocinha morta, que vem carregada pela Ama, é jogada no chão, se quebra como uma bolacha; ao final, ela acorda maravilhada e diz: “A virgem! Então era isso que ele queria” (ARTAUD, 1982, p. 14).

Uma descrição rápida da peça já é capaz de demonstrar a complexidade de suas construções, escolhas dramáticas que levaram críticos, como Günter Berghaus (2010, p. 21), a realmente colocar em pauta a (im)possibilidade de execução cênica do texto: “a peça não é apenas curta, ela também parece fazer exigências inviáveis para quem queira dar-lhe uma realização cênica. Suas direções de palco [...] deram origem à suposição de que Artaud estava buscando um ‘teatro impossível’” (tradução minha)<sup>7</sup>. Berghaus pode estar se referindo às rubricas que, pelos inusitados direcionamentos e descrições, conferem à peça uma marca surrealista:

*(Silêncio, se ouve como o barulho de uma imensa roda que gira e desempenha o vento. Um furacão os separa. Neste momento se veem dois astros que se entrechocam e cai uma série de pernas em carne viva com pés, mãos, cabelos, perucas, máscaras, colunas, pórticos, templos, alambiques. O desmoronamento é feito aos poucos, lentamente, como se tudo caísse no vazio. Caem – ainda três escorpiões, um atrás do outro, depois uma rã e um escaravelho com uma lentidão desesperadora, nojenta).* (ARTAUD, 1982, p. 13).

Talvez o cinema de Luis Buñuel conseguisse a encenação do texto, mas tal proposta se tornou completamente desafiadora e quase impossível para o teatro. Mesmo com limitações e fracassos, algumas companhias teatrais tentaram a realização cênica do texto, haja vista a primeira produção profissional da peça, dirigida em 1964 por Peter Brook e apresentada na *London Season of Cruelty* (cf. BERGHAUS, 2010, p. 21).

Sabe-se que Antonin Artaud era um esquizofrênico diagnosticado e, somado a isso, nesse período ele estava sob fortes influências das proposições surrealistas. No

6 ‘Putá’ foi o termo utilizado por Luis A. Correa na tradução da peça para o *Cadernos de teatro* (n. 95, 1982). Porém, em francês a palavra é *maquerelle*, cuja definição é *femme proxénète, personne qui vit de la prostitution d’autres personnes* (mulher proxeneta, pessoa que vive da prostituição de outras pessoas), conforme o Dicionário *Reverso*. Assim, a tradução de Correa não se mostra muito adequada, pois *maquerelle* não é apenas uma puta, mas uma cafetina, que explora o trabalho das prostitutas. Isa Kopelman, que traduziu a biografia *C’était Antonin Artaud* de Florence de Mèredieu (2011), já usa a palavra ‘proxeneta’, escolha que melhor se adequa ao termo em francês.

7 “The play is not only short, it also seems to make unfeasible demands on anybody trying to give it a scenic realization. Its stage directions [...] gave rise to the assumption that Artaud was pursuing an ‘impossible theatre’”.

entanto, independentemente das motivações e influências, o autor acaba por articular um texto antecipatório do que mais tarde ele chamará de Corpo sem Órgãos (CsO), ideia que, na peça analisada, dialoga com as inúmeras imagens completamente fragmentadas surgidas em cena em agenciamentos insólitos e inusitados.

O corpo sem órgãos é como o ovo cósmico, como a molécula gigante, onde se agitam vermes, bacilos, figuras liliputianas, animálculos e homúnculos, com sua organização e suas máquinas, minúsculos cordéis, cordames, dentes, unhas, alavancas e roldanas, catapultas: como em Schreber, os milhões de espermatozoides nos raios do céu, ou as almas que sobre seu corpo levam uma breve existência de pequenos homens. Como diz Artaud: esse mundo de micróbios que não passa de um nada coagulado. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 371).

Um corpo desfragmentado e não orgânico: o CsO é a multiplicidade que subverte a ordem da razão, dando vazão a agenciamentos insólitos que, na arte, podem ser associados a uma estética onírica, desvairada, de frenesi. Na peça, em nenhum momento há a explicação de elementos e personagens que aparecem, como os escorpiões, a rã e o escaravelho caindo em uma lentidão nojenta, o que nos faz pensar que o texto funciona em um movimento de leitura que preza mais pela experimentação – experiência sensorial de presenciar o choque dos astros e seus inusitados resíduos – do que pela lógica racional da interpretação. Portanto, mais importante do que atribuir sentidos aos elementos isolados, o movimento de leitor seria estar aberto às possibilidades insólitas de associações entre eles.

Isso é resultado também da proposta surrealista, já que esse movimento vanguardista negava o imperialismo da razão e propunha textos que explorassem o sonho, o inusitado, o delírio, o insólito, o grotesco. Em outra rubrica, Artaud sugere que seja encenada a ruína da terra, quando a mão de Deus arranca os cabelos da proxeneta e faz a mulher se incendiar perante o público; em defesa, ela morde o punho divino, de onde jorra um jato de sangue que mata a todos. O estranhamento é inevitável, fazendo com que o leitor/espectador tenha acesso a um texto que se aproxima de uma espécie de desvario. Os surrealistas queriam se libertar das amarras da escrita e das representações estanques da linguagem que tolhiam os fluxos criativos, em prol de agenciamentos que pudessem consagrar uma poética do desatino, da alucinação, do sonho, da imaginação contra a lógica castradora da razão.

Nesse período, os autores também buscavam questionar valores socialmente impostos, como os conceitos de pai, patrão, pátria e religião. *O jato de sangue* se mostra como uma dicção dessa proposta, uma vez que subverte a figura de Deus, apresentando-o em seu furor e crueldade, ao mesmo tempo em que o mostra voluvelmente humano a ponto de sangrar com a mordida de uma puta incandescente; é do jato sangue de Deus que toda a crueldade emana, assim como ele se torna origem da morte, do aniquilamento, e não da vida, pervertendo o discurso bíblico em suas bases.

Apesar dos inúmeros ensaios e artigos de crítica que Artaud publicou em algumas

revistas de Paris e Marselha, pode-se dizer que essa peça é sua primeira resposta literária<sup>8</sup> à arte teatral desenvolvida na França, especialmente em Paris, nos anos de 1920, produção esta já bastante conhecida e vivenciada por ele. Pelo funcionamento da paródia, *O jato de sangue* se mostra como um posicionamento de Artaud perante as tendências vanguardistas da sua época, desconstruindo um texto surrealista (*La boule de verre*) e remontando-o segundo sua própria concepção.

O tom apocalíptico que marca a peça, condenando à destruição todas as estruturas da cena, desde a representatividade dos elementos e atores, que deixam de ser miméticos e passam a figurar soltos no palco, até a degradação do próprio cenário, que desmorona perante o espectador, pode estar relacionado ao processo de desmonte do fazer teatral tradicional, uma das tônicas do Teatro da Crueldade. Complementarmente, a ideia de apocalipse está relacionada à revelação e à profecia de realidades porvir, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 65), sendo uma visão, cujas cenas e cifras valem como símbolos. “Essas visões não têm valor em si mesmas, mas, sim, pelo simbolismo de que estão carregadas; pois tudo ou quase tudo em um apocalipse tem valor simbólico: as cifras, as coisas, as partes do corpo, os próprios personagens que entram em cena”.

Com base nisso, embora a peça pareça completamente incoerente, os símbolos do Apocalipse da cena de Artaud já revelam um projeto artístico que começa a ser gestado sutilmente nos primeiros anos da década de 1920, apresentando-se como uma verdadeira revolução, mesmo que incompreendida, nos anos subsequentes. A destituição do texto, a fragmentação da fábula e a reprogramação do corpo performático do ator são cifras que conectam *O jato de sangue* ao apocalipse da cena proposto por Artaud, algo que já estava bastante além dos procedimentos artísticos normatizados pelas vanguardas, mesmo que ainda propusessem um tipo de revolução. Assim, a discrepância entre as ideias de Artaud e dos colegas vai ter seu ápice no final de 1926, quando ele se desvincula do Movimento Surrealista, tendo como gota d’água o seu desacordo com a associação do grupo ao partido comunista francês, embora se saiba que inúmeros conflitos já estavam desgastando sua relação com os demais, principalmente com André Breton.

Todavia, Artaud não abandona o projeto de revolução que ele tencionava a fazer, mesmo em tenra idade, deixando expressivamente suas marcas no teatro, poesia, cinema, rádio, artes plásticas, no pensamento teórico-filosófico das artes em geral. Para Mèredieu (2011, p. 213), Artaud conheceu toda a multiplicidade artística que lhe era acessível e, para criar sua própria dicção, partiu daquilo que ele denunciava: “uma literatura florida, simbolista, sentindo o *páthos*, a imagem enclausurada, o clichê distribuído em cada rima”. Além da influência surrealista, ele também soube se inspirar em uma literatura em plena renovação, como a produção de Edgar Allan Poe, Charles

---

8 “L’Évolution du décor” – “A evolução do cenário” (ARTAUD, 2011, p. 25-28), texto publicado na revista *Comœdia*, edição de 19 de abril de 1924, pode ser considerado o primeiro manifesto de Artaud sobre o teatro.

Baudelaire, Maurice Rollinat, Marcel Schwob e, em especial, Paul-Jean Toulet (1867-1920), poeta basco que se constitui como “uma dessas figuras inclassificáveis que se produzem à margem do que se convencionou como grande literatura” (MÈREDIEU, 2011, p. 213).

Toulet defendia uma concepção artesanal da linguagem, criando aquilo que ele chamou de “Contrarrima” e fundando a *École Fantaisiste* (Escola Fantasista); a seu exemplo, Artaud vai explorar as potencialidades e multiplicidades das linguagens, procurando atingir uma dimensão mítica e mística de expressão. É sob a influência de Toulet, cuja poética fantasista cultiva fortes referências ao ópio e ao Oriente, instigando diversos outros autores, com destaque para Jorge Luis Borges, que Antonin Artaud cessará de ser um ator de tradição aristotélica, um rimador e bom poeta simbolista para avançar sobre o incerto e desafiante terreno da experimentação corpórea da linguagem; sua produção, fruto de um intenso e profundo processo de desconstrução do fazer artístico, rompe bruscamente com as bases canônicas devido ao exercício de um anarquismo literário.

Artaud, portanto, vem de um terreno bem preciso. E de uma geração culta, nutrida pela cultura grega e latina, mas que já soubera se abrir às outras influências longínquas e do Extremo Oriente. É nesse contexto que será, em seguida, elaborada uma escrita que reivindicará o analfabetismo e a destruição de todo aparato gramatical. Tratar-se-á de acabar com as opressões e as grades acadêmicas da versificação clássica para encontrar outros ritmos e outras estruturas, orais e rítmicas. (MÈREDIEU, 2011, p. 213).

Além do gosto pela poesia e pelo teatro, o que será muito marcante em sua trajetória, Artaud também “se entrega à sensualidade da pintura, apreciando a cor como ele apreciaria uma iguaria” (MÈREDIEU, 2011, p. 145). Aos poucos ele percebe que as artes cênicas e as artes plásticas não estão separadas e isso se deve em partes à influência de Lugné-Poe, do *Théâtre de L'Œuvre*, que fará vários esforços para unir as duas expressões artísticas, abrindo as galerias de seu teatro aos pintores. “O *L'Œuvre* acolhe os pintores e o fará cada vez mais, informa-nos Lugné-Poe. No ano seguinte, o subsolo do teatro se abrirá a todas as pesquisas e as numerosas exposições permitirão a produção das realizações dos jovens pintores” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 146).

Aquém do intenso contato que ele teve com as artes plásticas na capital francesa, Artaud aprendeu a desenhar entre 1918 e 1920, quando tomou “duas ou três aulas de desenho” (MÈREDIEU, 2011, p. 117) durante sua internação na clínica psiquiátrica do Dr. Maurice Dardel, situada nas proximidades da cidade de Neuchâtel, na Suíça.

Porém, seus primeiros desenhos datam de 1915<sup>9</sup>, quando ele tinha 18 anos: uma  
9 Paule Thévenin (1986, p. 9) não concorda que essas duas primeiras obras gráficas tenham sua origem em 1915, uma vez que essa data foi estabelecida muito posteriormente. Ela analisa o corte de cabelo e a vestimenta do autorretrato de Artaud e vê bastante proximidade às fotos do poeta dos anos entre 1918 a 1921. “Eu teria, sobretudo, a tendência de pensar que ele [o desenho] seria posterior ao retorno [de Artaud] de Chanut, no começo de 1920” (Tradução minha). A outra, referente à paisagem de Châtelard, é datada por Thévenin como de 1920 devido a uma comparação feita com outra imagem do

pequena pintura a guache, no formato de um cartão postal, que representa uma paisagem de Châtelard, no departamento de Savoie da região francesa de Auvergne-Rhône-Alpes (Cf. THÉVENIN, 1986, p. 9); o outro desenho é um autorretrato feito com carvão vegetal, em Marselha<sup>10</sup>.

Cerca de dez desenhos datam do período de internação na Suíça e do posterior retorno a Marselha, mas a maior parte de sua obra pictórica vai se desenvolver nos anos seguintes, na França, instigada por seu envolvimento com o teatro, poesia e artes plásticas. Jacques Derrida e Paule Thévenin foram os responsáveis, em 1986, pela publicação de *Antonin Artaud: dessins et portraits*, uma obra que reúne todas as pinturas e os desenhos avulsos de Artaud, 119 no total, desde os primeiros, supostamente, de 1915 até o último de fevereiro de 1948, pouco antes de sua morte, em 4 de março.

Em Paris, impulsionado pela efervescência das artes em geral, Artaud vai continuar desenhando, mas suas atividades com o teatro, a poesia e seu trabalho como crítico, escrevendo para revistas da época, vai tomar grande parte do seu tempo. Desse período de estada parisiense, de 1920 a 1935<sup>11</sup>, datam 25 desenhos, segundo Derrida e Thévenin (1986, p. 254-257); entre 1937 a 1939, da Irlanda e de Ville-Évrard (FR), ele enviará 7 cartas-desenho a alguns colegas. Em seguida, um vácuo de cerca de 4 anos e meio separam a última carta enviada em setembro de 1939 e sua próxima produção gráfica, em fevereiro de 1944, feita no asilo de alienados de Rodez.

A estada de Artaud dos sanatórios franceses será longa e muito significativa para sua produção. Deportado da Irlanda devido ao seu estado de espírito exaltado, anunciando o apocalipse e se autodeclarando “o Cristo, o ‘Filho Rebelde’, ‘O Irado’ que tem o dever de punir a Igreja de seus desvios” (MÈREDIEU, 2011, p. 615), Artaud chega em Havre (FR) em 30 de setembro de 1937 e prontamente é encaminhado para tratamento psiquiátrico, sendo a partir desse momento internado em diversos hospitais psiquiátricos: Havre, Sotteville-lès-Rouen (Quatre-mares), Paris (Sainte-Anne), Ville-Évrard, Chézal-Benoît e, enfim, Rodez; ele fica confinado por cerca de 9 anos, retornando a Paris somente em 26 de maio de 1946.

Embora não se tenha registro de textos ou desenhos que Artaud tenha feito no primeiro período de internato, o laudo presente no atestado de sua transferência para Ville-Évrard traz o seguinte diagnóstico: “Síndrome delirante de estrutura paranoide. Ideias [...] de perseguição, envenenamento, desdobramento de personalidade. Intoxicação múltipla, graforreia” (MÈREDIEU, 2011, p. 645). Esse último termo não apenas significa “Necessidade patológica de escrever ou de fazer registros gráficos”

---

mesmo período, que apresenta os mesmos traços estilísticos. Ademais, segundo a pesquisadora, os passeios à cidade situada no departamento de Savoie teriam acontecido, provavelmente, após a saída de Artaud da casa de saúde de Chanet.

10 Imagem disponível em: <[http://www.pileface.com/sollers/IMG/jpg/antonin\\_artaud\\_autoportrait640.jpg](http://www.pileface.com/sollers/IMG/jpg/antonin_artaud_autoportrait640.jpg)>. Acesso em: 10 set. 2018.

11 Artaud faz uma viagem ao México e permanece em terras americanas durante o período de 10 de janeiro a 13 de novembro de 1936. No ano seguinte, em 12 de agosto, ele parte para a Irlanda, retornando à França, em Havre, no dia 30 de setembro, deportado.

(PRIBERAM, 2013), mas neste caso quer dizer que Artaud, de fato, não parou de escrever ou desenhar, ou melhor, que escrevia ou desenhava muito a ponto de ser considerado uma patologia. “E, evidentemente, pode-se perguntar, o que é escrever demais para um escritor? E como os médicos chegaram a estabelecer uma aferição permitindo afirmar qual é o limiar além do qual um processo de escritura se torna patológico!” (MÈREDIEU, 2011, p. 645).

É em Ville-Évrard, na região metropolitana sudoeste de Paris, onde permaneceu de 27 de fevereiro de 1939 a 22 de janeiro de 1943, que Artaud começa a reconhecer as pessoas e volta a escrever cartas, muitas ao jovem estagiário de medicina Léon Fouks, que o acompanhava no asilo, mas também a amigos parisienses, para os quais ele solicita, sobretudo, o contrabando de drogas para dentro do hospital. A recusa ou impossibilidade de realizar seu pedido faz com que Artaud amaldiçoe a “*Tous ceux qui / se sont concertés po[ur] / m’empêcher / de prendre d[e] / l’HEROÏNE [...]*”<sup>12</sup> (ARTAUD apud FAU, 2006, p. 43<sup>13</sup>) com seus feitiços, *Les sorts (Sortilégios*<sup>14</sup>), cartas-desenho que ele volta a endereçar a algumas pessoas, como fez durante sua estada na Irlanda.

Todo o contexto de violência e sofrimento causados pela guerra vai afetar diretamente a produção posterior de Artaud, que só volta a acontecer após a sua transferência para o asilo de alienados da cidade de Rodez, em 11 fevereiro de 1943. Todavia, é lá que ele vai experimentar, antes de voltar a escrever, os horrores do eletrochoque, técnica importada da Itália e introduzida na França pelos médicos alemães durante a Ocupação Nazista.

Assim, são de Rodez os relatos de profundo horror que fulgurarão nas cartas, desenhos e nos cadernos que Artaud começará a compor a partir de fevereiro de 1945, não por coincidência, após o fim (entre 4 e 24 de janeiro) das 58 sessões de eletrochoque às quais ele foi submetido, concluindo o longo tratamento de eletroconvulsoterapia que se iniciou em 20 de junho de 1943, pouco tempo depois de sua chegada no asilo, em 11 de fevereiro. Não se sabe especificamente quando foi o início da escritura dos *Cahiers de Rodez*, pois os dois primeiros cadernos não são datados, sendo terceiro de 26 de fevereiro de 1945. Todavia, a produção desses cadernos escolares vai continuar até sua morte, totalizando 406, sendo 106 do Rodez (fev. 1945 – mai. 1946) e 300 de Ivry, região metropolitana de Paris (mai. 1946 – mar. 1948).

Esses cadernos refletem um momento muito singular na produção de Antonin

---

12 Se toda interpretação já é um risco, a tradução, principalmente de obras artístico-literárias, mostra-se como a mais audaciosa e perigosa territorialização de um significado. A fidedigna transposição e adaptação para a língua portuguesa de um texto, como o de Artaud, é um desafio muito grande, que exigiria um trabalho particular e meticuloso, além de um fôlego que, infelizmente, não encontra espaço nesta tese. Portanto, em relação aos excertos das obras de Artaud que ainda não foram traduzidas e publicadas no Brasil, opto por mantê-los em francês, mesmo sabendo que as análises, nesta pesquisa, estão sendo feitas a partir da minha leitura e compreensão desses trechos. Por isso, minhas escolhas lexicais, sintáticas, semânticas, pragmáticas, etc., empregadas na tradução dos textos de Artaud são apresentadas em notas de rodapé.

13 “Todos aqueles que / estão de acordo para / me impedir / de usar / HEROÍNA” (tradução minha).

14 Malefício de feiticeiro; maquinação (PRIBERAM, 2013).

Artaud, não só porque a intensidade e regularidade dos seus registros vão aumentar significativamente, criando uma espécie de diário de anotações intermitentes, mas principalmente porque é nos *Cahiers* que a escritura de Artaud desponta como um caleidoscópio, misturando organicamente palavras e desenhos em um fluxo de expressão que vai desde o preenchimento meticuloso de cada linha, ou quadriculado, do caderno escolar, talvez por respeito a uma tradição acadêmica da qual ele participou, até o desmonte total da materialidade da língua francesa, das imagens representativas, da pauta que dava suporte físico ao processo criativo, como se pode observar nos *Cadernos de retorno a Paris*, dos dois anos finais da sua vida.

A sagacidade e velocidade com que Artaud vai escrever esses cadernos demonstram sua gana em voltar efetivamente ao mundo dos signos, onde ele se movimenta com destreza e sobriedade, mesmo parecendo que os resultados sejam apenas escritos de um louco – em Ville-Évrard, muitos dos seus textos simplesmente viraram fumaça, sendo usados como papel para enrolar cigarros (MÈREDIEU, 2011, p. 739). Os caderninhos coloridos<sup>15</sup> compõem uma saga de transformação da relação de Artaud com sua escritura, que aos poucos vai se tornando tão híbrida e multifacetada a ponto de Jacques Derrida (1998, p. 46-47) afirmar que na sua obra “a pintura – a cor, mesmo que seja a cor preta –, o desenho e a escritura não toleram nenhuma parede divisória, nem a das artes nem a dos gêneros, nem a dos suportes nem a das substâncias”. Assim, o texto é composto por uma *Pictografia* (DERRIDA, 1998), que é fruto de uma trajetória daquilo que literalmente está apto a atravessar o limite entre a pintura e o desenho, entre a imagem e a escrita verbal, entre a palavra e a representação cênica<sup>16</sup>.

É por linhas de fuga que Artaud encontrará sua dicção literária: no contrafluxo da produção artística do seu tempo, articulando um devir-teatro da pintura, um devir-desenho da palavra, um devir-música de sílabas desterritorializadas da língua francesa, “[...] cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 19). Esse tipo de agenciamento cria possibilidades múltiplas de significação, novos territórios ainda não cartografados e capazes de criar novos mapeamentos e devires.

O movimento fluido entre os diferentes signos, uma forma de expressão que pudesse extrapolar a materialidade e limitação do texto escrito, é uma das propostas do Teatro da Crueldade: uma linguagem única, concreta, sensorial, corporal; uma poesia espacial que não explora unicamente as potencialidades da língua, mas se estende a outros rizomas, outras esferas de significação,

15 Os cadernos (22 x 17,5 cm, geralmente) eram de diversas cores: rosa envelhecido, ocre, verde, amarelo, violeta, etc. (MÈREDIEU, 2011, p. 781).

16 Exemplos de páginas dos Cadernos de Rodez:

<<http://lesilencequiparle.e.l.f.unblog.fr/files/2009/03/artaudcahierdivry.jpg>>.

<<http://www.geifco.org/actionart/actionart03/ediciones/librosSigno/Artaud/img/cara.escritura.jpg>>.

[...] como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. Cada um desses meios tem uma poesia própria, intrínseca, e depois uma espécie de poesia irônica que provém do modo como ele se combina com os outros meios de expressão; e é fácil perceber as consequências dessas combinações, de suas reações e de suas destruições recíprocas. (ARTAUD, 2006b, p. 38).

Os cadernos de notas parecem comportar toda uma dimensão simbólica e elucidativa da proposta de Artaud não só para o teatro, mas para artes em geral. De maneira inextricável, palavras e imagens se misturam compondo uma cena só; sílabas inventadas flutuam soltas ecoando sons e sentidos ainda não convencionados; a materialidade do papel, da palavra, do desenho, do traço, da cor, etc. é desmontada, perfurada, manchada, performatizada nesse palco do seu Teatro da Crueldade, onde circulam diferentes personagens – “Suas ‘filhas do coração nascituro’ (suas duas avós, sua irmãzinha Germaine morta aos sete meses, algumas, algumas mulheres que ele amou), sua mãe Euphrasie, médicos do asilo, soldados, um exército, Jesus Cristo, Satanás, Jean Paulham, feiticeiros e mágicos, os Índios Tarahumaras” (GROSSMAN apud ARTAUD, 2006a, p. 9. Tradução minha<sup>17</sup>) – vivendo intrigas e conflitos, feitiços e maldições sem fim, desde a abominável magia sexual aos horrores da guerra; sobretudo, fulgura nessa *Pictografia* (DERRIDA, 1998) o esgotamento da vida, do corpo humano, da linguagem que está morrendo e renascendo a todo tempo no decorrer das páginas.

Nos cadernos misturam-se poemas, notas, fragmentos e esboços de textos que serão publicados mais tarde, lembranças, descrições de sonhos, ladainhas de exorcismo, litânias de glossolalias – “essas ‘sílabas animadas’ de uma língua na qual ele reencontra as sonoridades mediterrâneas, gregas, italianas ou turcas, de sua infância” (GROSSMAN apud ARTAUD, 2006a, p. 9. Tradução minha<sup>18</sup>) –, tudo isso entremeado a desenhos, riscos, rabiscos, furos no papel (provavelmente feitos a lápis), manchas, borrões. Em Ivry (1946-1948), no contexto de semiliberdade que permite a clínica do Dr. Achille Delmas, os cadernos eram espaços de gênese de textos que estavam prestes a assumir uma linha de fuga, como é o caso de *Artaud le Môme, Cigît, Suppôts et supplications* e *50 dessins pour assassiner la magie*, mas que antes precisavam encarnar um corpo teatralizado de performance sonora e corporal. Artaud batia em um cepo de madeira com um martelo ou uma faca para marcar o ritmo de sua dicção, de sua escansão oral, de sua encenação, dando vida fonográfica para a pictografia de seus cadernos.

Paralelamente à vivência dos cadernos de notas, Artaud vai produzir desenhos

---

17 « Ses « filles de cœur à naître » (ses deux grand-mères, sa petite sœur Germaine morte à sept mois, quelques femmes qu'il a aimées), sa mère *Euphrasie, des médecins de l'asile, des soldats, une armée, Jésus-Christ, Satan, Jean Paulham, des sorciers et magiciens, les Indiens Tarahumaras* ».

18 « ces « syllabes animées » d'une langue où il retrouve les sonorités méditerranéennes, grecques, italiens ou turques, de son enfance ».

avulsos em grandes formatos<sup>19</sup>, nos quais ele “encarta” frases que, assim como nos *cahiers*, se misturam às formas, aos traços, sombras e cores (giz de cera). Ao todo são 31 desenhos durante o internato em Rodez, sendo 3 de fevereiro 1944, carvão sobre o papel, e 29 de 1945 a 1946, o que demonstra que a disposição para voltar a desenhar, assim como para escrever, surge com o final das sessões de eletrochoque. Cabe destacar que, se considerarmos os *Sortilégios* de 1937 a 1939 primeiramente como cartas, mas que se utilizam de cores e formas para compor uma mensagem que deve ser transmitida a um interlocutor específico, cumprindo o protocolo do gênero epistolar, a última vez que Artaud de fato concebeu um desenho avulso, sendo a imagem o objetivo central de sua expressão<sup>20</sup>, foi entre 1924-1926<sup>21</sup>, ou seja, 9 anos antes dos três desenhos de 1944. Todavia, isso não significa uma abstinência imagética, mas endossa a ideia de que o seu processo de escrita foi se tornando cada vez mais imbricado ao elemento gráfico, a ponto de não se conceber mais um sem o outro.

Et depuis un certain jour d'octobre 1939 je n'ai jamais plus écrit sans non plus dessiner.

Or ce que je dessine

ce ne sont plus des thèmes d'Art transposés de l'imagination sur le papier, ce ne sont pas des figures affectives,

ce sont des gestes, un verbe, une grammaire, une arithmétique, une Kabala entière e qui chie à l'autre, qui chie sur l'autre,

aucun dessin fait sur le papier n'est un dessin, la réintégration d'une sensibilité égarée,

c'est une machine qui a soufflé [...]”<sup>22</sup>.

(ARTAUD, 1979, p. 8).

Ao lado das incontáveis imagens que fazem simbiose escrita nas centenas de páginas dos *Cahiers de Rodez* e *Cahiers d'Ivry*, 77 desenhos abrem uma clareira na obra de Artaud entre 1945 e 1948 (46 são dos 21 meses que se seguem à sua saída de Rodez, em maio de 1946, durante a estada em Ivry, até sua morte em 1948), destacando-se por sua singularidade expressiva, ou representativa, no caso dos retratos e autorretratos, e conectando-se tematicamente à pictografia dos cadernos de notas.

São movimentos distintos, mas que compõem uma única cena desse Teatro da

---

19 Embora haja alguma variação de tamanhos, a maior parte dos desenhos foi feita em papel *raisin*, 65 x 50 cm, formato francês de papel estabelecido pela Associação Francesa de Normatização.

20 Há um desenho de 1927 que é o rascunho de uma cadeira que serviria como objeto cênico para o Teatro Alfred Jarry; dois desenhos de 1935 que são esquemas de palco para a apresentação de *Les Cenci*, registrados nos versos do texto da peça (cf. DERRIDA; THÉVENIN, 1986, p. 20-21).

21 Autorretrato, data não específica (1924-1926), lápis sobre o papel, 23 x 14,5 cm (DERRIDA; THÉVENIN, 1986, p. 19).

22 “E desde um certo dia de outubro de 1939, eu nunca mais escrevi sem também / desenhar. / Ora, isto que eu desenho / não são mais temas de Arte transpostos da imaginação sobre o papel, não / são figuras afetivas, / são gestos, um verbo, uma gramática, uma aritmética, uma Cabala / inteira e que caga na outra, que caga sobre outra, / nenhum desenho feito sobre o papel é um desenho, a reintegração de uma sensibilidade / desgarrada, / é uma máquina que tem respiração [...]” (tradução minha).

Crueldade: “São desenhos escritos, com frases que se encartam nas formas a fim de precipitá-las. Acredito que *desse lado também* cheguei a algo especial, como em meus livros ou no teatro...” (ARTAUD apud DERRIDA, 1998, p. 47. Grifo meu). Fica claro que as disposições gráficas são distintas não só pela realização da imagem, que encarna uma folha avulsa, mas porque Artaud parece também fazê-los funcionar como máquinas que respiram ao lado da sua produção literária, do teatro, das frases encartadas nas formas. Por outro lado, os desenhos escritos dos cadernos de notas já não toleram separação entre a palavra e os demais registros gráficos, chegando a “algo especial”: uma performance única e concreta que surge da precipitação das formas, um estado de expressão análogo ao que ele conseguiu atingir nos seus livros e no teatro.

## REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **50 dessins pour assassiner la magie**. Paris: Gallimard, 2004.

\_\_\_\_\_. **CAHIER Ivry, janvier 1948** [fac-similé]. Paris: Gallimard, 2006a.

\_\_\_\_\_. Dix ans que le langage est parti; Réponse à *Clarté* sur la guerre du Maroc; Pages de carnet avec dessins. **Luna-Park**, n. 5, oct. 1979. Bruxelas: Transédition, 1979, p. 5-30.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e vida**. Organização de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. O jato de sangue. Tradução de Luis A. Correia. **Cadernos de Teatro**, n. 95. Rio de Janeiro: INACEN, 1982.

\_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.  
BERGHAUS, G. Artaud's *Le Jet de Sang*: an unperformable surrealist play? In: CROMBEZ, T.; GRONAU, B. **Ritual and the avant-garde**. Documenta Jaargang XXVIII (2010), n. 1, 2010. Disponível em: <[http://www.zombrec.be/crombez-gronau\\_ritualandtheavantgarde.pdf](http://www.zombrec.be/crombez-gronau_ritualandtheavantgarde.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2018.  
CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 28. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil**. Pinturas, desenhos e recortes textuais de Lena Bergstein. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial/Editora da UNESP/Imprensa Oficial, 1998.

DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. **Antonin Artaud**: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986.

FAU, Guillaume. Antonin Artaud. Catalogue d'exposition de la Bibliothèque Nationale de France, 7 nov.

2006 - 4 fev. 2007. Paris: Gallimard, 2006.

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

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-7247-071-1

