

CRISTIANO FLORENTINO

ERUPÇÕES DE VOZ:

A ESCRITURA DE ANTONIN ARTAUD



EDIÇÕES
UESB



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA (UESB)

Reitor

Prof. Dr. Luiz Otávio de Magalhães

Vice-Reitor

Prof. Dr. Marcos Henrique Fernandes

Pró-Reitora de Extensão e Assuntos Comunitários (PROEX)

Profª Drª Gleide Magali Lemos Pinheiro

Diretora da Edições UESB

Me. Manuella Lopes Cajaíba

Editor

Yuri Chaves Souza Lima

COMITÊ EDITORIAL

Presidente

Profª Drª Gleide Magali Lemos Pinheiro (PROEX)

Representantes dos Departamentos/Áreas de Conhecimento

Profª Drª Alba Benemerita Alves Vilela (DS II)

Profª Drª Delza Rodrigues de Carvalho (DCSA)

Prof. Dr. Cezar Augusto Casotti (DS 1)

Prof. Dr. Flávio Antônio Fernandes Reis (DELL)

Prof. Dr. José Antonio Gonçalves dos Santos (DCSA)

Prof. Dr. José Rubens Mascarenhas de Almeida (DH)

Prof. Dr. Luciano Brito Rodrigues (DTRA)

Profª Drª Sylvana Naomi Matsumoto (DFZ)

Representantes da Edições UESB

Me. Manuella Lopes Cajaíba (Diretora)

Esp. Yuri Chaves Souza Lima (Editor)

Adm. Jacinto Braz David Filho (Revisor)

Dr. Natalino Perovano Filho (Portal de Periódicos)

Produção Editorial

Normalização Técnica

Jacinto Braz David Filho

Revisão de linguagem

Beatriz Vieira Souza

Editoração Eletrônica

Ana Cristina Novais Menezes (DRT-BA 1613)

Capa

Arte Gráfica: Adrian Trajano de Almeida da Silva

Publicado em: 18/03/2026.

CRISTIANO FLORENTINO

ERUPÇÕES DE VOZ:

A escritura de Antonin Artaud



**EDIÇÕES
UESB**

Vitória da Conquista – Bahia
2026

Copyright © 2026 by Organizador.
Todos os direitos desta edição são reservados a Edições UESB.
A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais
(Lei 9.610/98).

Livro selecionado conforme Edital UESB N.º 116/2023
Publicação de livros técnico-científicos em formato digital (e-books)

F655e

Florentino, Cristiano.

Erupções de voz: a escritura de Antonin Artaud / Cristiano Florentino. —
Vitória da Conquista, BA: Edições UESB, 2026.

143 p.

ISBN 978-65-87106-96-0

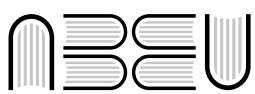
E-book

1. Artaud, Antonin, 1896-1948. 2. Teatro francês. 3. Teatro — Crítica e interpretação.
I. T.

CDD: 840.9

Catálogo na fonte: Karolyne Alcântara Profeta — CRB 5/2134
Biblioteca Universitária Professor Antonio de Moura Pereira UESB
Campus de Vitória da Conquista

Editora filiada à:


**Associação Brasileira
das Editoras Universitárias**


**ASOCIACIÓN DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS DE AMÉRICA
LATINA Y EL CARIBE**



Campus Universitário – Caixa Postal 95 – Fone: 77 3424-8716
Estrada do Bem-Querer, s/n – Módulo da Biblioteca, 1º andar
45031-900 – Vitória da Conquista – Bahia
<https://edicoes.uesb.br/index.php/home> – E-mail: edicoesuesb@uesb.edu.br

A violência é meu tom de voz.
(Antonin Artaud)

Cantam os pássaros, cantam
sem saber o que cantam:
todo seu entendimento é sua garganta.
(Octavio Paz)

Be-o-bó-le-a-la, bola
Te-é-té-le-a-la, tela
A-te-é-té-le-a-la, a te lá
Te-Lê-a-la-le-e-lê-li, lua
Re-a-rá-rê-e-ré-rê-e-ri, rua

Aí já é alunte
Semelhante dela ouvir
Porque não temos tempo
Pra esses papos pensados

Estamos na linguagem do alunte
Palavra nova que dispensa explicação
Pra lá, muito pra lá de alucinação
Ter quer dizer nada

Ande, teremos
Acompanhe o dia
Chegue a extrema
Luz solar do meio dia

Do meio-dia...
Do meio-diaaaa
Do meio-diaaaaaa
Do meio-diaa
Do meio-día!

Be-o-bó-le-a-la, bola
Te-é-té-le-a-la, tela
Be-o-bó-le-a-la, bola
Te-é-té-le-a-la, tela

A-te-é-té-le-a-la, a te lá
Le-lu-e-lé
Alunte
Alunte
Aí já é Alunte

Lê-la-le-é-lé-le-e-li-le-e lua

Re-a-rá-rê-e-ré-rê-e-ri-rê-e rua

Acompanhe a luz solar!

(“Linguagem do alunte”, Pepeu/Galvão/Moraes)

SUMÁRIO

PREFÁCIO – ESCRITURA DA ORALIDADE: ANTONIN ARTAUD E O RETORNO DA VOZ

Marcus Antônio Assis Lima.....7

1 ANTONIN ARTAUD, PENSADOR DE SI MESMO.....12

1.1 A IRRUPÇÃO DA VOZ.....15

2 “O SENHOR BRINCA COM FOGO”.....19

2.1 LÍNGUA DE FOGO.....25

2.2 A TERRA VERMELHA.....29

2.3 O IMPERADOR SOLAR.....32

2.4 OS PINTORES DO FOGO.....34

2.5 O FOGO E A VOZ.....37

3 ESCRITA E ESCRITURA.....39

3.1 A VOZ E A ORALIDADE SEGUNDO ARTAUD.....47

3.2 UMA ORALIDADE ORIENTAL.....51

3.3 A VOZ NO PAÍS DOS TARAHUMARAS.....56

3.4 A VOZ EM RODEZ.....62

4 O INCÊNDIO DA LÍNGUA.....68

4.1 UMA BREVE HISTÓRIA DA GLOSSOLALIA.....70

4.2 O ESTRANGEIRO DELINQUENTE DA LÍNGUA.....74

4.3 ERUPÇÕES GLOSSOLÁLICAS.....79

5 A VOZ CENSURADA.....114

5.1 UMA ORDEM FULMINANTE.....115

6 “AS FIBRAS DE SUA ÁRVORE INTERNA”.....133

REFERÊNCIAS.....137

PREFÁCIO

ESCRITURA DA ORALIDADE: ANTONIN ARTAUD E O RETORNO DA VOZ

É com renovada satisfação e um apreço ainda maior pela profundidade da análise que apresento este e-book, intitulado *Erupções de voz: a escritura de Antonin Artaud*, de autoria de Cristiano Florentino. O autor esteve conosco, no Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL/UESB), em 2018, realizando um estágio pós-doutoral sobre as glossolalias em Artaud, supervisionado pelo Professor Doutor Cássio Roberto Borges da Silva. A presente obra, em sua elaboração ampliada em relação à tese de doutorado original que lhe deu base — esta defendida em 2005, junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (POSLIT/UFMG), orientado pela Professora Doutora Ruth Silviano Brandão —, configura-se como um estudo ainda mais exaustivo e multifacetado da complexa e seminal figura de Antonin Artaud, um intelectual e artista cuja influência transdisciplinar reverbera com força inigualável nos domínios do teatro, da literatura, da poesia, das artes visuais e das performáticas contemporâneas.

Antonin Artaud, cuja existência terrena se desenrolou entre 1896 e 1948, emerge neste estudo não meramente como um polímata das artes — transitando com intensidade entre a poesia lírica e o drama visceral, a atuação cinematográfica e a direção teatral inovadora, a perturbadora transmissão radiofônica de *Pour en Finir avec le Jugement de dieu* (1948), o desenho expressivo e a pintura perturbadora — mas, fundamentalmente, como um “pensador de si mesmo”, cuja trajetória existencial e criativa foi inexoravelmente moldada por uma exploração introspectiva, por vezes lancinante, das camadas mais profundas e frágeis de seu próprio ser e pensamento. Cristiano Florentino, nesta investigação rigorosa, convida-nos a imergir nas intrincadas e por vezes labirínticas estruturas da obra artaudiana, adotando como fio condutor uma análise ainda mais minuciosa e detalhada do papel axial desempenhado pela “voz” em suas múltiplas configurações, manifestações e suportes expressivos. Artaud chegou a Paris em 1920, lançando-se numa carreira que incluiria teatro, poesia, cinema, desenho, pintura e rádio, todas perpassadas decisivamente pela sua escritura desencarnada.

Desde as suas primeiras tentativas de expressão artística, a voz se revela para Artaud como uma força primordial e eruptiva, dotada da capacidade de irromper não somente das cordas vocais, em sua sonoridade plena e imediata, mas também de impregnar as superfícies da página escrita, onde a sua presença vital deve ser meticulosamente assegurada através da implementação de estratégias textuais e inovadoras. Este e-book articula com ainda maior rigor e detalhe como essa concepção artaudiana de voz transcende as limitações da mera produção sonora, expandindo o seu domínio para abarcar as nuances das “expressões corporais de todo tipo (gestos e máscaras faciais), o som e a música, elementos advindos principalmente de seu uso no teatro, mas que podem ser perfeitamente transportados para outros palcos, outros suportes”. A originalidade e a radicalidade do pensamento de Artaud residem, em grande medida, na intensidade e na profundidade com que ele se dedicou à reflexão sobre a voz, conferindo-lhe um estatuto e uma importância raramente observados na produção intelectual e artística de seus pares e contemporâneos: “Nenhum autor de nenhum tipo de arte da época, nem mesmo teatral, cedeu em sua obra um espaço tão amplo à voz quanto Artaud”.

Um dos pilares teóricos e analíticos desta investigação reside na exploração detalhada e abrangente da “relação intrínseca e visceral entre a voz e a poderosa imagem do fogo” no universo simbólico e conceitual artaudiano. Cristiano Florentino demonstra, de maneira convincente e original, por meio de uma análise textual comparada, como o pensamento de Artaud é essencialmente guiado por esse elemento fundamental da natureza, persistentemente convocado e multifacetadamente manifestado em suas inúmeras formas para incendiar e transformar o espaço. Este espaço pode ser o palco teatral em sua efemeridade performática, a página escrita como um campo de batalha da linguagem, a tela cinematográfica como um espelho da alma ou o espectro eletromagnético do rádio como um veículo para a voz desencarnada. “Todos esses elementos, estejam eles a serviço do teatro ou de qualquer outra expressão, são insistentemente aproximados às imagens do fogo, convocado e manifestado a todo instante, em suas inúmeras formas”, revela-nos o autor deste e-book. A violência, como o próprio Artaud visceralmente afirmava, constituía o cerne de seu tom de voz — “A violência é meu tom de voz”, alardeou Antonin Artaud —, e essa violência encontra no fogo um símbolo particularmente potente de transformação alquímica, de destruição paradoxalmente criativa e de uma energia primordial e incontrollável que busca incessantemente romper as cadeias das formas fixas, as prisões das convenções sociais e as limitações da linguagem ordinária.

A obra nos conduz então a uma reflexão ainda mais profunda e matizada sobre a “distinção crucial entre escrita e escritura” na perspectiva singular de Antonin Artaud, estabelecendo um diálogo mais extenso e detalhado com as teorias de pensadores como Jacques Derrida e Roland Barthes. A escrita, na acepção tradicional e logocêntrica, é percebida por Artaud como uma representação necessariamente secundária e atenuada da vivacidade da fala, enquanto a “escritura”, no sentido rico e complexo proposto por Barthes — “aquele tipo de escrita que permite o retorno do corpo” —, emerge como um território privilegiado onde o corpo retorna à linguagem, não de maneira mimética ou literal, mas de forma indireta, moderada e, por fim, profundamente justa, musical e

permeada pelo gozo e pela subjetividade. Florentino, nesta análise, argumenta com ainda maior solidez e através de uma gama mais vasta de exemplos textuais como Artaud busca incessantemente essa escritura incandescente, mobilizando uma diversidade de recursos estilísticos e formais para inscrever a pulsação da voz viva no corpo inerte do texto: “a rasura do léxico da língua, da sintaxe, da pontuação, a utilização do espaço da página, o uso de neologismos de todo tipo (como os que constituem as chamadas glossolalias), o ritmo muitas vezes virulento, a infiltração na língua pátria de elementos extraídos de outras línguas”, ele descreve em seu passeio pela obra do autor francês.

O conceito axial de “erupções de voz” é desenvolvido de maneira rigorosa e detalhada por meio de uma análise conceitual aprofundada ao longo desta versão em e-book. Estes momentos textuais fulgurantes, nos quais a voz parece irromper da superfície aparentemente plana do escrito com a força avassaladora e a imprevisibilidade de uma erupção vulcânica — “Aqueles momentos em que o fulgor da voz faz a página explodir, ser tomada pela ação do fogo. Aqui Artaud não fala mais sobre a voz, mas é a própria voz quem fala, irrompendo da superfície do escrito, como irrompe do solo uma erupção vulcânica” —, representam a culminação da busca obstinada de Artaud por uma linguagem que consiga escapar às frias amarras da mera representação sónica e alcançar a visceralidade crua e a intensidade inefável da experiência viva. A análise criativa, detalhada e contextualizada de múltiplos excertos representativos da vasta obra de Artaud revela como a voz se manifesta concretamente através dessas explosões textuais, impondo “ritmos muitas vezes vorazes, viscerais”, dilacerando as estruturas convencionais da sintaxe e desestabilizando as expectativas do leitor.

Um dos aspectos mais distintivos, originais e instigantes desta tese agora publicada é a análise da “glossolalia” no intrincado universo escritural de Antonin Artaud. Longe de serem interpretadas como simples exercícios de *nonsense* ou manifestações de um psiquismo desordenado, as “sílabas inventadas” ou “xilofonias” artaudianas são apresentadas como a realização máxima e mais radical, no âmbito da escrita, de sua intenção deliberada de minar as fundações da língua francesa estabelecida e de construir uma outra linguagem fundamentalmente nova a partir do dismantelamento sistemático de suas estruturas normativas. Florentino, nesta elaboração intrincada, traça um panorama histórico mais completo e diversificado da glossolalia em diferentes contextos culturais e históricos — desde as manifestações religiosas e espirituais até as expressões patológicas e as experimentações poéticas — para, então, demonstrar com clareza como Artaud se apropria de maneira consciente e estratégica desse fenômeno linguístico para incendiar seus textos, promovendo rupturas radicais, engendrando movimentos erosivos profundos e desestabilizando as categorias convencionais de sentido e significado. A análise detalhada de glossolalias específicas, como a recorrente e emblemática “ratararatararatarar / ataratatarar / otaratarataratar”, revela a complexidade subjacente e a intencionalidade artística por trás dessas construções aparentemente caóticas, frequentemente permeadas por ressonâncias fonéticas de outras línguas (sânscrito, turco, grego) e por alusões veladas a aspectos cruciais de sua biografia e de seu universo conceitual. Artaud chamava as glossolalias também de xilofonias (que remete obviamente a xilofone), ensinamos Florentino.

O e-book também dedica uma atenção à questão da “voz censurada”, com um foco particular no contexto da emblemática e revolucionária emissão radiofônica *Para acabar com o juízo de deus*, de 1948. A controversa interdição desta obra-prima sonora, ocorrida na véspera de sua planejada transmissão, ilustra de forma ainda mais dramática e eloquente a radicalidade intrínseca e o potencial profundamente perturbador da visão artaudiana, que questionava de maneira frontal e implacável as instituições de poder e as ideias dogmáticas estabelecidas. Tal decisão [de censura] causou opiniões diversas, tanto de apoio quanto de repúdio. A análise da estrutura formal e do conteúdo temático desta emissão, tanto em sua transcrição escrita quanto em sua singular realização sonora, revela a culminação das experimentações e da busca incessante de Artaud por uma voz que se liberte das correntes das convenções e alcance a visceralidade crua e a intensidade inefável da experiência humana em sua totalidade. Resta registrar que a tese de Cristiano Florentino foi a primeira obra no Brasil a apresentar completamente a referida transmissão radiofônica. A utilização estratégica de diferentes vozes com timbres e ritmos distintos, a incorporação disruptiva de ruídos inesperados, o emprego expressivo de instrumentos musicais primitivos e os gritos lancinantes que atravessam o espectro sonoro evidenciam a concretização, neste trabalho derradeiro, de seu projeto de um “Teatro da Crueldade” que age de forma imediata e sensível sobre a fisiologia e o psiquismo do espectador/ouvinte.

Finalmente, a obra, nessa reelaboração para e-book, aborda, com recurso a um leque mais vasto de referências, a relação intrínseca, por vezes indistinta, entre a arte e a vida no pensamento e na prática de Antonin Artaud, culminando na seção evocativa intitulada “As fibras de sua árvore interna”. Através da análise de relatos de contemporâneos, como Jacques Prevel — “As noites com ele tinham um gosto acre e violento. A intensidade de sua vida me fazia entrar num absoluto, o seu. Eu estava preso em seu turbilhão. Eu o seguia como um sonâmbulo” —, Cristiano Florentino demonstra como a voz e a escritura artaudianas permeavam cada aspecto de sua existência cotidiana, transformando encontros aparentemente banais e momentos triviais em performances intensas, hipnotizantes e inesquecíveis. A metáfora da “árvore interna” sugere as raízes profundas e subterrâneas da criatividade de Antonin Artaud, conectando suas erupções vocais a uma fonte íntima, visceral e aparentemente inesgotável de expressão e de revolta.

Este e-book oferece, portanto, uma análise aprofundada, abrangente e ricamente fundamentada na complexa obra de um dos mais radicais e influentes pensadores do século XX, com um foco ainda mais original e esclarecedor sobre o papel multifacetado da voz em suas diversas manifestações e suportes expressivos, obra ainda pouco conhecida no Brasil e também com raros estudos no campo da Literatura Comparada. A articulação rigorosa e profunda entre a teoria linguística e literária, a análise textual minuciosa e a contextualização biográfica, histórica e estética conferem a este e-book um valor ainda mais inestimável e duradouro para pesquisadores e estudantes, especialmente, mas não exclusivamente, interessados em teatro, literatura comparada, estudos da performance, estudos da voz e teoria da linguagem. Ao desvendar as intrincadas complexidades da “escritura da voz” artaudiana, Cristiano Florentino nos proporciona novas e poderosas ferramentas conceituais e interpretativas para compreendermos a perene atualidade, a

radicalidade inesgotável e o impacto transformador do legado de Antonin Artaud. A abrangência da análise, a profundidade da reflexão teórica e a minuciosa atenção aos detalhes textuais e contextuais garantem que esta versão expandida da tese neste e-book se consolidará como uma referência essencial e indispensável para os futuros estudos artaudianos.

Com os mais cordiais e estimulantes desejos de uma prazerosa e instigante leitura, aprecie a cativante, límpida e precisa escritura de Cristiano Florentino.

Marcus Antônio Assis Lima
Vitória da Conquista, Bahia, verão de 2025.

1 ANTONIN ARTAUD, PENSADOR DE SI MESMO

Antonin Artaud nasceu em Marselha, cidade portuária do sul da França, em 4 de setembro de 1896. Era filho Antoine Roi Artaud, francês com antecedentes gregos, e de Euphrasie Nalpas, de origem grega. Passou a infância e a adolescência em Marselha, com exceção dos períodos em que viajava para Esmirna — cidade portuária na Turquia onde a mãe vivera — e das ocasiões em que esteve internado por conta de problemas físicos e mentais que o acompanharam desde muito cedo.

Em 1920, aos 23 anos, muda-se para Paris. Lá, Artaud foi auxiliado por algumas pessoas que já conhecera em Marselha, como o seu tio, produtor teatral, e o Dr. Toulouse, psiquiatra que o tratou e que também se interessava por atividades culturais. Além disso, recebe a ajuda de outras pessoas que se impressionaram com sua presença marcante. Assim, aliado a setores intelectuais e atuantes da vida cultural parisiense, Artaud inicia com certa facilidade uma carreira meteórica, que incluiria inicialmente expressões como o teatro, a poesia e o cinema; posteriormente, nos últimos anos de vida, o desenho, a pintura e o rádio. Em todas essas expressões, a escrita, que o acompanha em todo o seu percurso, desempenharia papel fundamental.

O teatro foi sua primeira investida profissional na arte. Após chegar a Paris, ingressa em companhias de renome e participa de inúmeras montagens, assumindo variadas tarefas, de contrarregista a ator e diretor, firmando-se nesse ramo até 1935. Nesse ano, desiludido com sucessivos fracassos de público e crítica, abandona a sua prática, mas não o pensamento sobre ela. Em 1924, inicia a carreira como ator de cinema por meio de curtas e longa-metragens, mudos e sonorizados, merecendo destaque suas atuações em *Napoleão*,¹ de Abel Gance (1927), e *A Paixão de Joana d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer (1928). Ao todo, faria cerca de 20 filmes.

No entanto, é na carreira literária que seu nome se consolidaria com mais força. Entre 1923 e 1924, inicia uma trajetória literária que hoje abrange 26 volumes de obra completa, e mais algumas publicações avulsas. Esses primeiros escritos, contudo, não obtiveram sucesso e reconhecimento logo no instante da publicação. Muito pelo contrário: sua entrada na cena literária iniciou-se imediatamente com uma censura.

Após enviar um conjunto de poemas à *Nova Revista Francesa*, dirigida por Jacques Rivière, Artaud recebe como resposta uma recusa — seus textos não se enquadravam nos parâmetros do periódico. Inicia-se, então, uma longa e profícua correspondência entre o poeta e o editor, que duraria mais de

¹ Preferiu-se, neste trabalho, grafar na língua portuguesa os nomes das obras quando são citadas no fluxo do texto, inclusive nas notas explicativas, para garantir maior fluidez à leitura. Nas notas de referência e nas referências completas, contudo, serão grafadas com o título original da publicação consultada, que foi utilizada para a tradução das citações.

um ano, na qual Artaud expõe todas as fragilidades e tormentos de seu pensamento, apresentando-o insistentemente como uma espécie de turbilhão — algo erosivo, doente, desenraizado — que lhe causava a dolorosa impressão de paralisia, de impotência, de não estar no mundo.

Rivière, considerando “notável” a reflexão construída a partir dessa extensa troca de cartas, propõe ao poeta, enfim, publicar os poemas — mas acompanhados da correspondência que se seguiu —, pois, segundo o editor, Artaud reflete sobre o próprio pensamento com uma “extraordinária precisão”, ao contrário dos poemas, que seriam “vagos” e “sem forma”. A correspondência com Jacques Rivière torna-se, assim, um marco inaugural de sua trajetória como autor, ao revelar não apenas o conteúdo de sua criação, mas também a intensidade de seu processo reflexivo.

Dessa maneira, é interessante salientar que os escritos de Artaud que se seguirão serão todos de natureza reflexiva, como se ele sentisse a necessidade constante de elucidar teoricamente — ou por meio de imagens — aquilo que faz ou deseja fazer na prática. Ele elabora raciocínios teóricos para descrever um estado de espírito ou uma dor física, ou ainda cria metáforas e analogias para ilustrar uma ideia ou uma questão conceitual. Todas as práticas estéticas experimentadas por Artaud foram também abordadas sob um viés teórico e escrito, que sempre acompanhava a realização da arte em si. Contudo, essa reflexão é também atravessada e contaminada pela poesia, o que resulta em textos que guardam uma voz singular, contrária ao tom geralmente exigido de um texto ensaístico: se o pensamento é falho e rasurado, se a matéria é incômoda e disforme, a voz que os expressa deve sê-lo igualmente.

Pensador de si mesmo, o diálogo de Artaud foi travado essencialmente consigo próprio, por meio das várias vozes que engendrava, e com poucos de seus companheiros e contemporâneos de teatro. Entre esses, muitos não assimilaram verdadeiramente o alcance de suas ideias; outros chegaram a compartilhar de suas inquietações no campo prático, mas pouquíssimos deixaram suas impressões por escrito. Ao priorizar o aspecto mágico do espaço cênico — que deveria ser composto pela união de várias linguagens, como gestos, sons, luzes perturbadoras, vozes flexíveis e autênticas, entre outras —, Artaud distancia-se da tradição teatral da época e tenta instituir uma mudança radical, que seria incompreendida e negligenciada pela grande maioria. Essa constatação é confirmada por Alain Virmaux (1990, p. 113), para quem “Artaud foi um homem solitário”, que não encontrou, “entre os homens de seu tempo, os seus companheiros de solidão e exílio”. Isso se deveu, inclusive, à sua individualidade excessiva, atestada por vários de seus amigos e colegas de trabalho, que não permitia que a coletividade ameaçasse sua busca por rigor e por um teatro que julgasse realmente novo.

Alguns dos poucos teóricos do teatro que podem ser comparados a Artaud em certos aspectos são o alemão Adolphe Appia e o inglês Edward Gordon Craig, que escreveram no início do século XX e são inclusive citados por Artaud em algumas cartas, como nessa passagem: “as conquistas de Gordon Craig, de Appia, de todos esses libertadores do teatro, vão finalmente encontrar na França um lugar para se manifestar” (Artaud, 1979b, II, p. 156). De fato, encontram-se nesses dois autores queixas que lembram bastante algumas das que serão manifestadas mais tarde por Artaud, como a afirmação de Craig de que “a arte do teatro nasceu do gesto, do movimento, da dança”, ou a crítica de Appia segundo a qual “nossos autores dramáticos são escritores de palavras” (Craig; Appia *apud* Virmaux, 1990, p. 142). Ambas as constatações aparecem, pelo menos, em *O Teatro e Seu Duplo* e integram a lista das queixas insistentes de Artaud, para quem o teatro deveria valer-se menos da palavra e mais do gesto e do corpo do ator.

Percebe-se, assim, que Artaud se coloca como um representante dessas ideias em Paris, embora, naquela cidade, fossem poucos os que o acompanhariam. Além disso, suas necessidades vão muito além das de Appia e Craig, como atesta Virmaux (1990, p. 146): “Por que *Le théâtre et son double* não se refere jamais a Craig ou Appia (como aliás a nenhum outro teórico renomado)? É que, em definitivo, o teatro preconizado por Artaud está muito longe daquele que eles querem instaurar”. O teatro de ambos estaria muito mais preocupado com a modificação estética, com o conceito de “beleza”, o que não é exatamente a meta de Artaud. Muito pelo contrário: embora isso não se oponha, necessariamente, à noção de “beleza”, ele busca algo que provoque violência, choque, perturbação. Virmaux lembra, nesse sentido, que o teatro de Artaud está ligado à metafísica, não à beleza estética, à plasticidade. Ainda que sua ideia de montagem busque criar efeitos sobre o espectador a partir também de uma construção inovadora do espaço cênico, tais efeitos não devem advir de uma noção de “belo” que signifique perfeição e harmonia, mas sim de emoção e surpresa, advindas da vontade de se criar uma *verdade* que fique impressa no espectador.

Em relação aos teatros russo e alemão, apesar de algumas semelhanças entre as ideias artaudianas e as de Tairov, Piscator e Gropius, por exemplo, a principal diferença está na utilização *política* que esses fizeram do teatro — ao contrário da feição *mágica* e *mística* que Artaud exige do espetáculo. Ele próprio comenta, em uma carta: “Considero vãs todas as tentativas feitas na Rússia para fazer o teatro servir aos objetivos sociais e revolucionários imediatos, por mais inovadores que sejam os processos de encenação empregados” (Artaud, 1979d, V, p. 101). A encenação de russos e alemães seria, dessa forma, mera representação de fatos ordinários, pura mimesis da *realidade*, diferente da *verdade* que Artaud almeja. Ainda que os recursos técnicos sejam interessantes, o uso que deles fazem contribui substancialmente para a redução do impacto que poderiam causar no espetáculo. Mesmo o projeto não realizado de montar o *Woyzeck* de Georg Büchner, presente no programa do Teatro da Crueldade, não revela uma filiação de Artaud ao teatro alemão, pois, dessa peça, seria extraído apenas seu “espírito de reação contra nossos princípios”, sem grande consideração pelo texto e pelos acontecimentos (Artaud, 1999, p. 115).

Nessa busca pela metafísica do teatro, Artaud irá filiar-se unicamente às tragédias gregas e às companhias medievais, que, segundo ele, teriam conseguido ir às fontes de um teatro autêntico. Ao longo de sua vida, ele vislumbrará algo desse ideal de teatro nos rituais dos nativos mexicanos Tarahumaras, nos espetáculos de Bali e, o que não deixa de ser surpreendente, no reinado do imperador sírio Heliogábalo. Assim, pode-se dizer que Artaud bebeu em várias fontes, dos antigos aos contemporâneos — não para repetir, mas para edificar *sua* própria noção ideal de teatro.

Entretanto, apesar da convergência entre as ideias de Artaud e as de alguns de seus predecessores, Virmaux (1990, p. 151) enxerga mais “uma ruptura nítida com o passado” do que uma dívida com ele, como sustentam muitos de seus críticos. Isso pode ser justificado também pelo fato de que as únicas menções a homens de teatro feitas explicitamente em *O Teatro e Seu Duplo* (1931-1936) são os nomes de Jean-Louis Barrault e Jacques Copeau. Ainda assim, o nome de Copeau será negado uma vez, quando Artaud rejeita as improvisações do diretor, das quais ele próprio havia participado na companhia de Charles Dullin. Nesse novo momento, interessa a Artaud uma visão rigorosa, quase científica, do teatro, na qual os movimentos de cada personagem e de cada elemento da cena deveriam ter um motivo, um alvo preciso a ser alcançado — resultados que o método da improvisação definitivamente não pode garantir. Essa preocupação, na verdade,

pode ser compreendida de todos os seus escritos, de todas as suas estratégias de escrita e de todos os suportes que experimentou, pois é um trabalho árduo e ardiloso, sem improvisações, que se trama nas páginas que, dia após dia, ele elabora.

1.1 A IRRUPÇÃO DA VOZ

De todas as reflexões de Artaud, talvez a mais importante seja a que trata do papel da voz nas artes. Na sua obra, a noção de *voz* é abordada a partir de inúmeros prismas, pois, segundo o poeta, uma voz pode ser escutada em qualquer suporte — desde a garganta, onde se realiza plenamente, sonoramente, até a página, onde o escrito deve garantir a sua presença. Essa noção, contudo, não surge de forma isolada em Artaud: todos os meios de expressão são convocados — as expressões corporais de todo tipo (gestos e máscaras faciais), o som e a música — elementos advindos principalmente de seu uso no teatro, mas que podem ser perfeitamente transportados para outros palcos, outros suportes. Isso é possível porque as ideias de Artaud ultrapassam o teatro e se estendem a outras práticas, sobretudo à *escrita*. Nesse sentido, ele se destaca como uma figura singular, já que nenhum autor de sua época, em nenhuma forma de arte — nem mesmo no campo teatral — concedeu à voz um espaço tão amplo quanto Artaud.

É importante observar, entretanto, que todos esses elementos, estejam eles a serviço do teatro ou de qualquer outra expressão, são insistentemente associados às imagens do *fogo*, convocado e manifestado a todo instante em suas inúmeras formas. Isso permite afirmar que o pensamento de Artaud é guiado, essencialmente, por esse elemento da natureza. Todos os recursos que manipula são utilizados com o propósito de *incendiar* o espaço, *explodir* a cena — seja ela palco, página, tela ou rádio.

Por isso, o primeiro momento deste estudo analisa a presença e as implicações do fogo nas obras de Artaud, com foco preferencial nas de cunho literário. Incluem-se aqui tanto os escritos em prosa que se aproximam mais do gênero ensaístico quanto aqueles que se revelam mais poéticos (“prosas poéticas”), lembrando sempre que nenhum texto de Artaud é totalmente classificável dentro de um gênero específico. Seus escritos frequentemente se assemelham a um ou outro, muitas vezes confundindo vários gêneros no corpo de um mesmo texto. A partir de uma articulação de escritos representativos das várias épocas, demonstra-se que as imagens do fogo habitam abundantemente suas obras, surgindo sempre em momentos expressivos e fulgurantes do pensamento do poeta — sejam eles atingidos pela forma ou pela matéria.

Num segundo momento, reúnem-se diversos escritos do poeta que tratam da questão da *voz* em suas múltiplas acepções e configurações, e que se caracterizam por uma feição teórica mais consistente, como os que compõem *O Teatro e Seu Duplo* e *Mensagens Revolucionárias*, centrados preferencialmente no teatro. Já ficou claro, contudo, que suas ideias sobre o teatro são perfeitamente flexíveis, podendo ser empregadas em qualquer manifestação artística que permita a inscrição de uma *voz* e de um *corpo* no momento da realização — permanecendo, de alguma maneira, vivos e registrados no resultado final. Este momento do estudo é acompanhado por uma reflexão sobre a *oralidade*, que não será compreendida como cópia ou reflexo exato da voz no texto. Como ensina Paul Zumthor (1997, p. 203), “a oralidade não se reduz à ação da voz”; ela é “expansão do corpo, embora não o esgote”. Ela diz respeito a tudo o que, partindo de nós, “se endereça ao outro”: “um

gesto mudo, um olhar”, por exemplo. Também na escrita será possível escutar essas vozes e essa oralidade, pois a página pode guardar traços e ruídos de um corpo que nela insere seus movimentos, gestos e olhares.

O terceiro momento do trabalho dedica-se à utilização, por Artaud, dessa *voz do escrito*, que se vale do branco da página para pôr em prática a oralidade que reivindica constantemente em sua crítica extensa, gerando uma verdadeira *escritura*, no sentido atribuído por Barthes: uma escrita que permite o retorno do corpo. A partir de diversos recursos — como a subversão do léxico da língua, da sintaxe, da pontuação; o uso do espaço da página; a criação de neologismos de todo tipo (como os que constituem as chamadas *glossolalias*); o ritmo muitas vezes virulento; e a infiltração, na língua pátria, de elementos extraídos de outras línguas —, o poeta dissemina sua voz atordoada e nervosa na escrita, fazendo ecoar nela, de forma visível e audível, seus ímpetos e silêncios, seus gritos e pausas. A voz manifesta-se, assim, por meio de *erupções no escrito*, aqueles momentos em que o fulgor da voz faz a página explodir, tomada pela ação do fogo. Aqui, Artaud já não fala mais *sobre a voz*, — *é a própria voz que fala*, irrompendo da superfície escrita, como uma erupção vulcânica que brota do solo.

O quarto e último momento do trabalho estabelecerá um paralelo entre dois escritos e seus respectivos registros de voz, realizados pelo poeta com o intuito de permitir a escuta de sua *voz viva*: *Alienação e magia negra* e *Para acabar com o juízo de deus*.² Em ambas as gravações, percebe-se o recurso derradeiro utilizado pelo poeta — a *voz orgânica* —, compreendida por ele como o verdadeiro veículo de manifestação do ser. Já empregada no teatro, no cinema e em inúmeras conferências, aqui essa voz surge registrada em seu pleno vigor: sem impostura e sem limites, levada à máxima tensão, misturada a sons de instrumentos musicais — ora graves, ora estridentes — perturbadora e incendiária, como deve ser toda forma de arte, exigido ao longo de toda sua vida nos escritos.

Trata-se da realização concreta de uma voz que agora pode manifestar-se sem o intermédio de qualquer suporte corporal direto, ainda que se apresente em forma de registro, e não ao vivo, como numa performance presencial. Isso, contudo, não a impede de se constituir como performance autêntica, pois percebe-se que essa voz proferida por Artaud não perde em nada seu vigor ao ser gravada, sendo capturada no momento de seu pleno voo. Esse momento servirá para mostrar que o poeta alcançou, em vários sentidos, a utilização de suas ideias — apesar de afirmações como as de Susan Sontag (1986, p. 56), para quem “pode-se ser inspirado por Artaud. Pode-se ser chamuscado, mudado por Artaud. Mas não há maneira de aplicar Artaud”. Ou, ainda: “a obra de Artaud torna-se utilizável de acordo com nossas necessidades, porém é uma obra que desaparece sempre que tentamos utilizá-la”. Mostrar-se-á, portanto, que o próprio Artaud aplicou grande parte de suas ideias — na vida, na performance, na sua arte em geral.

Nesse sentido, a performance será tratada como *poesia oral* ou *literatura oral*, ambos conceitos trabalhados por Ruth Finnegan e Paul Zumthor; como *oratura*, termo utilizado por diversos autores; ou ainda *oralitura*, conforme proposto por Leda Maria Martins. Finnegan e Zumthor compreendem a performance como lugar de encontro entre o texto e o corpo, valendo-se de todos os recursos disponíveis para a realização do poema. Para Finnegan (1977, p. 28-29), por exemplo, “o texto sozinho não consegue constituir o poema oral”, dado importante que é muitas vezes esquecido. Fixar-se unicamente no texto seria algo extremamente simples, diferentemente dos outros aspectos exigidos para a realização de uma performance. Zumthor, na mesma direção, afirma que “*performance*

² A palavra “deus” será grafada neste trabalho da forma como Artaud a utiliza em cada texto citado, e da forma padrão quando se tratar de texto próprio (“deus” quando se tratar de divindade não especificada e “Deus” quando se tratar da divindade cristã).

implica *competência*”, “manifesta um saber-ser no tempo e no espaço”, pois “é pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser”. Ao engajar atores, ouvintes/espectadores, voz, gesto e corpo, a performance encena e visualiza o discurso por meio da dança, ao mesmo tempo que ultrapassa a encenação (Zumthor, 1997, p. 157). Em outro momento de sua obra, o autor reflete com precisão sobre essa experiência performática da poesia:

[...] eu designo a palavra *performance* como a ação vocal pela qual o texto poético é transmitido a seus destinatários. A transmissão da boca à orelha *opera* literalmente o texto; ela o efetua. É a performance que, de uma comunicação oral, faz um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social em virtude da qual o percebemos e o declaramos como tal. A performance é, por isso, constitutiva da forma. Relativamente apenas ao texto, ela age como sonoplastia: mas a essa sonoplastia o texto reage e se adapta; ele se modifica para dominar a inibição que provoca essa situação. É por isso que distingo, em toda obra poética medieval, entre a superfície linguística e sua forma, sendo que a segunda inclui a primeira, mas a ultrapassando em tudo o que acentua o sopro, o som, o gesto, a instrumentalização, o cenário.

Em performance, o texto pronunciado constitui, primeiramente, um sinal sonoro, ativo como tal [...] (Zumthor, 1984, p. 38).

E retorna a esse ponto um pouco mais tarde:

Com efeito, nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do *texto*, em relação à *obra*, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido. De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais. É então intencionalmente que, a partir de alguns anos, eu falo de poesia vocal em termos tais que poderíamos aplicá-los à escrita literária ou inversamente. Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial — um engajamento do corpo (Zumthor, 2000, p. 21-22).

Leda Martins, ao avançar nos estudos sobre o conceito de *oratura* — que fixaria sua atenção unicamente na voz —, propõe o uso do termo *oralitura*, cunhado por estudiosos das poéticas da voz desde a década de 1970. Esse conceito amplia a compreensão da performance, tratando-a como uma forma de inscrição e preservação da memória, à semelhança da escrita dos livros. A *oralitura* compreende a performance como modo de grafar e perpetuar a voz da cultura de um povo ou da vida de um sujeito:

O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição lingüística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. Se a oratura nos remete a um corpus verbal, indiretamente evocando a sua

transmissão, a oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vótejos do corpo. Numa das línguas banto, da mesma raiz verbal (*tanga*) derivam os verbos escrever e dançar, o que nos ajuda a pensar que, afinal, é possível que não existam culturas ágrafas, pois segundo [...] Nora [...], nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas (*lieux de mémoire*), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (*milieux de mémoire*) (Martins, 2000, p. 84).

Enquanto a oratura “se voltaria, mais especificamente, ao acervo de produções orais pertencentes a culturas acústicas, aquelas que, segundo Miguel Lopes, natural de Moçambique, têm no ouvido o órgão de captação da experiência narrada pela voz”, como afirma Maria Nazareth Soares Fonseca, a

oraliture, para estudiosos como Mirville, Laroche, Chamoiseau e Confiant, seria o acervo oral de estórias guardadas pela memória de grupos e, em muitos sentidos, estaria próxima do que o próprio Glissant denomina literatura oral.

Deve-se considerar que o termo *oralitura* vem sendo utilizado pela estudiosa brasileira Leda Martins em sentido que, embora leve em conta sua aproximação com a letra, com a escrita, assume o radical “litura” como marca da clivagem que o configura. Como ela mesma explica, o termo liga-se à escritura, à *littera*, mas é marca da “alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas” (Fonseca, 2016, p. 14).

Percebe-se, assim, que o objetivo é articular as múltiplas acepções existentes acerca da voz e da oralidade às noções e aos usos desenvolvidos por Artaud, utilizando essa articulação como fio condutor para a leitura de sua *escritura em voz alta* e a escuta de sua *poesia oral*. Isso porque, para Artaud, a voz é um instrumento manipulável e adaptável a qualquer meio. O estudo de seu pensamento a partir dessa perspectiva revela-se particularmente relevante, uma vez que o autor se dedica intensamente à reflexão sobre questões relativas à voz e à oralidade em diferentes esferas — não apenas no campo do teatro e da performance, mas também no campo do texto literário —, afirmando-o como um solo rico para o enraizamento da voz.

Do mesmo modo, este estudo tornará possível uma comparação entre os diversos “gêneros” por meio dos quais Artaud exerceu seu pensamento — a crítica, a ficção, o drama, a correspondência, a poesia, o desenho —, além da comparação entre esses suportes gráficos e outros não gráficos, mas que igualmente grafam a voz viva: a transmissão radiofônica e a conferência-performance. Embora não haja gêneros fixos na obra de Artaud, os textos acabam, como se afirmou, assemelhando-se a um ou a outro, de forma mais ou menos evidente. Em suma, este trabalho, com o auxílio de Artaud, busca considerar o escrito — um certo tipo de escrito — também como lugar privilegiado da voz, como um território em que ela pode se exercitar vivamente, em toda a sua plenitude.

2 “O SENHOR BRINCA COM FOGO”

Em maio de 1935, após as primeiras apresentações de *Os Cenci*, seu único — e fracassado³ — empreendimento como verdadeiro autor de teatro, Antonin Artaud recebe do público uma correspondência abundante, da qual seleciona duas cartas para ilustrar, em “Após *Os Cenci*”,⁴ a recepção contraditória de sua montagem. A primeira carta, enviada por Eugène Gengenbach, traz as seguintes declarações:

Meu caro,

Sua desenvoltura e sua indelicadeza me enojam.

Chego da abadia de Ligugé, onde viveu Huysmans. Vou voltar para lá. Neste intervalo de tempo, pude assistir à sua peça. Eu tinha uma impressão para lhe dar, uma opinião pelo menos.

Você parece fazer pouco caso. Continue.

Mas não creia que é impunemente que você lança em Paris tais ondas e malefícios diabólicos.

O senhor brinca com fogo... Ao meu redor, os espectadores riam como loucos que têm o riso louco do tremor.

[...]

Meu pobre Artaud, não podemos mais nada por você.

Cordialmente.

Eugène Gengenbach (Artaud, 1979d, V, p. 45-46).

É curioso perceber, em algumas passagens dessa carta, justamente aquilo que Artaud buscava — não só na encenação de *Os Cenci*, mas também em toda a sua obra — e que a remetente ignora: o lançamento de “ondas diabólicas”, o “riso louco”, que faz “abalar” e “tremar” e, principalmente, o manejo do “fogo”. Uma das reivindicações de Artaud é o retorno, ao teatro e à vida, do riso — manifestação humana esquecida pelos homens de teatro posteriores à Idade Média. Mas não um riso qualquer: trata-se daquele que sempre se coloca ao lado da seriedade e da razão, mesmo que de uma razão destruidora.

Em “A encenação e a metafísica”, texto que compõe *O Teatro e Seu Duplo*, essa dimensão do riso fica clara:

³ A peça *Os Cenci* foi retirada de cartaz prematuramente, após 17 apresentações, devido ao fracasso de público e de crítica.

⁴ Texto publicado inicialmente na revista *La Bête Noire* [A Besta Negra], n. 3, e posteriormente inserido no tomo V das *Obras completas*.

O teatro contemporâneo está em decadência porque perdeu, por um lado, o sentimento da seriedade, e por outro, o do riso. Porque rompeu com a gravidade,⁵ com a eficácia imediata e perniciosa — em suma, com o Perigo.

Porque perdeu, por outro lado, o sentido do humor verdadeiro e do poder de dissociação física e anárquica do riso.

Porque rompeu com o espírito de anarquia profunda que está na base de toda poesia (Artaud, 1999, p. 42).

Em “O teatro do pós-guerra em Paris”, texto de uma conferência proferida na Aliança Francesa do México em março de 1936 e que compõe *Mensagens Revolucionárias*, essa ideia também está presente, quando Artaud fala do teatro de Jean-Louis Barrault, no qual, segundo ele, a vida pulsava: “É um teatro que sabe chorar, mas que tem uma consciência enorme do riso, e que sabe que há no riso uma ideia pura, uma ideia benéfica e pura das forças eternas da vida” (Artaud, 1971, p. 70-71).

Contudo, é quando Gengenbach afirma que Artaud “brinca com fogo” que aponta, inadvertidamente, para um aspecto crucial da obra do poeta, que se propunha a incendiar a cena teatral de sua época — como ele próprio demonstra em inúmeros momentos de sua obra, ao fazer referência ao fogo. Aliás, em um texto de apresentação divulgado justamente às vésperas da estreia de *Os Cenci*, ele compara sua montagem à imagem de um vulcão:

Escrevendo *Os Cenci*, tragédia, não procurei imitar Shelley nem copiei a natureza, mas impus à minha tragédia o movimento da natureza, essa espécie de gravitação que move as plantas, e os seres como plantas, e que encontramos presente nas agitações vulcânicas da terra (Artaud, 1979d, V, p. 37).

Tomando de empréstimo o ritmo convulsivo da natureza e dos tremores, e a imagem do fogo sendo expelido por um vulcão, Artaud explicita seus propósitos em relação ao teatro: retirá-lo de sua função burguesa, de puro entretenimento, acrescentando vários e novos meios e elementos à montagem, e efetuando mudanças substanciais e extremas em sua estrutura — assim como o fogo atua quando se apodera de um corpo sólido.

É interessante lembrar que esse elemento da natureza não povoa sua obra sem motivo. Como se sabe, o fogo representa uma presença divina na Terra — como no mito de Prometeu, o fogo surge sempre como algo que é roubado dos deuses. Freud lembra, em ensaio intitulado “Sobre a conquista do fogo”, que a aquisição do fogo, nos mitos dos mais diferentes povos, é sempre a representação desse ato de sacrilégio (Freud, 1989, p. 174). Retomando o mito grego, Freud interpreta o fogo como aquilo que não pode ser extinto, que não pode ser controlado — o que remete à noção de que ceder o fogo aos homens é também ceder-lhes o conhecimento.

Gaston Bachelard, nessa mesma direção, afirma que

o fogo é precisamente o primeiro objeto, o *primeiro fenômeno* no qual o espírito humano é *refletido*; entre todos os fenômenos, só o fogo merece, para o homem pré-histórico, o desejo de conhecer, exatamente porque acompanha o desejo de amar (Bachelard, 1999, p. 83).

Talvez seja exatamente por isso que o castigo de Prometeu seja, ao ser acorrentado a uma rocha, ter o fígado bicado por um pássaro dia após dia. Como lembra Freud, o fígado é considerado por

⁵ Na tradução brasileira, a palavra *gravité* foi traduzida por “seriedade”. Corrige-se a tradução para “gravidade”.

muitos povos, principalmente antigos, a sede de todas as paixões, e tê-lo atacado seria um castigo pertinente para aquele que agiu movido pela paixão.

O próprio fogo está sempre aliado à ideia de paixão e, por extensão, de sexualidade, pois “o calor que o fogo irradia evoca a mesma sensação que acompanha o estado da excitação sexual, e a chama lembra, por sua forma e movimentos, o falo ativo” (Freud, 1989, p. 176). Sabe-se que os gestos praticados por aquele que é movido pelo fogo da paixão são aqueles que trazem mudanças, que promovem revoluções e reformas — como confirma Bachelard (1999, p. 86): “Quando se quer que tudo mude, chama-se o fogo”.

Se o fogo simboliza tudo isso — paixão, desejo de mudança, sacrilégio e a presença de um elemento divino entre os homens —, “brincar com fogo” é uma expressão bastante conveniente para um poeta que almejava fazer de sua obra uma comunhão com os deuses — como se pode atestar em vários momentos —, um derramamento avassalador de lava vulcânica, aproximando-a da natureza, impondo-lhe os movimentos convulsivos da terra, os efeitos destrutivos de uma tempestade, o ruído exasperante de um trovão.

Essa ideia da obra como duplo da natureza — e, portanto, da vida — permeia todo *O Teatro e Seu Duplo* e todas as *Mensagens Revolucionárias*, estas últimas escritas, não por acaso, durante sua viagem ao México, a “Terra Vermelha”, de fevereiro a novembro de 1936. Naquela ocasião, Artaud buscava justamente uma expressão que ultrapassasse a visão ocidental da arte e, sobretudo, do teatro — um espetáculo que reencontrasse o vigor da vida, há muito perdido, em sua opinião, no teatro europeu, já demasiadamente corrompido pelo texto e pela narrativa. É nessa permanência no México que ele encontraria essa expressão, devido à geografia e aos aspectos naturais do país, bem como ao próprio modo de viver dos indígenas Tarahumaras. Nas *Mensagens Revolucionárias* — volume que reúne três conferências proferidas no México e vários artigos publicados na imprensa mexicana durante sua estadia naquele país — Artaud trabalha constantemente com a ideia do fogo.

E é justamente num texto que trata do México, e que compõe *Os Tarahumaras*, que ele aponta, de maneira decisiva e fundamental, o privilégio que concede ao fogo — algo que se pode vislumbrar ao se longo de toda a sua obra. Nesse texto, intitulado “O México e a Civilização”, Artaud forja uma inversão emblemática: um movimento que coroa essa primazia do fogo.⁶ Invertendo completamente a ordem clássica de Heráclito para os elementos da natureza (terra, água, ar, fogo), Artaud — a partir da convivência com o povo e, mais especificamente, com os indígenas mexicanos — dita uma nova ordem: fogo, ar, água, terra (Artaud, 1955, p. 160). E há um claro motivo pelo qual o fogo ocupa lugar primordial nessa nova ordenação, pois

há no México, ligada à terra, perdida nos derramamentos de lava vulcânica, vibrante no sangue indígena, a realidade mágica de uma cultura, na qual seria preciso pouca coisa, provavelmente, para reacender materialmente os fogos. E não é por acaso que, falando do México, eu sou levado a falar de fogo. Se toda civilização começou pelo fogo, a ideia de fogo alimenta, no subsolo e na vida, toda a realidade mexicana. O fogo, imagem de civilização, permaneceu no México, através dos tempos, como mais do que uma imagem; ele incorporou-se ativamente aos Mitos pelos quais a civilização do México manifesta sua vivacidade (Artaud, 1955, p. 159).

⁶ “O México e a civilização” compõe a edição de *Os Tarahumaras* da editora L’Arbalète, de 1955, utilizada neste estudo, sendo que, nas *Obras completas* da editora Gallimard, o artigo integra o tomo VIII, enquanto *Os Tarahumaras* compõem o tomo IX.

É importante ressaltar que a ordem estabelecida por Heráclito não representa necessariamente uma hierarquia — até porque ele é conhecido como “o filósofo do fogo”, já que supunha, na sua época (século V a.C.), que o fogo era a base de tudo o que existia sobre a Terra e que o relâmpago dirigia todas as coisas. Artaud, porém, além de também considerar o fogo como elemento de maior importância, empreende ainda o gesto de refazer a ordem da lista, para não deixar dúvidas sobre a hierarquia na qual acredita e que defende.

Há também essa evidência do privilégio do fogo em *As novas revelações do ser*, de 1937, pequeno livro escrito entre o retorno do México e uma viagem para a Irlanda, de onde foi deportado diretamente para o asilo psiquiátrico por perturbar a ordem pública ao tentar “devolver” ao país uma bengala trazida de sua passagem por Havana, que dizia ser de São Patrício. Nesse texto enigmático — escrito sob a influência do tarô e da astrologia e assinado não por Antonin Artaud, mas por *Le Révéle* [O Revelado] — o fogo surge no centro dos quatro elementos, mas aqui ele é destruidor, irremediavelmente apocalíptico:

[...] eu tenho uma Espada e uma Bengala.

Uma bengala com 13 nós e que traz no 9º nó o signo mágico do relâmpago; e 9 é o número da destruição pelo fogo e

EU PREVEJO UMA DESTRUIÇÃO PELO FOGO.

Ou seja, uma destruição infernal. E 9 é o número da destruição, já que é o inferno que representa o fogo (Artaud, 1979e, VII, p. 131).

Por isso, não é sem razão que um poeta que sempre concedeu ao fogo um espaço primordial em sua obra opere um desvio tão radical na ordenação de Heráclito, aceita ao longo dos séculos. Ao desembarcar no México, Artaud vê materializadas todas as suas ideias — não apenas sobre o teatro, mas também sobre a *cultura*: fulgor, vida em permanente revolução, incêndio das formas fixas. Ao voltar do México, sente-se o próprio portador dos segredos do fogo, anunciando seu poder destruidor em tom exaltado e profético.

Desde os primeiros escritos, o fogo é uma constante nas formulações de Artaud e constitui uma questão crucial para o seu pensamento — pensamento que, como se viu, é consumido pelo seu próprio fulgor, por “um desmoronamento central da alma”, “uma espécie de erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz, do pensamento” (Artaud, 1968, p. 25). Nesses primeiros escritos, já em 1925, o fogo surge, em alguns momentos, como a imagem de uma “queimação” que atinge o poeta fisicamente:

[...] uma sensação de queimação ácida nos membros,

músculos torcidos e como em carne viva, o sentimento de ser de vidro e quebradiço, uma retração diante do movimento, e o ruído. Um desequilíbrio inconsciente do caminhar, dos gestos, dos movimentos (Artaud, 1968, p. 62).

Não é raro encontrar, nesse momento de sua obra, descrições de um estado físico que apontam a sensação de um fogo interior, que queima os órgãos e os membros de forma atroz e impiedosa. Em “Fragmentos de um diário do inferno”, de 1926, esses ataques surgem insistentemente, mas aqui na imagem de raios — relâmpagos repentinos de uma tempestade — imagens que, aliás, se

tornarão, constantes em seus escritos posteriores. Esses relâmpagos são sentidos, em três momentos distintos, no próprio sangue, como golpes de uma faca na carne, ou como agitações no estômago:

Imagens espremidas e rápidas, e que só pronunciavam ao meu espírito palavras de cólera e de ódio cego, mas que passam como golpes de faca ou relâmpagos num céu obstruído. Se avaliei mal, é culpa da minha carne, mas essas luzes que meu espírito deixa filtrar de hora em hora são minha carne, cujo sangue se recobre de relâmpagos.

[...] os limbos de um pesadelo de ossos e músculos, com o sentimento das funções estomacais que estalam como uma bandeira nas fosforescências da tempestade (Artaud, 1968, p. 121-124).

O corpo que atravessa essa escrita é, invariavelmente e inexoravelmente, afetado por um calor de tochas, por uma “fagulha errante”, que, ao atingir o corpo, atinge também a língua que o manifesta, dando origem a esses momentos-fulgor que constantemente saltam aos olhos, aos ouvidos e ao espírito daquele que os lê. Em “Manifesto em linguagem clara”, de 1925, Artaud fala dessa fulguração, que só pode ocorrer no domínio da “carne pura”, onde a “evidência da razão” não tem lugar e entra em conflito eterno com o coração e com a afetividade — conflito que também se encena na própria carne do poeta, uma “carne irrigada de nervos”. É nesse terreno da lógica da carne e do “espírito exausto da razão discursiva” que o poeta assiste “à formação de um conceito que carrega em si a própria fulguração das coisas” conceito esse que não se satisfaz com o conhecimento lúcido e racional (Artaud, 1968, p. 192-193).

Nos já citados “Fragmentos de um diário do inferno”, escritos dez anos antes de Artaud pisar em solo mexicano — mas que já trazem as fagulhas iniciais de uma fogueira posterior —, não só o corpo é atingido pelo fogo e suas diferentes manifestações, mas também, como já se esboça em “Manifesto em linguagem clara”, o espírito, a alma, são tocados pela emoção ardente da vida: “Essa espécie de passo para trás que o espírito dá aquém da consciência que o fixa, para ir buscar a emoção da vida. [...] essa emoção que devolve ao espírito o som perturbador da matéria, toda a alma penetra nela e passa no seu fogo ardente” (Artaud, 1968, p. 126).

Os domínios do corpo/da carne e do espírito/da alma são constantemente intercambiáveis na obra de Artaud, pois, nele e para ele, tudo o que atravessa o espírito e o pensamento atravessa também a carne, o corpo. Nenhum pensamento é válido se não atinge o corpo, se não o faz vibrar, pois Artaud não separa seu pensamento de sua vida, de seu corpo — como se pode atestar em “Posição da carne”, de 1925: “Eu refaço, a cada uma das vibrações da minha língua, todos os caminhos do meu pensamento na minha carne”, o que aponta novamente para a contaminação da língua pelos movimentos e percursos do corpo (Artaud, 1968, p. 189).

Para ele, como afirma em “Manifesto em linguagem clara”, só é válido aquilo que agita suas medulas, não o que se dirige à razão. “É para mim”, diz ele, “como uma reorganização suprema em que só as leis do Ilógico participam, e onde triunfa a descoberta de um novo Sentido” (p. 193). Esse Sentido é aquele despertado pelos “fantasmas contraditórios do sono”; é uma “conquista do espírito sobre si mesmo”, no interior do espírito. Trata-se de ordem e inteligência, mas também de uma “significação do caos”, pois não se trata da esgotada ordem lógica: é “desrazão lúcida”, “lógica do Ilógico”. É, enfim, a verdade da vida, que reside “na impulsividade da matéria” (p. 192-194).

Uma vida que torna tão radicais e tão estreitas as relações entre corpo e pensamento só pode ter um corpo em constante dilaceração — sobretudo se esse pensamento que atravessa o corpo

é um pensamento que luta infinitamente com sua própria impossibilidade, com sua incessante erosão. E, novamente, é o fogo que surge para dilacerar o corpo e descrever essa dilaceração (ou esse dilaceramento), em “Correspondência da múmia”, de 1927:

Mas de alto a baixo desta carne encrespada, desta carne não-compacta, circula sempre o fogo potencial. Uma lucidez acende de hora em hora suas brasas, que junta novamente a vida e suas flores.

Tudo o que tem um nome sob a abóbada compacta do céu, tudo o que tem uma fronte, — o que é o nó de um sopro e a corda de uma vibração, tudo isso passa nas girações desse fogo em que se arrepiam as ondas da própria carne, desta carne dura e mole e que um dia eleva-se como um dilúvio de sangue (p. 224).

O fogo é ostensivo. Ele habita não apenas os instantes em que o poeta sente-se desintegrar, mas também os momentos de lucidez — embora estes surjam apenas em longos intervalos de tempo. Nesse texto, o fogo é apresentado como algo potencial: algo que pertence ao horizonte do possível, uma chama que carrega em si toda a potência de tornar-se real, mas que atinge o poeta, física e espiritualmente, como se já o fosse. Em “Posição da carne”, porém, o fogo é representado por uma imagem que lhe confere materialidade pétrea — mais uma emergindo do domínio do espírito para, então, ganhar o terreno da vida: “No decurso desta busca escondida nos limbos da consciência, acreditei sentir as explosões, como o choque de pedras ocultas ou a petrificação repentina de fogos. Fogos que seriam como verdades insensíveis e por milagre vitalizadas” (p. 190).

O fogo, assim, não é apenas uma imagem: é uma “verdade vitalizada”, que se impõe ao sujeito como algo quase palpável — o resultado da dolorosa busca empreendida nos “limbos da consciência”. Essa materialidade do fogo também está presente em dois textos escritos duas décadas após os primeiros, quando Artaud se encontrava no asilo de Rodez, entre 1943 e 1946 — outro período de busca incansável e dolorosa.

No volume *Novos Escritos de Rodez*, o texto “O surrealismo e o fim da era cristã” apresenta uma afirmação que dialoga com “Posição da carne”, ao tratar da concretização do fogo. Artaud afirma que foi em 1918 que começou a sentir “as primeiras mordidas dessas ondas internas da alma que nos atormentam para tomar corpo”, mas que nem a música, o teatro, a pintura ou a poesia eram corporificações suficientes dessas necessidades, pois, em sua visão, essas expressões estavam destinadas a perder a força. E conclui: “O fogo que queimava em mim necessitava de *corporizações* totalmente diferentes” (Artaud, 1977, p. 159). Essas corporificações estariam, pode-se supor, no terreno exclusivo da *vida* — especialmente se lembrarmos que, após o fracasso de *Os Cenci*, sua última tentativa bem-sucedida no teatro, Artaud parte em direção ao México como forma de fuga para a vida — uma terra de fogo.

Outro escrito do mesmo livro que aponta essa questão é “Antígona entre os franceses”, no qual Artaud evoca a figura de Joana d’Arc para aproximar o *fogo* e o *corpo*. A partir das histórias da heroína francesa — levada à fogueira pela Inquisição — e de Antígona, personagem de tragédias de Sófocles, ele reflete sobre heróis que oferecem seus corpos em nome de causas justas. No caso específico de Joana d’Arc, trata-se de uma reconquista do corpo por meio do fogo, de uma “vontade de combustão corporal” (Artaud, 1977, p. 155). Aqui, o corpo é literalmente consumido pelas chamas — e essa imagem não é gratuita dentro de uma obra em que o fogo e o corpo caminham juntos, inseparáveis.

2.1 LÍNGUA DE FOGO

Apesar de o teatro não ser, para Artaud, uma corporização suficiente para o fogo que queimava nele, é também a partir de suas concepções teatrais que se pode perceber a importância de suas ideias em torno do fogo, pois um dos elementos da *mise-en-scène* aos quais dá atenção especial é a *iluminação*. Em sua opinião, a luz no teatro não pode ser tomada como mera projeção sobre o palco, ou como elemento decorativo da cena, mas deve ter corpo, vibrar, incendiar o espaço cênico, compondo, juntamente com o texto, o figurino, a música, os atores e o cenário, um espetáculo que aja sensivelmente sobre a plateia. Quando Artaud chama atenção para a sensibilidade, isso significa que os efeitos dos elementos da cena devem incidir sobre o corpo dos espectadores, causando sensações e estados de espírito semelhantes àqueles experimentados na vida. Em “Acabar com as obras-primas”, de 1933, texto que compõe a coletânea *O Teatro e Seu Duplo* — o duplo do teatro não é nada além da vida —, essa posição é claramente manifesta:

Nesses meios que se utilizam, a luz, por sua vez, intervém. A luz que não é feita apenas para colorir ou iluminar e que traz consigo sua força, sua influência, suas sugestões. E a luz de uma caverna verde não coloca o organismo nas mesmas disposições sensuais que a luz de um dia de ventania (Artaud, 1999, p. 92).

Percebe-se, assim, que a luz é uma linguagem, que pode falar mais ao público do que o próprio texto, tornando-se narrativa sem recorrer às palavras. Essa ideia surge com frequência em vários outros ensaios de *O Teatro e Seu Duplo*. Em “O teatro da crueldade – Primeiro manifesto”, de 1932, por exemplo, quando Artaud tece suas considerações sobre a iluminação, é precisamente como *lanças de fogo* que imagina que ela deva ser explorada em um espetáculo:

Os aparelhos luminosos atualmente em uso nos teatros já não podem ser suficientes. Entrando em jogo a ação particular da luz sobre o espírito, devem-se buscar efeitos de vibração luminosa, novos modos de difundir a iluminação em ondas, ou por camadas, ou como uma fuzilaria de flechas incendiárias (Artaud, 1999, p. 109).

A luz torna-se fogo e deve incendiar a cena, mas também deve, quando necessário, causar sensações opostas a ele: além de calor, frio; além de raiva, medo. E esse raciocínio não contradiz a lógica do fogo, pois, mesmo quando sutil, a luz deve ter a perspicácia de invadir a alma do espectador — e é nesse poder luminoso e incendiário que reside sua força. Desse modo, um determinado estado de espírito que move um espetáculo deve ser enunciado por todos os elementos da montagem, inclusive pela luz, que deve levar a plateia a compreender e a sentir esse estado como real — ou seja, recebê-lo como *realidade*, e não como ficção. Trata-se, como lembra o próprio Artaud, não de *imitar* a realidade, mas de *criar* uma realidade, edificar um “mundo efêmero, mas verdadeiro”, favorecer “a irrupção inédita de um mundo” (Artaud, 1979b, p. 16). No programa de Artaud para o seu Teatro da Crueldade — presente no Primeiro Manifesto e que nunca chegou a ser realizado —, a indicação para uma das montagens sugere esse aspecto da iluminação como criadora e reveladora tanto dos sentimentos dos personagens quanto do estado de espírito da época retratada:

A Tomada de Jerusalém, segundo a Bíblia e a História; com a cor vermelho-sangue que daí decorre e com o sentimento de abandono e pânico dos espíritos visível até na luz; e, por outro lado, com as

disputas metafísicas dos profetas, com a incrível agitação intelectual que elas criam e cujo contragolpe recai fisicamente sobre o Rei, o Templo, o Populacho e os Acontecimentos (Artaud, 1999, p. 115, *itálico no original*).

A ideia de Artaud sobre o teatro como duplo da vida está presente no próprio conceito de Teatro da Crueldade, termo que, em sua época, causou uma série de equívocos, pois críticos e até mesmo amigos do autor o interpretaram em seu sentido comum o de: *atrocidade* e *maldade*. O próprio poeta se encarregou de desfazer esse mal-entendido em três cartas publicadas em *O Teatro e Seu Duplo*, demonstrando, já na primeira, endereçada a Jean Paulhan, que essa *crueldade* não se refere ao sadismo, ao uso de sangue ou ao “dilaceramento carnal”: “a palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído”. Pensando na etimologia do termo e tomando adotando um sentido filosófico, Artaud mostra que essa palavra significa *rigor, decisão implacável, determinação absoluta* — o que não implica um “rigor sangrento” e gratuito, mas sim um rigor consciente. É essa consciência “que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue”.

Em outra carta, também endereçada a Paulhan, a menção à vida retorna: “uso a palavra crueldade no sentido de apetite da vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas”. Por fim, na última carta, enviada a André Rolland de Renéville, a vida é associada ao fogo — uma associação que já se esboçava nas passagens anteriores, mesmo que de forma indireta, nas menções à “cor de sangue” e à “devoração das trevas”: “no fogo de vida, no apetite de vida, no impulso irracional para a vida há uma espécie de maldade inicial” (Artaud, 1999, p. 117-121).

Mais uma vez, Artaud reconhece essa concepção de teatro nas montagens de Jean-Louis Barrault. Na segunda nota de “Duas Notas”, comenta a montagem de Barrault para uma ação dramática intitulada *Em Torno de Uma Mãe*, baseada em um romance de William Faulkner. Em uma cena da peça, o palco é invadido por um centauro, que, segundo Artaud, provoca grande emoção na plateia, conferindo um tom mágico à cena. Essa magia também se manifesta na cena da morte da mãe, em que os gritos da personagem são associados à imagem de um fogo em ascensão:

Não esqueceremos mais a morte da mãe, com seus gritos que retomam, no espaço e no tempo, a épica travessia do rio, a ascensão do fogo pelas gargantas dos homens e à qual corresponde, no plano do gesto, uma outra ascensão do fogo, e sobretudo essa espécie de homem-cavalo que circula pela peça como se o próprio espírito da Fábula tivesse voltado a descer até nós (Artaud, 1999, p. 165-166).

O fogo, aqui, surge tanto como uma tradução imagética para o grito — essa língua de fogo expulsa pela garganta e que provoca um incêndio no palco — quanto como símbolo do rigor do gesto, que também carrega calor para a cena. A voz e o gesto do ator, assim comparados a uma labareda, cumprem a tarefa de reconduzir o teatro a um espaço mágico, em estreita comunhão com as forças da natureza. Nesse sentido, é interessante salientar que Freud, em “Sobre a conquista do fogo”, aproxima a imagem da chama à de uma *lingueta*, da qual se pode extrair não só uma conotação sexual, mas também uma aproximação entre a voz e o fogo, já que a língua é um dos órgãos que possibilitam a emissão da voz e a produção de sons. A chama — essa lingueta vibrante — representa bem os movimentos do corpo e da voz, com suas intermitências, suas diferentes escalas, ora extenuada

e eloquente, ora baixa e calma. Não à toa, uma das definições de dicionário para *chama* ou *labareda* é justamente *língua de fogo*, ou seja, o fogo em forma de língua. O fogo é linguagem, é língua e é voz.

Não só em *O Teatro e Seu Duplo* surgem as preocupações de Artaud acerca do manejo da luz como fogo, como elemento revolucionário. Em seus escritos sobre teatro reunidos em *Mensagens Revolucionárias*, ele também ressalta a importância da iluminação como propulsora de estados de espírito e criadora de atmosferas. Em “O Teatro do Pós-Guerra em Paris”, ele destaca o trabalho de Georges Pitoëf, que, em sua opinião, foi o primeiro a contribuir à iluminação a devida importância na *mise-en-scène*, conseguindo criar, com a ajuda da luz, a atmosfera adequada ao espetáculo. Falar de atmosfera apropriada a partir do pensamento artaudiano significa, por exemplo, que uma peça russa apresente uma “atmosfera verdadeiramente russa” — o que mais de uma vez remete à dimensão da vida —, e, para isso, a luz tinha papel fundamental. É esse rigor que o poeta pretende expressar com o termo *crueledade*, especialmente porque, sob a direção de Pitoëf, tinha-se a nítida impressão de que o ator “representava com sua própria vida e estava prestes a entregá-la” (Artaud, 1971, p. 64).

Contudo, o trabalho de iluminação que provavelmente mais impactou Artaud, descrito no mesmo texto, é o de Alexandre de Salzmann, responsável pela luz na montagem de *Peleás e Melisanda*, de Maeterlinck, dirigida por Jacques Copeau em 1919. Nessa encenação, a luz tornava-se uma nova personagem, tamanha sua vivacidade e sua capacidade de atuar sobre o espírito e os sentidos da plateia — chegando até a parecer liberar um odor. Após esse espetáculo multisensorial, Artaud encontrou-se com Salzmann durante uma discussão em que espondia a críticas sobre seu trabalho de iluminação para aquela montagem. Nessa ocasião, o iluminador exprimiu exatamente o que Artaud (1971, p. 66) pensava sobre a luz — e que muitos espectadores pareciam ignorar: “aquela luz”, diz Salzmann, “era sensibilidade, pois não há luz sem sensibilidade”.

É justamente essa sensibilidade que Artaud presencia no emprego da luz em outras montagens, como *Saül*, de André Gide, montado e protagonizado por Copeau: “Jamais me esquecerei, no *Saül*, de André Gide, encenado em 1922, desta abóbada aberta à luz, uma fantasmática luz verde pela qual Saül-Jacques Copeau era devorado” (Artaud, 1971, p. 56-57). Em *Transatlântico Tenacity*, de Charles Vildrac, também dirigido por Copeau, a luz e o cenário evocam uma sensibilidade que toca o real, a vida: “Diante de uma porta de vidro aberta sobre uma luz azinhavre, Copeau evoca toda a úmida nostalgia de um porto num país nórdico” (Artaud, 1971, p. 56). A luz, assim, é capaz de criar sensações que aproximam a encenação da realidade, como se o espectador, nesse último caso, estivesse não em um teatro, mas em um porto de um país nórdico.

No único ensaio de *Mensagens Revolucionárias* em que Artaud apresenta uma crítica negativa sobre uma montagem, é justamente a “falta de fogo” que ele lamenta, o que já é apontado desde o título: “Uma Medeia Sem Fogo”. Aqui, novamente, um dos pontos da crítica é a iluminação, pois nessa montagem da *Medeia*, de Sêneca, por Margarita Xirgu, Artaud (1971, p. 87-92) não consegue vislumbrar o “valor moral” da luz, a sua capacidade de acrescentar, “como por encantamento”, ilusão ou desilusão ao jogo teatral, satisfazendo-se com o simples efeito de iluminar os objetos de cena.

Mesmo quando Artaud volta seus comentários a outros elementos da cena, são os signos do domínio do fogo que guiam seu pensamento e os transformam em linguagem. Em “O Teatro do Pós-Guerra em Paris”, ao narrar as atividades do Atelier — companhia teatral que “queria ressuscitar o espírito das antigas companhias da Idade Média” e que tinha na direção Charles Dullin, um ator

no qual se percebia uma “real, esmagadora intensidade na ação” —, Artaud lembra a montagem de *Volpone*, de Ben Jonson, na qual “vibrava um cenário vermelho sangue, tal como uma bandeira tremulando ao sol” (Artaud, 1971, p. 59).

Um testemunho semelhante é dado para a montagem de *Antígona* por Jean Cocteau, com cenário de Picasso. Tendo tido a oportunidade de assistir à criação do cenário pelo pintor, Artaud relata suas principais impressões: o uso de uma faixa “granulosa e avermelhada, da cor das pedras vulcânicas que, no México, serviram para construir os palácios coloniais”, o “vermelho de um sangue queimado”; o desenho, cujas “linhas compunham uma geometria que ia sustentar não se sabe o quê, alguma coisa que, no meio do muro, iria rapidamente incendiar não se sabe que coisa”; ao fim, com a reunião de todos esses elementos, podia-se “contemplar uma brilhante coluna”, de “estilo dórico”, como “atraída por uma autêntica magia” (Artaud, 1971, p. 60-61).

Pode-se atestar que Artaud não apenas escrevia sobre esses efeitos de luz e cenário no teatro, mas também tentou utilizá-los na ocasião da montagem, em 1935, de *Os Cenci*, peça baseada em uma história verídica ocorrida em Roma, em 1599. A partir dessa história, Shelley montou uma tragédia em cinco atos em 1819 (cujo texto foi publicado somente em 1887), e Stendhal escreveu uma narrativa, publicada em 1837. A tragédia de Artaud inspira-se nos dois textos precedentes, principalmente na tragédia de Shelley, mas trata-se de um novo texto, com uma nova dicção e vigor renovado. A história, em linhas gerais, trata da família Cenci, cujo pai tirano viola a própria filha, Béatrice, que tinha então dezesseis anos. Esta, como vingança, ordena que dois subordinados o matem, o que é feito. Seu plano, porém, é descoberto, e ela é julgada e morta⁷.

Vários são os testemunhos que relatam o “frenesi visual” do espetáculo, que tentava, com vários recursos, fazer com que o espírito do espectador adentrasse o clima atormentado e apavorado das personagens, sentindo na carne o pânico e a violência presentes na narrativa. Apesar das críticas contraditórias e, muitas vezes, severas, na imprensa, todos concordavam que o espetáculo era perturbador, sendo os efeitos de luz um dos grandes responsáveis por essa impressão. Pierre Jean Jouve, numa crítica publicada na *Nova Revista Francesa* em 1^o de junho de 1935, após a peça ter sido retirada de cartaz, atesta a “iluminação complexa” da montagem de Artaud, apontando também alguns aspectos do cenário e do figurino criados por Balthus: um cenário tomado por elementos discordantes, por um contraste de cores e uma certa ruptura de formas, mas que remetia o espectador diretamente a um espaço italiano, a um “gigantesco palácio-prisão de Piranese”, no qual prevaleciam “cortinados vermelhos, pendentes, como ‘trapos de ferro’, ou coágulos de sangue”; quanto aos figurinos, percebia-se um material “brilhante e vivo”, que causou grande espanto na ocasião (Jouve, 1990, p. 361-365).

As anotações de Jouve em relação ao cenário são importantes para pensar a dimensão da *verdade*, pois demonstram que Artaud e Balthus buscaram, na montagem, uma aproximação da realidade italiana. Um episódio interessante, narrado por Alain Virmaux ilustra esse aspecto: Durante os ensaios de *Os Cenci*, Artaud queria que, na cena do suplício de Béatrice, uma roda estivesse presa ao teto do teatro e os cabelos da atriz Iya Abdy, que interpretava a personagem, fossem presos à roda. Enquanto isso, um banco, não percebido pelo público, a sustentava em pé, criando a ilusão de que ela estava suspensa pelos cabelos. Abdy, no entanto, suspeitou que, na estreia, Artaud removeria o banco no último momento, buscando uma expressão de desespero “mais verdadeira, mais impressionante”.

⁷ A peça *Os Cenci* encontra-se no tomo IV das *Obras completas*, p. 147-210.

A atriz, então, conseguiu que a roda fosse posicionada verticalmente e ao nível do chão, para não ser surpreendida pela intenção de Artaud de aproximar ao máximo a encenação da realidade (Virmaux, 1990, p. 209). No próprio texto de *Os Cenci*, estabelecido pela editora Gallimard para as *Obras Completas*, é possível notar, a partir de algumas rubricas, a profusão do uso da iluminação e dos aspectos relacionados ao fogo no espetáculo. Para ilustrar, eis algumas.

Primeiramente, Artaud pede que várias tochas sejam espalhadas pelo cenário, sendo várias delas apagadas em momentos específicos para criar um clima mais sombrio (ressaltando o controle da iluminação). No início da segunda cena do primeiro ato, ele solicita um jardim iluminado pela lua no centro do palco. Na cena seguinte, cortinas *púrpuras* voam ao vento, anunciando uma “orgia furiosa” que surgirá no quadro imediatamente posterior. Ainda na mesma cena, um dos convivas da festa exclama: “Tochas, tochas, tochas: tochas para iluminar meu caminho; eu parto!”. A segunda cena do terceiro ato inicia-se com uma tempestade que se avoluma e lança, repetidos relâmpagos e trovões sobre o cenário. Na primeira cena do quarto ato, Béatrice entrega um manto de *ouro rutilante* aos dois subordinados que escolhe para matar seu pai. No início da segunda cena do mesmo ato, um fundo de céu branco surge no cenário, imediatamente atingido pela luz. Em outro momento dessa mesma cena, uma luz “ofuscante e terrível” toma gradualmente todo o cenário, amedrontando e fazendo recuar uma das personagens. Logo em seguida, revela-se que são guardas que, ao adentrarem o palco, trazem o “clarão de uma floresta de tochas”, que invade todo o ambiente. Dessa forma, não é difícil imaginar o impacto visual causado pela montagem da peça, conforme atestado por Jouve.

Todos esses recursos também visavam aproximar a *mise en scène* da *verdade*, conforme o pensamento de Artaud sobre a arquitetura de uma montagem teatral. Ele concebia o texto apenas como uma entre várias linguagens, que incluíam ruídos, música, gestos, além da iluminação, dos figurinos e do cenário. As notas que acompanham a edição de *Os Cenci* confirmam esse aspecto: comparada aos textos de Shelley e Stendhal, a montagem de Artaud, é menos “palavrosa”. Nela, “as personagens *falam menos* e agem mais”, e as indicações dos jogos de cena são significativamente mais importantes e detalhadas (Artaud, 1979c, p. 336). A encenação transforma-se em um braseiro no qual corpos-hieróglifos se movem em uma coreografia que se assemelha a uma dança sísmica, capaz de abalar e provocar erupções por todo o espaço cênico.

2.2 A TERRA VERMELHA

Os inúmeros momentos nos quais Artaud relaciona suas ideias sobre pensamento, vida e teatro às imagens do campo semântico do fogo são, de certo modo, sintetizados na conferência “O Teatro e os Deuses”, apresentada durante a sua estadia no México. Logo no início da conferência, Artaud menciona Balthus que, em sua opinião, pintava “como alguém que conhecia o segredo do relâmpago”. Essa observação liga novamente o pensamento — e a ação — à vida e ao campo semântico do fogo. A partir dessa afirmação, ele parece condensar, em um parágrafo, todas essas relações:

Essa ideia da vida é mágica, ela supõe a presença de um fogo em todas as manifestações do pensamento humano; e essa imagem do pensamento que pega fogo parece-nos a todos, hoje, que ela está contida no teatro; e acreditamos que o teatro só é feito para manifestá-la. Mas hoje a maioria das pessoas pensa que o teatro não tem nada a ver com a realidade (Artaud, 1971, p. 37-38).

Vida, magia, pensamento, teatro, realidade, fogo. É no próprio México — “Terra Vermelha de homens cobreados” — que Artaud encontra a materialização de suas ideias sobre o teatro como o lugar do fogo, amalgamadas às de vida e realidade. É lá que ele vislumbra essas relações se manifestarem de forma natural, verdadeira, sem impostura, pois o México ainda abrigaria, apesar da colonização europeia, a alma das antigas culturas indígenas, além de estar “na rota do sol”, e “na linha de atração magnética do sol”. O sol, essa gigantesca bola de fogo, é sempre quem guia seu pensamento sobre o México, e não poderia ser de outra forma, já que é ele, segundo Artaud, quem guia a vida dos mexicanos, principalmente a dos Tarahumaras.

Em “A cultura eterna do México”, de *Mensagens Revolucionárias*, Artaud explora a “verdadeira cultura solar” desenvolvida pelos Maias. Ao acompanhar seu raciocínio, percebe-se que nessa cultura solar, o sol — que na antiga linguagem dos símbolos surge como mantenedor da vida — aparece mais como um princípio de morte do que de vida. Isso porque ele queima, calcina, elimina, mas sem destruir; é graças ao acúmulo das coisas suprimidas que ele mantém a eternidade das forças que conservam a vida. Esse movimento, portanto, confirma a supremacia da morte, pois a destruição é transformadora e mantém a continuidade da vida pela transmutação das aparências do ser, tal como na adoração a Shiva, em que se tem como emblema o espírito do fogo, devorador de formas (Artaud, 1971, p. 116-117).

Herdeiro de ideias dos pitagóricos que, observando o céu, já imaginavam a existência de corpos que giravam em torno do “Fogo Central” — o sol —, Heráclito, em seus aforismos, tece afirmações sobre o fogo que se assemelham bastante a essa “cultura solar” de que trata Artaud. Já se mencionou que Heráclito, como filósofo do fogo, certamente influenciou o pensamento de Artaud, ainda que este refaça a ordenação clássica dos elementos. De acordo com o filósofo, o mundo sempre foi, é e será um fogo incessantemente vivo, que se acende e se apaga segundo medidas, pois “tudo se compõe a partir do fogo e nele se resolve”. O cosmo nasceria do fogo e seria, de novo, por fogo consumido por toda a eternidade, gerando uma permuta recíproca entre o fogo e tudo o que existe no universo. O sol é tomado como a própria imagem desse fogo incessante, responsável por noite e dia, inverno e verão. Assim, esse elemento dubio, apesar de, como o sol, queimar e destruir, também aquece e constrói. E, mesmo quando destrutivo, nunca age sem propósitos, pois o faz meticulosamente (Heráclito, 1973, p. 79-142). O fogo pulveriza para, então, fazer florescer e eclodir novamente. Essa posição é evidente nos escritos de Artaud, já que neles as potencialidades do fogo são utilizadas não para incinerar sumariamente, mas para, a partir desse gesto, edificar uma linguagem rara e incomum.

Em *Os Tarahumaras*, relato de sua convivência com os indígenas mexicanos, as imagens provenientes do campo semântico do sol e do fogo são fundamentais em diversos momentos, principalmente nos capítulos em que Artaud relata dois eventos: a Dança do Peiote e o Tutuguri, também conhecido como “O rito do sol negro”. Este último, aliás, guarda uma relação estreita com o raciocínio sobre o sol, o princípio de morte, e as ideias de Heráclito.

Em relação à Dança do Peiote, essas imagens são manipuladas em todas as fases e a todo momento, conforme relata o poeta. Primeiramente, Artaud teve de aguardar por mais de um mês nas montanhas Tarahumaras para poder participar do rito — período de angustiante espera que ele nomeia de *ebulição*. Terminado o período de espera, ele percebe, ao participar do evento, que o tempo do ritual é marcado entre os *dois sóis* — o ocaso e a alvorada —, e que a dança e todas as suas etapas

acontecem em torno de uma *fogueira*. Ao fim, ele disserta sobre *os rebentos da queimadura*, o estado proporcionado a quem participa do rito: “Eu estava pronto para todas as queimaduras, e esperava os rebentos da queimadura, em vista de uma combustão logo generalizada” (Artaud, 1955, p. 81). Durante o rito, a sensação é a de que o próprio corpo, em sua totalidade, será tomado pelo fogo.

No poema “Tutuguri”, que aborda o rito do sol negro, Artaud explora diversas referências ao fogo, especialmente na segunda versão, escrita mais de dez anos após a primeira. Nos versos iniciais dessa segunda versão, Artaud (1955, p. 89) declara: “Feito à glória externa do sol, *Tutuguri* é um rito negro. / O Rito da noite negra e da morte *eterna* do sol”. Contudo, como observa Jacob Rogozinski em ensaio sobre o poema, “tudo se passa como se o rito incluísse, por antecipação, sua própria transgressão e apenas simulasse ‘barrar o caminho’ ao sol para melhor permiti-lo surgir”.⁸ Morte e ressuscitação eternas.

Talvez seja por isso que as imagens ligadas ao fogo estejam tão presentes no poema, como astros que se acendem e iluminam a superfície da página. Em vários momentos, Artaud descreve o rito dos Tarahumaras com notável incandescência, utilizando-se de imagens igualmente incandescentes. Ele, por exemplo, descreve o como *a bola de um relâmpago*. Afirmar também que o tímpano — instrumento musical do sétimo Tutuguri, encarregado de marcar o ritmo —, é “*a cratera de um vulcão no auge de sua erupção*”. Ou, ainda, quando se refere ao corpo durante o rito, tomado por um furor e, sobretudo, por um *fervor* interno, e compara certos sons do rito ao disparo de *canhões* de marinha. Por fim, ao reconhecer os “vapores *sulfurosos*, liláceos”, que

emergem em bloco
de um ponto do círculo
que os seis homens
traçaram,
que as seis cruzes
cercaram,
e sob os vapores uma chama, uma chama imensa
de um só golpe
acendeu-se,
e esta chama imensa *exaspera-se*.

Ela exaspera-se com um ruído *espantoso*. Seu interior se enche de astros, de corpúsculos incandescentes; como se o sol, ao vir, trouxesse consigo um sistema celeste (Artaud, 1955, p. 92).⁹

Assim, é evidente que o sol é o “fogo central” da cultura mexicana e Tarahumara, guiando a *vida* e o *rito*. Este, nesse contexto, ao invés de meramente representar uma ficção ou mimetizar uma realidade, constitui parte integrante da vida, não sendo um simples gesto acessório que almeja apenas a fruição. Era exatamente essa forma de expressão da realidade que Artaud buscava no teatro e em todas as suas práticas e manifestações estéticas: não uma realidade que imitasse detalhadamente a realidade material, mas que fosse uma tentativa de extrair do mundo a sua *verdade autêntica*, seu sentido primordial — algo que, na verdade, era inalcançável e inacessível. Contudo, era preciso ao menos se aproximar, confrontar o impossível.

⁸ Rogozinski. “Tutuguri”, ou le rythme d’Artaud, p. 2. Ver também tradução de Moraes (2001, p. 21-35).

⁹ Os destaques da citação recuada são do próprio autor e os do texto corrente foram adicionados.

2.3 O IMPERADOR SOLAR

Curiosamente, na obra de Artaud, há um texto consagrado a um personagem histórico que, segundo ele, foi a própria personificação do sol: *Heliogábalo ou o anarquista coroado*, de 1934. Nesse trabalho intensamente poético e erudito, fruto de grande esforço de leitura e pesquisa por parte de Artaud, o personagem surge em diversos momentos envolto por uma luminosidade flamejante, de modo que o sol — presente em seu próprio nome, “*hélío*” —, se revele aos olhos do leitor.

Imperador romano no século III da era cristã, de origem síria, Heliogábalo é conhecido por seus atos extravagantes, vistos pela maioria dos historiadores como resultado de sua postura pueril — ele assumiu o trono com apenas quatorze anos de idade. Artaud, ao contrário desses historiadores, enxerga na conduta do jovem imperador uma manifestação da mais autêntica anarquia. Contudo, não se trata de uma anarquia gratuita e sem propósitos, pois ela busca “o sentido da unidade profunda das coisas” por meio do “sentido da multiplicidade das coisas”, caminho indispensável para se alcançar a unidade (Artaud, 1979a, p. 45).

Nesse gesto pela busca da unidade a partir do múltiplo, Artaud identifica justamente o movimento da *crueldade*, no mesmo sentido que ele buscava para o teatro: o rigor, a determinação, a decisão implacável. No entanto, no caso de Heliogábalo, o movimento da crueldade também abarca o sentido comumente atribuído ao termo: o do derramamento de sangue, do dilaceramento carnal, mas não porque no seu império tenha sido marcado pela violência contra o povo — o que de fato não houve —, mas em decorrência da própria morte do jovem imperador, que, segundo Artaud, constitui o coroamento de sua vida: ele é dilacerado por seu povo e pelo exército, num espetáculo de carnificina repugnante. Sua vida e sua morte, portanto, foram coroadas pela *crueldade*, cada uma à sua maneira e a partir de uma concepção distinta: o rigor na vida e o sangue na morte.

Não é por acaso que a figura de Heliogábalo seduz tanto Artaud, pois ele também representa o fogo que consome as formas fixas e os princípios estabelecidos — o mesmo impulso que o poeta também identifica na cultura mexicana. Segundo Artaud (1979a, p. 76), o imperador possuía um espírito de “natureza espasmódica e escorregadia”, incapaz de se fixar em qualquer forma e que, em seu reinado, impedia o estabelecimento de normas claras e moralistas, tomando a anarquia o seu único ato tirânico. Seu governo, segundo a interpretação de Artaud, baseava-se em atos, e não em palavras. Este é mais um aspecto que o fascina e que pode ser encontrado em suas concepções teatrais — como em *Os Cenci*, obra na qual se age mais do que se fala — e também em seu elogio à cultura mexicana. Artaud percebe em Heliogábalo, por exemplo, um “monoteísmo mágico, que não é somente do verbo, mas da ação” e um gosto pelas coisas — pelas coisas *sólidas*, como ele faz questão de frisar —, e não pelos princípios.

A simpatia por Heliogábalo confirma-se definitivamente quando Artaud percebe o gosto do imperador pelo teatro, pela poesia e pela música, mas, neste caso, porque essas manifestações não se limitam à imitação, alcançando o domínio da vida, da própria realidade:

Toda a vida de Heliogábalo é a anarquia em ato, pois Elagabalus [...] é o fim das contradições, a eliminação da guerra e da anarquia, mas pela guerra, e é também, sobre esta terra de contradição e de desordem, o uso da anarquia. E a anarquia, no ponto em que Heliogábalo a leva, é a poesia realizada.

Há em toda poesia uma contradição essencial. A poesia é a multiplicidade pulverizada e que se incendeia. E a poesia, que reconduz à ordem, ressuscita primeiro a desordem de aspectos incendiados; ela faz se entrecrocarem os aspectos que ela reconduz a um ponto único: fogo, gesto, sangue, grito (Artaud, 1979a, p. 97).

Essa “poesia realizada” que Artaud identifica nos atos do imperador é percebida em vários momentos da narrativa, chegando ao ponto de afirmar que ele “introduziu o teatro e, pelo teatro, a poesia no trono de Roma”, e que “a poesia, quando é real, merece sangue, justifica que se derrame sangue”. Artaud faz essas afirmações ao citar a encenação, no palácio real, da fábula de Páris, na qual o próprio Heliogábalo representava o papel de Vênus. Nessa encenação, Heliogábalo deixava, “repentinamente, suas vestes caírem aos pés” e, “completamente nu”, imitando a postura de Vênus — uma mão sobre o seio e a outra sobre o sexo —, “ajoelhava-se e, levantando o traseiro, mostrava-o aos seus companheiros de deboche”. Nessa cena, também narrada pelo historiador Lampride e que este considera exemplo de desordem e depravação, Artaud percebe uma “anarquia perigosa”, “a poesia e o teatro colocados no plano da realidade mais verdadeira”, pois é uma “representação ao natural e diante de cem mil pessoas da fábula de Vênus e de Páris, com o estado de febre que ela cria, com as miragens que ela suscita”. Além disso, Artaud (1979a, p. 106-107) pressupõe que, “tão próximas dos mistérios antigos [...], as personagens que eram postas em cena dessa maneira não deviam se comportar como frias alegorias, mas significavam forças da natureza [...], deviam conservar uma força de puro elemento”. Assim, mais uma vez, Artaud tece elogios ao teatro antigo e medieval, que ainda não havia perdido a ideia do encantamento.

São ações como as relatadas anteriormente, praticadas por Heliogábalo, que levam Artaud (1979a, p. 122) a afirmar que o imperador levou a “busca da arte, do rito e da poesia” à “mais absurda magnificência”, principalmente porque, mais do que aproximar o teatro da realidade, suas atitudes transformavam a própria realidade em espaço teatral, como ocorria com os Tarahumaras. Há uma passagem na narrativa em que Artaud trata de uma aparição pública de Heliogábalo, vendo nela o desenrolar de um espetáculo, quando deveria ser, a rigor, um ato solene:

Sempre no paroxismo, no frenesi, no momento em que as vozes se esgarçam, passam por um alto genésico e feminino, Heliogábalo, tendo sobre o púbis uma espécie de aranha de ferro [...]; com seu membro banhado em ouro, coberto de ouro [...]; chega, com a tiara solar, com seu manto sobrecarregado de pedras, devorado pelos fogos.

Sua entrada tem o valor de uma dança, de um passo de dança maravilhosamente bem dado, apesar de Heliogábalo não ter nada de dançarino. Um silêncio, e então as chamas elevam-se, a orgia, uma orgia seca recomeça. Heliogábalo reúne os gritos, orienta o ardor genésico e calcinado, o ardor de morte, o rito inútil.

Ora, esses instrumentos, essas pedrarias, esses calçados, essas roupas e esses tecidos, esses repertórios desvairados de músicas de cordas ou de percussão, como crótalos, címbalos, tambores egípcios, liras gregas, sistros, flautas, etc, essas orquestras de flautas, de asores, de harpas e de náblios [...], essa suntuosidade religiosa tem um sentido. Um sentido ritual poderoso assim como têm um sentido todos os atos de Heliogábalo imperador, ao contrário do que diz a História (Artaud, 1979a, p. 110-111).

Teatro, poesia, dança, música: um espetáculo total. Só mesmo um imperador apaixonado pela arte e que a incorpora em todos os gestos de sua vida prática poderia atrair a atenção de Artaud, já que se nota em sua obra um menosprezo claro por aqueles que exercem o poder, dos reitores das

universidades ao papa. Essa prática da arte em plena vida está sempre fundamentada, como fica claro nos trechos citados, no elemento fogo, que ele sempre destaca ao descrever Heliogábalo ou suas atitudes. Ou mesmo antes, quando disserta sobre o espaço e a época em que se passa a história do imperador, um relato sempre banhado pela luz do sol e pelas imagens do fogo.

Artaud afirma que “o Oriente sempre esteve num estado de ebulição tranquilizadora”, tendo a própria natureza, geografia e até mesmo a arquitetura na qual se passa a vida de Heliogábalo um papel de destaque nessa ebulição. O solo sírio, por ser vulcânico, é vivente, e nele se eleva o “cone negro de Emesa”, “um Bétilo que guarda seu fogo e se prepara para expeli-lo, pois os Bétilos vieram do fogo” e “são como as fagulhas carbonizadas do fogo celeste” (Artaud, 1979a, p. 20-22). Há, ainda, os inúmeros templos dedicados ao sol, com suas portas douradas, em cujo interior o ouro reluz de todos os lados, irradiando em toda a abóbada, cujas estátuas são coroadas com raios e também cobertas de ouro e de pedras preciosas — ônix, jacintos egípcios, esmeraldas, diamantes, pedras de todas as cores, mas principalmente das cores do fogo. Em outros templos, veem-se “pedras raras, cobertas de um verniz de mica brilhante”, “grandes ondas de clarões prateados [que] vibram sobre as paredes de mármore” (p. 25-51).

As descrições dos cenários em que se passa a história servem para reafirmar e justificar as características que Artaud atribui ao próprio imperador, descrito, conforme já mencionado, como uma personificação humana do sol. Em uma das primeiras menções a essas características, o poeta fala de sua “energia de ouro concentrado”, sua “luz vibrante e reduzida, que milagrosamente se torna novamente ativa” e de seu “nome, que parece ser a feliz contração gramatical das mais altas denominações do sol”. O próprio nome do Imperador já carrega, além do *sol* (*helio*), outros signos que remetem ao fogo e elucidam sua “força eruptiva”: “*gabal*” vem de “*gibil*”, que significa, no acádico antigo, “o fogo que destrói e deforma, mas prepara o renascimento do Fênix vermelho, nascido do fogo e que é o emblema da mulher, da mulher pelo mênstruo vermelho-fogo”. Ainda em “*gabal*”, encontram-se referências a “*baal*”, “*bel*” ou “*bel-gi*”, deus caldeu do fogo, ou “*gibil*”, o próprio fogo, no aramaico antigo (p. 12-89).

Fisicamente, Heliogábalo possui olhos da cor de “ouro queimado” e cabelos que, de um “loiro ruivo”, também remetem ao fogo. Sua presença é cintilante como um braseiro, “sobrecarregada de amuletos, de pedras vivas, de esmaltes preciosos”. É um rei que queima e que, como descendente direto do sol, distribui o ouro solar: uma estátua de carne humana que lança seus fogos sem se consumir (p. 71-77). A imagem desse corpo que se ostenta como uma tocha, expelindo fogo e exibindo-se reluzente, revela-se essencial entre as diversas imagens e corporificações do fogo realizadas por Artaud.

2.4 OS PINTORES DO FOGO

O movimento incessante de Artaud em busca do fogo, seja na arte ou na vida — campos que para ele são intercambiáveis e até idênticos —, prossegue até seus últimos escritos. Isso é notadamente visível quando ele reflete sobre a obra de um outro personagem real, um homem ruivo, da cor do fogo, que “preferiu tornar-se louco” — na acepção social da loucura: *Van Gogh o suicidado da sociedade*. Nenhum outro pintor atrairia tanto a atenção de Artaud, visto que em sua obra se observa tamanha proliferação de fogos: são sóis, girassóis, estrelas, inúmeros tons de amarelo e de vermelho. Além

disso, em nenhum outro pintor se encontra tamanha multiplicação de “apóstrofes, estrias, vírgulas, barras” — essas faíscas e fagulhas que povoam a tela, claros sinais de uma língua, de uma escrita, de uma narrativa, de um mito. Essa característica ressoa com o próprio Artaud que, ao desenhar, acreditava estar compondo um poema, um texto, uma narrativa, um objeto falante.

Para Artaud, a força da poesia pictórica de Van Gogh transcende a própria vida, tornando-a, após o pintor, devedora de energia, de impacto, de força, de fogo. Essa ideia de que a obra de Van Gogh é mais pungente e explosiva do que a própria vida é recorrente; em vários momentos, Artaud faz afirmações semelhantes: “mesmo a natureza exterior, com seus climas, suas marés e suas tempestades de equinócio não podem mais, após a passagem de Van Gogh sobre a Terra, guardar a mesma gravitação”; não há “explosão de vulcão, tremor de terra, guerra que arrepie as mônadas de ar [...] como uma pintura de Van Gogh”; “para se compreender um girassol natural, é preciso agora voltar a Van Gogh, do mesmo modo que para compreender uma tempestade natural, um céu tempestuoso, uma planície natural, não poderemos mais não voltar a Van Gogh” (Artaud, 2001, p. 27-72).

Uma explosão de vulcão, uma bomba atômica, sóis bêbados, fogos de artifício. As imagens do fogo guiam fundamentalmente a leitura que Artaud faz da obra de Van Gogh; tudo o permeia, tudo o invoca. O traço do pintor não é linear: suas linhas e formas, mesmo inertes, apresentam-se “em plenas convulsões”, sempre tocadas pelos “jorros de substâncias incendiárias”,¹⁰ e “formidáveis ebulições internas”. Isso acaba por impactar quem observa — ou que lê — suas telas explosivas. As composições de Van Gogh evocam um retorno a uma “oculta festa em praça pública”, a um “apocalipse” que se consuma ali mesmo, naquelas telas. Esse apocalipse, contudo, não é fruto de visões, alucinações ou fantasmas do artista transpostos para a tela, mas sim da “verdade tórrida de um sol de duas horas da tarde”, dos “choques oculares” sentidos na carne viva, “correntes luminosas das forças que trabalham a realidade” (Artaud, 2001, p. 55-65).

Assim, ao vislumbrar uma tela de Van Gogh, Artaud presencia um “vulcão maduro” que desenha “sóis esmagados”, “girassóis de ouro bronzeado” e “paisagens convulsivas” em pleno meio-dia. Essas paisagens, com a cor do ouro fundido, do ouro cor de ocre, do bronze cozido no Egito antigo, atingem quem as contempla com a luz e o choque da “bomba de um meteoro”. Os efeitos provocados por essas telas não são passageiros, limitados ao momento de admiração. Eles persistem, fazendo com que, na verdade, “a luz tempestuosa” de sua pintura só “comece suas recitações sombrias no mesmo instante em que paramos de contemplá-la” (Artaud, 2001, p. 69-89).

Dessa maneira, em dois momentos de sua análise sobre *Van Gogh*, Artaud descreve, de modos muito semelhantes, a nítida impressão de o pintor se apresenta a ele como um incêndio no exato momento da escrita, de forma quase física e real, sem representação, “sem literatura”:

No momento de escrever essas linhas vejo o rosto vermelho ensanguentado do pintor vir na minha direção, numa muralha de girassóis eviscerados, numa formidável combustão de fagulhas de jacinto opaco e relvas de lápis-lazúli. Tudo isso no meio de qualquer coisa como um bombardeio meteórico de átomos em que cada partícula se destaca [...] (Artaud, 2001, p. 70-71)¹¹.

¹⁰ Esta tradução para *feux grégeois* é sugerida por Willer (1973, p. 133).

¹¹ A tradução desse trecho é de Willer (1973, p. 141-142). Sugere-se uma outra tradução para a última frase: “Tudo isso no meio de um bombardeio meteórico de átomos que se dariam a ver em cada grão [...]”.

Sem literatura, vi o rosto de Van Gogh, vermelho de sangue na explosão das suas paisagens, vir a mim,

**kohan
taver
tensur
purtan**

num embrasamento,
num bombardeio,
numa explosão [...] (Artaud, 2001, p. 74).

Não é à toa que uma glossolalia irrompe neste ponto do texto, pois a explosão da escrita, sua dilaceração, é a única forma verdadeira de manifestar o estado que a apreciação de uma tela de Van Gogh provoca no espírito. A glossolalia é a exteorização exarcebada, a espacialização das impressões que emergem constantemente da escrita, o derramamento da lava que se produz e acumula desde o início do texto. Essa explosão revela uma gama variada de vermelhos: vermelhos de mariscos, de ouriços, de camarões, de salmonetes do Sul, de pimenta dourada — cores que transbordam “do fundo de seu cérebro sobre a tela”, tons cuja raridade nem mesmo pedras preciosas podem igualar. Van Gogh, com o vermelho de seus cabelos, e o amarelo de suas mãos, representa o próprio “superaquecimento”, é uma “usina superaquecida” que “brilha em todos os seus poros explodidos” (Artaud, 2001, p. 81).

Por tudo isso, é bastante pertinente o fato de que a imagem final de *Van Gogh* seja de superaquecimento e convulsão: retomando à figura recorrente do *vulcão*, da *erupção vulcânica*. Não se trata, contudo, de um vulcão comum, pois a referência é feita ao Popocatepetl, localizado no México. É interessante notar que, quando Artaud refletiu sobre a arte de pintores mexicanos, ele empregou os mesmos signos que, mais tarde, utilizaria para abordar, com um vigor explosivo, a arte de Van Gogh.

Em *Mensagens Revolucionárias*, ao escrever sobre a pintura de Maria Izquierdo, Artaud percebe, em uma de suas telas, uma mão que parece falar, “como uma *língua de fogo*”, “verde, como a parte inquieta de uma chama, e que carrega em si todas as agitações da vida”. Essa mão está na “sombra vermelha” da tela, e “toda a tela tem a tinta das pedras coloniais do México, uma inquietante cor de fogo”. Afirma, ainda, que “toda a pintura de Maria Izquierdo se desenvolve nesta cor de lava fria, nesta penumbra de vulcão”; nela, “as cores se unem na vibração do espectro solar”, e “a alma vermelha é concreta, e fala”. Por fim, faz um jogo de palavras com a cor *rouge* (vermelho) e o verbo *rugir* (rugir) para dizer que essa alma “*ruge*” (Artaud, 1971, p. 162-166).

Outro pintor sobre o qual Artaud escreve de maneira semelhante em *Mensagens Revolucionárias* é Franz Hals, nascido na Bélgica no fim do século XVI. Na obra de Hals, por ser representante da pintura flamenga, Artaud percebe um “mito de força, de plenitude, de alegria solar”, assim como em Brueghel, Peter de Hooch e van der Meulhen. No entanto, Hals traria essa “força solar” de uma maneira especial, mais sombria. Sua pintura, nas palavras de Artaud, se afundaria “na fumaça de cem cachimbos, nos resíduos sulfurosos de um grande fogo de artifício, um dia de Carnaval”. Em suas telas, mesmo que tomadas pelas sombras e por um tom esfumado, há uma “explosão de riso”, “de vida”: Artaud (1971, p. 152) afirma: “Na pintura de Franz Hals, as sombras de um crepúsculo precipitado sobem ao coração do sol da vida”.

Em *O Teatro e Seu Duplo*, Artaud também se dedica à escrita sobre pintura, e suas impressões são novamente inflamadas por essa energia do fogo. Nas “Cartas sobre a linguagem”, ao abordar *Dulle Griet* [*Mad Meg* ou *Mulher louca*], tela de Brueghel, o Velho, ele destaca “um clarão torrencial e vermelho” que, “embora localizado em certas partes da tela, parece surgir de todos os lados” (Artaud, 1999, p. 141). De modo similar, em “A encenação e a metafísica”, ao analisar a tela *Loth e suas filhas*, de Lucas van den Leyden — que serve de ponto de partida para o ensaio, originalmente apresentado em uma conferência —, emergem todos os signos que ele posteriormente convocaria para abordar a obra de Van Gogh:

De repente, no crepitar de fogos de artifício, através do bombardeio noturno das estrelas, dos foguetes,¹² das bombas solares, vemos de repente revelar-se a nossos olhos, numa luz de alucinação, em relevo sobre a noite, alguns detalhes da paisagem [...]; não é possível exprimir melhor esta submissão dos diversos aspectos da paisagem ao fogo manifestado no céu do que dizendo que, embora tenham luz própria, permanecem relacionados ao fogo como espécies de ecos amortecidos, como pontos de referência vivos, nascidos do fogo e ali colocados para permitir que ele exerça toda a sua força de destruição (Artaud, 1999, p. 33).

Para Artaud, a presença do fogo confere movimento, vigor e energia à tela, contribuindo para melhor compor um ambiente perturbador e para aproximar a obra de uma realidade, conferindo-lhe ação em um espaço que, a princípio, seria imóvel e frio.

Voltando aos seus primeiros escritos, há um texto de Artaud inspirado nas telas de André Masson. Nesse “Texto surrealista”, de 1925, o *vermelho* e o *fogo* também surgem como signos de leitura, de uma forma muito semelhante àquela com que ele escreveria, uma década depois, sobre Maria Izquierdo, e duas décadas depois, sobre Van Gogh. Das telas de Masson, ele destaca um “peixe em ocre vermelho”, “feito de ar seco, de uma coagulação de água refluxa”. Essa imagem da *água coagulada*, que a princípio poderia parecer inócua, é importante para a leitura, pois, logo em seguida, introduz-se a imagem do *sangue*, já anunciada nessa *água coagulada de um vermelho-ocre*. Artaud ainda extrai da tela “um umbigo [...] que tinha a cor de um sangue embebido em água”, “uma granada que também derramava um sangue misturado à água, que derramava um sangue cujas linhas pendiam; e, nessas linhas, círculos de seios traçados no sangue do cérebro” (Artaud, 1968, p. 195). Nessa leitura, surgem ainda, extraídas das telas de Masson, imagens como “espelhos de sóis”, “casulos de fogo” e “sóis revirados e que se olham”, figuras que dividem o espírito do poeta e o levam, num gesto extremo, a tocar seu sexo, o sexo de sua alma, que, sob o toque fogo das telas, se transforma na imagem de um “triângulo em chamas” (p. 196).

2.5 O FOGO E A VOZ

A ideia de incendiar qualquer cena, não apenas a teatral, qualquer palco onde uma voz e um corpo se apresentem, torna-se uma imagem concretizada por Artaud em um personagem que surge numa breve, mas impactante, cena do filme *Faubourg Montmartre*, realizado em 1931. A dez minutos do final, sem qualquer introdução prévia ou menção de seu nome, Artaud aparece como *Follestat* — um nome sugestivo de loucura —, um habitante da cidade rural que serve de cenário para mais da metade do filme.

¹² Na tradução brasileira, a palavra *fusées* foi traduzida por “raios”. Corrige-se a tradução para “foguetes”.

Para esclarecer: no filme, duas irmãs de Paris separam-se, e uma delas busca refúgio numa cidade pacata do campo, sendo, no entanto, recebida com hostilidade pelos moradores, pois trata-se de uma comunidade conservadora. Em um momento crucial, a cidade promove uma simbólica “queima do Judas” para intimidar e afastar os “estrangeiros” indesejados. Nesse contexto, Follestat/Artaud é o líder do ritual: montado em um cavalo, coroadado e empunhando um bastão, com uma feição demoníaca e inflamada, e olhos arregalados, ele incita a população enfurecida ao ataque. A multidão, portando bonecos gigantes e tochas, marcha em direção à casa dos “estrangeiros” para queimar as efígies, representações óbvias dos perseguidos. Essa cena, que dura cerca de três minutos, é o clímax do filme, seu ponto de maior tensão, e a entrada de Artaud nessa sequência, como *aquela que literalmente incendeia a cena*, é emblemática de sua postura em todas as formas de arte.

Desse modo, Artaud explora as imagens e as possibilidades da luz e do fogo em todos os suportes artísticos possíveis — da iluminação artificial ao sol, da chama à bomba, da fogueira ao incêndio, da fagulha ao relâmpago. Em sua escrita, ele é constantemente permeado por esse fogo que divide o espírito, por sóis flamejantes que calcinam o pensamento, por bombas que explodem a alma em incontáveis fragmentos. Escreve como alguém que conhece os poderes simultaneamente criadores e destrutivos do fogo, utilizando-o para iluminar um pensamento frequentemente sombrio e obscuro — é o fogo que é invocado para manifestar esse pensamento antes inexprimível. Portador de um pensamento que confessa sua constante erosão, poeta que transpõe para sua poesia os segredos dos relâmpagos e das tempestades, não é sem intenção que seus escritos sempre partem dessas imagens para disseminar sua poesia vulcânica, sua voz incandescente, sua dicção incendiária.

Assim, a presença do fogo na obra de Artaud pode ser vista como uma maneira de entoar essa voz extrema, de fazer explodir o texto, de trazer para dentro dele seus efeitos carbonizadores. Esses momentos, que podem ser chamados de *erupções de voz*, forçam o texto a ultrapassar seus limites e fronteiras, tal como a lava em uma erupção vulcânica expele energia e matéria incontrolláveis, que transbordando e incendeiando tudo ao redor. Não é por acaso que o pensamento de Artaud é permeado, entre outros temas, por esses dois elementos centrais — *fogo* e *voz*. Isso nos permite refletir que a sua “língua de fogo”, ao escrever, abre espaço para uma escrita que incorpora oralidade, proporcionando uma sonoridade que se distingue completamente do silêncio e da rigidez da escrita convencional.

Se para Artaud é necessário fogo para que haja uma verdadeira expressão da vida e da arte, e se a sua expressão predileta, mas nem sempre possível, é a voz, pode-se ler o fogo como a tradução, em imagem, dessa voz quente que habita ostensivamente o escrito e que assegura seu pleno vigor explosivo e sua vida fumegante. As imagens do fogo não proliferam sem um propósito, pois traduzem-se na escrita por meio não só de suas várias formas, mas também de seus vários efeitos: aquecimento, ebulição, explosão, erupção, pulverização. Apesar de existir aí uma certa progressão e de a escrita de Artaud dar-se muitas vezes desse modo, como um *crescendo*, tais efeitos podem advir isoladamente, desde passagens de leve aquecimento, que são reenviadas a um estado relativamente normalizado, até violentas e inadvertidas irrupções, surgidas diretamente de um estado pacífico.

O fogo é, então, a voz que habita a escrita, uma língua inquieta que dita a sua própria escritura, uma energia que, ao mesmo tempo que calcina e pulveriza a letra, a reaquece e a refaz. Nesse movimento contínuo, ouve-se a reverberação do som causado pela fricção do fogo da voz com a página onde se imprime a tinta, que, como uma secreção do corpo do poeta, torna-se depositária e veículo de sua língua vulcânica e incendiária.

3 ESCRITA E ESCRITURA

Jacques Derrida inicia sua *Gramatologia* com uma extensa análise do *Curso de linguística geral* de Saussure. Como em uma dissecação, Derrida destrincha o pensamento do linguista, demonstrando como Saussure trabalha para situar a escrita *fora* da língua, como se fosse uma vestimenta ou, pior, um disfarce. Para isso, Derrida aponta que o linguista recorre a manipulações, equívocos e contradições evidentes (Derrida, 1999, p. 33-90). Derrida destaca que Saussure retoma a definição tradicional de escrita encontrada entre os gregos e, principalmente, em Aristóteles: “Os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz”. Isso se reflete na célebre máxima de Saussure: “Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro”. Contudo, segundo Derrida, Saussure considera apenas um tipo de escrita, aquela fonética, prática, “de que nos servimos e em cujo elemento a *episteme* em geral (ciência e filosofia), a lingüística em particular, puderam instaurar-se” (p. 37).

Em relação ao argumento de Saussure de que a relação natural do homem com a língua se dá primeiramente pela fala e posteriormente pela escrita — uma constatação que não justifica o menosprezo à escrita —, Derrida observa que Jakobson e Halle dão prosseguimento a essa linha de pensamento. Eles posicionam a escrita no terreno da exterioridade, classificando-a como “ocasional”, “acessória”, “auxiliar” e, de forma mais crítica, “*parasitária*”:

A argumentação de Jakobson e de Halle recorre à gênese factual e invoca a secundariedade da escritura no sentido corrente: “Somente depois de dominar a linguagem falada aprende-se a ler e a escrever”. Supondo-se que esta proposição do senso comum esteja rigorosamente provada, o que não acreditamos (cada um de seus conceitos trazendo consigo um problema imenso), ainda seria necessário assegurar-se de sua pertinência na argumentação. Mesmo que o “depois” fosse aqui uma representação fácil, que se soubesse bem aquilo que se pensa e diz ao assegurar que se aprende a escrever *depois* de ter aprendido a falar, seria suficiente isto para concluir pelo caráter parasitário daquilo que desta forma vem “depois”? E o que é um parasita? E se a escritura fosse precisamente o que nos obriga a reconsiderar nossa lógica do parasita? (Derrida, 1999, p. 66).

Além disso, Jakobson e Halle questionam a capacidade da escrita de representar adequadamente a língua falada, argumentando que a representação gráfica apresenta imperfeições decorrentes das estruturas dissemelhantes de letras e fonemas. Em resposta, Derrida (1999, p. 66) observa que essa crítica se aplica somente à escrita alfabética convencional, e, ainda, aponta um equívoco na oposição

entre um conceito científico da fala e um conceito vulgar da escrita. Assim, conclui-se que, ao considerarem a escrita como tendo a função meramente subordinada de reproduzir a fala — “as letras nunca *reproduzem* completamente os diferentes traços distintivos nos quais repousa o sistema fonemático” —, (Jakobson; Halle *apud* Derrida, 1999, p. 66) ao mesmo tempo em que desconsideram completamente, nessa mesma afirmação, as possibilidades poéticas do texto, tão diversas quanto as potencialidades da voz e da fala, Jakobson e Halle restringem-se às mesmas limitações de Saussure e também de Février. Tomar a escrita como uma armadura inflexível, que aprisiona e congela a língua, significa ignorar que a língua não depende da escrita para “evoluir” e que a escrita, por sua vez, pode também “evoluir”, seja de maneira autônoma, seja por interferência da língua.

Roland Barthes, em vários momentos de sua obra crítica, discute as relações entre língua falada e língua escrita, sempre conferindo a ambas a mesma importância e apontando, sem privilegiar nenhuma das práticas, suas amplas possibilidades poéticas. Dessa forma, seu pensamento, assim como o de Derrida, opõe-se radicalmente à perspectiva saussuriana. O escrito de Barthes que mais interessa nesse momento intitula-se “Da fala à escritura”, de 1974, que inaugura *O Grão da Voz*, uma coletânea que reúne dezenas de entrevistas concedidas à imprensa francesa. Nesse ensaio, Barthes diferencia o que chama de *scription* — a escrita tal como é entendida e utilizada no cotidiano —, de *écriture*, que não se reduz nem à escrita do tipo *scription*, ou *transcription*, mera transcrição da fala, nem à fala propriamente dita, mas constitui um texto que permite e realiza o retorno do corpo, com todos os seus recursos. É a essa terceira prática da linguagem — a *escritura* —, que transcende a fala e a escrita ao mesmo tempo em que comunga com ambas, que Barthes atribui as maiores qualidades:

A escritura não é a fala, e esta separação recebeu, nestes últimos anos, uma consagração teórica; mas ela não é também a escrita, a transcrição; escrever não é transcrever. Na escritura, o que está *muito* presente na fala (de uma maneira histérica) e *muito* ausente na transcrição (de uma maneira castradora), a saber, o corpo, retorna, mas por uma via indireta, moderada, e, por fim, *justa*, musical, pelo gozo, e não pelo imaginário (a imagem). É no fundo dessa viagem do corpo (do sujeito) por meio da linguagem que nossas três práticas (fala, escrita, escritura) articulam melodias com a utilização de variadas modulações [...]: a fala, a escrita e a escritura engajam, a cada vez, um sujeito distinto, e o leitor e o ouvinte devem seguir este sujeito dividido, diferente de acordo com o que fala, transcreve ou manifesta (Barthes, 1981, p. 13).

A escritura seria, então, um ponto intermediário entre a fala — na qual o corpo se apresenta de modo histérico e excessivo — e a escrita — nessa o corpo surge, em certa medida, castrado e silenciado. Essa prática aproveita a amplitude poética de ambas para fazer disso uma terceira prática, baseada no gozo e na subjetividade. Nela, o corpo se manifesta de forma moderada, exibindo-se por intermédio da letra. A escritura não é, portanto, uma cópia da fala nem uma abordagem equivalente à escrita cotidiana, científica ou epistêmica, que fazem da língua um simples instrumento utilitário de comunicação.

Essa questão já havia sido trabalhada por Barthes no ensaio “Da ciência à literatura”, de 1967, presente em *O Rumor da Língua*. Nesse ensaio, o emprego da língua como instrumento pela ciência é oposto ao emprego literário, em que a própria linguagem é protagonista do escrito, no mesmo nível ou até mesmo além de outros aspectos referentes ao conteúdo. Para Barthes, a literatura, “pelo menos aquela que se livrou do classicismo e do humanismo” — ou seja, a *escritura* —, não pode

mais se utilizar da linguagem como um “instrumento cômodo” ou a “decoração luxuosa” de uma “‘realidade’ social, passional ou poética que lhe preexistiria”. Ao contrário, a linguagem é “o ser da literatura, seu mundo mesmo”, uma prática que “toma sua própria forma como objeto, e não seus conteúdos”. Desse modo, à escritura é conferido o *status* de uma prática que possui seus próprios meios de assegurar a presença dos movimentos do corpo do escritor, como se, por meio dessa escrita, fosse possível visualizar e escutar a sua voz. A literatura — a escritura — seria, assim, uma “linguagem integral”, revolucionária, que não se submete a regras de estilo (Barthes, 1984, p. 12-13).

Essa abordagem que confere à escrita atributos plenamente poéticos tem um de seus ápices em *O óbvio e o obtuso*, principalmente quando trata do artista gráfico Erté. Barthes faz uma leitura de seu trabalho que retira a letra definitivamente do campo supostamente obrigatório do sentido, pois Erté compôs um alfabeto no qual as letras tornam-se primordiais. Ainda anteriores ao estado “*precário* da palavra”, e “dadas sob seu estado *primeiro*, elas reforçam sua essência de letra”, tornando-se “letra pura, abrigada de toda tentação que a encadearia e a dissolveria na palavra”, no sentido usual da *palavra*: esse acordo entre significante e significado que serve para substituir as coisas e para comunicar. Pelo seu trabalho gráfico com as letras do alfabeto, o artista aproximaria as letras ocidentais dos ideogramas orientais, esses grafismos que se bastam em si mesmos, cujo sentido está encerrado neles próprios — “quem teria vontade de escrever uma palavra com as letras de Erté?”, questiona Barthes (1982, p. 111-113). Neste caso, não é mais o sentido quem governa, e sim a materialidade da letra, sua forma gráfica, concreta, o que abre mais uma possibilidade de encarar a forma escrita como lugar poético e como depositária do gesto da mão do artista.

É nesse mesmo sentido que o semiólogo lê a enciclopédia de Massin, na qual a própria letra que se torna objeto; é ela o próprio motivo que engendra o livro, pois a letra ocidental é “tomada no seu ambiente, publicitário ou pictural, e em sua metamorfose figurativa” ao longo de vários séculos. Trabalhada poeticamente por artistas como Erté e aqueles reunidos na enciclopédia de Massin, a letra ganha uma verdadeira cosmogonia, o gozo extremo da poesia — um espírito a *vivifica*. Desse modo, a letra não pode mais ser encarada como uma forma petrificada que ignora as nuances da subjetividade, alcançando um patamar essencialmente poético, e não mais apenas gráfico, nem como representação do signo vocal:

Antes de tudo, ao se percorrer estas centenas de letras figuradas, vindas de todos os séculos, dos ateliês de cópia da Idade Média ao *Submarino amarelo* dos Beatles, fica bastante evidente que a letra não é o som; toda a linguística depreende a linguagem da fala, e a escrita seria apenas um arranjo; o livro de Massin protesta: o de-vir e o por vir da letra (de onde ela vem e para onde lhe resta, infinitamente, incansavelmente, ir) são independentes do fonema. [...] As letras servem para fazer palavras? Certamente, mas também outra coisa. O quê? Abedecários. [...] Todos os artistas citados por Massin, monges, grafistas, litógrafos, pintores, barraram a rota que parece ir naturalmente da primeira à segunda articulação, da letra à palavra, e tomaram *outro* caminho, que é o caminho não da linguagem, mas da escritura, não da comunicação, mas da significância: aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem e por isso mesmo no centro de seu jogo (Barthes, 1982, p. 96).

A letra é tornada escritura mesmo antes de formar palavra, pois as 26 letras do alfabeto são verdadeiramente *animadas* pelos artistas, sendo “colocadas em uma relação metafórica com *outra coisa*, diferente da letra”. Elas se manifestam como pássaros, peixes, serpentes, homens (com suas

silhuetas, posturas e membros), monstros, flores, troncos, instrumentos musicais — “todo um catálogo de produtos naturais e humanos [que] vem aumentar a curta lista do alfabeto: o mundo inteiro se incorpora à letra, a letra torna-se uma imagem no tapete do mundo” (Barthes, 1982, p. 96).

Assim, pode-se considerar que, ao se vincular a elementos orgânicos e gestuais, que se referem ao corpo e às formas vivas, a letra transcende a função de mero meio de elocução. Forçada a essa nova função, ela se torna apta a atuar de forma independente na página, gerando um sentido que se autosussenta na sua inscrição inovadora. Mesmo quando se apresenta como escrita articulada, essa escrita se transforma em *escritura*, pois se torna uma extensão do poeta, que nela imprime, ritmicamente ou graficamente, os movimentos de seu corpo e de seu espírito. Tal abordagem é claramente perceptível na obra de Antonin Artaud, que frequentemente utiliza a letra como puro significante e, ao obliterar essa letra, revela não estar comprometido com a significação imediata. Para Artaud, a letra é um prolongamento evidente de seu pensamento e de seu corpo inquieto.

Em *S/Z*, Barthes evidencia mais uma vez a potência da letra ao realizar uma leitura de *Sarrasine* de Balzac, em que opera uma fusão entre letra e som. Contudo, essa fusão não se configura como um signo linguístico tradicional; ela ocorre por meio de um deslizamento, do som para a letra. Assim, som e letra se destacam como protagonistas na leitura barthesiana e atuam como condutores de sentido ao longo da narrativa de Balzac, como Barthes habilmente demonstra em sua análise precisa:

SarraSine: de acordo com as práticas da onomástica francesa, ouviríamos *SarraZine*: passando ao patronímio do sujeito, o Z caiu, então, em alguma armadilha. Ora, Z é a letra da mutilação: foneticamente, Z é cortante como um chicote castigador, de um inseto erínico; graficamente, lançado pela mão, obliquamente, através da brancura regular da página, entre as formas redondas do alfabeto, como uma lâmina oblíqua e ilegal, ele corta, barra, zebra; de um ponto de vista balzaquiano, este Z (que está no nome de Balzac) é a letra do desvio [...]; enfim, aqui mesmo, Z é a letra inaugural de Zambinella, a inicial da castração, de modo que, por este erro de ortografia, instalado no coração de seu nome, no centro de seu corpo, Sarrasine recebe o Z zambinelliano de acordo com sua verdadeira natureza, que é a ferida da falta. Além disso, S e Z encontram-se numa relação de inversão gráfica: é a mesma letra, vista do outro lado do espelho: Sarrasine contempla em Zambinella sua própria castração. Assim, a barra (/) que opõe o S de Sarrasine ao Z de Zambinella tem uma função pânica: é a barra da censura, a superfície especular, o muro da alucinação, a lâmina da antítese, a abstração do limite, a oblicuidade do significante, o índice do paradigma, portanto, do sentido (Barthes, 1970, p. 103-104).

Pode-se afirmar que uma letra, por si só, é capaz de instituir uma significação, possibilitando sentido, tanto pela sua forma gráfica, quanto pela sonoridade que ela traduz. Isso demonstra que não apenas o encadeamento de palavras, junto à escrita articulada — seja ela epistêmica ou literária —, pode gerar sentido, mas também a letra, em um trabalho solitário, porém extremamente produtivo. Tais afirmações possibilitam dizer, no mesmo nível, que a letra é tão produtiva poeticamente quanto a voz. A letra pode inaugurar sentidos sem articular palavras, assim como a voz tem a possibilidade de se expressar por meio de seu *grão*, seu material fônico bruto, sem partitura, sem o apoio de texto, na forma de um canto ou uma melodia sem “narrativa”. Essa ideia de “deslizamento” que inaugura uma poesia também está presente no pensamento de Henri Meschonnic (1989, p. 241): “Esse deslizamento decisivo sacraliza a poesia. [...]. O que é poeticamente mais verdadeiro e mais forte. Esse deslizamento separa radicalmente a poesia do resto da linguagem”.

Seguindo o avanço das abordagens barthesianas, ainda que às vezes aponte nela limitações, Henri Meschonnic apresenta ideias semelhantes, refutando a dualidade conservadora entre oral e escrito e propondo uma tríade: o falado, o escrito e o oral. Nesse esquema, a instância da *oralidade* diferencia-se da *fala* — uma distinção comum nos estudos linguísticos e literários — e aproxima-se bastante da *escritura* proposta por Barthes. A oralidade seria uma instância ampla, que participaria tanto da fala quanto do escrito, sendo este último tocado por uma gestualidade e por uma elocução característica dos eventos orais. Ou seja, essa oralidade, tal como proposta por Meschonnic, está próxima da fala — e, por isso, seria da ordem da voz, do gesto, do corpo, da subjetividade —, mas vai além dela, permitindo a expressão dessa voz também por meio do escrito, transformado em escritura.

Contudo, não há o objetivo de transcrever o falado, ao contrário do que se fez em antigas abordagens, que imitavam de forma demasiadamente realista os “cacos”, as gagueiras da linguagem, ou reproduziam fielmente uma fala regional. O objetivo, nesse caso, é incorporar ao escrito os movimentos e o ritmo da voz desse corpo que escreve, trabalhando para que haja o mínimo possível de censura no ato de colocar essa voz por escrito. Dessa forma, com o investimento do corpo do poeta, torna-se possível ouvir todas as modalidades de sua voz — fala, grito, canto, balbúcio —, sem a necessidade de uma transcrição literal na página, o que daria ao escrito um tom falso e inautêntico.

Para Meschonnic, a literatura — ou seja, a escritura — de alguns poetas alcança o estatuto de realização máxima da oralidade. Isso é possível por meio de um trabalho subversivo com vários elementos do texto, principalmente com seu *ritmo*. Ao estabelecer um ritmo peculiar, próprio e original, o sujeito que escreve também instaura uma oralidade singular, revelando os embates de sua voz e de seu corpo na página:

A partir do ritmo como organização subjetiva de uma historicidade, distingo o falado do oral. Não há mais, portanto, o modelo binário do signo: o oral e o escrito, no modelo da voz e da colocação por escrito. Mas sim um modelo triplo: o falado, o escrito e o oral. O oral é compreendido como um primado do ritmo e da prosódia na enunciação. Ele elabora uma semântica particular [...]. O oral é, então, uma propriedade possível tanto do escrito quanto do falado. A imitação do falado não é mais necessariamente oral. [...] de Rabelais a James Joyce, de Gogol a Kafka, a literatura é a realização máxima da oralidade. Ela o é cada vez que se realiza como subjetivação máxima do discurso. Escrita ou não, quando ela se realiza plenamente. A oralidade é a literatura (Meschonnic, 1995, p. 151-152).

O ritmo é um dos elementos centrais nas reflexões de Henri Meschonnic, a ponto de ele ter dedicado três obras a esse tema. Antes de *Política do ritmo*, publicado em 1995, Meschonnic já havia explorado o assunto em *Crítica do ritmo*, de 1982, livro no qual ele desloca a noção de *ritmo* do aspecto estritamente métrico e mensurável, relacionado à versificação. Inspirado principalmente pelo pensamento de Benveniste, Meschonnic vê o ritmo como um potencial produtor de sentido, capaz de comunicar mais aos ouvidos do que a própria palavra ou a narrativa. Se o ritmo, além de organizar e configurar um discurso, é também essencial na construção de seu sentido e pode direcionar novos caminhos para o mesmo, conferindo-lhe significações que poderiam tornar-se inauditas e insuspeitadas, se expressas por um ritmo diferente. A configuração do sentido do discurso revela, necessariamente, a estrutura e os meandros do sujeito que o produz, pois, o ritmo reflete

a oralidade particular desse sujeito, sendo atingido pelas inúmeras nuances de sua voz. É por isso que, muitas vezes, o ritmo empresta mais sentido ao escrito ou à fala do que o verbo em si, já que o sujeito pode manipular suas palavras, mas dificilmente consegue escapar ou manobrar seu ritmo.

Meschonnic (1982, p. 71) defende que “não há teoria do ritmo sem teoria do sujeito nem teoria do sujeito sem teoria do ritmo”, considerando o ritmo o elemento mais subjetivo da linguagem. Embora o ritmo não seja o sentido em si, ele é “matéria de sentido, ou mesmo a matéria do sentido” (p. 83), o que quase equivale a dizer que ele é o sentido. Avançando nessa ideia, podemos refletir que, se o ritmo é a matéria do sentido, as palavras seriam a sua forma, invertendo a perspectiva tradicional que vê as palavras como asubstância do sentido, aquilo que completa e agencia a significação. Assim, o ritmo deixa de ser uma estrutura do discurso para se tornar um elemento semântico, um operador de sentido.

Em *A rima e a vida*, Meschonnic continua sua tentativa de libertar as questões relacionadas à voz das definições rígidas impostas pelo “primado do signo”, que estabelece dicotomias estritas entre o oral e o escrito. Com isso, a escrita/escritura é dissociada de seu aspecto fixo, rígido e estático, enquanto a voz e o ritmo são elevados além de suas funções meramente fônicas e declamatórias, integrando-se naturalmente ao espaço da página em conjunto com a inscrição do sujeito:

[...] há o sujeito poético da enunciação, uma vez que o discurso é transformado pelo sujeito e o sujeito advém ao estatuto de sujeito pelo discurso. O que só acontece pelo primado do ritmo e da prosódia na organização do sentido. O que torna o sujeito e a oralidade essencialmente solidários.

[...] Como o ritmo não é mais redutível ao sonoro, ao fônico, à esfera oral, mas engaja um imaginário respiratório que diz respeito ao corpo vivo inteiro, do mesmo modo a voz não é mais redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja também o corpo vivo com sua história. Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito (Meschonnic, 1989, p. 269-270).

Octavio Paz (1972) também atribui ao ritmo a função de gerar sentido:

Sustentar que o ritmo é o núcleo do poema não quer dizer que este seja um conjunto de metros. A existência de uma prosa carregada de poesia e a de muitas obras corretamente versificadas e absolutamente prosaicas revelam a falsidade desta identificação. Metro e ritmo não são a mesma coisa. Os antigos retóricos diziam que o ritmo é o pai da métrica. Quando um metro se esvazia de conteúdo e se converte em forma inerte, mera casca sonora, o ritmo continua engendrando novos metros. O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso (Paz, 1972, p. 13).

Nesse sentido de romper as dicotomias existentes nas teorias do signo, é interessante acompanhar o diálogo/embate de Meschonnic com o medievalista Paul Zumthor. O crítico francês vê Zumthor como mantenedor da oposição entre oral e escrito, especialmente quando, em *Introdução à poesia oral*, Zumthor questiona se “há uma poeticidade oral específica”, e responde por meio da oposição dual da voz e do escrito. Simpatizante confesso das manifestações orais, vocais, rituais e performáticas, ele acredita que as potencialidades da voz humana, o exercício fundamentalmente

fônico e o manejo da “palavra viva”, estariam de certa forma extintos nas sociedades. Essa afirmação, para Meschonnic, apenas reforça a “velha antropologia”. Zumthor descreveria a “presença da voz” como a matéria primordial do “antes da linguagem”, das “nascentes de toda poesia oral”, excluindo as possibilidades de uma poesia escrita, que ele considera uma “letra morta”, “petrificada”. Meschonnic observa que, mesmo quando Zumthor admite que a oralidade inclui gestualidade, ele a situa exclusivamente na performance, nos fatos orais, sem mencionar o texto escrito. Dessa forma, Zumthor preservaria “todos os impasses da teoria tradicional”, que vê voz e escrito como instâncias dissociadas e não-intercambiáveis (Meschonnic, 1989, p. 284).

As críticas de Meschonnic nem sempre são justas, pois nos escritos de Zumthor encontram-se inúmeras passagens que delineiam uma consistente poética sobre a presença da voz no texto escrito. Embora Zumthor frequentemente se concentre nas funções de execução, transmissão e conservação que cabem ao texto escrito — funções essenciais para sua *historicidade*, um termo caro a Meschonnic, que contesta as prioridades de Zumthor, focando principalmente nos aspectos poéticos do texto —, Zumthor também reconhece as potencialidades poéticas da escrita. Mesmo ao afirmar que a prática da escrita, na literatura ocidental da Idade Média, demorou a se impor e “só reinou em ilhotas (geográficas e culturais) isoladas num oceano de oralidade ambiente”, Zumthor reconhece que “antes de ser uma ruptura, a passagem do vocal ao escrito manifesta uma convergência entre os modos de comunicação assim confrontados”, pois eles não se opõem necessariamente. Contudo, “a dupla voz-escrita é atravessada de tensões, de oposições conflitantes”, o que muitas vezes é percebido pelos medievalistas como uma relação contraditória (Zumthor, 1987, p. 127-128).

Ora, voz e letra são eventos naturalmente diferentes, essencialmente dissemelhantes, e sempre haverá um hiato intransponível entre eles. Essa relação pode ser sólida em alguns momentos e frouxa em outros, mas não deve ser motivo para impedimentos ou constrangimentos. O trabalho consiste em encontrar no escrito os vestígios dessa voz que se deixa escutar por meio de pequenos traços, como o ritmo e a utilização do espaço da página, elementos que podem revelar uma dicção única, uma respiração peculiar, que areja o escrito de uma maneira incomum.

Zumthor aponta nesse sentido quando trata dos *índices de oralidade* no escrito, que permitiriam escutar nele a presença da voz do ‘escrevente’:

[...] acontece-nos frequentemente de perceber no texto o rumor, explosivo ou confuso, de um discurso que fala da própria voz que o carrega. Nisso, cada texto permanece incomparável e exige uma escuta singular: ele comporta seus próprios índices de oralidade, de clareza variável, e, às vezes, é verdade (mas raramente), nula. [...]

Por “índice de oralidade” compreendo tudo o que, no interior de um texto, nos ensina sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação*: quero dizer, na mutação pela qual esse texto passou, uma ou várias vezes, de um estado virtual à atualidade, e a partir de então começou a existir na atenção e na memória de um certo número de indivíduos. O índice ganha valor de prova indiscutível quando consiste em uma notação musical, dobrando as frases do texto sobre o manuscrito. Em todos os outros casos, ele marca uma probabilidade, que o medievalista mensura, em geral, com base em seus preconceitos. Os textos musicalmente notados, muito numerosos e divididos de maneira bastante regular no decorrer do tempo — do século X ao XV —, formam juntos, em relação a todos os outros, um contexto significativo que conota fortemente uma situação global, pois manifesta a existência de um laço habitual entre a poesia e a voz (Zumthor, 1987, p. 37-38).

Para além do elo natural conhecido entre poesia e voz, um escrito não necessita de uma passagem anterior pela vocalização para carregar os traços da voz daquele que escreve. Isso se deve ao fato de a oralidade abranger e dinamizar os elementos do discurso, indo além do simples ato de vocalizar. Ao incorporar recursos como ritmo, gestualidade e trejeitos corporais ao elemento vocal, podemos começar a buscá-los no texto escrito, rastreando essa voz que se inscreve por meio de outras formas, adaptáveis também à letra e à grafia. Tais elementos podem emergir com maior ou menor clareza no escrito, como diz Zumthor, cabendo ao leitor a tarefa de conferir-lhes um índice de oralidade e exercitar a audição da potência oral que determinado recurso apresenta, avaliando se conseguiu preservar os traços da voz. Mesmo sendo essa voz virtual — semelhante à “entoada” na leitura silenciosa —, ela está presente no texto, caso a escrita se renda ao chamado da *escritura*. Desse modo, a voz que não se manifesta fonicamente faz-se ouvir no espírito por meio dos traços orais semeados na letra, como se uma boca falasse diretamente aos ouvidos.

Paul Zumthor, em seus últimos escritos, demonstra uma abertura para os aspectos poéticos da escrita, embora se reconheça como um amante inflexível da voz viva. Essa preferência era evidente em seus escritos anteriores, nos quais transparecia um quase preconceito em relação ao *texto*, à *literatura*, tal como concebido pela civilização europeia a partir dos séculos XVII ou XVIII. Em *Performance, recepção, leitura*, de 1990, o medievalista busca superar “a dicotomia oral/escrito, proposta por McLuhan há quarenta anos e, depois, de forma mais sutil por Walter Ong, nos anos 70”. Zumthor reconhece que passou a trabalhar a poesia vocal de maneira “intencional” utilizando “termos tais que poderíamos aplicá-los à escrita literária”, assim como passou a trabalhar a escrita a partir de termos que poderiam também ser aplicados à poesia vocal. Dessa maneira, ele sugere que a noção de performance seja amplamente estendida, abrangendo “o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*”, e que solicita um “engajamento do corpo” (Zumthor, 2000b, p. 15-22). Assim, Zumthor reconfigura a escrita como um espaço de performance e a leitura assume um papel crucial em sua reflexão. A leitura, ainda que silenciosa, auxilia no engendramento dessa voz oculta no escrito, permitindo a emergência dessa “presença invisível”:

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é por assim dizer colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença (Zumthor, 2000b, p. 80-81).

A afirmação de Zumthor é notável ao abordar essa força, essa energia, essa presença que resiste no escrito, ainda que mantida “entre parênteses”, intermediada pela letra. Ele destaca os índices de oralidade ou do ritmo como manifestações da voz na escrita. Contudo, é importante ressaltar que há textos escritos que superam em muito a intensidade poética e presencial de determinados atos performáticos. Tudo depende da capacidade e do talento de execução e de transmissão daquele que porta o discurso, seja vocalizado ou escrito. A leitura, evidentemente, é essencial, mas se o escrito em si não carrega essa força, nenhum leitor poderá gerá-la de forma verdadeiramente eficaz e poética. Em outras palavras, existem escritos literários que, mesmo após serem vocalizados, nunca

ganharão vigor poético. Nesse sentido, vale destacar a afirmação de Zumthor no capítulo seguinte, que trata do “empenho do corpo” na leitura: “a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página” (Zumthor, 2000b, p. 102). Assim, a voz é concebida, então, ainda que áfona e não-sonora, como um *objeto* tangível, algo que, embora não possua substância palpável, pode ser visualizada no espaço — como o grão da letra e o grão da voz, essa ‘coisa sonora’.

Contrariando a visão tradicional que atribui à escrita uma aparência fria, rígida e congelada, Zumthor oferece uma perspectiva na qual a prática da escritura ganha características quase incandescentes. Ele a compara ao domínio do *fogo*, devido à intensidade e à pressão impostas à língua, resultando em uma ebulição que ao apoderar-se do escrito, força-o aos mais diferentes níveis de explosão poética, indo do breve fulgor de um acender de fósforos ao estrondo luminoso de uma erupção.

3.1 A VOZ E A ORALIDADE SEGUNDO ARTAUD

Muito antes de a crítica literária discutir as chamadas “poéticas da voz” e constituir um pensamento mais ou menos sistematizado sobre a oralidade e as relações entre voz e escrita, Antonin Artaud publicava um livro que poderia ser tomado hoje como uma base dessa poética. *O Teatro e Seu Duplo* reúne ensaios escritos por Artaud entre 1931 e 1936, ano de sua publicação, que expõem suas concepções sobre o que seria e, principalmente, sobre o que deveria ser o teatro. Apesar de sua natureza de coletânea de textos, separados por um intervalo de cinco anos, esse livro apresenta uma coesão e uma homogeneidade tão notáveis que os textos parecem ter sido compostos não de forma fragmentada e ocasional, mas com a intencionalidade de constituírem uma tese sobre o teatro, um compêndio sobre as formas de fazê-lo, abordando a utilização de todos os seus recursos. Mesmo que as provas do livro tenham sido revisadas pelo autor para a publicação — o que pode ter contribuído para uma melhor articulação do texto — não garantiria tal unidade.

Ainda que se saiba que alguns dos livros de Artaud foram fruto de trabalho planejado, inclusive encomendado, também se sabe que ele escrevia, quase sempre, sem programação ou muito planejamento. Isso gerou em sua obra vários livros constituídos por coletânea de textos, e todos, de alguma forma, exibem certa homogeneidade. No entanto, nenhum outro com essa característica possui a homogeneidade e a precisão de *O Teatro e Seu Duplo*. Embora cientes de que as mesmas questões já estavam presentes desde os primeiros escritos — ainda que não de maneira rigorosamente planejada, intencional ou sistematizada — percebe-se que suas ideias ganham verdadeiro vigor e unidade com esse livro. Tudo o que está posto ali acompanharia Artaud até o último de seus escritos, até o fim de sua vida, constituindo, ao longo de sua obra, um sistema de pensamento, um quadro de ideias que evidencia suas complexas composições e articulações não apenas sobre o teatro, mas sobre a arte e a cultura em geral.

É por isso que a experiência de ler os os ensaios desse livro em sequência não deixa de ser surpreendente: eles parecem completar-se, dialogar entre si, retomando e ampliando questões anteriores. Isso acaba construindo uma verdadeira tese sobre a arte teatral e, paralelamente, sobre a oralidade, a voz, a escrita e as possibilidades poéticas da escrita em relação à voz, questões que

serão retomadas exaustivamente, de alguma maneira, em todos os seus escritos posteriores. Essa abordagem de Artaud sobre as potencialidades poéticas da voz humana e sobre a possibilidade de o teatro e a escrita serem um espaço para a realização dessa voz é muito similar ao enfoque que, há cerca de duas décadas, a crítica literária vem utilizando para trabalhar as questões relativas à *voz* e à *voz no escrito*. É interessante perceber que o modo como Artaud concebe o teatro — exigindo um retorno ao privilégio do som em relação à palavra, do sentido em relação ao signo, do primitivo e do instintivo em relação ao psicologismo — coincide em muito com a maneira com essa área de trabalho chamada “poéticas da voz” tem abordado a literatura, considerando-a também um lugar para as manifestações da oralidade. Lembrando a confissão de Zumthor, pode-se afirmar que Artaud também se utiliza, para falar sobre a voz, de termos e construções que serviriam perfeitamente para tratar da escrita. Tais formulações, contudo, não são simples, como ficará claro adiante, e, a cada vez, tocam em um aspecto ou uso diferente da voz. Uma única certeza, contudo, se apresenta: à voz e à oralidade será sempre conferida a força revolucionária e desarticuladora do *fogo*, seja qual for a abordagem que se faça. Essa força será levada à página, na tentativa de erguer um texto que seja portador de uma *escrita de fogo*, que mina, ou mais, esburaca o escrito com seus significantes feitos de brasas incandescentes.

O Teatro e Seu Duplo é o livro que inicia um ciclo que pode ser tomado como aquele em que Artaud pensa as questões relativas à oralidade e à voz de forma mais teórica, em um esforço de explicitar tudo aquilo que ele pensava ser um equívoco na manipulação da arte teatral e também da arte escrita até sua época. A esse livro seguem-se outros de importância fundamental para se compreender as concepções teóricas de Artaud acerca da voz: *Mensagens Revolucionárias*, que reúne textos escritos no México em 1936, mas lançados em livro apenas em 1962 — 14 anos após sua morte —; *Os Tarahumaras*, relato sobre a convivência com os nativos mexicanos, escrito entre 1936 e 1937; e *Cartas escritas de Rodez*, que reúne a grande maioria das cartas escritas durante sua estadia no asilo da cidade francesa de Rodez.

Em todos esses textos, ficam claras as ideias de Artaud sobre tudo o que diz respeito ao espetáculo e sobre o que deveria ser feito para torná-lo mais eficaz, mais próximo de uma *verdade*, mais corpóreo e visceral. Desse modo, a partir dessa sistematização realizada sobre o teatro, pode-se depreender o que pensava sobre as manifestações da oralidade e sobre seus modos de utilização na cena teatral e na escrita, já que esses recursos revelam-se fundamentais em seus textos e de extrema importância para todo o seu pensamento, tornando possível a construção de uma *teoria da voz segundo Artaud*. Ficaré nítido que esse mote é abordado de inúmeras maneiras, atravessa todas as práticas estéticas e ajuda a constituir essa ideia de *oralidade ampla* que se busca, que abarca a voz (com todas as suas modalidades) e outros elementos, como o gesto, a dança e as expressões corporais de todo tipo. Na verdade, pode-se inserir nessa noção até mesmo o manejo de elementos concretos do teatro — não que os anteriores não o sejam, como já se viu —, como, por exemplo, a escolha do cenário, da música e do figurino, pois tais escolhas revelam, também, as preocupações poéticas e estéticas do sujeito.

Já no breve prefácio de *O Teatro e Seu Duplo*, “O teatro e a cultura”, surgem algumas afirmações e reivindicações que, a partir desse momento de sua obra, assumirão um papel central ao seu pensamento. Logo no primeiro parágrafo, o poeta lança uma ideia que pode, sem exagero, ser tomada como base de todo o seu pensamento: *a cultura ocidental não coincide com a vida*. É a partir

dessa ideia central que Artaud vai pensar quase todas as questões disseminadas ao longo de seus escritos, como maneira de reivindicar o retorno da vida, do “enxofre da vida”, à manifestação teatral do ocidente, a qual julga artificial e excessivamente psicológica. É preciso esclarecer, contudo, que a *vida* de que trata não é simplesmente essa “vida reconhecida pelo exterior dos fatos”, a vida histórica e cotidiana, mas essa “espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”, como já se pôde reconhecer no capítulo anterior. Para ele, o teatro, essa “poesia atroz”, é capaz de conferir um sentido renovado à vida, é “feito para permitir que nossos recalques adquiram vida”, para que os fantasmas sejam apresentados não por meio de uma textualidade verborrágica, mas com a utilização de recursos que ajam sobre o corpo, sobre os sentidos e sobre o inconsciente (Artaud, 1999, p. 1-8).

Ainda no prefácio — e é isso o que mais interessa — o primeiro recurso lembrado por Artaud que torna possível trazer a vida de volta ao teatro é a “ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são a representação dessas coisas” (p. 2), ideia que defenderá e levará a cabo desse momento em diante e que é ponto de partida para a leitura e a compreensão de *O Teatro e Seu Duplo*. Embora nessa afirmação seja possível ouvir um eco de definições convencionais, para as quais a palavra proferida é tão-somente a representação de uma coisa, a recusa de Artaud dirige-se, aqui, à palavra que se torna narrativa, linguagem articulada, pois, no teatro, as coisas (e aqui se situa também a voz) deveriam prevalecer, não a palavra. Quando Artaud se refere à *palavra*, está sempre se referindo à ideia de *signo linguístico*, essas construções arbitrárias a que o ser humano está subjugado desde que nasce.

É importante ressaltar que em nenhum momento de sua obra Artaud (1999) defendeu a total eliminação da palavra na arte teatral, mas uma limitação de seu uso, tornando-a tão importante quanto os outros recursos. Ele, inclusive, reconheceu a sua força quando afirmou que o teatro deve encontrar a mesma eficácia alcançada pela palavra, pela “linguagem articulada”, quando utilizada nas situações adequadas, mas acreditava que seu uso indiscriminado é nocivo, uma vez que a palavra não seria o meio mais adequado ao teatro, sendo necessário freá-la para que o teatro não se perdesse (p. 76). Artaud, contudo, não vislumbrava essa realidade no teatro ocidental, sempre pautado no uso excessivo da palavra e na ausência desses outros recursos que defende, como a utilização de gestos, gritos, sons, modulações de voz, a manipulação original da luz, da música, da cenografia e do figurino.

É com base nessas reivindicações que ele escreve dois ensaios essenciais para a compreensão do seu projeto para o teatro, nos quais trabalha a noção de *crueidade*, que será retomada aqui¹³. Incluídos em *O Teatro e Seu Duplo*, são uma tentativa de esclarecer os aspectos que julgava fundamentais para que o teatro alcançasse a sua linguagem própria, a sua forma ‘pura’, o seu rigor: a sua crueldade. “O teatro e a crueldade” traz uma queixa de Artaud em relação à perda da verdadeira ideia de *teatro*, que deveria despertar os corações e nervos lançando mão de ações violentas e de alcance imediato, que atingissem a sensibilidade do espectador. Em oposição, o teatro psicológico causaria danos à arte teatral e ao espectador, que é paralisado por um “entorpecimento ineficaz” que esgota todas as suas faculdades, toda a sua potencialidade criativa como leitor e participante do espetáculo, quando seria preciso, na verdade, incentivá-lo. A tradição do teatro extremamente psicológico, ou dos “espetáculos de distração”, como sugere, fizeram com que essa ideia do teatro como um espaço orgânico, onde tudo deve pulsar, encontrada entre os antigos, cedesse lugar a formas gastas

¹³ Há um terceiro escrito, “Cartas sobre a crueldade”, já trabalhado no primeiro capítulo, em que Artaud esclarece o termo *crueidade*.

e previsíveis de representação. O teatro deveria retomar seu ar “grave”, o “magnetismo ardente das imagens”, resgatar as “forças vivas” e a “violência necessária” para apreender de maneira eficaz a percepção do espectador e transformar o espetáculo numa “realidade na qual se possa acreditar” (Artaud, 1999, p. 95-99).

Essa realidade, repita-se, não é aquela dos acontecimentos, mas a que supera a verdade dos fatos e alcança o sujeito em sua intimidade, causando nele profundas ressonâncias e impressões — os efeitos da crueldade. Para tornar possíveis todos esses efeitos, um dos meios necessários seria a redução radical do recurso à palavra, que “pouco fala ao espírito” em comparação a outros meios dramáticos. O espaço sonoro, por exemplo, seria mais eficaz, pois ali se exploram ritmos, diferentes sonoridades, ressonâncias, trinados, além da própria palavra, que ajuda a formar a massa sonora que envolve a sensibilidade nervosa de todos que participam. Aqui, porém, a palavra não constrói sozinha uma narrativa: o sentido é edificado pela união de todos os elementos, em uníssono. Essas ideias retornam em “O teatro da crueldade – Primeiro manifesto”, de maneira concisa e articulada, quando Artaud reclama o fim da sujeição do teatro ao texto e o resgate de uma linguagem própria ao teatro, “a meio caminho entre o gesto e o pensamento”:

Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervêm, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopéias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos (Artaud, 1999, p. 101-102).

Se, nesse momento do texto, Artaud parece resumir toda a sua tese sobre o teatro em um só parágrafo, no restante, ele distingue cada ponto da encenação teatral e detalha como cada um deveria funcionar para atender às exigências do Teatro da Crueldade. A princípio, o espetáculo teria de se valer de fatores-surpresa que golpeassem e encantassem o espectador, atacando sua sensibilidade de forma inesperada. Esse efeito seria possível graças à utilização de inúmeros recursos: gritos, lamentações, aparições, “deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais”, cores, ritmos, máscaras, bonecos gigantes, abandono das salas convencionais, eliminação das barreiras entre palco e plateia, supressão máxima de cenários — sendo formados pela ação hieroglífica dos atores, com suas roupas milenares e de uso ritual —, manipulação sensorial da iluminação, atuando como um incêndio na cena e despertando no espectador as sensações as mais diversas. A encenação seria não mais o “simples grau de refração de um texto sobre a cena”, mas “o ponto de partida de toda criação teatral”, constituindo “a linguagem-tipo do teatro”. Ou seja, no Teatro da Crueldade não é mais o texto que rege a encenação, mas uma montagem global que não prioriza nenhum recurso isoladamente.

A linguagem utilizada na cena não deveria, necessariamente, suprimir a linguagem articulada, mas conferir-lhe “mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos”, ou seja, um papel inferior ao da imagem e dos sentidos. Artaud almejava, inclusive, encontrar um meio de anotar essa linguagem nova que surgia no teatro, com a utilização dos recursos da transcrição musical ou com a criação de um tipo de linguagem cifrada que pudesse registrar, em papel, toda a encenação, já que não existiria um texto a ser seguido para viabilizar uma futura montagem. Para Artaud, essa linguagem cifrada seria fundamental para “transcrever as vozes”, suas entonações, sua harmonia, suas deformações, seus ritmos, tornando possível, assim, sua reprodução no futuro.

O mesmo seria possível com as “dez mil e uma expressões do rosto”, transformadas em máscaras que poderiam “ser rotuladas e catalogadas”, ajudando a criar uma “linguagem concreta da cena”, sem a “utilização psicológica particular”. Dessa forma, percebe-se que, longe de um preconceito em relação à escrita e aos recursos gráficos em geral, Artaud recorre a eles não só como suporte e recurso de preservação das ideias, mas como ferramenta poética, sendo possível traduzir e anotar no papel todas as escalas da voz e todas as feições do rosto. Ainda que às vezes se queixe das limitações da página, ele sempre se valerá dela como um lugar de performance, de realização da oralidade. Mesmo que não tenha concretizado seus planos de fazer essa anotação no teatro, pode-se atestar que, ao escrever sua poesia, ele anotará na página todas as escalas de sua voz.

Nesse espetáculo imaginado por Artaud, os sons seriam transformados em personagens, a música teria sua harmonia interrompida por “intervenções precisas das palavras”, os instrumentos musicais fariam parte do cenário e teriam um uso incomum, gerando diferentes vibrações de sons, fusões especiais, novas combinações de metais, que alcançariam “um novo diapasão da oitava” e produziriam, assim, “sons ou ruídos insuportáveis, lancinantes”, que agiriam diretamente sobre os órgãos¹⁴.

Desse modo, compreende-se que Artaud planejava criar um teatro integral, que reunisse várias expressões artísticas num único espaço cênico, estabelecendo correspondências entre elas, fazendo o teatro vibrar e devolvendo-lhe uma linguagem que não se via no ocidente provavelmente desde a Idade Média, como sempre reforça o poeta. Essa linguagem integral surgirá no papel como escritura, procedendo-se, é claro, às devidas correspondências.

3.2 UMA ORALIDADE ORIENTAL

Em 1931, durante a Exposição Colonial no bosque de Vincennes, em Paris, Artaud teve a oportunidade de assistir a um espetáculo oriental que daria origem a um de seus primeiros escritos que ajudariam a compor, mais tarde, *O Teatro e Seu Duplo*: “Sobre o teatro balinês”. Embora suas inclinações por um teatro que fugisse das regras estabelecidas pelo teatro narrativo já fossem conhecidas desde a década de 1920 — como pode-se testemunhar nos relatos das encenações da companhia de teatro Alfred Jarry, da qual participou como ator e diretor —, percebe-se que várias das ideias defendidas no livro vieram diretamente das impressões que o espetáculo de Bali lhe causou. Isso se torna ainda mais claro quando se atesta que a publicação do primeiro manifesto do Teatro da Crueldade (outubro de 1932) ocorreu mais de um ano após ele ter assistido ao espetáculo balinês (agosto de 1931). Naquele momento, ele via concretizado um tipo de espetáculo que já “queimava” em seu pensamento e que, a partir de então, passaria a ser ainda mais incentivado e empiricamente fundamentado.

¹⁴ Todas as citações encontram-se dispersas em: Artaud (1999, p. 106-115).

No texto, ao descrever a experiência de assistir à apresentação, Artaud destaca os recursos que mais o impressionaram. Entre eles, e os mais presentes, estão a utilização maciça dos gestos e a ausência da linguagem articulada, substituída por uma gama variada de sonoridades. Nesse espetáculo, constituído não por sentimentos, mas por estados de espírito “ossificados e reduzidos a gestos”, ele vê um “teatro puro”, rigoroso, já que mistura “traços de dança, canto, pantomima, música, e muito pouco do teatro psicológico tal como o entendemos [...] na Europa” (Artaud, 1999, p. 55). As situações, o drama e o tema, que são vagos e extremamente abstratos, são meros pretextos para se alcançar algo maior e mágico, recolocando “o teatro em seu plano de criação autônoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo” (p. 55).

É sobre essa concepção do gesto como possibilidade de espacialização e preenchimento do espaço que J. Guinsburg disserta em “O teatro no gesto”, em que coloca a interpretação do ator como “o órgão principal da realização do encenador”, antes mesmo do texto. Em certo momento, o autor afirma que “o corpo do comediante investido do papel estabelece por si um espaço cênico, mesmo quando em grau zero cenográfico, isto é, em tablado nu ou num simples lugar qualquer de algum desempenho” (Guinsburg, 1988, p. 378). Assim, ao próprio corpo do ator é conferido o potencial de ser o cenário, de criar o ambiente da cena, dependendo do uso que faz do gesto e da pantomima, enfim, de todas as suas expressões. Sem a necessidade de povoar o palco com elementos externos, o corpo total do ator torna-se o próprio teatro.

O ensaio de Artaud, além de enfocar exaustivamente o recurso extremo dos balineses ao gesto, que permite, como quer Guinsburg, espacializar algo abstrato como um estado de espírito, destaca também o recurso ao som, pois Artaud deparou-se com um espetáculo muito mais sensorial do que verborrágico. Ao traçar paralelos entre o gesto e a voz, ele transforma o ator num *hieróglifo* animado no espaço cênico, ajudado por suas roupas geométricas e por sons emitidos pelas suas gargantas, pronto para ser lido visualmente e sonoramente pelo espectador, pois o hieróglifo é um *grão*, um *caractere imagético*, uma espécie de *ideograma* enigmático que pede para ser constantemente decifrado:

[Os balineses] demonstram vitoriosamente a preponderância absoluta do diretor, cujo poder de criação *elimina as palavras*. Os temas são vagos, abstratos, extremamente gerais. O que lhes dá vida é, unicamente, a abundância complicada de todos os artifícios cênicos, que impõem a nosso espírito como que a ideia de uma metafísica extraída de uma utilização nova do gesto e da voz (Artaud, 1999, p. 51-52).¹⁵

Essa utilização nova da voz permite aos atores não apenas dizer um texto, mas lhes oferece a oportunidade de manifestar sentimentos e emoções sem recorrer ao signo verbal, transformando todo o corpo (gesto e voz) em um signo novo e mágico a serviço do teatro. Assim, Artaud percebe no espetáculo “atitudes angulosas e brutalmente interrompidas”, e ouve as vozes dos atores encontrarem “modulações sincopadas do fundo da garganta, frases musicais que acabam logo”, alcançando o efeito de “vôos de élitros, ruídos de galhos, sons de caixas ocas, rangidos de autômatos”. Isso ocorre porque esse espetáculo não é baseado nas palavras, mas numa “linguagem física” que prioriza outros signos e que ocupa todo o espaço cênico (p. 56). No primeiro manifesto do Teatro da Crueldade, há um trecho em que Artaud trata do teatro oriental em geral nos mesmos termos com que trata do teatro de Bali, demonstrando ainda mais a forte influência que sofreu dos orientais:

¹⁵ Apesar de se utilizar neste trabalho a tradução brasileira de *O teatro e seu duplo*, preferiu-se utilizar tradução própria no caso desta citação específica.

[...] com um sentido totalmente oriental da expressão, essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. [...] Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares (Artaud, 1999, p. 103).

O ensaio sobre o teatro balinês prossegue traçando o papel dos recursos vocais no espetáculo, que, como toda encenação oriental, opera por meio de correspondências que vão da vista ao ouvido, do intelecto à sensibilidade. Isso cria suspiros de instrumentos que “prolongam as vibrações de cordas vocais”, de modo que não se sabe “se é a própria voz que se prolonga ou o sentido que, desde os primórdios, absorveu a voz” (p. 58). Desse modo, o teatro de Bali resgataria uma linguagem cuja chave o teatro ocidental teria há muito perdido, uma linguagem “exterior a toda linguagem falada” e que transforma as realizações “extremamente dialogadas” do teatro ocidental em meros balbucios.

Nesse espetáculo, até mesmo os movimentos apresentam um “entrelaçado sonoro”, ou seja, os gestos, os gritos e os sons surgem de maneira tão uniforme e entrelaçada que parecem constituir uma massa única de eventos. Afinal, “de um gesto a um grito ou a um som não há passagem: tudo acontece como que através de estranhos canais cavados no próprio espírito” (p. 60). Os atores-dançarinos, ao estabelecerem essa relação tão estreita entre gestos e sons, criam a impressão de que os sons do espetáculo são extraídos não das caixas e madeiras ocas que servem de instrumentos musicais, mas de seus próprios corpos, de seus movimentos angulosos, de seus “cotovelos vazios” e seus “membros de madeira oca” (p. 69).

Desse modo, os corpos dos atores parecem entrar em transe e traduzem-se por meio de uma “dança frenética”, trazendo para a cena uma linguagem física, espacial, que se desenha e se escreve visualmente para o espectador. É dessa forma que o teatro de Bali, ao recorrer a tais meios sonoros e visuais — que espacializam sons e sonorizam movimentos —, revela-se para Artaud como a realização máxima da *crueledade*, do rigor teatral, da ideia de “espetáculo giratório” por ele imaginado em “O Teatro e a Crueldade”. Um espetáculo que girasse, literalmente, em torno da plateia, difundindo sobre toda a massa de espectadores seus “lampejos visuais e sonoros” (p. 97).

Essa espacialização de ideias gerava um espetáculo regido pela ordem da natureza, pois o efeito presenciado na cena era o de uma “chuva sonora”, uma imensa floresta que transpirava e resfolegava. Além dos sons propriamente ditos, o ritmo da música também emprestava ao espetáculo esse efeito de que forças da natureza invadiam o espaço cênico, triturando metais preciosos, desencadeando fontes de água em estado natural, sugerindo “enfiadas de insetos através da vegetação”, “o fervilhar seco e o roçar mineral das plantas, dos vestígios, das ruínas de árvores iluminadas nas copas”, situando o espetáculo em um lugar mágico/mítico e alcançando, assim, um estado anterior à linguagem articulada. Os gritos dos atores também contribuíam para esses efeitos e reafirmavam o encontro entre som — neste caso, a voz — e imagem, pois eram semelhantes a gritos de pedras que se fendem, com seus ruídos de galhos, de corte e rolamento de madeiras, que compunham “no ar, no espaço, tanto visual quanto sonoro, uma espécie de sussurro material e animado” (p. 60-72).

José Miguel Wisnik (2002) atesta a mesma impressão ao tratar da música balinesa:

O *gamelão* de Bali [...] é uma orquestra baseada em conjuntos de metalofones: instrumentos de percussão afinados, com os quais se constroem intrincadas tramas de ritmos e melodias (gongos, pratos, sinos, xilofones etc). Toda a riqueza dessa música advém do próprio processo de extração de melodias do mundo das percussões, da conversão de timbres percutidos, vale dizer, de ritmos, em alturas ordenadas. [...] o caráter percussivo que está na origem de seu som impregna toda a sua terminologia musical, que, pouco teórica e muito prática, é quase toda onomatopaica.

[...]

Cada músico sustenta um motivo de caráter repetitivo e, como esses motivos são desiguais, o resultado é uma pulsação com pontos múltiplos de fase e defasagem, de acentuações de caráter cíclico em permanente deslocamento, de sucessiva repetição continuamente diferente. [...] os múltiplos motivos que entram simultaneamente em cena formam um tecido sincrônico e movente de acentos tônicos e átonos, de entradas e saídas, permitindo tomar cada elemento ora como figura em primeiro plano, ora como fundo (Wisnik, 2002, p. 94-95).

Ficará nítido que todos os aspectos elencados por Zumthor, Meschonnic, Paz e Wisnik já haviam sido utilizados por Artaud, de uma forma ou de outra, em sua escritura, ultrapassando seu pensamento. A sonoridade e o ritmo, compostos por ciclos, repetições, deslizamentos, deslocamentos, quebras e rupturas, serão uma marca de sua poesia, principalmente das glossolalias.

Por isso, o teatro oriental, representado pelos balineses, participaria dessa ideia de *incendiar a cena teatral*, inserindo na montagem, de maneira natural e sem impostura, os efeitos avassaladores da natureza. Transformaria, assim, cada ação do ator e dos elementos de cena em uma explosão, uma erupção vulcânica, dada a impressão que não só o conjunto causa, mas que cada movimento isolado proporciona. Desse modo, o espetáculo torna-se uma seção repleta de blocos fulgurantes, que não poupam o espectador, pois cada gesto e cada som é um fogo de artifício que se acende no ar.

O teatro de Bali é também pretexto para um outro escrito presente em *O Teatro e Seu Duplo*: “Teatro oriental e teatro ocidental”. Como o próprio título sugere, nesse artigo Artaud estabelece as diferenças radicais existentes entre a concepção de teatro praticada no Oriente e no Ocidente, baseando-se fundamentalmente na censura ao uso excessivo da palavra no teatro europeu até sua época. Se o teatro de Bali oferece uma ideia física e não verbal do teatro, se ultrapassa o texto e suplanta a palavra, o teatro ocidental é limitado por ela, fora da qual não há saída, transformando a arte teatral num “ramo da literatura”, numa “espécie de variedade sonora da linguagem” (Artaud, 1999, p. 75). O teatro oriental, ao contrário, mostraria que o teatro tem uma linguagem própria, repleta de possibilidades dramáticas e poéticas, tornando desnecessária, por isso, sua sujeição à palavra. Para Artaud, o terreno do teatro, por ser menos psicológico do que plástico, deveria, ao invés de se utilizar maciçamente de texto, materializar, visual e plasticamente, a palavra, espacializá-la, substituindo-a pela física dos gestos, com iguais ou maiores possibilidades criativas do que o signo verbal, como bem sabem e ensinam os balineses. Em um texto da mesma época, afirmaria que, ao contrário da “decadência” do teatro ocidental, “essa concepção encantatória da Palavra é toda uma concepção oriental”, exclusivamente (Artaud, 1979d, V, p. 12).

É importante lembrar que Artaud não defendia a supressão total da palavra, mas uma mudança de sua “destinação” e uma redução de seu “lugar” no teatro ocidental, o que significa, como já se pode compreender,

servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto [...].

É assim que essa identificação do objeto do teatro com todas as possibilidades da manifestação formal e extensa faz surgir a idéia de uma certa *poesia no espaço*, que se confunde com a bruxaria (Artaud, 1999, p. 80).

É no domínio da bruxaria e do encantamento que a encenação deve se situar, e não como reflexo de um texto escrito, tornando-se o espaço onde acontece uma “projeção ardente” de todos os componentes da cena (gestos, palavras, sons, música, além de uma combinação de todos), reencontrando uma linguagem teatral pura.

Em poucos momentos Artaud consegue reconhecer no teatro ocidental o vigor que julgava necessário para causar tais efeitos de encantamento e magia. Um desses momentos encontra-se no já citado escrito “Duas notas”, cuja segunda nota trata de um espetáculo de Jean-Louis Barrault intitulado *Em torno de uma mãe* (relembre-se que, em relação a essa montagem, o grito é comparado a um jorro de fogo). Nesse espetáculo, Artaud consegue vislumbrar algumas características que permitem aproximá-lo do teatro concebido pelos balineses, pois Barrault, com sua “gesticulação estilizada e matemática”, com “movimentos rigorosos”, com um “concerto de gritos”, exibia um “jovem vigor”, uma “efervescência espontânea e viva”. Especialista da pantomima, Barrault demonstrava “vitoriosamente a importância do gesto e do movimento no espaço”, preenchendo, como os balineses, cada ponto do espaço cênico, estabelecendo novas relações entre som, gesto e voz, fazendo da cena “um lugar patético e vivo” e devolvendo ao teatro, por fim, a linguagem que lhe é peculiar, realização que Artaud só havia presenciado, até então, com a apresentação do teatro de Bali (Artaud, 1999, p. 164-166). Graças ao cinema, ainda é possível conferir a fantástica performance de Barrault no filme *As crianças do paraíso*, de Marcel Carné, no qual, em uma sequência de apenas três minutos, conta uma história completa, perfeitamente compreensível, utilizando-se exclusivamente dos gestos — e isso num filme falado.

É nessa esteira de buscar um teatro que fugisse ao psicológico e à ditadura do texto que Artaud chega a um dos momentos mais radicais de *O Teatro e Seu Duplo*: o ensaio “Acabar com as obras-primas”. Aqui, defende a ideia de que as chamadas “obras-primas” do passado, da forma como são realizadas, com respeito excessivo ao escrito e às fórmulas, devem ser esquecidas, pois pertencem ao seu tempo, ao passo que a audiência necessita de encenações que ofereçam o “ritmo epilético” do tempo atual, que não se realize por meio de “disfarces e palavras adulteradas, pertencentes a épocas mortas”. Artaud acreditava que, na cena, uma palavra ou uma expressão “não vale duas vezes, não vive duas vezes”, pois, ao ser pronunciada, morreria, agindo apenas neste breve instante e não servindo mais ao seu propósito. Essas obras fixas, demasiadamente literárias, não tocariam mais o espírito do espectador, pois não encantam, não fazem durar sentimentos, impressões e efeitos, perdendo-se na armadilha da narrativa e da psicologia (Artaud, 1999, p. 83-86). O próprio Shakespeare, o grande dramaturgo ocidental, é alvo de suas críticas, pois ele seria o

responsável por esta aberração e degradação, por essa idéia desinteressada do teatro que quer que uma representação teatral deixe o público intacto, sem que uma imagem lançada provoque qualquer abalo no organismo, imprimindo nele uma marca que não mais se apagará (Artaud, 1999, p. 86).

Shakespeare seria, então, representante de uma “superstição dos textos e da poesia *escrita*”, que vale uma única vez e que não seria verdadeiramente expressão teatral, mas *texto encenado*. Na opinião de Artaud, por mais belo que seja o espetáculo, ele “petrifica” e “estabiliza” o espectador, ao invés de desestabilizá-lo, de “abrir canais” no seu corpo e espírito e tornar possível o contato com o que ele desconhece, com uma “energia pensante” e uma “força vital” que se encontram para além do texto. E, para que isso aconteça, exige que as atitudes do teatro reflitam o vigor de um *vulcão em atividade*, para que assim se torne novamente válido:

Ou trazemos todas as artes de volta a uma atitude e a uma necessidade centrais, encontrando uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão, ou devemos parar de pintar, de vociferar, de escrever e de fazer seja lá o que for (Artaud, 1999, p. 90).

Aqui se compreende, mais uma vez, que todas as atitudes do teatro, segundo Artaud, deveriam reencontrar e assemelhar-se à força dos elementos da natureza. Neste caso, à mesma força das explosões de uma erupção vulcânica, o que reafirma a ideia de que as imagens do fogo estão presentes em todos os momentos do pensamento artaudiano, principalmente quando ele se ocupa da voz e do gesto, que constituem este conceito de *oralidade* que se procura elucidar.

3.3 A VOZ NO PAÍS DOS TARAHUMARAS

Em 1936, desde sua chegada ao México, em fevereiro, Artaud teve vários artigos publicados em jornais locais que compuseram, quase três décadas mais tarde, *Mensagens Revolucionárias*. Nesses artigos, tanto pelas motivações da viagem e a influência do convívio com a cultura mexicana, mas principalmente pelo desenvolvimento natural das ideias que já vinha trabalhando, surgem com insistência, muitas vezes reformuladas, várias das afirmações já feitas desde pelo menos 1931.

Logo após sua chegada, Artaud proferiu três conferências na Universidade Autônoma do México informando os mexicanos sobre todas as ideias que já vinha difundindo em Paris. Com exceção da primeira conferência, “Surrealismo e revolução”, em que aborda sua relação com o movimento surrealista, as duas outras tratam de suas preocupações acerca do teatro e das formas que tornam verdadeira e eficaz a sua realização.

A conferência “O homem contra o destino” traz uma das afirmações mais radicais de Artaud contra a imposição de uma cultura estritamente escrita que subjuga a voz e as potencialidades criativas da cultura oral. Segundo ele, os governos não deveriam confundir *cultura*, em um sentido amplo, com a abertura de escolas e a impressão maciça de livros. Para “amadurecer a cultura” seria necessário, ao contrário, “fechar as escolas, queimar os museus, destruir os livros, quebrar as rotativas das imprensas”. A cultura dos livros não faria mais do que deturpar a ideia de *conhecimento*, já que divide a natureza em uma profusão de ciências com escritas totalmente distintas, em áreas do conhecimento as mais diversas, guiada pela “funesta orientação” do materialismo cartesiano. Isso contrasta com os Antigos, que possuíam um conhecimento holístico da natureza e um “sentimento fulgurante” da presença de suas forças.

Neste momento, alguns poderiam ouvir novamente um eco das ideias de Saussure de que a escrita subjuga a voz. Entretanto, as ideias de Artaud dizem respeito à escrita que se aproxima do

modelo cartesiano, que não é capaz de traduzir em escritura o verdadeiro conhecimento do mundo, pois este não reside na racionalização e na categorização das coisas. A esse excesso de escrita presente na cultura dos livros, seria preciso responder com a voz, ou pelo menos escrevendo-se de outra maneira — em sua obra, escrita não é ausência de voz, pois só se funda na passagem pela voz, mas não uma voz necessariamente fônica.

Os meios utilizados por Artaud para abordar a *cultura* coincidem com aqueles que utiliza para abordar o *teatro*. Isso se torna ainda mais claro ao longo do texto da conferência, quando afirma que a cultura dos Antigos — que faz questão de grafar com inicial maiúscula —, nas mais distintas épocas, apresenta suas paixões, seus gritos, suas vibrações, seus movimentos, seu ritmo, seus ruídos peculiares, do mesmo modo que age a natureza. As manifestações da natureza devem ritmar o pensamento do homem, como sabiam os povos antigos e sabem ainda algumas religiões e comunidades modernas, que “indicam uma mesma ideia geométrica, numeral, orgânica, harmoniosa, oculta, que reconcilia o homem com a natureza e com a vida” e “possuem analogias profundas entre suas palavras, seus gestos e seus gritos” (Artaud, 1971, p. 27-34). Assim, pode-se concluir que a cultura, já dotada naturalmente de suas potencialidades poéticas, não necessitaria do apelo exagerado às formas gastas e artificiais do texto escrito epistêmico para se manifestar, o que também vale, voltando ao início, para o teatro.

Em “O teatro e os deuses”, a terceira conferência, Artaud continua estabelecendo relações entre o teatro e a cultura. O verdadeiro teatro seria como a cultura, que não é escrita, pois “escrever é impedir o espírito de se mover no meio das formas como uma vasta respiração”, fazendo com que a escrita fixe o espírito e o cristalice numa forma determinada. Apoiando-se na ideia de Platão que diz que o pensamento se perdeu no mesmo dia em que uma palavra foi escrita pela primeira vez, ele critica a crença europeia de que a cultura estará perdida se os textos forem destruídos (p. 40-43). Ao contrário, afirma que “há segredos de cultura que os textos não assimilam”, segredos de vida, pois “a cultura é inseparável da vida”, de uma ideia orgânica da vida:

Chamo de cultura orgânica uma cultura baseada no espírito em relação com os órgãos, e o espírito banhando-se em todos os órgãos, que se respondem simultaneamente. Há nessa cultura uma ideia do espaço, e digo que a verdadeira cultura só pode ser compreendida no espaço, uma cultura orientada, como o teatro é orientado. Cultura no espaço quer dizer cultura de um espírito que não para de respirar e de se sentir vivo no espaço e que chama para ele os corpos do espaço como os próprios objetos de seu pensamento [...] (Artaud, 1971, p. 42).

Novamente, o teatro e a cultura se refletem, pois sabe-se que, para Artaud, o teatro é poesia no espaço, uma “arte do espaço” que toca a vida e permite ouvir “o ruído da vida”. Ele chega a reconhecer que, em sua época, haveria, em momentos muito pontuais, saliente-se, um certo movimento que procuraria afastar o teatro de “tudo o que não é espaço” e mandaria toda a linguagem dos textos de volta para os livros — de onde nunca deveria ter saído, conclui (p. 44).

Esse teatro espacial, fora da literatura, encontraria no México uma de suas maiores expressões, já que a cultura e a mitologia mexicanas, com seus deuses, esconderiam, de acordo com Artaud, uma “ciência do espaço”. Nessa cultura, os deuses ocupariam os “quatro cantos da consciência do Homem, onde se aninham o som, o gesto, a palavra e o sopro que escarra a vida”. O espírito indígena dos mexicanos, por isso, possibilitaria ao teatro a convocação do poder dos deuses, por

meio de uma distribuição musical de forças e da construção de um “espaço vibrante de imagens”. Os artistas mexicanos, ao ultrapassar a mera invenção de formas que impressionam os olhos, revelam a necessidade de “*amadurecer o vazio*”, de “povoar o espaço”. Assim, nesse espaço, cores, imagens e gritos se correspondem, sendo que o grito pode ter um valor imagético, um movimento pode sugerir uma música e o gesto que emerge de um ruído pode atuar “como uma palavra clara numa frase”, impressões que remetem diretamente ao teatro de Bali, pois o gesto traduz e substitui a palavra (p. 44-47).

“O teatro do pós-guerra em Paris” oferece um panorama da vida teatral parisiense desde 1920. Inicialmente, Artaud cita alguns nomes do teatro francês de vanguarda que ensinavam exatamente aquilo que não se deveria fazer, pois criavam tiques, expressões faciais grosseiras, gestos burlescos, vozes pesadas, que revelavam um estilo passivo e mecânico de atuação. Em oposição a esse tipo de teatro, cita aqueles espetáculos que lhe causaram grande impressão, tal como a utilização original e vibrante dos elementos cênicos, que resgatavam um teatro que estaria mais próximo de suas ambições, pois permitiam o testemunho de vozes e pantomimas surpreendentes, sem a predominância do texto — assim como as já mencionadas encenações de Heliogábalo, que constituíam mais uma espécie de *aparição* do que de representação propriamente dita.

Artaud destaca, por exemplo, o ator e diretor Lugné-Poe, que, na montagem de *O magnífico traído*, de Crommelynck, representou um papel inesquecível, com “uma espécie de voz que parecia grunhir das trevas e cascatas de risos seguidos de cascatas de expressões que rolavam da sua cabeça aos seus pés”. Com suas surpreendentes mudanças de voz e seus olhares *inflamados*, Lugné-Poe, um ator completo, remeteria, desse modo, aos Mistérios da Idade Média francesa. De outro lado, sem gestos, utilizando-se tão-somente de uma voz comovente, “uma voz argentina que chora aos soluços” suas mãos cortadas, encontra-se a atriz Suzanne Desprès na montagem de *A Gioconda*, de Gabriele d’Annunzio. A voz de Marguerite Jamois, estrela dos espetáculos de Gaston Baty, encanta-o igualmente em *O Dibbouk*, pois, ao representar uma mulher possuída pelo espírito do homem que a amava, a atriz fala com a própria voz de um homem que reclama o que lhe pertence e urra com tal veracidade que suplanta todas as vozes que ele havia presenciado no teatro até então. Efeito semelhante lhe proporcionou a voz de Génica Athanasiou na montagem de *Antígona*, por Jacques Cocteau:

Tenho algumas lembranças pessoais da *Antígona*, de Jean Cocteau. Eu encarnava nesta “tragédia em miniatura” o papel do profeta Tirésias, Charles Dullin, o de Creonte, e Génica Athanasiou era Antígona.

Se houve nessa peça um triunfo verdadeiramente humano, foi por causa da atriz de tragédias Génica Athanasiou que ele ocorreu, por sua interpretação de Antígona.

Jamais me esquecerei da voz dourada, vibrante, misteriosa de Génica Athanasiou-Antígona dando seu adeus ao sol.

Sua lamentação vinha de além do tempo, como que carregada pela espuma de uma onda sobre o mar Mediterrâneo, num dia inundado pelo sol; isso assemelhava-se a uma música carnal que se propagava através das trevas geladas. Era, realmente, a voz da Grécia arcaica, quando, das profundezas do labirinto, Minos, repentinamente, vê o Minotauro cristalizar-se em carne virginal (Artaud, 1971, p. 59).

Em relação a Jacques Copeau, Artaud elogia suas montagens em relação à iluminação, mas o mesmo não se aplica à utilização da voz e do texto. Segundo o poeta, Copeau assujeitava a montagem

ao texto, considerando a palavra acima de tudo. Isso tornava suas concepções de gesto, movimento, atitudes e cenário demasiadamente shakespearianas. Copeau revela-se, então, o oposto de Gaston Baty, para quem o texto era apenas um dos vários elementos da cena. Baty, contudo, apesar de estar em acordo com Artaud em relação à utilização do texto, teria também suas limitações, já que não teria conseguido realizar completamente as suas concepções sobre o teatro — ao se assistir aos seus espetáculos, percebia-se que algumas ideias de sua teoria não eram postas em prática.

Ao fim do texto, há uma referência à companhia de teatro Alfred Jarry, comparando seu espírito e algumas de suas atitudes ao teatro de Bali, que Artaud aproveita para, de forma surpreendente, inserir no movimento teatral francês das décadas de 1920 e 1930, o que confirma, mais uma vez, a influência do espetáculo oriental sobre seu pensamento. Apesar disso, ele reconhece que existia em sua época um movimento do teatro francês propriamente dito, que havia sido “mordido pela inquietude geral” e participava “desta imensa revisão dos valores que caracteriza o mundo atual” (Artaud, 1971, p. 68-69). Esse movimento estaria inclinado a reencontrar a “linguagem física que o teatro francês havia esquecido completamente há quatro séculos”, uma “língua universal” que une o teatro ao espaço inteiro, de forma a “multiplicar sua expressão no espaço”. Da mesma forma que a arte mexicana, buscava povoar e fazer florir o espaço, fazê-lo vibrar, “dar uma voz às superfícies e às massas” (p. 69-70).

Os espetáculos de Jacques Prévert, que dirigia o grupo comunista Octobre, e novamente os de Jean-Louis Barrault são comentados em “O teatro francês procura um mito”. Prévert, ao contrário de Baty, Copeau e inclusive Charles Dullin, ajudaria a compor essa “língua” própria procurada por Artaud para o teatro. Nas suas montagens, o absurdo adquiria as proporções de um pesadelo, ambiente perfeito para se colocar em prática as atitudes do Teatro da Crueldade. As bufonarias de Prévert, com seu “humor feroz”, causavam uma irrupção de sonhos na cena, transportando o espetáculo para o domínio das trevas. O mesmo faria Barrault, que, nesse artigo, é apresentado como um pesquisador dos “hieróglifos secretos e dos signos de uma vida mágica que a cena deve ressuscitar”. Essa seria a única maneira de desenvolver, ou de recuperar, a “verdadeira linguagem” do teatro, que deveria produzir, com suas imagens e formas, “o signo poético e mágico de um sobressalto” (p. 99-102). Gerar irrupções e sobressaltos na cena, como faz o teatro balinês a todo momento, é uma maneira de reconduzir o fogo ao teatro. Lembre-se que, como encenador de *Os Cenci*, Artaud transporta o fogo literal e simbolicamente para a cena, como uma forma de colocar as ideias em prática.

Durante sua estadia no México, Artaud teve a oportunidade de assistir a uma montagem de *Medeia* — que dá origem ao já comentado “Uma Medeia sem fogo” —, realizada pela companhia de teatro da espanhola Margarita Xirgu, que naquele ano deixara a Espanha para viver na América Latina, exercendo por aqui grande influência. Apesar de curiosa em relação aos elementos da cultura autóctone, Xirgu, na montagem em questão, parece não se valer desses elementos, já que sua Medeia “grita uniformemente, sem nuances, sem uma inflexão de voz que nos cause tremores nas entranhas e faça saltar a alma no interior do corpo”, além de sua encenação carecer de “signos alegóricos”, pois seus gestos são básicos e invariáveis. Sua representação, por não conhecer o poder de “transformar a voz humana graças ao conhecimento do sopro e de seus pontos de apoio musculares”, não era capaz de levar a voz humana a “cantar como um órgão autêntico”, de fazê-la “vibrar como uma paisagem” (p. 89-92).

Por isso, era necessário, segundo Artaud, criar no teatro *escalas de voz*, que se destinariam a sugerir todos os sentimentos possíveis e a criar efeitos inúmeros, como um suspiro bem realizado que pode sugerir a passagem de um furacão (p. 92). Assim, o ator poderia construir metáforas advindas não de palavras, mas de modulações da voz, da utilização bem executada dos gestos e dos movimentos, agindo violentamente sobre a plateia e causando-lhe uma impressão de verdade. O espetáculo de Xirgu pecaria justamente pela falta dessa violência e dessa verdade necessária:

“Eu vos invoco com uma voz sinistra, diz Medeia, uma voz que chama os crimes, que é invenção e imaginação de crimes.” A particularidade do teatro moderno é que se perde aí, sistematicamente, a oportunidade de se representar uma tragédia, ou seja, de realmente romper a concentração por meio do crime. [...] Seu objetivo é mesmo enganar os sentidos, pois há, em primeiro lugar, uma necessidade de não despertá-los. O teatro é o mundo da ilusão verdadeira. A imaginação do espectador quer que ele acredite naquilo que vê [...] (p. 88).

O problema do teatro de Xirgu seria, então, apenas *apontar* para uma verdade, apenas *dizer sobre* uma “voz sinistra”, ao invés de *realizar* essa voz, de *dizer essa voz*, de colocá-la em vibração no interior do espetáculo. Isso faria com que perdesse a oportunidade de transportar a crueldade para o espaço cênico. Assim, ao não colocar em prática uma voz que toque a plateia, esse espetáculo não comungaria do espírito de um teatro autêntico, que Artaud presenciava constantemente na cultura mexicana.

Ao chegar ao país, Artaud deparou-se não só com uma efervescência cultural e artística, mas com uma vida latejante que não presenciava em Paris, como afirma em “Primeiro contato com a Revolução mexicana”: *la ville* [a cidade] quase não havia mudado, mas *la vie* [a vida] havia perdido a vibração, o vigor, a confiança, afetando tragicamente a juventude parisiense, esta em plena efervescência. No México, Artaud enxergou um caos produtivo, uma revolução dinâmica e permanente cujo destino os próprios mexicanos desconheciam. Reconheceu ali as mesmas fontes mágicas que existiam nos espetáculos medievais e nos poucos espetáculos modernos válidos, e o mesmo poder orgânico da *respiração* e do *sopro*, que formavam, assim como a linguagem articulada, um idioma, uma língua primitiva, que se basta na voz, no som, no movimento e no espaço — antes da palavra, o “batimento rítmico do sopro” (p. 80-83). Por isso mesmo, esse contato estreito só o tornaria ainda mais intolerante com as formas artísticas que não alcançam um certo estatuto de *verdade*, que, para além da *realidade* concreta, é esse conhecimento mágico e latente de que alguma coisa foi revelada, ainda que não verbalizável.

A viagem de Artaud rendeu à sua extensa obra não apenas *Mensagens Revolucionárias*, mas também um livro que relata seu verdadeiro propósito naquele país: *Os Tarahumaras*, que compila os textos escritos sobre os nativos mexicanos após seu retorno a Paris, em novembro de 1936. Nesses textos, Artaud faz uma leitura minuciosa da comunidade Tarahumara, nativos habitantes das montanhas mexicanas que autorizaram sua participação, entre setembro e outubro de 1936, no Rito do Peiote, no qual se consome o cipó alucinógeno, e no Tutuguri, o Rito do Sol Negro.

O encontro e o convívio com os indígenas Tarahumaras surtiram em Artaud o mesmo efeito que lhe causara, cinco anos antes, o teatro de Bali, já que ali assistia à crueldade extrema atrelada à própria vida, ou seja, a arte e o teatro como elementos naturais da vida, o que faltava ao ocidente em geral. Essa relação já se iniciaria com os próprios chefes religiosos da comunidade, que iriam, segundo ele, “muito mais longe no domínio da consciência interna do que qualquer chefe político europeu”

(Artaud, 1955, p. 9). Nos ritos, Artaud percebeu todos aqueles elementos que sempre exigira para a plena realização do teatro como lugar de sondagem da sensibilidade nervosa do espectador, que, no caso, torna-se participante — essa mudança no papel passivo da plateia é outro elemento exigido pelo Teatro da Crueldade. Na Dança do Peiote, realizada no momento do rito, havia a presença do fogo, de gritos, cantos, acentos, sopros, ruídos, instrumentos musicais, um ritmo epiléptico, uma dança que preenchia o espaço, que desenhava formas e imagens no ar, construindo-se uma verdadeira geometria que sugeria ideias e estimulava diferentes e violentas sensações.

Em um momento do texto, o poeta descreve detalhadamente essa dança espacial, geométrica e sonora realizada pelos Tarahumaras durante o Rito do Peiote:

[...] com algumas batidas precipitadas dadas pelo Chefe, que segurava agora sua bengala com as duas mãos, eles [um homem e uma mulher] avançaram ritmicamente um em direção ao outro, os cotovelos separados e as mãos juntas desenhando dois triângulos que se animaram. E, ao mesmo tempo, seus pés desenhavam círculos sobre a terra, e alguma coisa como os membros de uma letra, um S, um U, um J, um V. Cifras nas quais surgia, principalmente, a forma 8. Uma vez, duas vezes, eles não se juntaram mas se cruzaram com uma espécie de saudação. Na terceira vez, sua saudação tornou-se mais clara. Na quarta, eles elevaram as mãos, giraram um em volta do outro e os pés do homem pareceram procurar sobre a terra os pontos onde os pés da mulher haviam tocado (p. 26-27).

Os dançarinos continuam dessa forma até a oitava vez, enquanto seus rostos se iluminam progressivamente. Nesse momento, o Chefe “desenha no ar um grande 8” ao mesmo tempo em que lança um grito que surpreende e impressiona Artaud:

Eu não me lembro de ter ouvido na minha vida alguma coisa que indicasse de maneira mais ressonante e manifesta de quais profundezas a vontade humana irrompe para exaltar seu pressentimento da noite. E pareceu-me reencontrar no Infinito e como em sonho a maneira pela qual Deus criou a Vida. Este grito do Chefe foi dado como que para sustentar o traço do bastão no ar. Ao gritar desse modo, o Chefe deslocou-se e desenhou com todo seu corpo no ar e com seus pés sobre a terra a forma do mesmo oito, até que este oito foi fechado do lado do sul (p. 27).

Assim, Artaud percebe que, entre os Tarahumaras, “não há gesto perdido”, como afirma no texto “Uma raça-princípio” (p. 63). Durante a dança, percebe-se claramente a geometria, acompanhada e marcada passo a passo pelo movimento dos dançarinos, que se mostram exaltados e alvoroçados, por meio de gestos, gritos e movimentos fortes em momentos precisos da contagem matemática. Os movimentos circulares, característicos do ritual, e o destaque para o número oito (8) não surgem sem um propósito, apontando para o aspecto mítico e sugerindo o tema do infinito (∞) — um dos motivos do ritual, além da ingestão do peiote, é a celebração de sua renovação constante pela natureza. Pode-se resgatar também o Rito do Sol Negro, que celebra a morte e o renascimento ininterruptos do sol. Artaud encontrava, assim, entre os Tarahumaras, por meio dessa cultura que celebra a dança, o canto, a geometria dos corpos no espaço e a voz em seu estado bruto de gemidos e gritos, a expressão mais autêntica de seus ideais expressos sobre o teatro e a vida.

Dessa forma, percebe-se que as performances presenciadas pelo poeta, tanto as balinesas quanto as mexicanas, são uma constatação do que previu em carta de 1926: “Para escrever, para me

libertar, para ter uma vida simples, devo deixar a França, a Europa; é na África ou na América que eu escreverei páginas capitais” (Artaud *apud* White, 1989, p. 143). É em terras estrangeiras, ainda pouco ou nada exploradas e vivenciadas, que Artaud conseguirá obter elementos para romper as amarras incapacitantes do Velho Mundo, cuja arte, para ele, conforme demonstrado, já havia perdido o aspecto mágico, encantatório e “cruel”.

3.4 A VOZ EM RODEZ

Após *Os Tarahumaras*, escrito entre 1936 e 1937, Artaud escreve “As novas revelações do ser” (1937), texto já mencionado no capítulo anterior. Essa obra foi elaborada sob a influência do tarô, da astrologia e dos motivos da viagem que o levaria à Irlanda e, consequentemente, ao asilo psiquiátrico, dado que nela há referências à bengala de São Patrício, que ele pretendia “devolver” aos irlandeses. Ao retornar da Irlanda e ser diretamente internado em asilos psiquiátricos, sua vida e sua obra (se é que houve produção nessa fase) passam por quase seis anos de completa obscuridade. Isso se deve à inexistência de registros — pelo menos abertos ao público — sobre esse período, no qual passou por cerca de quatro asilos diferentes. Sabe-se, com certeza, que a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) contribuiu significativamente para essa situação e para o estado deplorável em que se encontrava ao chegar em Rodez (1943). Nos cinco anos de guerra, os asilos da época, já desumanos por excelência, enfrentaram um período de fome, escassez generalizada, promiscuidade e tratamentos duvidosos e degradantes.

Em 1943, ao ser transferido para o asilo da cidade de Rodez, Artaud começa a receber um tratamento melhor do que o dos últimos seis anos. Acompanhado pelo Dr. Gaston Ferdière, ele retoma a escrita — ou sua escrita volta a ser acessível aos leitores — por meio de cartas, hoje reunidas em dois volumes da obra completa denominados *Cartas escritas de Rodez*.¹⁶ Nessas cartas, em meio ao fervor religioso que apresenta nessa fase e assinando inicialmente Antonin *Nalpas*, nome de família de sua mãe, no lugar de Antonin Artaud, nome de família do pai, surgem várias das questões pensadas por Artaud antes de sua internação — como voz, ritmo e escrita —, ainda que de maneira bastante fragmentada e diluída.

Em uma carta a Jean Paulhan, um de seus editores, datada de 30 de setembro de 1943, Artaud questiona, como anteriormente, a eficácia da palavra, desta vez até mesmo no escrito, que é seu lugar por excelência:

Eu voltei a escrever exatamente há 10 dias na esperança e no desejo de *fazer viver um pouco* todas as observações que fiz nos últimos seis anos em que estou internado sobre os problemas que mais me tocam o coração. — E eu me perguntei se as palavras eram capazes de dizer tudo o que eu queria fazê-las dizer, e, sobretudo, se eu tinha o direito de pensar que elas o dizem verdadeiramente e *de fato*. Somente Deus, em algum lugar que os Seres não alcançam, pôde inventar as sílabas perfeitas, “inventar”, quero dizer, trazer essas sílabas do Infinito (Artaud (1979g, X, p. 97)¹⁷.

¹⁶ Algumas cartas escritas em Rodez não figuram nas *Cartas escritas de Rodez*, como, por exemplo, a grande maioria daquelas endereçadas ao Dr. Ferdière. Essas cartas, assim como várias outras endereçadas a destinatários diversos, encontram-se em *Novos escritos de Rodez*, livro lançado em 1977 fora das *Obras completas*, que traz, além dessa correspondência, ensaios escritos em Rodez entre 1943 e 1946 e inéditos até então. No tomo IX das *Obras completas* também se encontram algumas cartas desse período.

¹⁷ No capítulo seguinte, será demonstrado que Artaud vai suplantará a dúvida e inventar suas próprias “sílabas perfeitas”, na forma das glossolalias.

Embora frequentemente questione sua eficácia, Artaud não consegue abandonar seu trabalho com a palavra, com a letra, com a escrita. Além de retomar a escrita por meio de cartas, ficção, ensaios e tradução, o poeta demonstra, principalmente em algumas correspondências, uma leitura atenta de outros escritos, sempre colhendo aspectos que se referem à voz e à sonoridade do texto e do poema. Em uma carta a Jean-Louis Barrault, de 5 de outubro de 1943, Artaud comenta estar pensando, naquele momento, em escrever um texto chamado “A poesia e o cristão”. Este seria um comentário ao poema de Mallarmé sobre Edgar Allan Poe — “A tumba de Edgar Poe”, cujo primeiro verso é “Tal que a Si-mesmo enfim a Eternidade o guia”.¹⁸ Contudo, Artaud planeja fazer uma leitura do poema em sua forma *declamada*, lido em *voz alta* ou até mesmo, de modo oposto, *sem palavras*:

Que se recite o poema em voz alta para comunicá-lo aos outros, ou que se recite para si mesmo *sem dizer palavra* e no fundo da alma, pois me parece que é assim que a poesia deve ser lida ou dita, como uma prece ao Deus Eterno. Declamar um poema é orar. Mas Orar é expulsar, antes de tudo, o Mal de Si; não se pode, então, declamar para todo mundo sem antes se atribuir a si mesmo, ao mesmo tempo, esse esforço de purificação mágica, a fim de que aquilo que se manifestou aos outros recaia sobre eles com a mais completa pureza, e, então, uma eficácia total. É por isso que todo poema que não serve para orar a Deus é ruim e inútil, *inteiramente*. A declamação é uma interiorização extrema, mas não se pode alcançar a extrema essência de seu eu se não se é inteiramente puro, religioso e *limpo*. [...] Tomo justamente um poema profano como o de Mallarmé para mostrar que Mallarmé não havia perdido contato com a Eternidade [...] (Artaud, 1979g, X, p. 101-102).

Embora Artaud sempre tenha se referido ao terreno do sagrado e do místico em outros momentos de sua obra, e mesmo que se tome o sentido de oração como um chamamento ou diálogo com os “deuses”, ele demonstra, nesse período específico de sua internação, uma evidente inclinação religiosa cristã. Isso poderia levar ao desprezo ou menosprezo do trecho, pelo fato de situar o ato da leitura em voz alta de um poema no mesmo campo da oração religiosa. Contudo, Artaud ultrapassa o sentido meramente religioso atribuído ao ato de orar, aquele da prostração e da lamentação. Ele deixa claro que continua preocupado com as questões relacionadas aos aspectos sonoros do texto, à sua vocalização e ao seu ritmo. Em uma carta de 6 de janeiro de 1945, destinada ao Dr. Jacques Latrémolière, disserta sobre o papel do poeta:

O que é um poeta senão um homem que visualiza e concretiza suas ideias e suas imagens mais intensamente e com alegria e vida mais autênticas do que os outros homens e que, pelo verbo ritmado, dá-lhes efetivamente uma singularidade. — Enquanto atitude geral, comportamento, maneira de ser, a todo instante o homem que está aqui e que sou é, em todos os pontos, o mesmo que, desde 1913, nos bancos do colégio, começou a escrever versos. Quando encontro um verso, eu o recito para mim mesmo em voz alta para verificar e experimentar seu ritmo e o corpo de suas sonoridades internas (Artaud, 1979g, XI, p. 11-12).

Assim, para que um verso seja considerado autêntico e eficaz, ele deve sempre passar pelo crivo da voz, pela experiência da vocalização. Isso porque só ao ouvir o efeito provocado pelo verso, pelo encontro entre as diferentes palavras, pelo ritmo que inauguram, e só ao visualizar as imagens que elas constroem e sugerem é possível confirmar a validade do poema, seu alcance e sua ressonância

¹⁸ A tradução deste poema é de Augusto de Campos e encontra-se em Campos, A., Pignatari e Campos, H. (1980, p. 67).

aos olhos e ouvidos do leitor/ouvinte. Se o poeta é aquele que concretiza ideias e visualiza imagens, é legítimo depreender que essa visualização também deve ocorrer no espaço da página, não apenas no nível das ideias, o que se confirma com as várias referências a Mallarmé.

A repetida menção ao poeta francês não é gratuita, pois, como o próprio Mallarmé afirma no prefácio de seu poema “Lance de dados”, “os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, agridem inicialmente”, mas “a versificação os exigiu, como silêncio ao redor”. Nessa poesia dispersa, “um fragmento, lírico ou de pouca extensão”, pode ocupar, no centro da página, apenas um terço de seu total, assim como a “diferença dos caracteres tipográficos”, que é capaz de fazer subir e descer a entonação, pois se assemelha a uma “partitura” (Mallarmé, 1998, p. 253-255). Percebe-se mais adiante que, na escrita de Artaud, esses elementos se fazem presentes com abundância, demonstrando que a leitura da poesia de Mallarmé certamente o influenciou, não apenas por seu aspecto visual e (tipo) gráfico, mas também pelo conhecido componente sonoro. Como elucida Barthes (2000, p. 67-68):

Mallarmé, espécie de Hamlet da escrita, exprime bem esse momento frágil da História, em que a linguagem literária não se mantém a não ser para melhor cantar a sua necessidade de morrer. A agraphia tipográfica de Mallarmé quer criar em torno das palavras rarefeitas uma zona vazia na qual a palavra, libertada de suas harmonias sociais e culpadas, felizmente não ressoe mais. O vocábulo, dissociado da ganga dos clichês habituais, dos reflexos técnicos do escritor, é então plenamente irresponsável por todos os contextos possíveis; aproxima-se de um ato breve, singular, cuja opacidade afirma uma solidão, portanto uma inocência. Essa arte tem a própria estrutura do suicídio: o silêncio é nela um tempo poético homogêneo que fica entalado entre duas camadas e faz explodir a palavra menos como o farrapo de um criptograma do que como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade.

[...]

Nesse mesmo esforço de desvencilhamento da linguagem literária, eis uma outra solução: criar uma escrita branca, libertada de toda servidão a uma ordem marcada da linguagem.

Jean-Michel Rey também opera essa aproximação entre os dois poetas franceses:

Esse encontro com Mallarmé realiza-se sob o duplo signo do nascimento e do infinito — duas palavras que ocupam particularmente Artaud no momento de Rodez, com uma função crucial.

Aí a poesia é definida como uma espécie de mistura sutil de fragmentos do real e da transcendência: uma música que seria o grau zero da criação, a partir da qual, consequentemente, haveria uma contínua possibilidade de engendramento. A obra mallarmaica, inteiramente numa palavra: uma melodia e um ritmo anteriores à fabricação do sentido, de onde procedem as sílabas, esses elementos mínimos a serem captados e que assinalam uma direção para outras formas de realidade; mas também: um necessário ajuste de sílabas que exige uma orelha virgem, pronta em todo caso para se abrir ao que ela não conhece, ao que permanece privado de significação (na língua), ao que está à espera de uma mutação. Ou, ainda, daquilo de que Artaud extrai a lição no tempo de Rodez, com essas palavras: o desejo obstinado, insensato, de tornar-se e ser o filho de uma musicalidade anterior, instalando-a na língua que retorna.

[...]

Há aí o esboço de uma regeneração que supõe uma mudança radical de plano: conjunto de movimentos (aparentemente desordenados) que afetam o ser em vias de se recompor por meio da palavra, pelo trabalho das sílabas, pela invenção de uma “música” já prefigurada em Mallarmé (Rey, 2002, p. 95-97).

Talvez seja por essa exigência de espacialidade na escrita que Artaud passe, a partir dessa época, a dedicar grande parte de seu tempo ao desenho, técnica que utilizará exaustivamente até sua morte. Em várias cartas escritas em Rodez, ele faz referência a esse exercício, descobrindo seu poder de expressão e substituindo, muitas vezes, a escrita pelo desenho, ou, como se percebe claramente nos textos posteriores a 1943, substituindo palavras por uma figura dentro do próprio texto, como se o desenho expressasse melhor determinadas ideias em comparação à palavra. Contudo, mesmo seus desenhos, sejam abstratos ou retratos, sofrem muitas vezes intervenção da escrita, ainda que uma escrita composta por garatuñas, por rabiscos, que geralmente se assemelham, bem a propósito, a desenhos, a hieróglifos, a formas indecifráveis — uma voz exasperada que grita na página, expressando-se em desenho e em letra.

Sabe-se que Artaud começou a desenhar no fim de sua adolescência, desde pelo menos 1915, e que se aprimorou durante uma temporada que passou na Suíça devido aos primeiros problemas de saúde que já começava a manifestar nessa época. No início de sua vida adulta, em Marselha e posteriormente em Paris, continuou dedicando-se ao desenho com relativa frequência, valendo-se dessa técnica para pintar e desenhar retratos, paisagens, figurinos, para criar cenários, traçar movimentos de cena, fazer fotomontagens e composições surrealistas, como se constata nos projetos da companhia Alfred Jarry na década de 20 e, mais tarde, na montagem de *Os Cenci*, por exemplo.

Data dessa época, mais exatamente de 1922, um desenho dedicado a Génica Athanasiou, atriz e sua amada durante alguns anos, intitulado “O fogo”, no qual se vê um figurino composto para vestir a atriz como a personagem Fogo numa montagem futura que não chegou a ser realizada. Nessa montagem, os atores representariam elementos da natureza, sendo Génica o centro de tudo, e é no mínimo curioso que o fogo tenha sido o único elemento que ele chegou a desenhar, ou a pelo menos enviar a algum destinatário. O desenho foi enviado junto a uma carta, na qual o poeta disserta sobre sua composição e constrói a imagem de um corpo que representa o fogo com todos os seus atributos visuais. Incorporada ao figurino, a atriz tornar-se-ia o próprio fogo que percorre ruidosamente a cena:

Minha querida, veio-me uma ideia a respeito das danças que você mostrou. Compor balés nos quais você será o centro e que representariam a luta ou a apoteose, o triunfo de Elementos *abstratos*. Pois você é uma das raras artistas capazes de representar o abstrato. [...] Envio-te o esboço de um figurino inspirado pelo Fogo. Ele é composto por tiras de tecidos com a forma de chamas e isoladas por um cinto negro mais baixo que a cintura. Essas tiras são presas aos braços, aos punhos, sobem em torno do pescoço, jorram da cabeça, costuradas a outras tiras menores que são as *ramificações* do fogo, e tudo voa, estala, brilha, reflete quando você dança. Não sei se as cores te agradarão (Artaud, 1969, p. 32).

É no asilo de Rodez que o desenho ganha lugar de verdadeiro destaque como um dos vários meios artísticos utilizados por Artaud para prosseguir na difusão de suas ideias, até pela força que apresentam e pela convivência, na página, entre imagem e letra, ou mais, entre imagem, letra e gesto. Pois aqui não se trata mais, em sua maioria, de desenhos figurativos, mas de figuras enigmáticas, formas indecifráveis, corpos e rostos deformados, muitas vezes rasurados ou contornados por uma caligrafia tosca, por significantes ilegíveis, por lápis de cor que borram o papel, por queimaduras literais de brasa de cigarro que o perfuram, transformando o desenho num espaço povoado por vários recursos.

Jacques Derrida (1986, p. 55-108), em “Forcener le subjectile”, um ensaio longo que acompanha a edição dos desenhos de Artaud, utiliza um neologismo criado pelo poeta para escrever não só sobre seus desenhos e pinturas, mas também sobre sua escrita. O *subjétail*, termo conclamado por Artaud apenas três vezes em sua extensa obra e que surge para tratar, sempre, dos desenhos, é bastante flexível e perfeitamente intercambiável, já que seria esse suporte ou objeto que o sujeito perfura com um projétil — a letra, o desenho, a voz, o gesto — para confeccionar um objeto novo, um corpo novo, a partir de uma operação violenta, de um desvio radical. Derrida aproxima o *subjétail* também do *dejeito*, do excremento, o que permite considerar essa secreção que resta da fricção de todos os elementos como uma *voz*. Originada do atrito entre as letras, do esfregar dos traços do desenho com seu próprio suporte, resultado perceptível de todas as relações que se dão sobre ele, a voz é um resíduo.

Em carta ao Dr. Ferdière, de 5 de fevereiro de 1944, Artaud refere-se a essa nova atividade como “desenho de imaginação”, um modo original de desenhar que não fazia parte de seu antigo repertório no campo das artes plásticas:

Estou muito feliz que meus desenhos tenham lhe agradado, porque fazia mais de trinta anos que eu não desenhava e eu não havia nunca me aventurado no desenho de imaginação, e até no máximo quinze dias atrás eu não me julgava capaz de exprimir minhas ideias utilizando-me desse meio (Artaud, 1979g, X, p. 196).

Quase um ano após essa carta, percebe-se que o desenho se tornara um exercício constante no cotidiano de Artaud no asilo. Em carta datada de 7 de janeiro de 1945, e novamente endereçada a Jean Paulhan, ele relata sobre o processo de criação dos desenhos e aborda rapidamente a relação entre desenho e escrita, incluindo o destino dos desenhos, que poderiam ser vendidos, assim como seus livros:

Eu me pus a fazer grandes desenhos coloridos. Enviei dois a Jean Dubufet, que havia me pedido para fotografá-los, e terminei vários outros. São desenhos escritos, com frases que se intercalam nas formas a fim de precipitá-las. Acredito ter alcançado, por este meio também, alguma coisa de especial, como nos meus livros ou no teatro, e estou seguro de que você gostará bastante deles. Eu poderia, talvez, vendê-los, e entre o dinheiro dos meus desenhos e dos meus livros, conseguir viver, enfim, com meus próprios meios (Artaud, 1979g, XI, p. 20).

A partir dessas afirmações, percebe-se claramente que Artaud utiliza-se de maneira semelhante de todas as manifestações artísticas e retira de cada uma delas, dentro das possibilidades do suporte, o alcance dessa “coisa de especial”, essa *oralidade* que resiste ao estabelecimento supostamente imposto pelo impresso e que permite o ingresso (ou, como diz Barthes, o regresso) de uma voz.

Para um poeta que almeja suplantar a linguagem articulada imposta pelo signo verbal, não basta escrever, ater-se a palavras. Artaud, porém, até pelas limitações de sua época, foi compelido a manifestar suas ideias primordialmente por meio da escrita, ao contrário do caminho da voz, que desejava claramente seguir. Em uma nova carta a Paulhan, de 10 de janeiro de 1945, confessa que o recurso do livro já não lhe basta como suporte para a manifestação de seu pensamento, que deve ter a voz como meio privilegiado de divulgação:

Minha consciência não mudará, eu sei que estou no centro de uma guerra interna sobre a qual tentei lançar clarões na época da correspondência com Jacques Rivière, e esta guerra da alma com a alma no meio de mim, não cessei, há sete anos, de iluminá-la, de trabalhar, de anotar tudo o que constatei. Tirei de minhas observações um livro, claro, mas um livro não me será mais suficiente. Eu preciso revê-los, você e alguns outros que me são caros, *para dizer a vocês, de viva voz*, tudo o que constatei e mostrar o que quero fazer (Artaud, 1979g, XI, p. 23).

Artaud sempre se mostrou atormentado por esse paradoxo que o acompanhava: situar-se entre a recusa à escrita e a impossibilidade de não se valer dela, seja pela internação, pelas limitações de sua época ou pela simples impossibilidade de não escrever. Numa carta a Peter Watson, datada da mesma época (julho de 1946), ele se mostra consciente dessa condição: “Iniciei na literatura escrevendo livros para dizer que eu não podia escrever absolutamente nada, meu pensamento, quando eu tinha algo a dizer ou a escrever, era aquilo que mais me era recusado” (Artaud, 1979h, XII, p. 230). A solução foi transformar a própria escrita em veículo de manifestação de uma voz, obrigando o texto escrito a se reacomodar, a ter seu corpo rasurado e fragmentado na página pela intervenção de inúmeros elementos, a conviver com um ritmo ditado mais pelo caráter inconstante e espasmódico da voz do que pela fixação, homogeneidade e racionalidade que caracterizam a escrita.

É assim que trabalha em vários textos, fazendo da página um lugar para a voz e manifestando-a com o auxílio de suportes diversos — livro (quase todos os gêneros), teatro (como ator, autor e diretor), desenho, pintura, rádio, cinema (como ator e roteirista) —, inaugurando em todas elas, de alguma forma, uma voz, ou, ainda mais, uma oralidade, que se faz ouvir ruidosamente em qualquer suporte, seja na cena, na tela, na tinta, no grafite ou no impresso. Por meio de irrupções, de ritmos diversificados, de uma grafia diferenciada, será possível enxergar na escritura aquilo que será denominado de *erupções de voz*, aqueles instantes em que o sujeito se apossa do fogo da voz para atingir o escrito.

4 O INCÊNDIO DA LÍNGUA

O fogo, suas imagens e sua semântica, conforme exaustivamente demonstrado, permeiam toda a escrita de Antonin Artaud. Com seus poderes característicos, ao mesmo tempo destrutivos e criadores, ele não a habita impunemente. Constantemente tocada pelo fogo, essa escrita muitas vezes se fragmenta na página, e, ainda que não se fragmente, imprime ritmos sempre explosivos, que dilaceram a sintaxe e esgarçam o sentido do texto. Não se pode esquecer de que, já em *O Teatro e Seu Duplo*, no escrito “Acabar com as obras-primas”, Artaud reclama os poderes incandescentes da lava para toda forma de arte:

Ou fazemos com que todas as artes se voltem para uma atitude e uma necessidade centrais, encontrando uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão, ou devemos parar de pintar, de vociferar, de escrever e de fazer seja lá o que for (Artaud, 1999, p. 104).

Trata-se de incendiar a língua natural. Isso não se dá apenas falando do incêndio, mas levando-o para dentro da língua e da escrita, o que provoca queimaduras no corpo do texto e o retira de um lugar quase sempre fixo, frio, petrificado. Essas queimaduras, conforme brevemente mencionado, são, muitas vezes, literais, como no caso dos *sorts* [*bruxarias, feitiços*] feitos em Rodez e enviados a diversos destinatários, que traziam o papel — suporte material da escrita e do desenho — perfurado por brasas de cigarro, queimado pelo fogo nas pontas, realizando, de forma concreta, a associação entre a escrita e o fogo.

A partir dessa analogia, ficará claro que Artaud percorre várias possibilidades de desconstrução da língua e da escrita por meio da intervenção de elementos impostos pela sua “língua de fogo”. Partindo inicialmente de uma “simples” alteração no ritmo e na dicção, que se espera de um texto que poderia ser meramente informativo ou ensaístico, ele passa por um modo diferente de distribuição do texto na página, às vezes sutil, pela maneira de lidar com o léxico, às vezes radical, pelo trabalho com as chamadas *glossolalias* ou pelas queimaduras infligidas ao papel. Após percorrer todo esse itinerário, chega, finalmente, ao momento máximo da voz, que será tratado mais tarde. Trata-se do registro verdadeiramente sonoro de alguns de seus escritos, realizado por ele próprio e por alguns de seus amigos pessoais, como Paule Thévenin e Roger Blin.

Dessa forma, pode-se vislumbrar o lugar e o papel das glossolalias — Artaud as chamava também de *xilofonias* (que remete obviamente a *xilofone*) ou de sílabas inventadas — na sua obra: a

realização máxima, na escrita, de sua intenção de minar a língua francesa, de construir uma outra língua a partir de seu dismantelamento. As glossolalias mostraram-se para ele um modo eficaz para incendiar muitos de seus textos escritos a partir do momento de Rodez, e com elas coloca em prática, com sucesso, o projeto de causar em sua escrita os mesmos efeitos de uma erupção vulcânica, que escorre, desliza, acometendo tudo a sua volta, queimando toda coisa por onde passam seus braços, suas brasas. Em diversos escritos de Artaud, a presença das glossolalias dissemina rupturas, engendra movimentos erosivos, desconstrutores, que fazem o texto escrito em francês desmoronar, como se fosse atingido por essa explosão de fogo que, se ainda não se deu às vistas, está prestes a acontecer, e já causa tremores antecipados no terreno do escrito. Ao explodir a língua, o poeta pode reagrupá-la a seu modo, valendo-se dos vários estilhaços originados da explosão.

Esse gesto pode ser verificado com clareza na construção das glossolalias, que constituem um recurso extremo, uma das tentativas derradeiras de Artaud em trazer para a escrita um falar novo, distinto do falar do signo e da narrativa comum. Se antes de chegar às glossolalias Artaud experimentou diversas formas de desconstrução do texto escrito, tanto rasurando o enunciado quanto esgarçando a enunciação, pode-se afirmar que a glossolalia é uma extensão, um prolongamento dessa experiência de dismantelar a língua materna, não só na sua sintaxe e no seu ritmo, mas naquilo que mais se preza e se espera que seja o seu ponto mais claro e plausível: o sentido, a significação.

Em seus escritos, não importa de qual gênero, Artaud não buscava, como se sabe, uma escrita articulada, corriqueira, aquela que se dá a entender já na primeira enunciação, que não exige ao leitor que retorne à leitura. Ele não queria a escrita baseada nos manuais do “bem escrever”, que dita normas sobre como exprimir a língua de maneira mais clara e eficaz. Ao escrever, Artaud enxergava uma outra clareza e uma outra eficácia: aquela da escrita que se deixa contaminar pelos vícios da voz, pelos tons da oralidade, pelos movimentos do corpo, levando-a muitas vezes ao ponto extremo em que se torna quase ou totalmente ilegível, obrigando o leitor ao conhecimento ou ao aprendizado de uma nova língua.

Artaud não apenas dissertou sobre esse uso da escrita e da língua, mas também o praticou em todos os instantes em que pôde escrever. A forma por ele encontrada foi construir esses momentos que causam verdadeiras explosões no corpo da escrita, erupções que se espriam pelo texto, transformando-o num campo de oralidade flamejante. Essas erupções, que ditam ritmos muitas vezes vorazes, viscerais, lançam a escrita num terreno dominado não pelos padrões da escrita comum, mas por elementos da voz e da fala — sem imitar esta última, recorde-se sempre. Assim como no teatro, Artaud almejava trazer também para a escrita essa desarticulação, que proporciona e enfatiza mais o balbucio, o ruído, o grito, a música, enfim, todo um conjunto sonoro do que um enunciado propriamente dito, que apenas exprime ideias e emoções vãs — “psicologismos”. Não que Artaud não as exprima e não se interesse pelo caráter de publicação da escrita — aliás, ele é um universo de ideias e emoções —, mas o modo como ele exprime cria um efeito outro que não aquele da mensagem, da crônica cotidiana, da escrita clássica.

Pierre Boulez, num artigo de 1957 intitulado “Som e verbo”, em que trata não só de Artaud, mas também de Gérard de Nerval, atesta o caráter desarticulador dos escritos artaudianos. Essa escrita, por ser constantemente auxiliada e visitada por recursos sonoros, acaba por criar um campo diverso, situado entre a escrita e o som. Diz Boulez (1969, p. 71):

O nome de Artaud vem prontamente ao espírito quando evocamos as questões de emissão vocal ou a dissociação das palavras e sua explosão; ator e poeta, ele foi naturalmente solicitado pelos problemas materiais da interpretação da mesma maneira que um compositor que executa ou dirige. Eu não estou qualificado para aprofundar a linguagem de Antonin Artaud, mas posso encontrar nos seus escritos as preocupações fundamentais da música atual; tê-lo visto e tê-lo ouvido dizer seus próprios textos, acompanhando-os com gritos, ruídos, ritmos, nos indicou como operar uma fusão do som com a palavra, como fazer jorrar o fonema quando a palavra não pode mais jorrar, enfim, como organizar o delírio.

Artaud realmente demonstra como fazer a fusão entre puro som e palavra escrita, como rasurar fonemas, como fazer deslizar o sentido, como estilhaçar a sintaxe e também, conforme já se afirmou, como organizar metodicamente todo esse delírio. Embora seja uma organização um tanto peculiar, não-linear, em forma de espiral, ela se manifesta por meio de intervalos e intermitências.

Todos esses recursos, e muitos outros, podem ser observados ao se abordar a utilização extrema que Artaud fez das articulações entre escrita e voz: as glossolalias, que começam a despontar em sua escrita já no primeiro dos vários anos passados em Rodez. A escolha da glossolalia como recurso poético tem razões óbvias em seu trabalho, pois permite a prática dos mais diversos componentes da linguagem — do léxico ao ritmo — e traz para a escrita os efeitos de uma erupção vulcânica, exibindo uma voz que se expressa por meio dessa língua de fogo, que queima tudo em seu entorno.

4.1 UMA BREVE HISTÓRIA DA GLOSSOLALIA

O linguista Jean-Jacques Courtine, em seu artigo “Os silêncios da voz”, ensina sobre a história e a estrutura das glossolalias, desde seus primeiros registros conhecidos. Courtine lembra que esse fenômeno linguístico já aflorou, na história da humanidade, nos mais diferentes campos, como o religioso, o patológico — exemplificado pelos neologismos da psicose — e o poético. Essa prática se mostra instável, fluida e intermitente, e seu histórico inclui “múltiplas desapareições, repentinos apagamentos, mas também de bruscas efervescências, de incessantes renovações” (Courtine, 1988, p. 7). Aquele que passa pela experiência da glossolalia não escapa ileso, pois é tocado por um modo distinto de lidar com a língua e com a linguagem.

As primeiras experiências com glossolalias relatadas provêm do campo religioso e apontam para a prática de “falar por línguas”. Isso remonta, por exemplo, ao texto bíblico: primeiramente com São Paulo, que teria se comunicado com os Coríntios falando a língua dos homens e dos anjos, e depois com São Lucas, que narra sobre o dom milagroso de falar em línguas estrangeiras proporcionado pela descida do Espírito Santo no dia de Pentecostes — as chamadas *xenoglossias*. Entre o século II e o XIX, ocorreram inúmeros episódios nos quais afloram experiências com glossolalias, que prosseguiram, na grande maioria das vezes, com cunho religioso, profético ou místico.

No fim do século XIX, mais precisamente em 1896, uma mulher chamada Hélène Smith começou, repentinamente, a falar uma língua que dizia ser a dos marcianos. Foi a primeira ocasião conhecida em que um caso de glossolalia não tinha origem ou manifestação evidentemente religiosa — apesar do caráter sobrenatural —, vindo a sofrer uma intervenção do famoso parapsicólogo Théodore Flournoy. Courtine lembra que a glossolalia religiosa, tal como se conhecia até então, era uma “verdadeira linguagem” que não se satisfazia em simplesmente inventar palavras isoladas,

enquanto a glossolalia de Hélène era claramente a criação de um idioma pessoal, inteiramente neológico, a partir de línguas já existentes. Tinha como base, essencialmente, a língua materna — o que caracterizaria, aliás, o fenômeno não como uma glossolalia do tipo religioso, mas como uma *glossopoiése*. Isso sugere que essa língua foi, na verdade, forjada com a colaboração de Flournoy, que acompanhava Hélène, e das demais pessoas que participavam e intervinham nas sessões. Apesar disso, o linguista percebe nas primeiras produções “marcianas” da paciente, repetições homofônicas que privilegiavam uma aliteração e uma assonância características de uma glossolalia religiosa, o que, entretanto, não as “salvava” do universo da ficção — como se os eventos de origem religiosa e de outras origens também não pudessem, e em muitos casos, não deveriam ser encarados como ficcionais.

No século XX, o caráter de dom divino atribuído à glossolalia passa a ser visto como sintoma na clínica psiquiátrica, recebendo suas primeiras abordagens patológicas e verdadeiramente linguísticas, visto que, nesse momento, o foco está nos internos dos asilos, dentre os quais muitos afirmam também possuírem o dom de “falar por línguas”. Courtine lembra, além disso, os momentos mais recentes, datados da década de 1960, quando numerosos neopentecostais da renovação carismática, evidentemente para impressionar seus fiéis, forjavam pregar e orar “atravessados por línguas”, como se estivessem acompanhados do Espírito Santo. Nesse sentido da encenação, os estudos linguísticos sempre tendem a considerar o evento das glossolalias como um “*semblant* de língua”, uma imitação, pura “fachada”. A psicopatologia as considera como “uma linguagem ou discurso fabricados em uma língua desconhecida, produzindo-se no êxtase religioso, na hipnose, nos transe mediúnicos e em certos estados de patologia mental” ou, ainda, uma “submissão em estado de transe a algum jargão persecutório, na ilusão de ser inspirado por ‘línguas’ místicas que se pensa descer do céu” (Luchsinger *et al. apud* Courtine, 1988, p. 10). Ou seja, caracteriza-se como um sintoma de transtorno mental — ou de charlatanismo, pode-se acrescentar —, “simples repetição penível e vacilante, pelo sujeito, de palavras ou frases incompreensíveis” (Drever *apud* Courtine, 1988, p. 10), que viriam supostamente de uma língua arcaica, primitiva.

O artigo mostra que os casos registrados de glossolalias ao longo da história sempre despontam naquelas “circunstâncias em que se impõem a um grupo de homens o sentimento de uma perda de sentido do mundo e da história e a necessidade de instaurar, numa ruptura radical, um falar novo”. Assim, a ocorrência de glossolalias dá-se preferencialmente quando ocorre, por exemplo, uma desvalorização das instituições (eclesiásticas ou sociais) um discurso, uma deterioração generalizada dos usos e dos costumes, e uma degradação das condições de linguagem. Ora, não é exatamente num desses momentos degradantes — como o asilo, a guerra — que Artaud inicia sua experiência glossolálica? O primeiro evento surge em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial, período de total carência e conturbação.

Talvez seja por isso que as glossolalias são vistas como “evasões do sentido na voz”, como aquele momento em que “uma história se esvazia de seu sentido” e a voz, à deriva, desvencilha-se da significação e “profere, em jubilações entusiastas, o acontecimento de um mundo novo” (Courtine, 1988, p. 8). A glossolalia é um gesto utópico que deseja resgatar aquele momento no qual o homem deu os primeiros passos em direção à linguagem, instaurando um retorno à origem, ao instante em que o homem se pôs a proferir sons pela primeira vez.

Esse fenômeno estaria, então, mais próximo do balbucio, do momento em que se deram as primeiras articulações de linguagem, do que do discurso articulado, que contém um enunciado claro e uma estrutura facilmente reconhecível. O enunciado da glossolalia soa, para quem escuta, como uma língua estrangeira, como puro som, puro gozo. Desprovido de sentido, pois só quem conhece a língua consegue compreendê-la, possui uma estrutura que lhe confere uma aparência de língua real, mas “não possui nenhuma semelhança sistemática com uma língua natural viva ou morta” (Courtine, 1988, p. 8). Aquém de qualquer articulação languageira, a glossolalia é, intencionalmente, uma “infralinguagem”, semelhante ao grito de um animal, às primeiras articulações e aos primeiros sons ensaiados e emitidos pelas crianças quando ainda não se familiarizaram com o discurso — as *lalações*. É, ainda dentro do universo infantil, quase um jogo de adivinhação. O uso das glossolalias restituiria à língua, desse modo — ao custo do *semblant*, da simulação —, sua materialidade vocal, corporal, permitindo-lhe evadir-se do sentido e reencontrar “essa dimensão essencial da língua para um sujeito: a sensação interior, irremediavelmente singular, de que uma língua é falada e que o corpo ressoa ruídos da voz” (p. 9).

Jean-Pierre Denis, em artigo sobre a glossolalia denominado “Glossolalia, língua universal, poesia sonora”, também destaca alguns pontos que caracterizam essa prática, como, por exemplo, alguma semelhança com o produto sonoro da gagueira. Cujá enunciação, ao tentar exprimir “um desejo que não se pode dizer na língua, acaba por mimetizar nela o conflito no espaço dramatizado da boca” (Denis, 1988, p. 75). Além disso, Denis percebe, assim como Courtine, que a glossolalia é um recurso utilizado por aquele que almeja fundar um espaço inédito, porque, “em descontinuidade com a ordem simbólica anterior, vê-se condenado a regressar para as bases infantis da fala” (p. 75). Dessa maneira, a glossolalia seria uma forma pela qual o sujeito, num momento “fora da língua”, impõe uma modificação à sua história, seja como fim, seja como recomeço:

Ela aparece também como a afirmação de um sujeito que, “extremamente expressivo”, vai opor a dura lei à efervescência de sua fé e de seus sentimentos, e a língua à jaculação entusiasta na qual se revela sua embriaguez espiritual e na qual se consome o gozo de Deus, ou seja, do Outro. Sujeito de uma história ainda sem História e sem língua, o glossólalo ditaria, assim, sem saber e na própria língua de seu desejo, a utopia de uma fala que anunciaria o nascimento por vir de uma história nova e magistral do homem (Denis, 1988, p. 75).

A glossolalia rompe o equilíbrio existente entre som e sentido, entre palavras e coisas, entre língua e fala, entre sentido e signo, enfim, “entre o Espírito (‘Pneuma’, sopro que deve inspirar toda enunciação) e o pensamento humano” (Denis, 1988, p. 77). O signo, totalmente oposto a esse jato entusiasta, a essa expulsão, não é mais, aqui, detentor do sentido, agente primordial de compreensão, pois o glossólalo diz algo por meio de uma “fala sem língua”, de um discurso sem código, de um derramamento de sílabas. Assim, fora da língua, inverso do signo, a glossolalia é supressão de toda *escrita*, tal como compreendida comumente. Denis (1988, p. 76) liga esse abandono do recurso ao escrito, de maneira um pouco equivocada, ao fato de que, por ser uma expressão oral, a glossolalia perderia “toda sua força quando deixa a cena energética ou teatral da enunciação proferida e imediatamente consumida” — o fim do proferimento não é, necessariamente, o fim do efeito sobre o público, pois o efeito pode durar.

Courtine questiona como é possível, então, que um evento linguístico que rompe os laços entre som e sentido, entre significante e significado, ainda consiga manter efeitos que deem àquele que “fala em línguas” a impressão de usar “uma língua nova, estrangeira ou arcaica” (Courtine, 1988, p. 8). O autor lembra que mesmo a glossolalia, como quase toda língua — pelos menos as ocidentais —, guarda elementos que permitem um mínimo reconhecimento e que garantem, assim, uma mínima possibilidade de entendimento. Mesmo que mínimo, deve existir na glossolalia um laço que liga a voz, “elemento crucial da enunciação do glossólalo, ao signo, garantia de uma comunicação possível, fundamento da língua e de toda teoria linguística” (p. 9). Mesmo tais produções sonoras, consideradas ininteligíveis, conservam uma organização e um sentido que proporcionam alguma compreensão, o que levou vários estudiosos à conclusão de que glossolalias, inicialmente incompreensíveis, podem e devem ser interpretadas e até mesmo traduzidas, como se pode fazer com uma língua natural. Como afirma Claudie Cachard (1985, p. 276), a “língua sem palavras” é uma “língua obscura que exprime a loucura na qual ela aprisiona o discurso”, mas que “é acessível a quem sabe escutá-la com uma ‘outra orelha’”.

Denis também trabalha esse aspecto quando lembra que o glossólalo (aquele que manifestam a glossolalia) é geralmente acompanhado por alguém que o escuta, que anota sua fala, que a avalia, que já demonstra interesse por aquela “nova língua”. Por isso, o linguista acredita que essa presença de um outro pode delinear substancialmente o que diz o glossólalo, mesma impressão já comentada por Courtine quando, ao analisar o caso da língua marciana de Hélène Smith, observa que as intervenções das pessoas presentes nas sessões poderiam causar efeitos consideráveis nessa busca por uma nova língua.

Por isso mesmo, esse outro a quem o glossólalo se dirige e que o acompanha insistentemente geraria, nessa relação, uma interlocução, ainda que não conheça nesse momento, a fundo ou pelo menos superficialmente, a língua que escuta:

Perseguida pela presença desse “Outro” que vem garantir e sustentar o fluxo de sua enunciação, oferecer-se como o receptáculo de seu “dizer”, o entendimento de seu não-senso como o intérprete amoroso de seus enigmas, a glossolalia opera de maneira importante no espaço de uma *interlocução*, mesmo se ela é apenas imaginária e escapa ao código organizado da comunicação e de seu compartilhamento necessário entre interlocutores. É provavelmente por isso que ela sempre foi sensível [...] a isso que a solicitava ou a observava: Deus ou o Espírito, o Rei tirânico, os Mundos estelares, a Natureza (como origem), a Ciência, o Inconsciente, a Língua... Tantos lugares, instâncias onde o glossólalo acreditou perceber o Outro no qual ou para o qual ele mantinha sua fala sem língua (Denis, 1988, p. 76).

Indubitavelmente, um outro que acompanha o glossólalo no momento vivo da enunciação, que se torna seu interlocutor cotidiano, tem oportunidades claras de analisar e até mesmo de traduzir a “língua” que foi ou está sendo criada. Afinal, além de poder influenciar essa “nova língua” com informações e dados próprios, ele pode atentar também para os sinais corporais daquele que fala, como movimentos de mãos, expressões do rosto, gestos com a cabeça e com todo o corpo, que podem auxiliar na interpretação e serem inclusive fundamentais para a leitura de determinada fala.

Courtine cita alguns casos em que prevaleceu essa necessidade de se interpretar ou traduzir as glossolalias produzidas por sujeitos diversos, ainda que apresentassem sinais de ilegibilidade,

denunciando claramente uma dificuldade de se encarar o fato de que produções de cunho estritamente vocal podem ser “destituídas de uma significação linguisticamente codificada”, ou seja, podem se bastar na pura voz. Esse gesto aponta, segundo o autor, para uma tendência já antiga de “apagar o conteúdo próprio da voz”, retendo apenas o que, nela, é mero “vetor de informação”, mero enunciado (Courtine, 1988, p. 17).

Isso justifica e elucida a prática de que sempre se busca transpor para uma língua já conhecida ou para a forma escrita algo que só faz sentido — poético — se realizado daquela maneira: vocalizado. Assim, cabe perguntar: perde-se algo na transcrição, na tradução das glossolalias? No primeiro caso — a transcrição —, no sentido do enunciado, nada ou quase nada se perde, pois o que se faz é o registro escrito “exato” do que foi falado (e não se trata, nesse momento, da tradução de uma língua para outra, o que implicaria questões mais severas). No segundo momento, esse de traduzir para uma língua já conhecida, algo certamente se perde, visto que a “língua” da glossolalia não é compartilhada por todos: pertence exclusivamente ao glossólalo, que é o único que conhece sua estrutura interna. Contudo, o primeiro momento é o que mais interessa aqui: o que se perderia na transcrição, como disse Barthes (1981, p. 13), é o *corpo*, ou, de forma metonímica, mais exatamente o seu veículo, o seu meio de expressão — a *voz*. Seria possível, então, de alguma forma, resgatar o corpo e a voz das tramas da letra?

A questão que se coloca é se uma glossolalia apresentada em forma escrita conseguiria, de alguma forma ou em algum nível, manter o frescor da voz viva, o seu caráter explosivo e vibrante, que se apresenta em primeira instância, sem qualquer outro suporte ou anteparo. Ou, então, se a tagarelice da glossolalia e de todo o texto que a comporta resistem aos limites da página, à suposta rudeza da escrita. Nesse ponto, a propósito, pode-se convocar novamente a obra de Antonin Artaud para colaborar na discussão de algumas questões a respeito não só desse curioso evento linguístico, mas da estrutura de um escrito que é obrigado a conviver com aspectos da voz. Sabe-se que Artaud criava suas glossolalias vocalmente, para só depois colocá-las por escrito, após ter atestado sua eficácia.

4.2 O ESTRANGEIRO DELINQUENTE DA LÍNGUA

Se, como mostra a história da glossolalia, a grande maioria dos glossólalos e suas testemunhas insistem em afirmar a veracidade do evento da fala por línguas, em Artaud, ao contrário, até mesmo pelo texto francês que envolve as glossolalias e que fornece elementos para lê-las, a fabricação da estrutura dessas “sílabas inventadas” é aparente. Muitas vezes, essa estrutura é elucidada pelo próprio poeta, o que, no entanto, não diminui sua eficácia nem sua força poética.

Nesse sentido, Boulez (1969, p. 69-70) recorda que

[...] os cantos rituais, por exemplo, em um grande número de liturgias, utilizam uma língua morta que distancia, da maioria dos participantes, uma compreensão direta do texto que cantam; essa língua morta, como o latim na liturgia católica, pode ser ainda conhecida e traduzida, seu sentido perfeitamente decifrável; mas, em certos ritos africanos, o dialeto empregado por ocasião de importantes cerimônias é um dialeto desaparecido e em desuso, cujo sentido é totalmente obscuro para aqueles que o empregam.

Alguns estudiosos já demonstraram que as glossolalias de Artaud são estruturas formadas por misturas de línguas, por arranjos engenhosos que às vezes escondem um texto, um sentido,

uma pequena “narrativa”, possível de ser traduzida e compreendida. O próprio Artaud (1979g, IX, p. 171), em vários momentos, fornece pistas sobre suas glossolalias, como quando, ao falar sobre essa língua que almejava criar, revelava o desejo de que ela pudesse ser lida por qualquer pessoa, independentemente de sua nacionalidade ou língua materna. A língua deveria ser diferente de qualquer outra existente, mas, ao mesmo tempo, estruturar-se a partir de elementos e características de todas elas.

É impossível não relacionar esse projeto ao de outras línguas artificiais (ou planejadas), principalmente o esperanto, que surgiu no fim do século XIX como o desejo quase utópico de uma língua que soasse internacional, que fosse agregadora, e que, para tanto, ostentasse uma morfologia composta por radicais, prefixos e sufixos de diferentes línguas. No entanto, o propósito de Artaud é desagregar, tal a desconstrução e o rearranjo inéditos que opera na composição dos neologismos.

Há outros momentos, principalmente no asilo de Rodez, em que Artaud se declara estrangeiro à língua francesa, como ocorre também nesse trecho fundamental dos *Cadernos do retorno a Paris*, datados de agosto/setembro de 1946, em que o poeta se recusa a considerar a língua como algo pronto e acabado e aponta para sua exaustão, sua fadiga:

Quanto ao francês, ele nos adoece,
ele é o grande enfermo
de uma doença, a fadiga,
que faz acreditar que se é francês,
ou seja, *realizado*,
o realizado (Artaud, 1974e, XXIII, p. 85).

Ao declarar a doença da língua, seu cansaço e sua preguiça, o poeta decide abandoná-la, pelo menos na forma em que ela se encontra, supostamente realizada, finalizada e definitiva, transformando-a em outra coisa, manifestando-a de maneira inusitada. Para isso, deve encontrar uma outra linguagem, inventá-la, forjá-la, não renegando totalmente o francês, mas tendo-o como ponto de partida. É a mesma ideia que surge quando, ao falar sobre os meios de se chegar a essa nova língua, revela:

Para chegar a isso,
partir do francês que sou
e da maneira que melhor exprime minha força de vontade presente, atual, imediata,
humana, autoritária,
e corrigir
pois tudo sou eu, meu modo de fazê-lo não é o de um ser.
Será sempre eu falando uma língua estrangeira com um acento sempre reconhecível
(Artaud *apud* Thévenin, 1993, p. 229)¹⁹.

¹⁹ Este trecho data de fevereiro de 1947 e foi extraído de um dos escritos que constituiriam os tomos finais das *Obras completas* de Artaud, editadas pela Gallimard. Esse anúncio é feito no tomo XXVI, publicado em 1994. Contudo, esse material acabou sendo publicado apenas em 2011, fora das *Obras completas*, sob o título *Cahiers d'Ivry* [*Cadernos de Ivry*], que apresentam o último ano dos escritos de Artaud (fevereiro de 1947 a março de 1948) em dois tomos, editados pela professora e pesquisadora Evelyne Grossman, que concluem a edição de sua obra. Aliás, em 2006, já havia sido lançada uma edição, também estabelecida por Grossman, que traz o fac-símile do caderno manuscrito de janeiro de 1948 na íntegra. O atraso na publicação desses escritos deve-se, quase certamente, à morte de Paule Thévenin em 1993, detentora dos direitos autorais, que trabalhou arduamente, até o fim de sua vida, na edição das *Obras completas*, não apenas recolhendo os textos dispersos, mas realizando um trabalho de edição de notas que hoje são de fundamental importância como texto de apoio e de esclarecimento da leitura da obra artaudiana, sempre cercada por inúmeras e diferentes circunstâncias que causaram sérios problemas para sua posterior edição.

Parte-se, portanto, de um francês singular, subjetivo, único, o do próprio sujeito, diferente de todos os outros — pois cada um tem a sua língua, cada francês fala o seu francês, de uma maneira ou de outra —, para corrigir, interferir nesse modo que ainda se baseia no padrão, gerando um outro modo. Contudo, ainda assim, mesmo que esse resultado soe como língua estrangeira, haverá algo que sempre resta e que permite alguma leitura, mesmo que seja apenas o *acento*, como diz o poeta.

A respeito das glossolalias, Evelyne Grossman (1996) leciona sobre a primeira vez que o termo *xilofonia* surge na obra de Artaud, ainda como uma ideia. Na verdade, ele utiliza, nesse momento preciso, o termo *xilofenia*, que a autora vê como uma possível redução de *xilofone* e *esquizofrenia*, doença clinicamente diagnosticada nas suas passagens pelos asilos. É nos *Cadernos de Rodez* de outubro de 1945 que o termo se apresenta: “Xilofenia arranjará tudo para a destruição da ideia do espírito responsável”. Desde o início, trata-se de uma destruição, de uma confusão e de uma discórdia, providenciadas pelo caráter babélico das xilofenias/xilofonias, com sua massa indistinta de sílabas, com suas palavras inéditas que mais lembram neologismos, ou, por que não, as glossolalias da primeira infância, que fazem brotar a ininteligibilidade no porto outrora seguro do signo e da escrita. É por isso que, como percebe Grossman, essas construções levam o pensamento a entrar em “curto-circuito”:

A xilofenia é a força de uma fala que causa curto-circuito no pensamento: força de percussão das palavras-golpe, dos ritmos corporais e vocais impressos na caixa de ressonância do corpo e percebidos na página. A xilofenia descreve um vai-e-vem entre oralidade e escrita, entre grafema e fonema, estigma corporal e traçado da voz. O corpo, este xilofone desafinado, faz ressoar as placas vibrantes de seus ossos, tendões e músculos, tíbias e fêmures libertados de restrições articulares. E, do mesmo modo, reencontrando possibilidades fonadoras esquecidas, aquelas que os órgãos articuladores haviam recalcado, faz ouvir e *ver* gritos, gestos sonoros, ritmos e “tremores fênicos” (Grossman, 1996, p. 182).

A página, além do pensamento, também entra em curto-circuito, pois deve suportar e ceder a novas maneiras de disposição do escrito. Além disso, deve possibilitar que uma voz se inscreva nela por meio de intervenções na tipografia. É assim que a glossolalia, essa “língua universal”, torna possível não só ouvir, mas *ver gritos*, *visualizar uma dicção*, acompanhar gestos ditados pela oralidade e perceber ritmos próprios da voz.

Essa nova língua teria sido utilizada, segundo o próprio Artaud, para escrever todo um livro, em 1934, que ele teria depois perdido em decorrência de sua internação, chamado *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*. Essa língua escrita no suposto livro “perdido”, ainda que impossível de ser resgatada, também valer-se-ia de uma intervenção na língua padrão e do aspecto encantatório da música para compor uma

cantilena
escandida,
laica,
não-litúrgica,
não-ritual,
não-grega,
entre negro,
chinês,
indiano
e francês villon (Artaud *apud* Thévenin, 1993, p. 229).

É interessante frisar que o termo *villon* é uma referência ao poeta francês François Villon, que viveu no século XV e é conhecido por sua poesia forte, insinuante e persuasiva, mas também por sua *delinquência*. Após ter sido um estudante exemplar até a adolescência, Villon tornou-se ladrão e assassino, sendo preso e depois banido da cidade. Por isso, seu paradeiro é desconhecido. Não é difícil enxergar algumas semelhanças entre Villon e Artaud, guardadas as devidas proporções, pois, enquanto o poeta antigo torna-se delinquente na vida, Artaud torna-se delinquente na escrita. Contudo, sob os olhos das autoridades, Artaud também era considerado um delinquente na vida. Assim, ele invoca essa voz arcaica, delinquente, portadora desse francês antigo, para ajudá-lo a cantar e rasurar os seus poemas. Importante destacar que o “francês villon” é, no poema, equiparado a uma língua independente, como o grego, o chinês e o indiano, como se fosse uma outra língua, diferente do francês oficial. Artaud cumprirá seu projeto, enxertando na sua escrita termos que remetem sonoramente a dialetos africanos, indianos e chineses.

Paul Zumthor (1987, p. 207) reflete repetidas vezes sobre a ideia da voz e do canto na poesia, afirmando que “o canto é signo: ele afirma a verdadeira natureza da voz, presente em todos os seus efeitos; ele significa seu acordo com a harmonia das esferas celestes”. E amplia:

Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência. Os valores míticos da voz viva aí se exaltam de fato.

[...]

O canto depende mais da arte musical que das gramáticas: ele coloca, por essa razão, entre as manifestações de uma prática significativa privilegiada, a menos inapta, sem dúvida, para tocar em nós o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura. No *dito*, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade de seu espaço. Por isso, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas [...]. Portanto, é pela relação de oposição entre *dito* e *cantado* que defino o *modo* da performance (Zumthor, 1997, p. 187-188).

Em outro momento de sua obra, Zumthor estabelece:

As formas cantadas tornam-se, na mesma época, o terreno privilegiado de experimentações preciosas, de um maneirismo aparente da forma, que abandona sobretudo o estreitamento do desenho poético sobre uma vontade cada vez mais abstrata, uma formalização cada vez mais exigente. [...] Meschinot conseguiu compor um poema legível de trinta e duas maneiras diferentes. Essa evolução, que se reconduz a uma descoberta das propriedades profundas do verso, terá várias consequências: ela permitirá a constituição, no seio mesmo da tradição e por redistribuição de seus elementos, de formas poéticas novas [...] (Zumthor, 2000a, p. 125).

A perspicácia para criar aquele leve canto à meia voz, escandido, aberto, composto por uma mistura de múltiplas línguas, pode ter origem na própria infância do poeta. Essa fase foi marcada pela convivência constante de inúmeros idiomas e nacionalidades. Anne Tomiche, em um artigo que propõe interpretações para algumas glossolalias de Artaud, recorda que “toda a metade maternal da família de Artaud era originária de Esmirna, porto da Turquia que abre a Europa para a Ásia, lugar onde todas as nacionalidades da Europa se misturam e onde se fala turco, inglês, francês,

grego e italiano” (Tomiche, 2002, p. 142). Ainda criança, Artaud, pelo convívio familiar e por certas oportunidades, como passar a temporada de férias em Esmirna e ter uma ama de leite italiana, já falava, além do francês, o italiano e o grego moderno, além de manter contato com o turco. Essas influências podem ser percebidas claramente em inúmeras glossolalias, que se utilizam de sonoridades, termos e partes de termos turcos e gregos. Vale lembrar que Artaud nascera em uma cidade portuária, Marselha, já tendo sido exposto desde cedo a essa convivência com diversas línguas. Além disso, há o latim, que aprendeu na escola; o espanhol, língua utilizada na viagem ao México; e o inglês, língua que dominava e a partir da qual fez, inclusive, várias traduções, além de ser a língua da Irlanda, sua última viagem antes da internação. Assim, percebe-se que todas as línguas que estiveram presentes e influenciaram de uma forma ou de outra a vida de Artaud surgem na massa às vezes ilegível das glossolalias, ajudando a inaugurar esse falar composto de línguas entrelaçadas.

O conhecimento e a curiosidade de Artaud sobre línguas estrangeiras também ficam evidentes no texto “Notas sobre as culturas orientais, grega, indiana”, em que faz um levantamento de questões conceituais, culturais, morfológicas, pictóricas e gráficas relativas a culturas e línguas orientais e nativas. Não à toa há, nesse texto, uma menção à Torre de Babel, lugar mítico e bíblico onde se falava uma mesma língua e, por castigo divino, passa-se a se falar várias línguas. Em um dos textos que circundam suas glossolalias, ele cita, também de forma literal, os “grandes livros”: os védicos, os evangelhos, os upanixades — textos inseridos nas escrituras hindus — e os dos brahmaputras — grupo étnico hindu estabelecido às margens do rio homônimo, que banha a Ásia Meridional, especificamente a China, a Índia e Bangladesh.

Esse contato direto com línguas estrangeiras revelará seu contágio também com a prática da tradução, experimentada por Artaud durante sua estadia forçada em Rodez. Ao traduzir Lewis Carroll e Edgar Allan Poe, como mostra Jean-Michel Rey, Artaud opera desvios semelhantes aos aplicados em seus próprios textos, sempre sob o ditado do *spell* e do *dictamno*. O primeiro termo, *spell*, é colhido por Artaud em um poema de Poe, já traduzido por Mallarmé: *Israfel*, nome de um anjo de voz e canto suaves. *Spell* significaria, numa tradução literal, entre outras acepções, *charme*, *encantação*, *fórmula mágica*, tendo Mallarmé preferido a primeira, muito provavelmente pelo fato de *charme* derivar do latim *carmen*, que significa *canto*, *poesia*, *palavra mágica*, *fórmula religiosa*. Artaud, contudo, num gesto que golpeia a língua de origem, traduz *spell* por *scansion* (escansão), mas retira a palavra do campo semântico da metrificação pura e simples e lhe confere outros significados, como *ritmo*, *acentuação* e *pontuação*, no sentido de “tornar a língua efetivamente falante” e permitir que o texto respire por si mesmo. Assim, antes que o sentido possa ser percebido, ele faz com que a palavra seja ouvida em todos os seus aspectos, como que capturada em pleno nascimento, sem as imposições do signo (Rey, 2002, p. 109-104).

O termo *dictamno*, por sua vez, é introduzido por Artaud no poema, pois, como aponta Rey, o poeta, além de modificar a acepção de algumas palavras, inventa frases e constrói enunciados, causando uma dissonância, uma incongruência entre as duas línguas — efeito geralmente não buscado na tradução. O *dictamno*, que se trata de um bálsamo curativo bastante mencionado na literatura grega clássica, ganha aqui o estatuto de uma dicção encantatória, uma escansão mágica, uma voz que guia o escrito, atribuindo-lhe um ritmo original, nunca antes manifestado. O *dictamno* caracteriza-se, assim, como o bálsamo que cura as doenças da escrita.

É nessa perspectiva dos constantes desvios operados na língua que é possível ver, na escrita de Artaud, traços da *literatura menor* de que falam Gilles Deleuze e Félix Guattari. Fatigado de manifestar

seu pensamento tão somente por meio da língua francesa, o poeta cria sua própria língua no seio da língua nacional. Assim como Kafka, escritor estudado pelos dois filósofos, Artaud não pode não escrever, é impossibilitado de escrever em francês e, paradoxalmente, impossibilitado de escrever de outra maneira, o que o obriga a formular, a seu modo, um terceiro território:

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a disseminação do individual no imediato político, o agenciamento coletivo da enunciação. É bom dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio da qual chamamos grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem o azar de nascer num país de grande literatura deve escrever na sua língua como um juiz tcheco escreve em alemão ou como um uzbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto (Deleuze; Guattari, 1975, p. 33).

Artaud é um cidadão francês que escreve em francês como um estrangeiro. Tendo nascido em meio a uma língua mestra e a uma literatura de tradição, ele precisa abrir seu próprio espaço dentro dessa estrutura, desbravar a selva da língua para nela plantar uma nova raiz. Ao se expandir, essa raiz provoca erosões ininterruptas. É assim que, para assumir-se como *menor*, o escritor deve tensionar a língua, deve desertando dela no seu próprio interior. Deleuze prossegue:

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. [...] Assim, a literatura apresenta já dois aspectos, quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também quando opera uma invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe. [...] Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos. [...] uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. [...] Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. [...] Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe (Deleuze, 1997, p. 15-16).

Para Artaud, a língua francesa torna-se odiosa pelo fato de não mais satisfazer suas necessidades poéticas, por não comportar, sozinha, todas as experimentações que ele desejava operar na linguagem, o que o leva a lançar mão do recurso das glossolalias, que forçam a língua a um eterno devir morfológico, fonético, fonológico, semântico — deriva, derivação e deslizamento de sentidos.

4.3 ERUPÇÕES GLOSSOLÁLICAS

Numa carta escrita em 22 de setembro de 1945, encontra-se talvez a passagem mais importante — e também a mais conhecida — para se começar a compreender a utilização das *glossolalias* na obra de Artaud. Aqui, provavelmente pela desconstrução do próprio nome no interior do poema e pela

apresentação deste como algo que seria próximo à língua do livro “perdido”, surge a glossolalia mais citada do poeta:

Eis algumas tentativas de linguagem às quais a linguagem desse livro antigo deveria assemelhar-se. Mas só podemos lê-las escandidas, num ritmo que o próprio leitor deve encontrar para compreender e para pensar:

ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara katara
otara ratara kana

ortura ortura konara
kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna

pesti anti pestantum putara
pesti anti pestantum putra

mas isso só é válido se jorrado de uma só vez; se tomarmos sílaba a sílaba, não vale mais nada, escrito aqui não diz nada e não é mais do que cinza; para que isso possa viver escrito é necessário um outro elemento que está neste livro que se perdeu (Artaud, 1979g, IX, p. 172).

Esse momento fornece vários elementos fundamentais para a compreensão do pensamento de Artaud acerca da voz e para a leitura — inclusive em voz alta — das glossolalias. Ele indica como as glossolalias devem ser lidas, de forma a escandi-las, mas acrescenta um dado que confere plenos poderes ao leitor, pois é ele próprio quem deve engendrar um ritmo, o *seu* ritmo de leitura, caracterizando, assim, o escrito como uma letra que pode e deve ser manejada diferentemente a cada nova retomada, sujeita a infinitas tensões, dicções e rearranjos de prosódia, aberta a uma constelação de subjetividades. Essa leitura deve obedecer ainda a outra exigência: deve assemelhar-se a um jato, sem ceder a pausas; deve ter, apesar de ser essencialmente subjetiva, um ritmo virulento; deve ser um ato de violência contra o ritmo cadenciado do escrito comum e até mesmo da fala comum. Não é sem propósito que o termo que abre a cadeia glossolálica parece imitar o som de uma arma de fogo, de uma metralhadora mais especificamente, repetindo-se três vezes: ratara ratara ratara. A comparação é produtiva se levar em consideração que o pensamento, a dicção e o ritmo de Artaud são uma verdadeira metralhadora, que dilacera e fragmenta o seu alvo. Artaud, porém, reconstrói após o gesto de dilacerar, produzindo uma nova linguagem, uma nova realidade. Essa arma que dispara é constituída, inclusive, pelas letras do nome do poeta, reconstituído em “ratara”, “atara”, “otara” e “putara”, sendo, neste último caso, a letra “p” uma torção da letra “d”, que encerra seu nome.

Ainda se lê no trecho que, apenas escrita, presa à página, a glossolalia é mera cinza, e, para tornar-se brasa, para ganhar vida, deve passar pelo registro da voz: a glossolalia só existe se vocalizada. Não se pode esquecer, entretanto, de que a cinza, muitas vezes, esconde sob sua aparência morta a presença de brasas fumegantes, nas quais basta tocar para que sejam novamente ataçadas — a brasa da voz subjaz

à suposta cinza da escrita. No trecho, Artaud refere-se ainda ao livro “perdido” (*Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*), já citado, que forneceria um elemento fundamental para reacender a brasa da glossolalia escrita. Seria este elemento o canto, permitindo, utopicamente, o ingresso da voz viva na superfície da página? Ainda assim, “apenas” escrita, a glossolalia age como uma brasa na página, apresentando-se como um instante explosivo que dissemina no espaço suas faíscas.

Esse livro supostamente perdido — mais perdido no seu pensamento do que nas circunstâncias reais de sua vida — pertenceria, então, à mesma biblioteca do livro sonhado por Mallarmé (o Livro), esse Livro impossível, futuro, sempre por vir, que guarda os movimentos rítmicos de uma voz. Sobre isso, diz Blanchot (1984, p. 237-238):

O livro que é o Livro é um livro entre outros. É um livro numeroso, que se multiplica como que em si em virtude de um movimento que lhe é próprio e onde a diversidade, segundo as diferentes profundidades do espaço em que se desenvolve, se realiza necessariamente. O livro necessário subtrai-se ao acaso. Escapando ao acaso pela estrutura e pela delimitação, realiza a essência da linguagem, que usa as coisas transformando-as na sua ausência e abrindo essa ausência ao devir rítmico que é o movimento puro das relações. O livro sem acaso é um livro sem autor: impessoal.

É evidente a influência que Artaud sofreu de Mallarmé, grande poeta que se fez “menor” pelo manejo desviante da língua e do signo, pela torsão imposta às palavras, forçando-as a um ritmo e a um sentido novo. Recorde-se que Mallarmé é citado inúmeras vezes por Artaud, principalmente quando trata das possibilidades sonoras do poema e, como será demonstrado mais adiante, no que diz respeito à utilização inédita, concreta e poética do espaço da página.

A glossolalia citada anteriormente não é, contudo, a primeira a surgir na obra de Artaud. As primeiras aparecem em 1943, ainda curtas, inseridas em cartas enviadas a diferentes destinatários, demonstrando a necessidade do poeta de utilizar a correspondência para divulgar suas novas criações e transformando esse gênero de escrita num verdadeiro suporte poético. No primeiro volume das *Cartas de Rodez*, que abarca os anos de 1943 e 1944, apenas quatro as cartas abrigam glossolalias, sendo que a primeira é escrita ainda em Chezal-Benoît, às vésperas de sua transferência para Rodez, quando ainda assinava Antonin Nalpas, o nome de sua mãe. Isso demonstra que não é em Rodez que as glossolalias surgem, mas anteriormente, em outros asilos, e, segundo Artaud, muito antes disso, em 1934. Tome-se essa primeira aparição, de janeiro de 1943, em que a glossolalia se infiltra em meio ao texto, no momento exato da despedida, e instaura algo de ilegível, como se lançasse um desafio ao destinatário e ao leitor, como se propusesse um jogo de adivinhação que ficará em suspenso, sem resposta, pois é o fim da carta:

Eu te espero

KARTOUM ANTEKFTA
KARATOUN KSANDARTKA
ANDE TYANA

com muita impaciência e depois de tanto tempo (Artaud, 1979g, X, p. 11).

A glossolalia parece adiantar e traduzir o estado de espírito do autor, este instante de agonia e aflição vivido por ele e confessado na última linha por meio de um signo da língua oficial (*impaciência*). A sonoridade fornece algumas pistas: o termo “KARTOUM” pode ser lido como a

capital do Sudão, “Cartum”, ou “Khartoum” em inglês, fundada pelos egípcios no século XIX, sendo “KARATOUM” uma derivação; a profusão das consoantes “k” e “r” remete ao sânscrito védico, língua ancestral utilizada na Índia em ritos litúrgicos; o termo “ANDE” pode ser visto como uma corruptela ou pronúncia francesa de “Andes”, a cordilheira da América do Sul, região pela qual Artaud tinha curiosidade; “TYANA” é uma cidade turca da região da Capadócia. Contudo, a estrutura glossolálica, ainda que se preste a alguma leitura, escreve-se na página antes de tudo como um hieróglifo enigmático, como a voz de um oráculo que lança ao homem comum uma questão indecifrável. Cumpre, assim, as funções de fator-surpresa, susto e golpe exigidas pelo seu Teatro da Crueldade.

Nessas *Cartas de Rodez*, mais desses enigmas surgem, sempre chamados ou derivados de uma ambiência mítica, religiosa, o que reforça a ideia de inauguração, por meio das glossolalias, de um universo mágico, iniciático:

Ronsard praticou a Magia e era iniciado, e cada verso de seu poema é um reflexo dessa iniciação transcendental. Essa iniciação é misteriosa.

Rat Vahl Vahenechti Kabhan (Artaud, 1979g, X, p. 24).

Ronsard, poeta francês do século XVI, era adepto do uso de neologismos e sempre incorporava à sua poesia elementos míticos da cultura grega e latina. Talvez por isso Artaud reconheça em sua obra, conforme se lê no texto que antecipa a glossolalia, um aspecto transcendental, como se estivesse tratando de uma “iniciação misteriosa” na Magia da poesia. A impressão é reforçada pela sonoridade da glossolalia presente nesse trecho, que remete a línguas orientais, principalmente o indiano, que pertence a uma cultura tida como mágica e mística, em que a iniciação religiosa é uma prática habitual e conhecida, além da menção à África por meio do termo “Kabhan”, cidade da Somália.

Em outras passagens, as glossolalias são também geradas a partir da conclamação de elementos religiosos, mas desta vez de ordem cristã. Artaud, no entanto, sempre os insere num ambiente mítico e primordial, que ultrapassa o eclesiástico, apesar de também trazer à baila temas mundanos, como o corpo e a dor. A língua, inserida nesse universo, ganha a sonoridade da ideia que se tem do Verbo inicial, por meio de sonoridades que resgatam o latim e línguas orientais, como o turco, o hebraico, o árabe e o indiano:

O que quer dizer que na luta ante-eterna das coisas os Seres são vencidos por Deus que é Aquele que mais quer amar. E a resolução e a solução dessa luta é o espírito divino da Eterna Piedade, que aceita em ações e em graças aos Seres sua incapacidade de amar o mesmo que Deus.

**Taentur Anta Kamarida
Amarida Anta Kamentür** (X, p. 28).

Os homens foram criados sem sexo, nem intestinos, e os alimentos no início das coisas eram eliminados por evaporação *lombar* após terem sido assimilados pelo estômago, e antes de Adão houve Raças que viviam dessa maneira, e que se reproduziam por pura transmissão fluida de sopros vindos do coração com a ajuda e a Sanção magnética do Santo-Espírito de Deus.

Fatura de faturene faturen erac tumptar

Para fazer nascer uma nova criança e para merecer o surgimento de seu ser no primeiro homem e na primeira mulher nascidos no puro espírito de Deus [...] (X, p. 34-35).

[...] é a Virgem Maria que tem a guarda

AC TU ERTHA MAC TURAN

e o gênio dos Arquétipos de todas as formas [...] (X, p. 35).

Desde a morte de Antonin Artaud Deus enviou neste mesmo corpo vários Anjos para se suceder na sua dor e ao fim ele produziu um Ser LINTARK-DIMARTURK. Esse ser espera que sua dor cesse para deixar o Mundo e fazer companhia a Deus (X, p. 37).

Um Anjo nasceu dessa Manifestação do Puro nos Abismos. [...]

IR PSALA UNIR KHANDAKH ONIR ESTI (X, p. 110).

Além da sonoridade, o significado de alguns termos também nos remete ao ambiente mítico: “Ertha” é a antiga deusa germânica Terra, de onde derivou “earth” em inglês; “Turan” é um nome ou sobrenome turco; “khanda”, que compõe “khandakh”, é o símbolo mais importante do sikismo, religião monoteísta fundada por Nanak no fim do século XV no Punjab, região dividida entre o Paquistão e a Índia; “Onir” é um nome próprio indiano; e “esti” refere-se aos verbos “ser” ou “estar” em línguas artificiais, principalmente o esperanto.

Em outro momento, a glossolalia explode, novamente, a partir de um elemento religioso-mítico. Nessa oportunidade, trata-se de uma recordação de sua viagem ao México, lugar que, recorde-se, Artaud identifica como um daqueles em que a arte não se separou da vida, cumprindo as exigências de seu Teatro da Crueldade. Tudo isso se mescla a termos cuja sonoridade e grafia remetem ao Oriente, mais especificamente à Turquia, inclusive com a menção literal a sua capital (Ankara):

[...] vocês conhecem a relação de minha Viagem na montanha dos Indígenas do México

Radar dayro Tarish Ankhara Thabi

em agosto de 1936 (X, p. 144).

Outras impressões que ampliam o campo semântico do texto são as palavras “Tarish”, que se designa um povo nômade britânico, principalmente irlandês, que outrora migrou para os Estados Unidos, e sua língua, e “Thabi”, que é um nome próprio comum na África. Em todos os casos citados, trazer tais termos para o poema corrobora a exaltação de lugares e culturas tidos como mantenedores de uma magia ancestral na forma de viver e de fazer arte, distintos da já desgastada cultura europeia. Contudo, com esses termos, Artaud apenas lança o leitor nesse campo semântico do mítico, sem exigir uma compreensão e interpretação completas e únicas. A estrutura da glossolalia, composição inédita criada pelo poeta, ainda que permita alguma leitura, inscreve-se na página antes de tudo como um hieróglifo enigmático, como a voz de um oráculo que lança ao homem comum uma questão indecifrável.

As glossolalias surgem mais insistentemente no exato momento em que Artaud retorna verdadeiramente à escrita, em Rodez, instigado pelo Dr. Gaston Ferdière, após um longo e difícil período em asilos subumanos, após reassumir a assinatura do pai, Artaud, em setembro de 1943. Jacob Rogozinski, ao perceber, com perspicácia, a proximidade fonética do sobrenome da mãe (Nalpas) com *n'y a pas* (não há, não existe, em francês), mostra que, quando retorna à escrita, Antonin deixa de ser “não há Antonin” (Antonin Nalpas), pois, sem escrever, não é nada. Ele reassume como Antonin Artaud, filho de Antoine Roi Artaud (Antoine *Rei* Artaud). É interessante lembrar que o poeta também foi registrado como Antoine, e não Antonin; ou seja, Antonin já é, claramente, um desvio operado por ele próprio no nome do pai. Rasura dupla: do primeiro nome e do nome da metade paterna.

É curioso perceber esse detalhe, pois é exatamente quando volta a aceitar o sobrenome paterno que Artaud inicia sua utilização sistemática de glossolalias, essa língua só sua que se infiltra na língua do pai e a desconstrói a duros golpes (já foi demonstrado em um exemplo que o próprio sobrenome do pai também é desconstruído). A língua francesa era a língua natural de seu pai, mas não a da mãe, que vinha de origem helênica e turca, línguas estas que serão utilizadas abundantemente na confecção das glossolalias. Com um só gesto, Artaud assume e descarta o pai, o que lembra as ideias de Freud desenvolvidas em *Totem e tabu*.

Inspirado por dados etnológicos, Freud trata de uma “horda primitiva” que se reuniria em torno de um pai todo-poderoso, que um dia, porém, é assassinado pelos próprios filhos que se revoltam e servem seu corpo em banquete. Incorporando literalmente o corpo do pai, os filhos introjetam sua lei e fundam uma nova sociedade, na qual não há o lugar desse pai amedrontador. Desse modo, os irmãos apropriam-se da lei paterna, mas não ocorre necessariamente uma liberação completa de seu cumprimento, pois se estabelece em cada um deles, pela identificação com o pai, a instância do “supereu” (ou “superego”), à qual o sujeito ficará submetido, já que é a sede de sua consciência moral. Contudo, um dos irmãos se destacaria e se tornaria um poeta, tomando o papel paterno, pois cria a figura do herói que teria abatido o pai sozinho. O poeta, assim, coloca-se no lugar do herói, criando para aquele que o escuta uma figura ideal que substitui o que antes era representado pelo pai. Desse modo, a ficção seria a retomada fantasiada do assassinato do pai, um gesto parricida que reinventa o momento em que se deu o fim de sua lei castradora (Freud, 1989, p. 21-162).

Assim, esse gesto de recorrer maciçamente à glossolalia em meio ao escrito francês pode ser visto como aquele instante em que o sujeito glossólalo — nesse caso, o poeta — tenta, ao incorporar o nome do pai, reinaugurar sua história, escrever um novo destino ao instaurar uma nova e inédita língua ao mesmo tempo dentro e fora da língua materna e do signo. Jean-Michel Rey aponta o que chama de “momento de Rodez” justamente como aquele em que Artaud volta a *fazer ato* na própria linguagem, utilizando-se da narrativa como uma forma de deixar, pelo menos dessa forma, a clausura. Seja escrevendo seus próprios textos ou praticando também o exercício da tradução, recompondo seu percurso, sua narrativa outrora perdida (Rey, 2002, 39-49).

O retorno do sujeito como poeta dá-se, sintomaticamente, por meio da sua mais elaborada invenção poética, suplantando, no aspecto formal, tudo o que havia experimentado até então e alcançando uma estrutura no escrito que se aproximava dos seus projetos de uma voz que se lançasse para além da mera significação do enunciado, que buscasse sua manifestação e significação fora do signo, com a pura sonoridade. Artaud retira a palavra da função de representar uma coisa, pois uma glossolalia — esta palavra que não passa de um significante, de uma cadeia insólita de letras — não quer representar nenhuma coisa existente, não quer nomear nada, quer apenas existir e viver por

si só, sem as amarras da significação. Escrita ou vocalizada, ganha apenas um sentido sonoro ou gráfico, é puro balbucio ou grito, é uma voz fora da gramática da língua, que ecoa em estado bruto.

O texto no qual surge a primeira utilização sistemática de glossolalias está inserido numa carta enviada a Jean Paulhan em 7 de outubro de 1943, na qual Artaud anuncia ao seu amigo e editor que voltou a escrever. Intitulado “Kabhar Enis — Kathar Esti”, que já é por si só uma estrutura glossolálica (“Kathar” são cidades no Nepal, em Mianmar e na Índia, além de ter a mesma pronúncia do Catar, país do Oriente Médio; “Enis” é nome próprio turco, alemão, tunisiano, búlgaro e bósnio), este escrito é constituído por pequenos fragmentos de texto separados, originalmente, por traços horizontais: a união pela dispersão. Nesses fragmentos, encontram-se recursos variados: frases suspensas que não se concluem, deixando o sentido em aberto; grandes espaços entre palavras dispostas numa mesma linha; dezenas de palavras e frases grafadas com letras maiúsculas em meio ao texto corrente; estrofes e versos em forma de glossolalias e até mesmo um desenho que conclui uma frase, ilustrando-a.

O texto inicia-se com um tom místico, religioso, referindo-se ao momento inaugural da Criação, seguido de uma frase glossolálica que teria sido proferida antes mesmo da criação da alma por Deus. A primeira frase já situa o escrito nesse espaço mítico, anterior à linguagem, à articulação, pois, apesar do exaustivo trabalho poético que elas escondem, muitas vezes encerrando significados plausíveis, e apesar de a sonoridade sugerir ora o latim, ora as línguas das culturas muçulmanas, pode-se afirmar que a glossolalia utilizada basta-se no puro significante, é quase um “jargão primitivo”, como se apresentasse uma junção aleatória de sílabas, apesar de “Kapar” ser identificado com o nome de uma cidade na Malásia:

Antes de a Alma ter sido criada por Deus:
CAPSI KAPAR ENIKH ESTI (X, p. 108).

O texto prossegue com a temática bíblica, cristã, citando figuras como Jesus Cristo, Hosana, a Virgem Maria, mas também o Anticristo, que pode ser associado ao próprio Artaud, ainda que o texto não deixe isso claro. Essa convivência da religiosidade com a heresia, no campo temático, aliada, no campo formal, a uma coexistência entre a explosão de glossolalias, a multiplicação de palavras com letras maiúsculas em meio aos tipos normalmente empregados e a concisão que beira o enigma, gera no texto um tom exasperado, como se uma voz alta, aos gritos, exaltada, vociferando frases desconstruídas, misteriosas, de sintaxe frouxa, se fizesse ouvir desenfreada, solta na superfície da página:

O que quer dizer que
ANARPANUR ANAK URAK EPMAR TÄRAN
Se não havia nada no Começo
— SEKI JALIP ETKID —
que NADA
ET o FULTÄR DOLU
MORTI MALDU MORI FLÖMENT ; —

TRIME:

Esse Nada não era DEUS; e a Onda deslocada das coisas sete vezes mortas não lhe pertencia como desastre, mas é nesse Nada que UMA VEZ, e por SETE VEZES SETE VEZES, que lhe deu TODAS AS VEZES, ELE se Reiluminou, *desta vez*. Porque, antes do Mal, este vazio cansaço de Ser que não pode ir tão rápido quanto o Infinito, havia justamente O INFINITO E O ETERNO; e DEPOIS eles ainda estavam lá, mas reunidos; e esta junção tríade-torta ressuscitou em suas cores (X, p. 114-115).

Mais uma vez, a referência a culturas ancestrais dá o tom do poema, pois “anak” significa “criança” ou “filho” em indonésio, balinês, javanês, malaio e em inúmeras outras línguas orientais; “Taran” é o nome de uma cidade no Irã, na Bulgária, na Índia e no Cazaquistão; “Jalip” é o nome de uma tribo na cidade do Paquistão; “Dolu” é uma cidade no Azerbaijão; “Morti” é uma derivação de “morte” em latim e significa “morte” no dialeto da Sardenha; “Maldu” consiste em um povo nativo norte-americano da região da Califórnia; “Mori” trata-se de uma comuna italiana da província de Trento, termo também presente em “Cura Mori”, distrito do Peru, e “Sant Mori”, cidade espanhola.

É por meio desse sentido estilizado que se desenvolve todo o restante do texto, ditado por um ritmo furioso e uma voz de dicção gaguejante, que avança e recua, perdida entre os lapsos e fendas que se abrem literalmente, graficamente, no espaço da página e no significante, visualizando-se no corpo do escrito. Zumthor auxilia na elaboração dessa questão ao trabalhar a poesia medieval, cujo espírito, como já se constatou, é buscado por Artaud:

O verso por meio do qual, quaisquer que sejam suas “regras” particulares, é cantado ou lido o poema medieval, introduz, na cadeia do discurso, suspensões, intervalos comparáveis aos brancos do poema tipográfico e, mais ainda, a esses buracos que intervêm numa comunicação e o impedem de ser perfeitamente decifrável e traduzível (Zumthor, 2000a, p. 121).

No segundo volume das *Cartas de Rodez*, que reúne a correspondência dos anos de 1945 e 1946, apenas duas cartas comportam glossolalias, talvez porque, como diz Paule Thévénin (*apud* Artaud, 1974d, XV, p. 345), nas cartas “ele refaz sua biografia” e nos cadernos “ele reconstrói seu pensamento”. Desse modo, é nos seus “cadernos” que as glossolalias proliferam, acompanhadas sempre de uma desestruturação do texto escrito na página, povoada por desenhos, espaços em branco que sulcam a frase, enormes traços de diversos tipos que se estendem pela linha e separam palavras — recursos já presentes nas suas primeiras cartas, mas não sistematizados.

Esses cadernos são denominados *Cadernos de Rodez*, originalmente pequenos cadernos escolares nos quais Artaud passou, a partir de fevereiro de 1945, a redigir seus novos escritos. É nesse momento que volta decisivamente à escrita, já que de 1943, quando anota as primeiras glossolalias, a 1945 ele escreve, além das cartas, apenas textos isolados, sem a oportunidade de escrever de maneira sistemática. Por isso, é com os cadernos que o poeta inicia um ciclo — que só vai se encerrar com a sua morte quase exatos três anos depois, em março de 1948 — marcado pela efervescência inventiva e pela extrema radicalidade poética, principalmente nas suas manifestações visuais e sonoras.

Se é preponderantemente nos escritos que hoje compõem os cadernos que Artaud exerceu seu pensamento durante a estadia em Rodez, tal pensamento vai se manifestar agora, então, de maneira a se aproximar ainda mais dessa *voz da escritura* que se busca ouvir, pois, nesses cadernos, o poeta faz um longo exercício para retirar o escrito das amarras textuais e continua utilizando-se de recursos poéticos que injetam nele traços advindos das realizações orais. As glossolalias passam a ser parte constituinte do texto, muitíssimo mais do que nas cartas, transformando os cadernos em escritos fundamentalmente poéticos, mesmo que neles também aconteça muitas vezes, como nas cartas, uma revisão biográfica.

Nos *Cadernos*, assim como nas cartas, Artaud trata dos mais diversos temas possíveis, mas pode-se afirmar que dois dos temas mais insistentes nessa época, pelo menos nos primeiros anos, são a religião e o pensamento. Seja no início, quando assume um fervor cristão, ou após essa

fase, quando nega tudo o que disse anteriormente e se coloca no lugar do herege, do anticristo, a religiosidade é uma discussão sempre presente nesses textos.

Entretanto, seguramente, a questão mais interessante que atravessa os cadernos é a presença de suas *six filles de cœur à naître*²⁰ [seis filhas do coração que estão por nascer], mulheres que marcaram profundamente e pontualmente a sua vida e que povoam todos os cadernos. De suas avós, que nem chegou a conhecer, a amigas ou amantes do período anterior à internação, essas mulheres são citadas à exaustão, até o ponto em que seus nomes vão sendo desconstruídos aos poucos, primeiramente no interior da frase, mas logo transformados em glossolalias, obliterados pela intromissão de outras sílabas ou fonemas que não lhes pertencem.

As seis filhas do coração são Catherine Chili e Neneka Chilé, suas avós maternas; Ivonne Allendy, esposa do Dr. René Allendy;²¹ Ana Corbin, com quem teria trabalhado no cinema; Anie Besnard, amiga de Paris; e Cécile Schramme, moça da burguesia belga com que chegou a anunciar casamento. Apesar de essas mulheres serem designadas como jovens mortas, as que estavam realmente mortas são as três primeiras, enquanto as três seguintes estavam supostamente mortas, pois as informações que recebia nos asilos eram muito imprecisas. Os casos são numerosos e disseminados ao longo de oito tomos de obra completa.

Numa glossolalia, por exemplo, o nome Schramme é minado e rasurado por uma parte do nome Artaud (*tau*), que é também uma letra grega ou hebraica, e pela sílaba védica *aum* (em francês pronuncia-se *om*), que, pela proximidade sonora, relaciona-se ao *homme* [homem]. Assim, é por meio da escrita, que perpassa, perfura e penetra o nome da ex-noiva com esses grafemas/fonemas, que pode finalmente ocorrer a relação tornada impossível na realidade:

schramm tau cromant
schraum tau cramant
schramm tau schraumant
schraum tau schramment
schramm tau schramment
schramm tau schraumment
schraum tau schramment
schraum tau schraumment (Artaud, 1974d, XVIII, p. 226).

A repetição do nome em derivação constante, dos sons *tau* e *aum* bem como a proliferação do *m* criam o efeito de um *mantra*, como uma espécie de canto, de rito sonoro que alcança uma música mágica e encantatória que está fora da impostura do signo, e que nada significa para além de seus poucos fonemas. A língua, transformada em pura sonoridade e em jogo de significantes pela glossolalia, é tensionada e forçada a inscrever-se como *lalíngua* — conceito cunhado por Jacques Lacan (1985, p. 5-23) para falar da língua anterior e exterior à significação e à comunicação, que se basta no gozo da linguagem, como as já comentadas lalações.

Em outro momento, o nome de Schramme surge derivado de outras formas, misturado a outros nomes, como os de Yvonne Allendy e, novamente, do próprio Artaud, este também derivado,

²⁰ A palavra *fille* significa, no francês padrão contemporâneo, “menina”, “moça” ou “filha”. Há também, contudo, no francês antigo, em desuso, as acepções de “solteirona” e “prostituta”. Aqui, preferiu-se traduzir por “filha”, até mesmo pelo fato de existir em francês, como em português e outras línguas, a expressão “filha do coração”. Artaud, porém, certamente conhecia as variadas acepções, e, por isso, não se pode descartar a possibilidade de um tom irônico quando do uso dessa expressão.

²¹ O Dr. René Allendy mantinha um grupo de estudos filosóficos e científicos do qual faziam parte não apenas médicos, psicólogos e psicanalistas, mas também artistas, escritores e cineastas, como Marinetti, Eisenstein, Le Corbusier, Roger Gilbert-Lecomte e o próprio Artaud, entre muitos outros (Artaud, 1974d, XV, p. 390-391), nota 5.

ajudando a compor palavras antes inexistentes, que expressam melhor o estado de espírito vivido naquele momento do que as palavras impostas pela língua estabelecida:

La brute Sonia
 le cor Cécile skrim
 Cécile Yvonne
 Cécile
 skrim
 Cécile
 Sbram
 Schraum
 Yvonne
 schremm
 sch—isto
 Schraum — ITAU
 KRISTAU
 Schraum — ITAU
 TAU
 Ma volonté de corps n'est pas christ d'esprit mais
 Taralaum
 Tralaum d'âme (Artaud (1974d, XVIII, p. 21)²².

Derivação após derivação, os nomes vão perdendo sua forma original e apagam-se, fundido-se a outras letras e sílabas estranhas. Contudo, as derivações sucessivas vão sugerindo, pelo aspecto sonoro e gráfico, outro nome, o de Cristo (schramme — skrim — sch—isto — kristau — christ), destino ao qual o poeta chega não para nele aportar, mas para dele afastar-se, pois sua “vontade de corpo não é cristo de espírito, mas Taralaum, Tralaum de alma”. Nesses neologismos, que parecem o som de trovões, de estalos (estalos da alma, ouvidos na alma), aparece novamente decomposto e rearranjado o nome *Artaud*, traduzindo um estado de espírito agora regido pela falta de lei, pela irracionalidade. É o próprio nome destituído de sua história e reduzido a “mero” efeito sonoro.

O sobrenome de Yvonne — Allendy — sofre uma desconstrução e uma derivação em outra glossolalia, nos *Cadernos* de Paris, apresentado de forma simplificada e abreviada, tal como se pronuncia (alendi), não como se escreve, como se fosse uma transcrição fonética:

le alendi i lendi
ne tera
e netera
el leta
leli (Artaud, 1974e, XXII, p. 284).

O jogo sonoro engendrado por esses versos — que pinçam significantes do interior dos termos criados no verso imediatamente anterior, ou mesmo o termo inteiro acrescido de outra sílaba — resgata a impressão gerada pelos sons sem sentido emitidos antes do aprendizado da língua materna. Esses sons se satisfazem com a junção mais ou menos aleatória de sílabas que formam nada além do que puros significantes, novos e subjetivos, que o sujeito perderá quando tiver total domínio da língua. Dessa maneira, o nome, carregado de uma narrativa pessoal, torna-se uma brincadeira nas mãos do poeta, uma troça e um enigma em sua voz.

²² “A bruta Sonia / a trompa Cécile skrim / Cécile Yvonne / Cécile / skrim / Cécile / Sbram / Schraum / Yvonne / schremm / sch—isto / Schraum — ITAU / KRISTAU / Schraum — ITAU / TAU / Minha vontade de corpo não é cristo de espírito mas / Taralaum / Tralaum de alma”.

Entretanto, não só as seis filhas do coração comparecem nos cadernos. Sonia Mossé, atriz com quem se relacionou afetivamente, surge no trecho citado (“a bruta Sonia”); Euphrasie, sua mãe; Germaine, uma irmã morta aos 7 meses de idade; Génica Athanasiou, com quem teve um de seus romances mais duradouros; até nomes como Joana d’Arc — Artaud atuou no filme *A paixão de Joana d’Arc*, de Dreyer — e a Virgem Maria, entre tantas outras, todas citadas incessantemente. Com essas presenças, de acordo com Camille Dumoulié (1996, p. 116), Artaud “efetua uma travessia do feminino que não visa mais a integrá-lo ao masculino, mas a despertar essa potência esquecida, desprezada como ele mesmo foi, do feminino na mulher e do maternal na Mãe”. Estas questões, porém, nunca são simples na obra de Artaud. A sua relação com a mãe, por exemplo, é dúbia, paradoxal, oscilando da mais profunda ternura em algumas épocas ao completo desprezo em outras — ambiguidade que se inicia desde a sua internação, em 1937, e percorre todos os anos passados em Rodez. Seus encontros amorosos também nunca foram pacíficos, pelo pouco que se sabe. Isso pode justificar, em certa medida, a eleição e a decomposição quase exclusiva de figuras femininas nos *Cadernos*, inclusive daquelas com quem manteve relação amorosa, principalmente se se considerar que esses textos são de uma época em que ele tentava reescrever sua história utilizando-se de formulações que apontam para uma *origem*, noção sempre relacionada ao feminino.

Nos *Cadernos do retorno a Paris*, Artaud prossegue em sua tarefa de ressignificar radicalmente a língua, até o ponto em que a única significação é o rumor que pode ser ouvido na vocalização das palavras inventadas e na fricção entre elas. Em algumas passagens, o texto francês auxilia na busca por algum sentido que norteie o leitor. Em outras, o poeta recusa qualquer ajuda, deixando o leitor à deriva. Diariamente, ele preenche seus cadernos com textos como os que se seguem. Este primeiro parece reunir a sonoridade de diversas línguas, como o romeno, o japonês, o alemão, o inglês e o português, e traz uma letra presente no latim, no bielorusso e no esperanto (“ŭ”):

**daŭpegu
damat edi
la ŭ pego**

**hau pe go
do mat ego
laŭgo**

que é minha linguagem negra que retornou para mim várias vezes sem canção em Rodez e *aqui*.

Minhas forças retornam para mim antes.

**komon
oto to mo
vorshi
borta**

**kamer
vorta
namair
alo magh
alabaloo** (Artaud, 1974e, XXII, p. 166).

Mais uma vez, a poesia adentra o universo mítico-religioso e do onírico, do qual, para Artaud, nunca deveria ter se apartado. As referências linguísticas e culturais também se fazem presentes, uma vez que “kamer” significa “câmera” em tcheco, “quarto” em alemão e “lua” em turco arcaico; “komon” pode ser uma variação de “kimono”, sugerida pela sonoridade japonesa do verso seguinte, “oto to mo”. Nesta próxima passagem, ouve-se o rumor de línguas africanas, inaugurado pela palavra “mankim”, cidade de Camarões, e reverberado pela menção ao fato de que o ser humano iniciou-se — fecundou-se — na África:

**mankim azum
ali pantunda
makin alunda
oli panta**

que fecundou o inenarrável sonho dos seres
de criar deus
e levou ao apocalipse
por onde se perdeu primeiramente deus (Artaud, 1974e, XXII, p. 197-198).

Esse aspecto resiste no próximo excerto, que traz para o poema a figura mítica dos abissínios — antiga denominação dos etíopes — e a serpente, ser mítico e inaugural por excelência:

A reserva de um corpo no corpo de um Abissínio,
a caixa com uma serpente verdadeira e um trança trança de farpados afiados.

**co oroshoo
cooro
reco coorshi
coro**

os Abissínios têm vários corpos, dizem eles (Artaud, 1974e, XXII, p. 262-263).

Tal menção ao povo e à cultura etíope parece refletir na sonoridade da glossolalia seguinte, que também remete aos dialetos africanos:

**gujo gembuyo
de gamba
ruyugor
guju gembuyo
de gamba ruyo** (Artaud, 1974e, XXII, p. 239).

O ambiente mítico está quase sempre presente no momento das explosões glossolíticas, desta vez evocada pelo “corpo eterno” do poeta. A ideia de “eternidade” está enlaçada à ideia do “primordial”, uma vez que o eterno é aquilo que perpassa a história, algo que se inicia no começo dos tempos para nunca ter fim. Desta vez, pelo menos nas primeiras estrofes, a sonoridade resgatada é a da língua japonesa e de outros idiomas orientais, numa constante derivação morfológica:

**ruo kiki
ruo kiki koro
rui kiki
rui kori**

**rue koko
rue korik
rue korik
ire kaka**

**rua karbe
rua karbaka
rue karba
rue karji**

**rua karti
karta kake
rua karlole
ora kore**

Eu sou o corpo eterno
e tudo se passa por baixo de mim (Artaud, 1974e, XXII, p. 245-246).

A impressão relatada confirma-se ao se reconhecer que vários termos se originam de culturas orientais ou antigas: “Ruo” era um pequeno estado durante a dinastia chinesa Zhou, é uma língua falada na Croácia, é um rio em Moçambique e no Maláui, e também uma cidade da Micronésia; “Koro” é uma ilha de Fiji, um mar no Oceano Pacífico, uma cidade da Costa do Marfim, outra no Mali, e uma língua falada na Nova Guiné, na Índia e na ilha de Gaua em Vanuatu; “Karji” é uma pequena cidade na Índia; “Karti” é uma cidade no Irã; “karba” vem do árabe “cahba” e foi adotada, na França, como termo pejorativo com o significado de “prostituta”; “karbe” é a semente do cominho, condimento de origem árabe; “kore” significa “mulher jovem” em grego, nome também da estátua que representa uma mulher jovem, e de uma pequena vila no Mali.

Além dos *Cadernos*, Artaud escreve, após sua saída de Rodez, em abril de 1946, *Artaud o Momo*, *Servidores e Suplicações* e *Aqui jaz*. O primeiro é, provavelmente, seu escrito mais radical no que se refere à utilização do espaço da página, pois trata-se de um poema longo, dividido em cinco seções, no qual o poeta se vale de todos os elementos possíveis para desagregar a estrutura do texto. E não é à toa que recorre à poesia neste momento, forma destinada à declamação, à vocalização por excelência. A primeira seção, “O retorno de Artaud o Momo”, é um poema que preza claramente pela rima e pela sonoridade, e que contém três glossolalias — uma delas logo no início.

A leitura do poema revela uma música, um emaranhado complexo de sonoridades, de aliteraões e movimentos, como se uma voz cantasse o poema — construção de um verdadeiro poeta, capaz de manejar, para além da métrica e das formas clássicas, as propriedades do som. Mesmo que se possa depreender algum sentido do poema, isso não é o fundamental; o que importa é o ruído, o sussurro ou o estrondo que provoca no ouvido, essa dicção que se altera a cada novo fragmento do escrito e que, saturada das bases ordinárias da língua, avança para um terreno onde pode forjar línguas desregradadas, incompreensíveis:

L'esprit ancré,
 vissé en moi
 par la poussée
 psycho-lubrique
 du ciel
 est celui qui pense
 toute tentation,
 tout désir,
 toute inhibition.
 o dedi
 o dada orzoura
 o dou zoura
 a dada skizi
 o kaya
 o kaya pontoura
 o ponoura
 a pena
 poni
 C'est la toile d'araignée pentrale,
 la poile onoure
 d'ou-ou la voile,
 la plaque anale d'anavou (Artaud, 1974e, XII, p. 13-14)²³.

Katell Floc'h, em seu livro *Antonin Artaud e a conquista do corpo*, no pequeno espaço que dedica para trabalhar as “sílabas inventadas”, faz um exercício de interpretação exatamente dessa glossolalia. Antes, porém, em um gesto sintomático, chega quase a se desculpar pela iniciativa: “longe de querer esgotar e racionalizar a magia concreta encerrada nessas redes sonoras, propomos, entretanto, uma breve e incompleta ‘leitura’ dessa passagem extraída de *Artaud o Momo*”. A autora começa sua leitura identificando no escrito “todo um jogo de assonâncias das vogais [o] e [a], sons luminosos proferidos no começo da linha, que encontram seu eco em cada conjunto silábico, próximos pelo seu volume e sua densidade”. Percebe, ainda, que ambos os grafemas figuram no nome de Artaud e que a repetição insistente do [o], que aparece também em “Momo”, poderia sugerir o nada ou o vazio, citando, para justificar, duas expressões de Artaud: “uma música baseada no nada” e “a criação que começa no zero”. Salienta a presença do sufixo *-ra*, que lançaria o Momo para um tempo futuro e anunciaria uma batalha que estaria por vir, remetendo, novamente, ao nome *Artaud*, que se inicia com um “ra” invertido.

Reduções e extrapolações à parte — até mesmo porque toda tentativa de interpretar uma glossolalia findará sempre redutora e incompleta —, Floc'h aborda outro ponto de interesse já mencionado: a impressão de que a glossolalia contamina o texto que a circunda ou segue e, neste caso, não apenas visualmente, pelo trabalho tipográfico, mas também ao emprestar termos e criar neologismos dentro do próprio francês. Os neologismos pontoura, ponoura e pena, que surgem na glossolalia citada, seriam formas reduzidas de palavras presentes na estrofe seguinte, a saber, *pentrale*, *poile onoure* e *plaque anale* (Floc'h, 1995, p. 113-114).

Além disso, sabe-se que os termos *pentrale* (que advém de línguas indoeuropeias, como o eslavo, e significa “espírito” em latim), *onoure* (proveniente do inglês antigo e derivou *through*) e também

²³ “O espírito ancorado / parafusado em mim / pela pressão / psico-lúbrica / do céu / é aquele que pensa / toda tentação, / todo desejo, / toda inibição. // o dedi / o dada orzoura / o dou zoura / a dada skizi // o kaya / o kaya pontoura / o ponoura / a pena / poni // É a teia da aranha pentrale, / a gargalhada onoure / do ou-ou o véu, / a placa anal do anavou.”

anavou (do italiano antigo) não existem na língua francesa e nem em qualquer língua viva, indicando um claro diálogo e um contágio criativo entre a glossolalia, que parece, a um primeiro olhar, solta e desvinculada, e o restante do texto. Isso ajuda a criar um movimento singular em que ambos se alimentam e se impulsionam, situando constantemente o escrito no campo do ilegível, um campo minado por palavras-bomba, que explodem o sentido. Há também a presença do termo “kaya”, que remete diretamente à cidade de mesmo nome em Burkina Faso; o termo “skizi”, abreviatura corrompida de “schizofrenie”, espécie de psicose, distúrbio psíquico em que o sujeito dissocia ação e pensamento; e o termo “dada”, que remete à corrente artística do início do século XX, responsável por pregar o *nonsense* e a falta de sentido nas artes. Essa menção, aliás, não se faz sem propósito, uma vez que não só as glossolalias são, em sua maioria, desprovidas de sentido, mas também o próprio texto em francês que as acompanha, pois quase invariavelmente, rompem com a sintaxe padrão, gerando frases quase ou totalmente ininteligíveis do ponto de vista semântico, apesar de poeticamente potentes.

O escrito artaudiano, portanto, essencialmente esburacado, lacunar, repleto de falhas, assemelha-se mais às características hiantes e aos movimentos hesitantes da fala e da voz do que aos da escrita clássica, esta sempre íntegra, com suas lacunas preenchidas. As glossolalias, ao contrário, permitem apenas lampejos de significação; janelas intermitentes que se abrem e se fecham sem formar uma cadeia de sentido — ou, se formam, é um sentido que logo se esvazia.

Laurent Jenny, em seu ensaio fundamental sobre o ritmo na obra de Artaud — um dos raros que se debruçam mais detalhadamente sobre a questão —, faz a leitura do seguinte trecho:

Car l’opium depuis d’éternités n’intoxique qu’à cause de l’envoûtement qui fut jeté sur lui. Et qui consiste à avoir décapé de lui l’assaut ressaut d’une puissance

potam am cram

katanam anankreta

karaban kreta

tanamam anangteta

konaman kreta

e pustulam orentam

taumer dauldi faldisti

taumer oumer (Artaud *apud* Jenny, 1982, p. 262)²⁴.

Jenny também atesta, como Floc’h, o contágio do escrito pela glossolalia que o acompanha, inaugurando um “outro regime rítmico” e um “outro registro vocal”, compostos pela sonoridade de várias línguas que se fundem em uma única, que se torna, assim, reservatório de várias vozes e registros diferentes:

[...] a “língua de Rodez” não é um idioma autônomo. Os fragmentos glossolálicos apoiam-se sempre numa contextualidade “em linguagem clara” que eles vêm substituir. A transição é frequentemente, como aqui, menos brutal do que parece. O arrebatamento rítmico trabalha a frase desde antes da glossolalia, na expressão *l’assaut ressaut*, e *potam* retoma claramente *puissance*, mas a partir disso que descobrimos ser um outro regime vocal. Menos tradução do que transferência a um outro regime rítmico, livre de todos os limites sintáticos. Língua no contexto, a “língua de Rodez” é também uma “língua

²⁴“Pois o ópio desde as eternidades só intoxica devido ao feitiço que foi lançado sobre ele. E que consiste em ter removido dele o ataque relevante de uma potência / *potam am cram* / *katanam anankreta* / *karaban kreta* / *tanamam anangteta* / *konaman kreta* / *e pustulam orentam* / *taumer dauldi faldisti* / *taumer oumer*”.

nas línguas”. A fisionomia latina da glossolalia envia a leitura a uma memória. Não a memória histórica de *uma* língua, mas uma memória mítica em que todas as línguas passadas e presentes são fundidas numa caldeira comum (Jenny, 1982, p. 262).

No próximo caso, a sonoridade e a grafia remetem a algumas línguas: como o italiano (terminações na vogal “i”), o alemão (uso intenso do dígrafo “ch”), o inglês (termos como “tarch”, “orch”, “march” embutido em “marchti”), o espanhol mexicano (terminação “ptle”, que alude ao vulcão “Popocatepetl”, tantas vezes mencionado em sua obra), e o termo “peiete”, que surge rasurado, derivado (“paiolt”). Os temas do mítico e da ausência são, mais uma vez, estopim para a explosão da glossolalia:

desde o tempo em que tu me esperas
raspando
meu ventre de ausência.

**menendi anenbi
embenda
tarch inemptle
o marchti rombi
tarch paiolt
a tinemptle
orch pendui
o patendi
a merchit
orch torpch
ta urchpt orchpt
ta tro taurch
camppli
ko ti aunch
a ti aunch
aungbli** (Artaud, 1974e, XXII, p. 20).

Nas seções seguintes de *Artaud o Momo*, o autor prossegue na prática da fragmentação do escrito na página — é a voz devastada do poeta que dita o escrito, impondo sua dicção veemente — e na utilização de diferentes tipografias e intervenções para diversificar o *tom de voz* que se deve dar a uma palavra ou a uma frase quando lida, como o *negrito*, a *maiúscula* e o *itálico*, além dos *sulcos* abertos no texto. Tais recursos, expostos na superfície da página, solicitam, evidentemente, que o leitor altere o modo de entoar o escrito, com mudanças na dicção, no volume, na inflexão e com a inserção de pausas mais longas do que o usual, seja em voz alta, seja na voz produzida durante a leitura silenciosa. Esses sinais, contudo, não se bastam no aspecto da instrução, da rubrica — como a rubrica teatral —, pois *falam* e *agem* verdadeiramente na página.

A quarta seção do poema, “A execração do Pai-Mãe”, é aberta com oito desenhos de Artaud, obrigando o escrito a conviver não só com uma voz que o corrompe, mas também com outras formas de manifestação do pensamento, principalmente em se tratando dos desenhos do próprio poeta, que parecem desenhados não à mão, mas à boca, como gritos ilustrados na página. Os desenhos são representações figurativas que anunciam e refletem não apenas o enunciado que está por vir, mas também o ritmo, a dicção, a violência sonora inscrita na página. Como mostra Vera Casa Nova (2002,

p. 99), ao ler vários desenhos do poeta, escrever e desenhar “fazem parte de um mesmo diagrama, feito de desastres que em seu interior apresentam ritmos desconcertantes”. Esta parte do livro é a mais radical, pois o escrito é ainda mais disseminado, tornando-se ora mais escasso, ora um pouco mais espesso, chegando ao ponto de não haver quase nada no espaço dedicado ao texto: por exemplo, a curta frase “Or, je le sais” à deriva, flutuando solitária no centro da página (Artaud, 1974e, XXII, p. 42).

A última seção do poema intitula-se “Alienação e Magia negra”, que, ainda em 1946, recebeu registro de voz por Artaud, motivo pelo qual será abordada somente no próximo capítulo. Curiosamente, a palavra “Fim”, escrita ao término desse poema, não determina exatamente o fim do escrito, pois existem ainda cinco páginas posteriores que merecem ser observadas. Na primeira dessas páginas *fora do livro*, Artaud solicita uma outra página, esta *em branco*:

Uma página branca para separar o texto do livro que acabou de todo o rebuliço do Bardo que aparece nos limbos do eletrochoque.

E nesses limbos uma tipografia especial, que está ali para desprezar deus, colocar em recuo as palavras verbais às quais se quis atribuir um valor especial (Artaud, 1974e, XXII, p. 61).

A essa chamada, segue-se a página em branco, a pausa, a saída de cena das “palavras verbais” e de “deus” — A Lei —, proporcionando o longo silêncio necessário para que, então, o Bardo possa apresentar seu canto breve e assustador. Trata-se de um canto que o leva ao encontro de “mortos que [ele] não teria querido ver”. Esse canto, ainda que agitado, entoado “nos limbos do eletrochoque”, assume, visualmente, a ideia de um sussurro: um sopro que se estende e rasteja pela página, alcançando os ouvidos. É grafado, conforme a solicitação, com uma “tipografia especial”, em itálico e com letras expandidas, pois, se não é possível abrir mão da escrita, deve-se ao menos retirá-la, de alguma forma, de seu lugar comum; é preciso emprestar-lhe uma voz, um sopro, uma nova respiração:

*v o c ê n ã o e s t á m a i s a q u i
m a s n a d a t e a b a n d o n a ,
v o c ê c o n s e r v o u t u d o
e x c e t o v o c ê m e s m o
e q u e t e i m p o r t a , p o i s
o m u n d o
e s t á a í .
O
m u n d o ,
m a s i s s o n ã o é m a i s e u .
E q u e t e i m p o r t a ,
d i z o B a r d o ,
s o u e u* (Artaud, 1974e, XXII, p. 64).

A página é tomada por esse canto expansivo, que dança e se espraia como raiz no solo da escrita, como o registro de uma voz ouvida através do tempo e do espaço, que ultrapassa o horizonte. A voz é captada em seu ponto de sopro e de respiração, e, por isso, se mostra arejada na página, expandindo-se como o próprio sopro, essa manifestação oral fora do signo e quase destituída de som. Momentos como esse parecem concretizações das reivindicações feitas por Artaud a respeito

da respiração no teatro, pois “a questão da respiração é de fato primordial, ela é inversamente proporcional à importância da representação exterior”, sendo que, “a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria” (Artaud, 1999, p. 152). Esse trecho de *Artaud o Momo* é um daqueles instantes em que Artaud realiza na escrita o que almejava teoricamente.

Na página seguinte, o poeta abre um P.S., que, desta vez, parece realmente finalizar o escrito. Porém, este fim também não se confirma, pois o sinal escolhido para “encerrar” não é o ponto final, mas as reticências, isoladas no pé da página e em negrito. Abrindo-se assim para o incompleto, para o não-concluído, esse livro sem fim também aponta para o projeto mallarmaico, especialmente se considerarmos a disposição espacial do texto, ditada e organizada mais pela dicção de uma voz do que pelas exigências conservadoras da escrita.

Servidores e Suplicações divide-se em dois livros: o primeiro contém cartas e também o que Artaud chama de “Fragmentações” — textos curtos ou, como o próprio subtítulo adianta, fragmentados, que versam sobre questões diversas. O segundo comporta o que Artaud nomeou de “Interjeições”, que se aproximam mais formalmente dos últimos escritos publicados na década de 1940. Nas cartas do primeiro tomo, Artaud prossegue na explanação de seu pensamento, endereçando-se a diversas pessoas de seu convívio em Paris, principalmente Henri e Colette Thomas, Marthe Robert, Jean Dubuffet e sua esposa. Além de expor suas ideias, insere também diversas glossolalias e, numa das cartas, dois desenhos que interrompem o escrito — sendo que um deles representa a bengala de São Patrício, objeto que causou, direta ou indiretamente, sua internação.

Nas “Fragmentações”, há desde escritos mínimos — por vezes, de uma única frase ou linha, condensando em forma de aforismo questões que perpassam toda a obra de Artaud — até pequenos ensaios sobre diferentes temas. Nos primeiros fragmentos, apesar da dispersão, é possível perceber o trabalho, ainda que breve, com algumas questões; porém, o que mais se destaca são referências mais precisas a respeito das “seis filhas do coração”, já presentes nos *Cadernos de Rodez*. Essas passagens, apesar de claras — pois citam explicitamente os nomes das “filhas” —, são verdadeiras fulgurações: acendem-se apagam-se na página e na leitura, deixando apenas um rastro, um sentido disperso, curtas reminiscências cujos efeitos duram, persistem no pensamento. O escrito, lugar próprio do registro e da fixação, torna-se fluido, amnésico, lugar de rasuras e apagamentos, tão disperso quanto a voz.

Eu vi o corpo de minha menina Anie transformado em cinza e seu sexo dilapidado e dividido quando ela foi morta pela polícia dos franceses.

Os padres são cus sem eu que falam sem fim no cu dos outros a fim de implantar ali seu eu (Artaud, 1974b, XIV*, p. 19).

Dos ensaios, destaca-se “História do Popocatepel”, o vulcão mexicano, cujo nome Artaud decompõe logo no início, criando não apenas um ritmo regozijante, mas também um jogo sonoro dinâmico ao longo dos versos. A partir dessa decomposição, emerge uma profusão de aliteraões, palavras e expressões de escritas diferentes, mas que juntas soam de forma semelhante:

Quand je pense homme, je pense
patate, popo, caca, tete, papa,
e à l’l de la petite haleine qui en sort pour ranimer ça.

Patate, nécessité du pot d'être, qui *peut-être* aura sa potée.
Et après patate, caca, souffle du double vé cé s'il vous plaît des cachots de nécessité
Artaud (1974b, XIV*, p. 23)²⁵.

Nas notas do livro, Paule Thévenin, ao comentar justamente essa passagem, salienta que a supressão do “t” no fim de *Popocatepetl* é certamente intencional. Ela atribui essa escolha à necessidade do poeta em finalizar com um “l” o jogo sonoro e semântico criado a partir do nome do vulcão, já que o “l” proporciona esse “pequeno hálito” ao fim da frase — uma respiração mínima, um sopro breve — que seria impossibilitado pela presença cortante do “t”.

A seção “Interjeições”, que compõe o segundo tomo de *Servidores e Suplicações*, já indica, pelo título, o tom do escrito que está por vir. Sabe-se, pela definição do dicionário, que interjeições são palavras que possuem uma entonação peculiar, que não se relacionam gramaticalmente com outros termos da oração, formando, por si só, “frases que exprimem uma emoção, uma sensação, uma ordem, um apelo ou descrevem um ruído”. Podem ocorrer de modo espontâneo e imediato, sendo consideradas “sintomas atitudinais” que não derivam de outras palavras; algumas são constituídas de sons inarticulados, ausentes do repertório fonêmico da língua, ou por sequências de fonemas que não se repetem em outros vocábulos. As interjeições representam, de certa maneira, o *limite da língua*, pois, embora sejam sons realizados com o aparelho fonador e tenham função expressiva e comunicativa, “estão fora do sistema fonológico, assemelhando-se mais a elementos não-linguísticos ou supralinguísticos como os gestos, a entonação, etc”²⁶.

A partir dessas definições, não é surpreendente que uma glossolalia irrompa logo de início, inaugurando o escrito de maneira explosiva e eruptiva — *interjetiva*. Esse jato de sílabas que institui o inarticulado contamina todo o texto, fazendo com que em cada página se hospede uma *interjeição*: um fragmento explosivo e poético do pensamento. Esses fragmentos são partes de corpo, pois já no começo se anuncia sua *pulverização*:

**maloussi toumi
tapapouts hermafrot.
emajouts pamafrot
toupi pissarot
rapajouts erkampfthi**

Não é o esmigalhamento da linguagem, mas a pulverização aleatória do corpo [...] (Artaud, 1974c, XIV**, p. 11).

A pulverização do corpo implica a pulverização da língua, do signo e de sua forma escrita. O esfacelamento da língua só existe porque o sujeito sente o seu corpo destruído, esquarterado aleatoriamente, separado de tudo, dividido — não à toa surge aqui o termo “hermafrot”, o corpo hoje conhecido como “intersexo”, que não se encaixa nas definições clássicas de masculino e feminino e que retornará mais tarde na obra do autor com a ideia da “emasculação”. Aqui, além de uma lembrança do alemão (“erkampfthi”), é o próprio francês que é rasurado, permanecendo apenas um ruído da língua. E é o que será dado a ler nessas interjeições-fragmentos, jubilações fulgurantes e encolerizadas, que raramente preenchem toda a página, escrevendo-se, por exemplo, como se

²⁵ “Quando penso homem, penso / patate, popo, cocô, tete, papa, / e no l do pequeno hálito que sai dele para reanimar isso. / Patate, necessidade do traseiro do ser, que *pode ser* que terá sua sopa. / E, depois de patate, cocô, sopro do duplo vé cé, por favor, dos calabouços de necessidade”.

²⁶ DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa, verbete “interjeição”.

fosse um traço vertical que se estende sem interrupção, atravessando e sulcando toda a superfície da folha branca, de cima a baixo, por três páginas seguidas. Nessa glossolalia, presencia-se, ainda, o nome de Henri Parisot transmutado em “toupi pissarot”. A alusão ao tupi brasileiro (“tupi”) muito provavelmente não se dá sem razão, uma vez que Parisot foi o editor de sua narrativa sobre a visita aos Tarahumaras, também um dos povos autóctones da América do Sul. Veja-se somente o início:

un corps,
pas d'esprit,
pas d'âme,
pas de cœur,
pas de famille,
pas de familles d'être,
pas de legions,
pas de confréries,
pas de participation,
pas de communion des saints,
pas d'anges,
pas d'êtres,
pas de dialectique,
pas de logique,
pas de syllogistique,
pas d'ontologie,
pas de règle,
[...] Artaud (1974c, XIV**, p. 13)²⁷.

Contudo, é desse corpo apartado de todo o resto, especializado assim mesmo no escrito, por meio de um hiato, que deve advir o canto. Para isso, esse corpo deve posicionar-se *fora, para além* das coisas: “Eu conheço um estado fora do espírito, da consciência, do ser, / e em que não há mais nem palavras nem letras, / mas onde se entra por meio de gritos e golpes” (Artaud, 1974c, XIV**, p. 30). Esse estado é o do corpo, destituído de todas as suas privações e de seus órgãos, esvaziado de sentido ou, pelo menos, de um sentido prévio, fora de todo organismo, de todo sistema. Autorizado, assim, a desembaraçar-se do artil da “narrativa”, da ficção romanesca, esse corpo animado escreve o jorro de sua garganta: puro som que violenta e incinera a língua no interior de sua *fogueira infernal* e destrói o escrito a repetidos *golpes de machado*:

E não são mais sons ou sentidos que saem,
nem palavras
mas CORPOS.
Machadada e foda,
no braseiro infernal onde nunca mais a questão da palavra se colocará, nem em ideia.
Machadar até a morte e foder a garganta, foder sobre a garganta, e a última língua, a
última música que conheço,
e eu juro a vocês que sai dos corpos
e que são CORPOS *animados*.
ya menin
fra te sha
vazile

²⁷ “um corpo, / sem espírito, / sem alma, / sem coração, / sem família, / sem famílias de ser, / sem legiões, / sem confrarias, / sem participação, / sem comunhão dos santos, / sem anjos, / sem seres, / sem dialética, / sem lógica, / sem silogística, / sem ontologia, / sem regra, [...]”.

**la vazile
a te sha menin
tor menin
e menin menila
ar menila
e inema imen**

(Artaud, 1974c, XIV**, p. 31).

O canto ecoado da garganta do poeta é a própria brasa que queima na página, resultado da exposição da língua aos calores desse corpo devastado, tão cindido quanto o espírito, perdido, “saído da tumba do corpo”, assim manifesto por aquilo que pode ser considerado, também, um neologismo:

Es————prít (p. 124).

Assim, novamente, se o veículo dessa voz e dessa escrita são esse corpo e esse espírito divididos — um distanciado por um espaço em branco, outro atravessado por esse gigantesco traço rascante —, o registro do seu pensamento só pode ser também esgarçado, expresso pelo desmoronamento de todos os elementos que compõem o escrito. Afinal, nesse caso, a letra e a voz devem coincidir, ou melhor, a letra só vale se coincidir com a voz, se permitir que a voz se escreva.

A propósito, é dessa ordem a “escritura em voz alta” ou “escritura vocal” de que trata Roland Barthes em *O prazer do texto*. Nessa escritura, o aspecto gráfico coincidiria com o aspecto vocal, fazendo surgir na página o “grão da garganta” ou “grão da voz” de quem escreve — um som gutural, que nasce dos órgãos do aparelho fonador, de sua respiração, de sua boca: veículos que acabam por registrar, por escrito, os contornos do corpo e da voz. Por isso mesmo, o objetivo dessa escrita não é “a clareza das mensagens, o teatro das emoções”, mas sim o alcance de uma dimensão vocal, corpórea, que, com seus espasmos, possa decompor a língua, introduzir nela novos elementos e desarticular o ritmo e os movimentos estabelecidos pela escrita (Barthes, 1993, p. 86).

No fim de 1946, Artaud escreve, de uma só vez, conta-se, *Aqui jaz*, pequeno escrito que também reúne diversas estratégias poéticas para inscrever sua voz dilacerante, como, por exemplo, a dispersão do texto ao limite — não é sem propósito o título da publicação, como uma espécie de decreto de morte da língua francesa, uma inscrição póstuma numa lápide. Nesse texto violento, em que se mostra onipotente e múltiplo — “Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe, / e eu” —, o poeta conclama os “címbalos de ferro” para acompanhar seu canto: uma glossolalia inspirada pela figura do Inca, que eleva esse canto a um ato primitivo, primordial.

Aqui, em meio a um poema repleto de sonoridades, seu próprio nome (Artaud/Arto) é novamente, como em outras ocasiões, desmantelado em grafemas/fonemas isolados, de formas diversas (tara, ota, otar), colaborando na construção da xilofonia que invade o poema francês e, em negrito, vocífera. Além disso, pode-se ler uma nova desconstrução, ou recusa, do nome do pai no último verso, pois *Roi* é, assim como *Artaud*, outro dos sobrenomes do pai: “fui Inca mas não roi/rei”. Dessa forma, prefere inscrever-se na linhagem dos Incas, não na do Pai, do Rei, da Lei:

Aqui fazendo soar os címbalos de ferro
tomo a estrada baixa a tesouradas
no esôfago do olho direito
sob a tumba do plexo rígido

que sobre a estrada faz uma curva
para liberar a criança de direito.

**nuyon kidi
nuyon kadan
nuyon kada
tara dada i i
ota papa
ota strakman
tarma strapido
ota rapido
ota brutan
otargugido
ote krutan**

Pois fui Inca mas não rei (Artaud, 1979h, XII, p. 81).

Na estrofe final, o próprio poeta atesta os efeitos de surpresa e estranhamento causados pela glossolalia, colocando-a no plano da pura sonoridade (o bater de dentes), do incompreensível, do mínimo, como toda linguagem verdadeira deveria ser. Assim, o poeta desobriga de interpretar suas xilofonias, seus neologismos e de buscar um sentido, ainda que a interpretação possa ser possível, pois “*toda verdadeira linguagem / é incompreensível, / como o estalo / do bater de dentes*” (Artaud, 1979h, XII, p. 95), ou seja, a linguagem deve buscar o som elementar da língua, a pura voz — do burburinho ao grito, do estalido ao estrondo —, devendo chegar ao ponto em que seu objetivo não é mais o sentido, mas a expressão. Isso se confirma quando se descobre que, ao ditar “*Aqui jaz*” para que seus amigos escrevessem — prática muitíssimo utilizada por Artaud, pois assim garantia as sonoridades que desejava —, ele teve um cuidado especial para indicar a pontuação, os espaços, os momentos em que uma ou várias palavras deveriam ser grafadas em letra maiúscula, o início de cada verso (se em maiúscula ou em minúscula, se alinhado à margem ou recuado, a extensão do recuo). As glossolalias eram vocalizadas, para que se experimentasse o seu efeito na voz, e soletradas cuidadosamente, letra a letra, sílaba a sílaba, para que não houvesse qualquer engano na transcrição. Todas essas práticas visavam garantir a sobrevivência de algo da ordem da voz na escrita.

Paule Thévenin, apesar de defender um foco sobre a obra de Artaud que vise quase exclusivamente à sonoridade, sem ceder à obrigação de se encontrar um sentido — tal como se entende cotidianamente —, é pioneira nos estudos que buscam interpretar ou traduzir algumas glossolalias. Isso demonstra como são complexas as questões da sonoridade e da vocalidade em sua relação com o escrito no trabalho de Artaud: ele oscila entre o desejo de não se alcançar nada — fazendo a palavra, reduzida a um bloco de sílabas, restar no puro significante e no puro som — e o jogo consciente de esconder enunciados, conteúdos, ainda que às vezes incipientes, em meio às frases inventadas. Ele fornece uma amostra em um momento em que, imediatamente após a estrofe glossolálica, parece traduzi-la para o francês padrão:

**tra for
ruru borle
tra for
ru ru iba**

**très fort
la rhubarbe
très fort
la ruba** (Artaud, 1974e, XXII, p. 253).

Da mesma forma, numa carta da época de Rodez, confessa: “as frases que anotei sobre o desenho que lhe dei experimentei sílaba por sílaba em voz alta [...], para ver se se encontravam nelas as sonoridades verbais capazes de ajudar a compreensão daquele que observava meu desenho” (Artaud, 1977, p. 113).

No seu célebre e extenso ensaio “Escutar/ver/ler”, Thévenin, ao tentar desvendar essa língua múltipla e secreta, colabora substancialmente para a elucidação de alguns pontos referentes à construção das glossolalias e de aspectos como escansão, métrica e ritmo. Uma das mais importantes contribuições para a tradução das glossolalias foi uma possível interpretação para o título do “livro perdido”, que teria uma intrínseca relação com a figura materna. *Letura d'Eprahi* seria uma carta da mãe ou uma carta-mãe, já que *Euphrasie* (que pode ser enxergado em *Eprahi*) era o nome da mãe de Artaud; além disso, pode-se notar a palavra *lettre* (carta) em *letura*. A autora segue esmiuçando e derivando ao máximo o título *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*, a partir de todos os elementos que ele oferece, principalmente com base no francês, e, após cinco páginas de análises e decomposições, chega a uma glosa relativamente extensa se comparada ao título, mas que merece apreciação:

L'enfant, cette graine d'être qui a germé dans la terre/mère et l'a ouvert par le feu, c'est Artaud, ce germe de feu toujours allumé, cette flamme brillante; cet enfant qui, par la violence, la véhémence de son souffle rude, a fendu à Marseille la mère/terre que par son souffle à nouveau il réensemencera; mais *Indi* peut aussi se décomposer em *in di(o)*: en dieu; *o Fotre Indi*: l'unique jette son foutre en dieu, se fout en dieu, se fout de dieu (Thévenin, 1993, p. 216)²⁸.

É curioso perceber que esse livro, essa “carta da mãe” ou “carta-mãe”, não existe: “perdeu-se” em algum instante dos seis anos (1937-1943), provavelmente vividos no quase total silêncio, sem verdadeiro acesso à escrita, entre a volta da viagem à Irlanda e a chegada a Rodez. Nos raros registros dessa fase, atesta-se, como já anunciado, que o poeta assinava Antonin Nalpas, o sobrenome da mãe, ou Nanaqui, apelido com que ela o chamava na infância. Isso contribui para compreender a glosa anterior, que situa esse livro inexistente no terreno do maternal, do uterino, da origem. Com base nessa leitura de Thévenin, fica claro por que seria nesse livro que Artaud teria iniciado a sua aventura glossolálica: trata-se de um escrito ditado pelos movimentos espasmódicos do útero materno, pelo *fraseado* da mãe (*Euphrasie*), pelo balbucio que antecede a linguagem — *la língua*. Contudo, como diz Thévenin, “esse título certamente não está limitado a esta leitura” (Thévenin, 1993, p. 216).

Numa carta a Henri Parisot, de 7 de setembro de 1945 — quinze dias antes de uma outra carta, a Roger Blin, na qual cita pela primeira vez o título do “livro perdido” —, Artaud deixa entrever uma leitura bastante diferente da anterior, pois, nessa época, já se refere à sua mãe como “falsa”. O título significaria, então: “lettre à propos d'Euphrasie la fausse mère, la mère mensongère, la soi-

²⁸“A criança, esta semente de ser que germinou na terra/mãe e a abriu pelo fogo, é Artaud, este germe de fogo sempre iluminado, esta chama brilhante; esta criança que, pela violência, pela veemência de seu sopro rude, fendeu em Marselha a mãe/terra, que pelo seu sopro ele novamente refecundará; mas *Indi* pode se decompor também em *in di(o)*: em deus; *o Fotre Indi*: o único lança seu esperma em deus, se faz deus, caçoa de deus”.

disant mère, dont l'enfant dut déchirer la membrane dévorante pour naître à Marseille” (Thévenin, 1993, p. 217)²⁹. Essas duas interpretações mostram como a tradução ou a leitura das glossolalias pode ser uma tarefa arduosa, que engana e, em certa medida, frustra o leitor. Tais tentativas, apesar de elucidarem um pouco a feitura das glossolalias, apenas confirmam seu caráter de voz apartada do signo, de quase exclusiva sonoridade, que dificulta uma leitura racional e investigativa.

Em 1947, ocorre a publicação de *Van Gogh o suicidado da sociedade*, escrito sob a influência de uma visita à exposição do pintor holandês em Paris. Tomado pela fulguração e vivacidade das telas de Van Gogh, Artaud escreve esse longo poema-fulgor, no qual faz um elogio à beleza e à força de sua arte, utilizando-se de seus elementos picturais e figurativos, e de suas pinceladas tão reais, vivas e ainda frescas — que quase trazem de volta aos olhos o gesto da mão do pintor — para compor o seu texto. O escrito, ao entrar em contato com o universo pictórico de Van Gogh, é imediatamente minado, devastado por sua presença flamejante, que abre focos de incêndio, línguas de fogo, seja no campo semântico ou no formal. Se esse escrito é habitado por uma profusão de sóis, girassóis, vulcões, fogos de artifício, amarelos de feno, de plantações de trigo ao meio-dia, nada mais natural que ele tenha um ritmo fulgurante, efeverscente, nervoso, que propaga ondas de calor e provoca violentas explosões a todo instante. Ao invés de fazer uma descrição das telas, Artaud transporta para o escrito o efeito de fogo que elas lhe provocam, engendrando glossolalias e grandes espaços em branco em meio às impressões entusiásticas. Aqui, destacam-se o prefixo grego “proto” (“primeiro”, “anterior”) e o nome do irmão do pintor (Theo) desconstruído:

O vio profe
O vio proto
O vio loto
O théthé

Descrever uma tela de Van Gogh para quê?! Nenhuma tentativa de descrição por outros poderá equivaler ao simples alinhamento de objetos naturais e de tintas ao qual o próprio Van Gogh se dedica, grande escritor assim como grande pintor, e que dá, a propósito da obra descrita, a impressão da mais assombrosa autenticidade (Artaud, 2001b, p. 61).

A glossolalia institui a irracionalidade, “a destruição do espírito responsável”, o desvio necessário para romper com as inúmeras restrições e imposições, tanto do plano social quanto do linguístico. Assim, o poeta não apenas desenha erupções na página, mas também abre fendas, espaços desérticos em meio à escrita densa, como se, após a vocalização dos versos glossolálicos, um silêncio grave se impusesse. Esse movimento gera um ritmo inconstante e intermitente entre a violência da vociferação e o branco do silêncio, além de incluir um trecho com apresentação um pouco mais formal em seguida, que força o leitor a mudar a dicção novamente, engendrando logo um terceiro ritmo. Tal operação funda uma nova história para esse sujeito:

Essa irracionalização é uma dessubjetivação. A dessubjetivação da voz é uma espacialização. Como para a linguagem, há uma “espacialização do corpo pela voz” (Arnaud, *Les hasards de la voix*, p. 28), e a voz “traça no espaço que ela invade inúmeras figuras, moventes, soltas, que ela combina, enlaça e desenlaça ao infinito” (Arnaud, *Les hasards de la voix*, p. 46-47).

²⁹“Carta referente a Euphrasie, a falsa mãe, a mãe mentirosa, a que se diz mãe, cujo filho teve de romper a membrana devoradora para nascer em Marselha”.

Dessubjetivada, espacializada, a voz é desistoricizada. Ela é a voz da anti-historicidade: “Liberada de toda determinação, inesgotável em seu inexorável movimento, tendo assim conquistado uma eternidade que me fere, mas me requer, ela me espera, me acompanha, me precede, exigindo de mim apenas uma docilidade fascinada, uma obediência sem reserva, a entrada nas suas trevas ou minha perda, consentida e assegurada (Meschonnic, 1989, p. 276).

Do mesmo modo, mas desta vez utilizando-se apenas da espacialização no lugar de glossolalias, Artaud institui no escrito uma cisão entre o corpo do pintor e a sociedade, considerada a verdadeira culpada por seu suicídio. Os versos que caracterizam a sociedade formam um bloco fechado, de simetria quase perfeita, destacando-se das outras partes do trecho, que versam, por sua vez, sobre o efeito de sua ação no pintor. Porém, ainda que apartada do restante, a sociedade se insere literalmente entre os dois outros blocos. Talvez assim, por meio da escrita, com seus recursos visuais e espaciais, esse corpo possa, enfim, libertar-se das amarras impostas pela sociedade, ainda que o enunciado diga o contrário, pois aponta para o que de fato ocorreu — o suicídio do artista:

Ela se introduziu então em seu corpo,
esta sociedade
absolvida,
consagrada,
santificada
e possuída,
apagou nele a consciência sobrenatural que ele tinha acabado de tomar, e, tal uma
inundação de corvos negros nas fibras de sua árvore interna,
o afundou num último ressalto,
e, tomando seu lugar,
o matou (Artaud, 2001b, p. 36).

Nesse sentido, Evelyne Grossman, no prefácio a *Van Gogh le suicidé de la société*, afirma que a poesia de todos os “alienados” e de todos os “suicidados da sociedade” é “verdadeira”, ou seja, alcança o projeto de esvaziar a língua, de esburacar o pensamento, inventando uma escritura de “insurreição dos subterrâneos do espírito”, “uma língua de ofuscação dos sentidos que *pulveriza* literalmente os fundamentos racionais de nossas lógicas” (Grossman *in* Artaud, 2001, p. 10, destaque nosso).

Essa pulverização de sentidos atinge seu ápice nos últimos cadernos de Artaud, quando a única significação possível é, de fato, a sonoridade — sem qualquer possibilidade, ainda que mínima, daquilo que se chama de “interpretação”. Importa, aqui, tão somente a cadeia significante, pelo entrelaçamento de sílabas aleatórias:

**ya vayi
ya va va yi a go
ya va yi
ya va va yo**

**ya va vi
va va va i va yo
va va va o
o va va ta va va o o ta
o va o ta
va va o**

yo v avo
ta va va o o ta
ya va o ta
va va o

*

rogodon to bezalbran dalso
rajodon to bezalso
rojodinlo to degolindo
rojojinlo to tealtro
bon boulin to riboulinto
riboulinto to riboulo

*

traí ra gozi straner strana
tra ra gazi stanerza
etra gazi stanerga
etrergu eteni serga

*

ravarji ravarji
sha zima
ra varjima
avar ji
sa ma

*

mainiur jambide
mainia jambo
oio oidea
oio oo

(Artaud, 1974d, XXI, p. 58-93; 1974e, XXV, p. 148; 1979h, p. 206).

Dentre todos os neologismos criados por Artaud, há ainda alguns termos extraídos de línguas naturais, como “Strana”, presente em “Malá Strana”, distrito de Praga; “Gazi”, que significa “guerreiro” em árabe; a letra “sha” do alfabeto cirílico, utilizada pelos macedônios, búlgaros, russos, bielorrussos, sérvios, ucranianos, rutenos, entre outros; “jambo”, do português brasileiro, que designa uma fruta de origem asiática e, assim como “jambide”, remete a “jambe”, que, em francês, significa “perna”.

Esse chamado de diferentes alteridades para habitar o seu texto e conviver entre si faz com que a obra de Artaud seja representante — e uma das precursoras — daquele tipo de literatura que Deleuze posteriormente identificou como “literatura menor”: aquela que permite que sua própria língua seja minada por outras línguas, outras culturas e outras estruturas, tornando-se, ao mesmo tempo, matéria e suporte para a desconstrução; trata-se de um terceiro território, em que o autor se torna estrangeiro dentro da própria língua, escrevendo como um estrangeiro.

Ainda assim, mesmo que se identifiquem termos advindos de outras línguas nas glossolalias, pode-se também pensar que isso se dá de maneira involuntária. No afã de criar, ao longo de anos, centenas — talvez milhares — de novas palavras a partir de sílabas e sonoridades avulsas e aleatórias, extraídas da língua francesa e de diversas outras línguas, não é impossível que algumas palavras criadas sejam resultado do puro acaso. De qualquer forma, o que importava a Artaud, como se sabe, era a sonoridade da palavra; buscando algumas sonoridades específicas, principalmente orientais e de povos nativos, talvez tenha “criado” palavras já existentes, mas que passam a conviver com outras, de outros idiomas, ou realmente novas.

A leitura desses poemas remete diretamente ao que postula Roland Barthes ao apontar poéticas fundadas no grão da voz, no átomo da letra, no limite mínimo da linguagem. Está presente neles o rumor da língua de que trata Barthes: o aspecto que garante que o corpo do sujeito se inscreva na página por meio de uma dicção própria e de um ritmo singular, apresentando-se como escritura — para além da escrita.

Já está claro que isso se dá menos pelo caminho do sentido do que por meio da forma, que empreende um espaço esburacado, esvaziado, pulverizado, e atinge também a cadeia significante. Assim, aquele voo negro de corvos que inunda e ofusca uma das telas do pintor holandês parece transportar-se para o poema de Artaud, que, apesar de todos os seus sóis e girassóis — cujo brilho também ofusca — abre-se muitas vezes ao obscuro, ao enigmático, como se uma nuvem negra o encobrisse de forma permanente. A sociedade, por se escrever como um bloco na página, é identificada a essa inundação invasora de corvos que, como uma armada, vai atacar o corpo do artista. É exatamente essa a temática abordada em seu registro de voz *Para acabar com o juízo de deus*, que será abordado posteriormente.

No mesmo ano de 1947, ocorre ainda, bem a propósito, a reedição de *Os Tarabumaras*, relato “romanesco” do convívio de mais de seis meses com os nativos mexicanos, que cede espaço para um poema escrito a partir da participação no “Tutuguri”, ou “O rito do sol negro”. E é esse momento do texto que interessa aqui, pois esse rito, movido essencialmente por uma música ritmada de percussão, uma dança frenética que desenha figuras no ar, por pantomimas e expressões fortes e precisas do corpo, gritos lancinantes daqueles que participam, é transformado em escrita de modo a visualizar, por meio da utilização desviante do espaçamento dos significantes e da exasperação do ritmo, todo esse movimento convulso engendrado no instante vivo da performance. Esse poema passou por várias versões até chegar à sua forma definitiva, inserida e vocalizada no referido registro *Para acabar com o juízo de deus*. Por esse motivo, sua leitura terá um lugar privilegiado no capítulo seguinte, que tratará dos registros de voz realizados por Artaud.

Da saída de Rodez até sua morte, em 1948, Artaud continua preenchendo cotidianamente seus “pequenos cadernos escolares”, que compuseram, até hoje, quatro tomos de obra completa. São os *Cadernos do retorno a Paris*, nos quais continua seu trabalho de apresentação das *filles de cœur*, iniciado em Rodez. Do mesmo modo que nos cadernos do asilo, aqui as glossolalias também pululam, e ainda mais, pois aparecem em praticamente todas as páginas. E não só as glossolalias retiram o escrito de seu lugar comum, pois mesmo o texto exterior a elas — seja um parágrafo corriqueiro ou espécies de poemas que se destacam do resto — é sempre atingido por momentos ainda mais extremos dos que os de Rodez, em que quase não é mais possível reconhecer a língua nativa, tal a contaminação que sofre por neologismos e pelo trabalho quase exclusivo com as sonoridades internas do texto, não com a construção de um significado que daí poderia advir.

O trecho a seguir, por exemplo, utiliza-se, além de neologismos, de derivações e cisões de palavras, de uma sintaxe interrompida, de espacializações do texto — arranjos que revelam um rico trabalho com os sons do poema e que geram imagens inacabadas, repletas de arestas, que rasuram consideravelmente o sentido. O que interessa é, sobretudo, a sonoridade:

Bloc contre bloc
 suspension de bloc
 le philèze de bloc
 par rapport au
 commensuariane
 comment surané
 comment ça radine
 d'année en année
 clou da vuble
 uvernl tsu raté
 le suspendu
 ban
 derolé
 tob
 tué par le coup de pied *coupé*
 puis clou masse et l'accroc sur le dou os de la hanche (Artaud, 1974e, XXII, p. 160)³⁰.

Pode-se ouvir uma alusão ao encarceramento, já que o sentido familiar antigo de *bloc* e de *clou* em francês é “prisão”. A Segunda Guerra havia acabado há pouco mais de um ano, e a longa permanência de Artaud em asilos — sua prisão — também se deveu à Segunda Guerra, cujo ator principal foi Hitler. A figura do líder nazista surge com certa frequência nos cadernos e em outros textos; e, no poema, pode-se perceber, no neologismo *commensuariane*, a sugestão da ideia da comensurabilidade do ariano, uma vez que os nazistas mantinham teorias e práticas racistas que, segundo eles, permitiam o cálculo e a identificação precisa dos pertencentes à suposta raça superior.

A prisão surge como um bloco “surrado” (*surané*), no qual o poeta permaneceu “ano após ano”. Entretanto, o primeiro “bloco” do poema, tão cerrado e quadrado quanto uma prisão, abre-se para a dispersão e para o estilhaçamento no segundo momento, tal a força com que essa voz imprime à escrita desde o início — é a “suspensão da prisão” anunciada no primeiro verso, que permite que o escrito se liberte das quatro paredes da página-bloco-prisão e ocupe o espaço ora de forma curta e fugaz, ora de forma extensa e duradoura.

Em relação à morfologia, ao léxico e à fonologia, surge novamente a sílaba “tau” no interior da expressão “par rapport *au*”, fato no mínimo curioso, pois lembre-se de que se trata de uma letra grega ou hebraica (judia). O termo “tsu”, destacado e independente no último verso do primeiro “bloco”, já aparece inserido em “comment *surané*”, além das ressonâncias entre “surané” (ou “suranné”, na grafia padrão) e “année”, entre outras. Contudo, ainda que se tente atribuir significações, todas elas fracassam, pois o poema é preferencialmente um jogo, um jorro de significantes que elabora uma música e um ritmo com sua dança de sons e letras imposta à escrita. A impostura, aqui, inverte-se: a dança da voz dita a dança do escrito.

³⁰“Bloco contra bloco / suspensão de bloco / o philèze de bloco / em relação ao / comensuario / tão surrado / quanto mesquinho / ano após ano / parafuso da vuble / uvernl tsu rateado / o suspenso / pergaminho / desenrolado / tob / morto pelo chute *cortado* / depois a massa de parafusos e o rasgo sobre o duro osso da anca.” Existem pouquíssimas menções ao termo *philèze* em dicionários e resultados de pesquisa na internet. As raras vezes em que surge apontam para o universo da botânica.

Presencia-se, assim, uma ruptura ostensiva do léxico francês, que ocorre não apenas por meio das glossolalias, mas também pela utilização de termos completos de outras línguas e de outros falares, bem como pelo surgimento de termos totalmente inusitados, que não pertencem a língua alguma e instituem, como já se viu em vários outros momentos, lacunas de sentido, tentativas de alcançar o inominável e impossibilitar a leitura corrente. Em meio ao francês, esses termos integram as inserções e os desvios operados por Artaud no vocabulário padrão da língua. Além de “*vuble*” e “*uvern l tsu*”, podem-se citar alguns casos dentre a galáxia quase infinita imaginada e concretizada pelo poeta: “*la cagnadiskation de la Vierge*”, “*l’avguli-serpstion*”, “*sirf et tursfsiart*”, “*tes mines d’esarcuças*”, “*être boche achtung verda / achst achst achst ta / ter der fer tra*”, “*un affect énofect, / tanofect, / onufect, / élipsi, / bref, un infect*”, “*je n’obéis / ALALAITRE*” (o verbo *être* em eco, reescrito com um encontro de vogais — *ai* — que, em francês, tem o mesmo som do “e” aberto do registro padrão), ou, então, a palavra “*phénix*”, a ave única constantemente morta e ressuscitada pelo fogo, transmutada em “*pheinx*” (Artaud, 1974f, p. 99; 1974e, XXV, p. 251; 1974e, XXIV, p. 35; 1974d, XXI, p. 310; 1974d, XXI, p. 30; 1974e, XXV, p. 134; 1974e, XXIV, p. 328). Dessa forma, Artaud inflige uma desconstrução generalizada, tanto em sua língua materna quanto em outras línguas, ocidentais ou orientais.

Em relação a essa ruptura com o léxico, insistentemente rasurado em todos os “poemas” de Artaud, Jonathan Pollock (2002, p. 35-42) percebe, nestes últimos escritos — principalmente em *Artaud o Momo* e *Servidores e Suplicações* — um aumento na ocorrência de palavras provenientes do provençal e do modo de falar de Marselha, cidade natal do poeta. A presença desses dois modos de expressão do francês corrobora o projeto de Artaud de minar a língua francesa padrão — que, sozinha, já não bastava para suas ambições — com a inserção, em seu próprio corpo, de termos tomados de empréstimo do francês de Marselha, um francês regional, do sul da França, não do norte, ou seja, uma língua *fora* do centro, *abaixo* do centro, *excluída* e *outra* por excelência.³¹ Assim, comprova-se que a utilização de glossolalias, línguas estrangeiras e neologismos, entre outros, para construir sua nova língua não era o único meio adotado por Artaud para provocar erupções na escrita, já que ele também se valia de variações da própria língua francesa, como o provençal e o “marselhês”, que, em certos aspectos, também poderiam ser tomadas aqui como línguas estrangeiras, inclusive porque são utilizadas de modo a desconstruir, a subverter o texto. As glossolalias, conforme já se atestou, são uma distensão extrema de todos os elementos que podem ser manejados para se alcançar o efeito de rasura e incêndio da língua, seja falada ou escrita. Elas não constituem, porém, o único recurso.

Pollock, em seu estudo, começa por relatar as três únicas passagens — segundo suas pesquisas — presentes nos escritos de Artaud que se referem a Marselha, acrescentando, porém, que essas raras passagens representam, precisamente, os momentos decisivos, capitais, fatídicos de sua vida. Esse pequeno mapa da cidade constitui um estrato de conteúdo que vai se unir, posteriormente, a um estrato léxico, que é o que mais importa aqui. Surgem com abundância, nos escritos de Artaud da década de 1940, termos de uso exclusivo dos falantes de Marselha que têm cunho chulo ou de injúria, tais como *empafé* (*abruti* no francês padrão: estúpido, idiota), *bouti* (*enfoiré*: maricas), *bordille* (*enculé*: bicha), *bordillasse* (bichice), *caguer* (*chier, déféquer*: cagar), *cagade* (*grosse bêtise*: cagada), *cagagne* (cagão). E também termos “menos

³¹ A recolha de artigos *Antonin Artaud, écrivain du Sud* [Antonin Artaud, escritor do Sul], na qual se encontra o artigo de Pollock, mostra como o poeta sempre manteve uma relação com o sul e com o que hoje é chamado de “sul global” após mudar-se para Paris: a Síria de Heliogábalo, a Grécia e a Turquia de sua família, a Itália dos Cenci (que, apesar de ser um dos principais países da Europa, localiza-se no sul, próximo, inclusive, dos outros países citados), o México dos Tarahumaras, o Oriente dos balineses e indianos e até a Marselha de seu nascimento (que, mesmo situada na França, encontra-se no extremo sul do país).

grosseiros, mas que denotam ações violentas”, como *ensuquer* (*abrutir*: tornar-se estúpido, emburrecer), *esquinter* (*blessar, abîmer, fatiguer extrêmement, émmerder*: ferir, sujar, emporcalhar, exaurir, encher o saco), *esquicher* (*comprimer, presser, tasser*: comprimir, pressionar o máximo possível). Essa violência transmitida pelo léxico já é perceptível desde os primeiros escritos, apesar de, neste momento, tornar-se mais presente. O uso do marselhês, contudo, surge pela primeira vez nessa época.

Esses termos, além de trazerem um tom, e até mesmo um ritmo, violentos para o texto, causam estranhamento aos leitores, principalmente aos falantes nativos, pois seguramente soam, muitas vezes, estrangeiros ou, no mínimo, inesperados, perturbadores aos ouvidos de quem usa o francês padrão como primeira ou mesmo como segunda língua.

Outra demonstração da presença do marselhês nos escritos de Artaud se dá pelo novo termo *tétême*, que aparece em *Servidores e suplicações*. Esse termo, objeto de especulações de estudiosos dos mais diferentes campos, como estruturalistas, antropólogos, médicos e até alquimistas — sofreu as mais diversas interpretações, mas Pollock dá crédito àquela oferecida pelo próprio Artaud:

E o que é o *tétême*?

O sangue do corpo neste momento deitado e que cochila, pois dorme. Como o *tétême* é o sangue? Pelo *éma*, diante do qual o *t* repousa e designa o que repousa como o *té vé* dos marselheses. Pois o *té* faz um ruído de cinza enquanto a língua o deposita nos lábios onde ele vai fumar.

E Ema, em grego, quer dizer sangue. E *tétême*, duas vezes a cinza sobre a chama do coágulo de sangue, este coágulo inveterado de sangue que é o corpo do dorminhoco que sonha e que faria melhor se acordasse (Artaud, 1974b, XIV*, p. 16).

A expressão *té vé*, do marselhês, significa, em francês padrão, *tiens, regarde!*, que, em português seria algo como, a depender da situação: “olha lá!”, “olha só!”, “veja!” ou “venha ver!”. O termo *té* (*tiens*) seria convocado simultaneamente por sua sonoridade, pelo seu “ruído de cinza” e também pela sua função indicativa, gerando um novo termo (*tétême*) tanto pela sua duplicação (“duas vezes a cinza”) quanto pela junção com *éma*, “sangue” em grego. Contudo, percebe-se que o termo, ainda que agora explicado, escandido e contextualizado, persiste numa certa ilegibilidade, permanecendo coberto por uma névoa de dúvida, oferecendo resistência ao sentido.

Nesse momento da obra de Artaud, talvez a maior intervenção, no sentido de divulgação e destaque de termos marselheses, seja a introdução do termo *mômo*, que passaria, a partir de então, figurar em títulos e a alcançar o estatuto de epíteto ou apelido de Artaud (Artaud o Momo). No dialeto de Marselha, *momo* tem os sentidos de *idiota* ou *simplet* (ingênuo), vindos do provençal *momo*. Além disso, em grego, existe *mômos*, que significa *ridículo*, termo que o poeta certamente conhecia, já que pertencia a uma família de origem grega. A adoção, pelo poeta, do acento circunflexo no primeiro “o” pode ajudar a confirmar essa tese, uma vez que a grafia do marselhês e do provençal não apresentam o acento.

O verbo em desuso *momer* significa “mascarar-se, fazer mascaradas”, de onde vem *momerie* (momice, careta, trejeito). Há ainda os momos dos palácios reais: os bobos da corte, palhaços que representavam o papel de imbecil e de louco para divertir os nobres. Dentro da tradição teatral, *momo* significa uma farsa popular, uma peça cômica geralmente curta, de um só ato, burlesca, com encenação bastante movimentada e irreverente, encenada da Idade Média ao século XVI, principalmente na Península Ibérica. Pode ser também, por metonímia, o próprio ator que atuava nas

peças, o bufão, o palhaço, o zombeteiro, que, em geral, usava máscaras e encenava principalmente com base na pantomima, com gestos, mímicas e expressões corporais. Como homem de teatro, Artaud, muito provavelmente, conhecia tais acepções. Existem ainda as personificações mitológicas grega e escocesa do termo: Momus, deus da zombaria e da fanfarra, das palavras certeiras, crítico feroz e contestador, patrono dos escritores e poetas (na acepção grega), e compositor de canções, deus da comédia e do barroco (na acepção escocesa). É interessante acrescentar que Momus é expulso do Olimpo por zombar dos próprios deuses e por fazer críticas demasiadas. Acrescente-se, por fim, que, no francês padrão, *môme* significa “criança pequena” ou “garoto”, aquele que brinca e que finge por excelência. Desse modo, percebe-se que a alcunha *momo*, utilizada por Artaud após seu período de internação, vai lançar o leitor, sempre no mesmo território: o campo semântico do jogo, do escárnio, da bufonaria. Todas as várias acepções arroladas para o termo são produtivas, de alguma maneira, para se pensar a obra do poeta.

O próprio Artaud, entretanto, dá outra definição: o *mômo* (em francês) é a junção da criança (*môme*) com a múmia (*momie*), o que acrescenta mais um sentido a todas as acepções que já podiam ser depreendidas a partir do vocábulo. Mumificado, imobilizado durante quase uma década (*momie*), o poeta reaparece e se assume como *criança (môme)* — utilizando-se sintomaticamente dos termos de sua “língua original”, o “marselhês”, que falou até pelo menos os 20 anos de idade, quando se mudou para Paris. Assim, ele se apresenta como alguém que vai se regozijar, que vai brincar, que vai rir dos outros, mas sempre inspirado por Momus, senhor das palavras precisas e da contestação veemente.

Nesse gesto de se autodenominar *momo*, Pollock enxerga não só a reivindicação irônica e paradoxal de uma identidade marselhesa por parte de Artaud, mas também uma hiperbolização intencional do diagnóstico e do julgamento médico e legal sofrido por ele durante anos, desde sua infância. Assim, “o louco representa o louco”, incorporando o papel que lhe foi incumbido desde antes pelas diversas instâncias da sociedade, subvertendo a conotação pejorativa que poderia advir dessa alcunha (Pollock, 2002, p. 41).

A adoção desse apelido seria, portanto, além de um recurso literário, uma estratégia de denúncia portada no próprio nome. Desse modo, pode-se pensar, fica evidente que ele se assume nesse momento como um sujeito que, com suas “brincadeiras” e seus diferentes jogos com a língua, quer mesmo reivindicar, incomodar, provocar, perturbar. Sua provocação não se basta, contudo, no plano do simples regozijo, da “gozação”, da zombaria infantil, da injúria fácil e gratuita, nem se situa no domínio do mero conteúdo, mas alcança o nível de uma linguagem nova, que ultrapassa os usos e limites estritamente representativos e simbólicos da língua e cuja enunciação mistura, nesses casos específicos, diferentes domínios da língua francesa.

Inserido nessa discussão sobre os desvios operados no léxico da língua, *Heliogábalou o anarquista coroadado*, de 1934, figura como um livro importante na obra de Artaud, pois aqui é quase unicamente o léxico que engendra o ritmo virulento da escrita. Excetuando-se apenas a passagem em que se explica o nome de Heliogábalou, na qual a espacialização é amplamente utilizada para desmembrar em sílabas o nome do imperador e suas etimologias, todo o restante da narrativa, tanto no que se refere à disposição na página quanto ao enredo, apresenta uma estrutura clássica, ordinária, tipicamente romanesca, mas ainda assim entremeada por enxertos filosóficos que convidam outra voz para o texto. Em *Heliogábalou*, é no interior da própria frase que ocorre a desarticulação, sem a necessidade

de recursos estritamente visuais para operar o esgarçamento, para trabalhar a flexibilidade e as possibilidades de variação da língua.

Nessa narrativa, que conta — ou melhor, reconta — de maneira bastante peculiar e subversiva a breve vida do imperador sírio Heliogábalo, é o linguajar, “o modo de falar” que atua de maneira violenta. O léxico utilizado por Artaud mina e suja a língua e a linguagem padrão, reescrevendo e obliterando a História de maneira infame. Afinal, trata-se, grosso modo, de um “romance histórico”, um documento, uma biografia de imperador, para a qual se esperaria um trato histórico/literário mais “adequado”. Artaud, entretanto, contraria todos os relatos oficiais, transformando em motivo de elogio todas aquelas atitudes que os historiadores classificam como excessos e excentricidades de Heliogábalo.

No decorrer da leitura, encontram-se disseminadas diversas palavras e expressões virulentas que “mancham” a narrativa, acompanhadas por uma dicção também violenta. Esse efeito causado pela solidariedade entre léxico e dicção — esse ato de enxovalhar a língua, de lançá-la na podridão — é, contudo, autorizado a Artaud pelo próprio personagem retratado, uma vez que Heliogábalo viveu seus breves dezoito anos de idade e quatro de reinado de modo intenso e violento, do nascimento à morte. Assim, o poeta se deixa contagiar pela desobediência do imperador, praticando na língua o que Heliogábalo praticava na vida, fazendo a língua sofrer exatamente o que o imperador sofreu, com a mesma intensidade e violência.

Esses termos de léxico chulo ou de sentido forte — *berceau de sperme* (berço de esperma), *excréments* (excrementos), *se faire enculer* (dar o cu), *queue* (pau), *verge d'homme* (vara de homem), *rouge-jaune comme les menstrues* (vermelho-amarelado como os menstruos), *puer* (feder), *merde* (merda), *crachat* (catarro), *égout* (esgoto), *pubis* (púbis) (Artaud, 1979a, p. 19-126), apenas para exemplificar — povoam a narrativa, assim como muitos outros escritos de Artaud. Aqui, porém, apresentam-se como reflexo e prolongamento das atitudes do imperador e das circunstâncias que acompanharam sua vida. Desde o nascimento, Heliogábalo é apresentado de maneira violenta, orgânica e visceral, já apontando para uma morte semelhante, que imita e reflete a própria vida:

Se há ao redor do cadáver de Heliogábalo, morto sem tumba, e degolado pela sua polícia nas latrinas de seu palácio, uma intensa circulação de sangue e de excrementos, há ao redor de seu berço uma intensa circulação de esperma. Heliogábalo nasceu numa época em que todo mundo se deitava com todo mundo; e nunca se saberá onde nem por quem sua mãe foi realmente fecundada (Artaud, 1979a, p. 11).

Nesse trecho, que é o primeiro parágrafo do livro, percebem-se claramente as duas acepções da noção de *escatologia*: o primeiro sentido, relativo ao princípio e fim das coisas — nascimento e morte, berço e tumba —, e o segundo, referente às excreções e aos humores do corpo. Não parece ser gratuito que Artaud inicie sua versão da história do imperador dessa forma, pois tanto o nascimento quanto a morte de Heliogábalo, como se viu, assim como seu reinado, são momentos em que proliferam excrementos, sangue e esperma.

Artaud aproveita-se desse aspecto devasso, perverso e intenso que envolve a imagem do imperador e mina a escrita historiográfica com termos e expressões que conferem à narrativa um ritmo furioso, uma dicção que se espelha na violência do enunciado. Quase todas as sequências são narradas de maneira exultante, como que para reapresentar, atualizar, trazer de volta à cena e à

realidade a vivacidade, o júbilo e a exuberância do rei/personagem. Do primeiro ao último parágrafo, o leitor presencia uma versão, instaurada na própria língua, da vida de Heliogábalo:

É então que a guarda armada volta-se contra Heliogábalo, a quem busca por todo o palácio. Julia Soemias vê o movimento; acorda. Encontra Heliogábalo numa espécie de corredor afastado, grita para que fuja. E o acompanha na sua fuga. De todos os lados repercutem os gritos dos perseguidores que avançam, sua corrida pesada faz tremer os muros, um pânico sem nome apodera-se de Heliogábalo e de sua mãe. Eles sentem a morte de todos os lados. Desembocam nos jardins que descem para o Tibre sob as sombras dos grandes pinheiros. Num lugar afastado, atrás de uma espessa fileira de buxos perfumados e de carvalhos verdes, as latrinas dos guardas estendem-se a céu aberto, com seus fossos, como sulcos que aram a terra. O Tibre está muito longe. Os soldados, muito perto. Heliogábalo, louco de medo, joga-se nas latrinas, mergulha nos excrementos. É o fim (Artaud, 1979a, p. 19-126).

A presença de Heliogábalo incendeia o ritmo de toda a narrativa, propaga uma dicção tagarela que remete ao ritmo da fala e da voz, sempre tocadas pela emoção do falante. A dicção imposta à escrita causa a impressão de que uma voz, ora em disparada, ora em pausas, irregular, apresenta-se na leitura, dando-se a ouvir como se pudesse ecoar na página, ou melhor, a partir da página. Evelyne Grossman (1996, p. 102), ao tratar da sequência de *Heliogábalo* que apresenta os ritos solares de Emesa, atesta que a “embriaguez sanguínea dos atores do rito” ressuscita “a embriaguez da voz escrita, no encadeamento encantatório das sonoridades”. Ou seja, ao ler o rito, pode-se quase presenciá-lo, quase ouvir seus sons e as vozes dos atores tomados pela embriaguez do ato, tal o ritmo que Artaud consegue impor à palavra escrita, forçando-a a uma manifestação mais oralizada e vociferante. O efeito que se presencia é que o poeta não escreve *sobre o* rito, mas escreve *o* rito.

O próprio Artaud (1979e, VII, p. 279), em texto que compõe um dossiê sobre o livro, afirma que o escreveu como o conta, ou contaria, oralmente: “Escrevi esta ‘Vida de Heliogábalo’ como a teria falado e como a falo”. Ou, então, numa carta de 1933: “Pela primeira vez, eu me senti escrever como sempre quis falar” (1979d, V, p. 192). Em outra carta bem posterior, dirigida a Henri Parisot em 1945, ao comentar o poema “Jabberwocky”, de Lewis Carroll — traduzido no Brasil por “Jaguararte” —, faz uma afirmação que confere à escrita esse papel de guardião da voz e do corpo, ainda que estes revelem um sujeito “esnoberado”. Para o bem ou para o mal, a escrita revela o sujeito, pois nela está presente, como um visco, sua oralidade:

Quando esvaziamos o cocô do ser e de sua linguagem, é preciso que o poema cheire mal, e Jabberwocky é um poema cujo autor esforçou-se em resguardar, no ser uterino, do sofrimento no qual todo grande poeta mergulhou e onde, parindo, cheira mal. Há em Jabberwocky passagens de fecalidade, mas é a fecalidade de um esnoberado inglês, que plissa em si o obsceno como plissados feitos a ferro quente, como uma espécie de degustador do obsceno que se resguardaria bastante de ser obsceno [...]. Jabberwocky é a obra de um preguiçoso que não quis sofrer sua obra antes de escrevê-la, e isso se vê. É a obra de um homem que comia bem, e isso se sente em seu escrito. Gosto dos poemas dos famintos, dos doentes, dos párias, dos envenenados: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, e os poemas dos supliciados da linguagem que estão em ruína em seus escritos, e não daqueles que simulam estar perdidos para melhor expor sua consciência e sua ciência, a perda e a escrita (Artaud, 1979g, IX, p. 170-171).

Assim, esses poetas *párias*, ao contrário dos *esnobes*, têm um estilo que “fede”: “Adoro os poemas que fedem à falta e não às refeições bem preparadas” (Artaud, 1979g, IX, p. 171). Seus escritos, entretanto, como os do próprio Artaud, não imitam a fala nem reproduzem suas estruturas típicas para registrar exatamente como algo é falado, mas herdam dela um ritmo singular, um acento próprio da vocalização. Voltando a *Heliogábalo*, deve-se recordar que, assim como em muitas outras ocasiões, o texto foi ditado por Artaud a uma datilógrafa enviada por seu editor, para, conforme já narrado, escutar antes na voz o que iria tornar-se, depois, escrito, datilografado, impresso, para testar, provar e aprovar as sonoridades. Essa prática certamente o ajudou a assegurar que a voz, a melhor expressão para o seu pensamento, não se deixasse petrificar totalmente pela polidez e racionalidade do escrito. Nascida da voz, a letra certamente guardará, entre suas engrenagens, índices e traços vivos de uma oralidade clara e luminosa.

Laurent Jenny (1982, p. 245), também nessa direção, percebe em *Heliogábalo* uma “tentativa mítica para *encarnar* em um destino o projeto da língua suprema”. Pode-se confirmar essa afirmação, por exemplo, a partir daquele momento em que Artaud desmembra, em sílabas, o nome do imperador e sua etimologia múltipla, a partir de fontes e idiomas diversos, e as interpreta de diferentes formas. Com isso, compõe vários sentidos para o nome Heliogábalo, como se, a partir desse gesto, esse nome múltiplo, completo, complexo, ganhasse o estatuto de uma *palavra total*, uma *palavra-valise*, que carregasse em si todos os sentidos, o princípio e o fim, e atravessasse, de uma forma ou de outra, toda a sua obra, a partir daquele momento em que entrou em cena, ou foi introduzido, no ano de 1934.

Assim, esse nome, que porta múltiplos nomes de diferentes origens, alcança o estatuto de uma alegoria da língua babélica imaginada por Artaud. Essa língua tem o mesmo destino do corpo do imperador — dilacerado pela população — e acaba por se fragmentar na forma dos neologismos e das glossolalias, essas sílabas costuradas que, depositárias e repositárias de várias línguas dilaceradas, compõem significantes inéditos. É interessante lembrar que a lenda do “livro perdido”, que portaria uma escrita essencialmente tocada pela voz e por uma dicção desarticuladora, inicia-se justamente em 1934, mesmo ano de pesquisa e redação de *Heliogábalo*. É evidente que, em suas extensas e cansativas pesquisas para redigir a biografia do imperador, Artaud teve a oportunidade de ler e de aprender inúmeros termos advindos de línguas e dialetos de origem hebraica, védica, assíria, dentre outras, principalmente orientais, que utilizaria em suas composições glossolálicas posteriores e em escritos místicos e cabalísticos, como “Notas sobre as culturas orientais, grega, indiana e As novas revelações do ser”, por exemplo.

Percebe-se, assim, um trajeto claro que vai de 1934, com *Heliogábalo*, até 1947, com *Van Gogh*, ou mesmo 1948, com as últimas anotações dos *Cadernos do retorno a Paris*, percurso de crescente radicalização em que a escrita é cada vez mais tomada pelo ditado da voz, causando abalos, erosões e erupções em todos os momentos do texto. Ao longo desse percurso, Artaud exerce uma voz da escritura, manejando o texto de maneiras diversas para chegar ao ponto em que ele não pertença mais unicamente ao terreno do escrito. O texto deve movimentar-se à deriva de uma dicção escondida em suas intrincadas malhas; deve acompanhar os meandros de uma voz supostamente perdida, que se faz ouvir quando engendrada, lida ou transportada ao seu estado natural, ao seu primeiro veículo: a emissão pela garganta. Mesmo quando supostamente esquecida no silêncio das páginas, essa voz ainda vocifera por meio de suas inúmeras formas de apresentação e de suas originais combinações.

No fim de 1947, Artaud registra, a convite da Rádio France, *Para acabar com o juízo de deus*, poema sonoro em cinco partes, vocalizado a quatro vozes e acompanhado por instrumentos musicais, que escandalizou os poucos que tiveram a oportunidade de ouvi-lo na época e provocou neles reações completamente opostas. A sonorização do poema seria um último passo, natural e definitivo, para finalmente alcançar a forma suprema e mais precisa de expressar o seu pensamento em erosão, agora sem a intermediação do escrito para chegar ao ouvinte: sua voz viva, sua língua de fogo.

5 A VOZ CENSURADA

Em novembro de 1947, o diretor de emissões dramáticas e literárias da Radiodifusão Francesa, Fernand Pouey, convidou Antonin Artaud a preparar uma emissão para o ciclo “A voz dos poetas”, cabendo-lhe a responsabilidade por todo o processo de produção, com direito a vários instrumentos musicais e quantos ensaios fossem necessários. A proposta foi aceita de imediato por Artaud, que anunciou o título na mesma ocasião: *Para acabar com o juízo de deus*. Tendo à sua disposição uma secretária da rádio, o poeta iniciou imediatamente a escrita dos textos inéditos que fariam parte do registro radiofônico. Na verdade — e isso é importante —, Artaud não os escreveu exatamente, pois todos os textos novos foram ditados em voz alta para que a secretária os datilografasse. Como procedeu com alguns de seus escritos e com as suas glossolalias, o texto da emissão nasceu da voz, já que o poeta necessitava provar antes na boca o que seria tornado escrito, porque este, por sua vez, voltaria novamente, mais tarde, ao estado de voz. A esses textos, escritos especialmente para a ocasião, Artaud reúne o poema “Tutuguri, o rito do sol negro”, que havia reescrito recentemente para a edição de sua *Viagem ao país dos Tarabumaras*, e “A questão que se coloca...”, um dos últimos poemas que havia escrito e que foi escolhido, a pedido dele próprio, por seus amigos que participaram da emissão: Paule Thévénin, Roger Blin e Maria Casarès.

Os ensaios e as gravações, bastante movimentados e violentos segundo os técnicos da rádio, aconteceram em várias sessões entre 22 e 29 de novembro e, após edições em janeiro de 1948, a emissão foi programada para ir ao ar em 2 de fevereiro. A imprensa noticiou amplamente o programa, antecipando com inquietude a impressão demonstrada pelos técnicos de que a emissão era bastante perturbadora, barulhenta e que poderia chocar algumas pessoas. Devido ao alarde promovido pelos jornais, o diretor-geral da rádio, Wladimir Porché, decidiu ouvir a emissão antecipadamente e, escandalizado com suas “obscenidades” e sua violência, resolveu interditá-la na véspera do dia programado para sua difusão — assim como na primeira incursão de Artaud pela poesia, a última também sofreria com a censura. Tal decisão provocou opiniões diversas, tanto de apoio quanto de repúdio, não só nos jornais, que relataram o episódio ainda mais do que antes, mas também na opinião pública, que sempre teve impressões muito diferentes sobre Artaud. No dia 5 de fevereiro, a emissão foi transmitida apenas para cerca de 50 pessoas em um estúdio, entre jornalistas, escritores, atores, diretores, amigos e até mesmo um padre, que dariam sua opinião sobre a viabilidade da transmissão. A grande maioria mostrou-se desfavorável, e a censura foi mantida. Fernand Pouey, que fizera o convite inicial, pediu demissão da rádio em protesto à atitude de Porché.

Artaud não chegaria a presenciar a transmissão de seu poema sonoro para toda a população, que era seu objetivo, nem sequer a divulgação do texto, pois seria encontrado morto em seu quarto em 4 de março. Ainda nesse mês, a revista *Nyx* publicou, em seu primeiro número, o texto completo de *Para acabar com o juízo de deus* e, no mês de abril, o texto ganhou uma edição em livro, acompanhado de artigos publicados na imprensa, escritos complementares e cartas sobre a emissão. Apenas a partir de 1973, 25 anos após o registro, começaria a vir a público esta última obra acabada de Artaud no formato de sua voz, primeiramente por meio de discos piratas e, posteriormente, em 1974, com a primeira difusão oficial pela rádio France Culture.³²

5.1 UMA ORDEM FULMINANTE

Para acabar com o juízo de deus é um trabalho que se realiza duplamente, por meio da letra e da voz viva, concretizando os movimentos de passagem da escrita para a voz e da voz para a escrita já efetuados por Artaud, de uma forma ou de outra, no decorrer de toda a sua obra. A leitura de ambos os suportes — escritura e registro radiofônico — não deve se apoiar numa comparação imediatista e simplista, que apontaria um como adaptação do outro. É claro que existem entre os dois “textos” algumas correspondências e associações, o que, porém, não justifica uma busca no escrito de algo que esteja expresso tal e qual na emissão, e vice-versa. Ambos serão tratados paralelamente, mas não com o objetivo de cotejar minuciosamente os seus recursos.

Esse poema longo (cerca de 30 páginas escritas ou 40 minutos de voz) divide-se em cinco partes: uma introdução falada por Artaud; o poema “Tutuguri”, recitado pela atriz Maria Casarès; uma parte intitulada “A busca da fecalidade”, vocalizada pelo ator Roger Blin; outra, composta pelo já referido poema “A questão que se coloca...”, recitado por Paule Thévenin, amiga e editora do poeta; e uma conclusão, também falada pelo próprio poeta. Tratando do repúdio à guerra, ao imperialismo dos Estados Unidos, à ideia de Deus e promovendo ataques ao próprio corpo, a matéria que compõe o poema revela sempre a recusa de Artaud em relação aos sistemas e organismos que se impõem ao sujeito, levando-o a praticar nada além de ações e movimentos repetitivos que perdem o sentido no uso cotidiano. O poema torna-se, assim, um convite ao exorcismo dos automatismos e ao ingresso em uma realidade na qual até mesmo o corpo é desprovido de seus *órgãos*, tamanha é a recusa do poeta por tudo o que conote um *organismo*, um *sistema*, pois aí reside o julgamento e o controle, o “*déjà vu* e a rotina” que impedem a chegada de uma “obra nova”, como escreve em uma carta-protesto a Wladimir Porché (Artaud, 1974a, XIII p. 131). Como afirma o próprio poeta, de maneira ainda mais radical, esse poema é “o início da vingança de minha eterna história de perpétua perseguição” (p. 237), vingança arquitetada e executada de maneira implacável.

No escrito, o poema inicia-se, na verdade, com uma espécie de “epígrafe” ou “advertência” (na falta de melhores termos) que parece orientar o leitor sobre o modo de se ler o texto — procedimento semelhante ao que Artaud utiliza ao ensinar como se vocalizar uma glossolalia. Essa abertura, aliás, traz, de forma plenamente justificável, uma glossolalia emoldurando a orientação:

³² Atualmente, o registro pode ser encontrado tanto em CD duplo lançado pela Rádio France Culture — no qual se encontra um “Artaud remix” realizado pelo músico francês Marc Chalosse no ano de 2001 — quanto nas plataformas de *streaming* de música.

kré	Il faut que tout	puc te
kré	soit rangé	puk te
pek	à un poil près	li le
kre	dans un ordre	pek ti le
e	fulminant.	kruk
pte		

(Artaud, 2003, p. 23)³³.

A disposição do texto na página permite várias direções para a leitura: horizontalmente, verticalmente, destacando apenas a glossolalia ou englobando-a na leitura do texto central — isso remete novamente a Mallarmé, cujo “lance de dados”, uma constelação dispersa de letras, pode gerar diferentes leituras conforme o leitor que se aventure a decifrá-la, a percorrer o seu espaço amplo e aberto. As sílabas inventadas de Artaud não estão ali sem um propósito: instauram no escrito o domínio da voz, sendo um meio caminho entre a voz e a escritura. Elas estão presentes para garantir que algo da ordem da voz possa emergir da letra, fundando um texto novo. A orientação, que se escreve emparedada pela glossolalia e pelos longos traços que se desenham acima e abaixo, é contaminada por esta e pede ao leitor “que tudo seja arranjado / com exatidão / numa ordem fulminante”.

Desse modo, ao leitor que inicia o percurso pela escritura, cabe ouvir e acompanhar essa voz e engendrar, ele próprio, a dicção e o ritmo ensandecidos solicitados na página inicial. Ele será intérprete e emissor da voz da escritura, tornando-a presente e audível, ainda que leia em silêncio, apenas para si mesmo, pois, após manifestá-la, ela ecoará de forma duradoura em sua mente — será uma presença constante, como aquela voz perturbadora e quase real escutada pelo sujeito na psicose. No registro radiofônico, não existe este preâmbulo, pois é a voz que se apresenta de imediato, como um jorro, sem aviso nem anteparo, fulminante como o pedido feito no escrito. É essa a voz que o leitor da escritura deve escutar escondida na letra e apresentar em sua leitura/vociferação.

A audição da introdução proferida por Artaud aponta ainda mais para o sentido da *radicalidade da voz* exigida por ele no teatro e nas manifestações orais em geral. Por meio dela, compreende-se por que ele tomou essa performance como uma tentativa de “fornecer um modelo reduzido” do Teatro da Crueldade, como a primeira experiência verdadeira com esse teatro imaginado por ele havia mais de 15 anos. Nesse primeiro momento da emissão, o próprio poeta *apresenta* sua voz ferina e assombrosa, indo de instantes de aparente calma a outros de verdadeira histeria. Se o texto escrito, apesar de se compor por versos, mostra-se às vezes denso e palavroso — o que também não deixa de ser um trabalho com o espaço —, no registro Artaud flexiona a sua voz ao extremo e alcança diversos tons em instantes precisos, pontuando o discurso com gritos, falsetes, sussurros e outras modalidades vocais, de modo que praticamente cada palavra é proferida de uma forma diferente, a partir de uma altura, de um tom específico. Assim, instauram-se nesse solo denso de palavras dezenas de momentos de fulgor e pequenas explosões que, juntas, criam um efeito devastador e desconcertante. O poeta, ao variar a dicção a todo instante e sempre inesperadamente, causa choques no ouvinte, que, ainda mal-acostumado a uma flexão de voz, deve, de súbito, conviver com outra, muitas vezes exatamente inversa à anterior.

No escrito, algo dessa ordem também ocorre, pois o texto, como nos poemas modernos, é distribuído em versos de diferentes extensões, ora com apenas um termo, ora com uma oração curta, ora com cinco linhas. Dessa forma, na escritura também se realiza essa dispersão da voz, com sua respiração e flexão sendo modificadas a cada verso ou ainda dentro de um mesmo verso,

³³ “É preciso que tudo / seja arranjado / rapidamente / numa ordem / fulminante”.

com a instituição de *palavras-bomba* que explodem em meio ao texto mais espesso. Nesse sentido, é fácil perceber porque a imagem inicial da introdução do poema é o ato de *defecar* e o seu *som* — aliás, muitas vezes citados nesse período da obra de Artaud —, já que ambos podem ser situados no campo semântico da *explosão*.

Guy Rosolato (1976, p. 42), ao tratar da questão da *expulsão* na escrita artaudiana, afirma que a “expulsão anal condensa um certo número de experiências”, como, por exemplo, a separação do corpo de si mesmo, evidenciando que não se trata de uma mera tentativa de escandalizar a audiência, mas de um gesto que aponta para o esvaziamento e o estilhaçamento do corpo e do ser por meio de uma atitude explosiva. Jean-Christophe Bailly analisa a ideia da expulsão no mesmo sentido e a relaciona à voz, especificamente em *Para acabar com o juízo de deus*, pois as questões trabalhadas nessa obra confundem-se com as vozes que as proferem:

A relação do homem com as coisas, com os deuses, com seu corpo, a questão, aparentemente dividida, é apenas uma e a mesma, confundida com a voz que a diz, numa saída fora do limite, aquela de uma reintegração que seria ao mesmo tempo um escape, como uma expulsão do ser fora do ser, do si fora do si, do corpo fora do corpo e do pensamento fora da ideia que o interrompe e o fixa (Bailly, 1935, p. 24-25).

O próprio Artaud já relacionava os atos de *defecar* e de *peidar* à violência e também à expulsão e explosão vocais quando, no *Dossiê de Artaud o Momo*, afirma: “a violência é meu tom de voz”, “escolhi a violência como Ronsard a flatulência, o aroma dos gases etéreos” (Artaud, 1979h, XII, 150). Ou, então, quando se refere ao “magma flatulento”, numa aproximação entre o homem e a expulsão vulcânica (1974f, XXVI, p. 105). Dessa forma, reúne todas as questões e imagens (violência, voz, flatulência, defecação, erupção) em uma só, utilizando-se de todas para que perpetuem a expulsão do ser, a explosão do corpo. Seu pensamento, portanto, como diz Daniel Lins (2000, p. 29-38), é um “pensamento-bomba, pensamento-fecal”, que compõe a escrita com sangue e fezes. É curioso lembrar que, três meses após o registro sonoro, Artaud falece de câncer no reto, já diagnosticado; fato que justifica e potencializa as questões e inquietações que surgem no poema.

Em meio ao jato raivoso da introdução de Artaud, surgem, em momentos precisos, as referidas *palavras-bomba*, *expulsas* do corpo — algumas de menor potência, outras que são claras erupções — que agem como projéteis, prontos para pôr fim ao juízo das palavras proferidas. São casos extremos de erupção, nesse instante, por exemplo, os termos e expressões *soldats* (1/2:16), *remplacer la nature* (1/3:22), *vive la guerre* (1/5:44), *car* (1/6:55), *j’ai vu beaucoup se battre des machines* (1/8:19), *tue le soleil* (1/9:35) e *crève* (1/9:45), que irrompem de forma surpreendente da voz do poeta, como brados incandescentes, como se a língua se transformasse em jatos de fogo. Só podem ser esses os efeitos dessa “obra nova”, já que, a partir dela,

sente-se o sistema nervoso
iluminado como um fotóforo
com vibrações,
consonâncias
que convidam
o homem
a sair
COM
seu corpo
para seguir no céu esta nova, insólita e radiosa Epifania (Artaud, 1974a, XIII, p. 131).

Isso é necessário, pois a “glória corporal” só é possível com choques epifânicos, e as palavras, apesar de utilizadas para o alcance da violência, ainda são palavras: difusoras de juízo, carregadas de significações prévias e acostumadas, que devem ser constantemente alvo de bombardeios, de luzes ofuscantes, como aquela do fotóforo, e de desvios, ainda que essa torção a elas infligida seja “apenas” sonora. Como já esclarecido, o aspecto sonoro não só contribui, como pode ser fundamental para a inauguração de novos sentidos. Nesse ponto, Aristóteles [199?, p. 208] já afirmava que “desviar uma palavra de seu sentido ordinário permite dar ao estilo maior dignidade”.

É o que ocorre, por exemplo, quando a oração “J’ai appris hier” (Fiquei sabendo ontem), que abre o poema e será retomada ainda uma vez, como um refrão, é dita de forma aguda, rascante e penetrante, situando imediatamente a emissão nos domínios do terror, do tremor e dos extremos da voz: o grito, o protesto ruidoso, a zombaria, o incômodo voluntário. Na sequência, Artaud entoa uma voz que varia e migra o tempo todo, entre o histrião (na esteira do deboche e da estridência), o exaltado e o austero (como num discurso público), com raros momentos um pouco mais calmos, além de alguns intervalos um pouco maiores entre alguns versos, estabelecendo breves silêncios.

Como fica claro, não é apenas uma voz que grita, mas uma voz que exhibe todos os seus timbres e modulações, injetando na vocalização do verso um ritmo que acompanha a matéria, que traz para a voz a violência manifesta no enunciado. Se “a poesia é o discurso de uma memória”, como afirma Paul Zumthor (2000a, p. 143), a voz da poesia deve acompanhar o ritmo dessa memória que se conta. E o que a história de Artaud quer contar é algo de extrema violência. Phillippe Sollers, ao escrever sobre Artaud, cita uma frase de Wittgenstein (*apud* Sollers, 1968, p. 103) que remete a essa questão: “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu próprio mundo”.

Essa fusão, ou reflexo, entre matéria/forma e matéria/ritmo é um recurso constante no trabalho de Artaud. Com a vocalização dos escritos pelo próprio autor ou mesmo pelo leitor, fica evidente o contágio da enunciação pelo enunciado, mas isso já era bastante perceptível em seus escritos, seja em poesia, que favorece historicamente a aparição de uma música do texto, seja em prosa, que também é perfeitamente capaz de elaborar uma melodia que embala a letra e a torna receptora de vozes e ritmos diversos. Segundo Zumthor, um exame dos mais antigos poemas em língua francesa “revela uma combinação indissociável de fatos de ritmo, de rima, de sintaxe e de vocabulário”. A poesia da Idade Média, até pelo seu berço musical, apresentava uma forma nova, que enunciava “discurso e ritmo ao mesmo tempo”, sendo que, muitas vezes, era mais determinada pelo “agenciamento verbal e rítmico do que pela sua substância conceitual e afetiva” (Zumthor, 2000a, p. 120-136).

Tinianov já apontava para essa solidariedade entre escrita e ritmo em sua época, ao afirmar que a prosa, assim como a poesia, também possui uma “refinada organização sonora”, sendo o ritmo não um acessório, mas um elemento capital para a construção do sentido do texto. Segundo o crítico, a prosa de alguns escritores apresenta mais movimento rítmico do que a poesia de muitos poetas, pois não se trata de “uma massa indiferente e desorganizada, em confronto com o ritmo” (Tinianov, 1975, p. 42-45). Zumthor também colabora nesse ponto, ao elucidar que, nos últimos séculos do período medieval, após muito tempo à sombra da poesia, a prosa começa, “de maneira anárquica, e quase clandestinamente”, a constituir seus próprios ritmos. E lembra Jean Rychner, cujos estudos sobre as canções de gesta e as novelas de cavalaria também apontavam a prosa como uma arte “muito complexa”, “mas não fundamentalmente diferente da arte do verso” (Zumthor, 2000a, p. 123-124).

Dentro de uma tradição que quase sempre aponta a poesia como originária da voz e a prosa intrinsecamente ligada à escrita — e, por isso, mais rígida —, conferir qualidades semânticas ao ritmo da prosa e da escrita é um verdadeiro ganho. Artaud, também há algum tempo, transformou toda a sua escrita, tanto sua prosa (lembre-se, por exemplo, de *Heliogábalo*, dos *Cadernos* e das *Cartas de Rodez*), quanto sua poesia em território para a inscrição da voz e do ritmo lancinantes instaurados em sua própria vida. Em todos os seus escritos, de alguma forma, o ritmo e a espacialização da voz na página constituem, para citar Maiakóvski, “a força magnética do poema”, explodem “os signos em uma simbolização virtualmente histérica”, transmitindo um “conhecimento liberto de temporalidade, identificado com a própria vida, palpitação imemorial”, sempre em consonância com seu pensamento atravessado por vozes (Maiakóvski *apud* Zumthor, 1997, p. 174). A tipografia também é reveladora das relações entre matéria e forma, pois tinge a letra com a cor da matéria e imprime uma dicção nova ao escrito, revestindo-se de atributos semânticos.

Henri Meschonnic, também referindo-se a Maiakóvski, afirma que o poeta tem “a tipografia de sua dicção e a dicção de sua tipografia”, sendo que a espacialização e a pontuação da escrita correspondem, na oralidade, ao gesto, à respiração, à entonação e às pausas. Os sinais gráficos agem como recursos de espacialização quando, por exemplo, o parêntese passa a ter a função de interromper momentaneamente um discurso, instituindo uma outra voz que invade e se imiscui à voz imediatamente anterior e às outras que já se deram ou se darão a ouvir no texto. No falado, do mesmo modo, podem-se abrir parênteses e outras suspensões a todo instante, demonstrando que o terreno do oral “tem sua própria pontuação” (Meschonnic, 1989, p. 266-267). Zumthor, do mesmo modo, lembra casos em que, para se publicar a vocalização de alguns recitadores, o editor teve de recorrer “a contrastes tipográficos no talhe, na disposição e no espaçamento dos caracteres, únicos a quase trazer de volta essa gestualidade vocal” (Zumthor, 1997, p. 175). Só por meio de recursos como a manipulação diversificada da letra e do ritmo é que as vozes do texto podem ser erigidas.

Ao transportar para todas as manifestações essas inúmeras e violentas vozes, Artaud acaba sempre por criar obras polifônicas, e *Para acabar com o juízo de deus* realiza de maneira concreta essa polifonia, essa consonância. Aqui, as vozes se multiplicam: são diferentes vozes de diferentes emissores que se desdobram, por sua vez, em diversas outras, ditando dicções e ritmos sempre mutáveis. Nesse sentido, a ideia bakhtiniana do romance polifônico forneceria boas pistas e ferramentas para se pensar mais a escrita e a emissão de Artaud, que se edifica com base em várias vozes. Mikhail Bakhtin, ao tratar da poética de Dostoiévski, trabalha as múltiplas relações que se estabelecem entre o autor, os personagens, as vozes narrativas, os diferentes níveis de estilo — instâncias que, juntas, criam um intenso jogo polifônico no interior do texto. Os romances do escritor russo seriam habitados por uma “pluralidade de vozes e de consciências independentes e distintas”, que são obras do autor, mas sobrevivem sem o seu discurso, tornando-se “sujeitos de seu próprio discurso imediatamente significante”. A voz do autor está lá, mas ela abre espaço a outras (o que lembra Artaud):

Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*. Ele elaborou um gênero romanesco fundamentalmente novo. É por isso que sua obra não se deixa encerrar em nenhuma categoria, não obedece a nenhum dos esquemas conhecidos da história literária, que nos habituamos a aplicar ao romance europeu. Vemos aparecer, em suas obras, heróis cuja voz é, em sua estrutura, idêntica àquela que encontramos normalmente

nos autores. A palavra do herói sobre ele mesmo e sobre o mundo é também válida e inteiramente significativa assim como geralmente é a palavra do autor [...]. Ele possui uma independência excepcional na estrutura da obra, ressoa de certa forma *ao lado* da palavra do autor, combinando-se com ele e com as vozes também completamente independentes e significantes dos outros personagens, de um modo totalmente original (Bakhtine, 1970a, p. 35-36).

Pode-se conferir essa estratégia em quase toda a escrita artaudiana que se visitou até agora e, principalmente, no poema sobre o qual se debruça no momento. Se, em textos como *Heliogábalo*, *Van Gogh* e *Os Tarahumaras*, os “personagens” parecem ganhar vida e corpo devido à destreza do autor em escrever as suas vozes sem indicá-las explicitamente, apenas traduzindo sua dicção, as vozes escutadas na emissão, mesmo que se saiba que foram dirigidas e orientadas pelo autor, também surgem independentes e autênticas, colocando-se lado a lado com a voz de Artaud. Além disso, ele utiliza sua própria voz como portadora de outras vozes, ao modificar o tom de uma frase, por exemplo, e, mais radicalmente, quando traz vozes ouvidas outrora e além-mar para o registro sonoro.

Presencia-se este instante mais radical imediatamente após o fim da introdução, pois o poeta chama ao “palco” *a dança do TUTUGURI*, grafada assim em maiúsculas, representada por ele próprio com base nas recordações do que presenciara entre os Tarahumaras. Levando à radicalidade o desvio imposto à linguagem, aqui não são palavras que atuam, nem sequer adulteradas sonoramente, mas tão-somente tambores e xilofones primitivos e toscos e, com grande destaque, gritos lancinantes que imitam os dos indígenas, porém entoados de maneira tão autêntica e vigorosa que parecem não imitar, mas *presentificar* os nativos mexicanos, ainda que não se os conheça. Esses gritos horrendos lançados por Artaud, semelhantes a sons produzidos por animais, somados aos sons dos instrumentos, conferem à emissão um clima sombrio e primordial, como se fossem sons essenciais gerados nos primeiros tempos, antes da articulação da linguagem por signos linguísticos. Além disso, a utilização de tambores e xilofones não parece ser gratuita, já que são instrumentos tipicamente manipulados por orientais (balineses, chineses, pigmeus e japoneses, por exemplo) e por comunidades tidas como primitivas (africanos e indígenas), sempre de maneira vibrante e impressiva. Com os sons chocantes do ritual, o poeta demonstra que, assim como é eficaz a linguagem articulada quando solicitada em momentos precisos, a pura sonoridade também é produtiva e pode gerar significações e impressões mais duradouras e obsedantes do que a própria palavra.

A breve, mas impressionante apresentação do rito funde-se à voz sinistra de Maria Casarès, que profere o poema de mesmo nome: “Tutuguri”. A atriz inicia a recitação utilizando-se de uma voz aterrorizada e vacilante, mas em sussurros que contrastam com o que se acaba de ouvir na voz de Artaud. Contudo, logo sua voz é tocada pela explosão e pelos vários movimentos e imagens do poema, passando a hesitar entre o sussurro inicial e o grito, percorrendo vários outros tons e imprimindo ritmos diversos, entre instantes bem lentos, lânguidos, e outros completamente enlouquecidos. Por exemplo, ao dar voz aos versos

os seis homens
que estavam deitados,
enrolados no chão,
jorram sucessivamente como girassóis,
não sóis
mas sóis giratórios (Artaud, 2003, p. 34).

a atriz passa da voz inicial, baixa e sussurrada, a uma voz desesperada e ligeira, tocada justamente pelo fogo solar, para apresentar esse jorro incessante descrito no poema e que caracteriza os movimentos do ritual mexicano (2/2:35). A palavra “*enrolados*” (2/2:38), assim em *itálico* no escrito, é dita por meio de uma voz rouca e ainda mais enraivecida do que o ritmo que se estabelece ao longo do poema, mas não com um grito; a expressão A ABOLIÇÃO DA CRUZ (2/3:46), também em maiúsculas, é, por sua vez, vocalizada como grito, apontando correspondências entre os dois suportes.

Após os versos comentados, a voz retorna a seu estado inicial por alguns segundos e volta a ser afetada pela imagem da entrada do “sétimo homem”, montado a cavalo, que chega para completar o ciclo do rito (2/2:57). Nesse novo momento de fulgor, a vertigem e a surpresa do galope — apresentadas no escrito na forma do longo verso, que parece também espacializar, com sua extensão, o próprio movimento do galope — guiam a voz que profere os versos:

até que de repente vê-se chegar, num galope grandioso, com uma velocidade
vertiginosa,
o último sol,
o primeiro homem,
o cavalo negro com um
homem nu,
absolutamente nu
e virgem
sobre ele (Artaud, 2003, p. 34-35, destaque no original).

A espacialização prossegue nos versos recuados e destacados, que tratam exclusivamente do sétimo homem, além da tipografia diferenciada no termo *virgem*, pois este homem traz um sol também virgem, novo, revitalizado. Na emissão, opera-se na voz o que foi feito no escrito, pois, tal como no caso anterior, a atriz, ao gritar a palavra *virgem* — e somente ela —, também imprime uma outra entonação, forçando a palavra a diferenciar-se (2/3:13). É interessante notar que, nesse sentido, o termo *cru* (2/1:54), que surge um pouco antes para designar exatamente o sétimo homem, o *virgem*, também é proferido por meio do grito; no escrito, ele é grafado solitário no verso, sem amparo de nenhum dos lados, centralizado, totalmente cru, pois é mínimo em sua própria grafia:

E HÁ SEIS HOMENS

um para cada sol,
e um sétimo homem
que é o sol completamente
cru
vestido de negro e de carne vermelha (Artaud, 2003, p. 33-34).

Jacob Rogozinski faz uma interessante leitura desse poema justamente a partir da noção de *ritmo*. Em sua opinião, a aparição fulminante do sol aquece o poema, já que acontece e é descrita como um *sobressalto*. A partir desse sobressalto inicial, há uma série de *saltos*, que têm a ver com a *frase*, com a *língua* de Artaud, que também se manifesta por meio de seguidos arroubos. Assim, apoiado em afirmações do próprio Artaud, Rogozinski afirma que o sol que salta é a *frase rodopiante* que precisa de seis tempos para fazer aparecer o dia, que podem ser lidos, nessa reescrita, como os seis silenciosos e obscuros anos (1937-1943) que levou para ressurgir à luz do dia em Rodez, fato

que, por sua vez, pode-se ver refletido na chegada galopante do sétimo sol. O sol seria o próprio poema, que se escreve progressivamente a cada um dos seis sóis que entram em cena, até eclodir vibrante e luminoso num sétimo sol, numa sétima, última e altíssima nota. Desse modo, ao sol é conferida a tarefa de marcar o ritmo do poema, de impor ao ritmo habitual da escrita o seu *contrarritmo*, instaurado pela inserção de recursos como a *elipse*, o *assíndeto*, a *parataxe*, o *quiasmo*, que equivalem aos sobressaltos da voz, às suas disparadas e freadas, ao seu fluxo entrecortado e espasmódico.³⁴ Portanto, não é mesmo sem propósito que o “Tutuguri” tenha sido inserido no poema maior, pois reflete, ou mesmo dita, o ritmo das vozes da emissão, servindo como guia para que rompam com sua locução cotidiana e alcancem a verdadeira crueldade.

Na sequência desse poema, temos “A busca da fecalidade”, poema vocalizado por Roger Blin e introduzido por acordes de xilofone. Também procedendo a torções e migrações de voz e de compasso a todo instante, deslocando-se de um tom mais sério e solene até uma zombaria digna de um bufão, o ator leva sua voz ao limite e experimenta suas diversas possibilidades. Além disso, palavras que surgem destacadas no escrito são também destorcidas pela voz, por meio do grito, da exaltação e de outros desvios no timbre, como “LE CACA” (3/1:30). Nessa parte, porém, surge um elemento novo: uma glossolalia no meio do discurso, em negrito no texto, com flexão e ritmo variados na vocalização, com tons ora mais graves, ora mais agudos (3/2:37):

**o reche modo
to edire
di za
tau dari
do padera coco** (Artaud, 2003, p. 41).

Os versos que se seguem imediatamente após a proferição da glossolalia são sintomaticamente atingidos por sua fúria e explosão, pois, nessa seção do poema escrito, é a primeira vez que surgem estrofes com apenas um verso, que só depois voltam a se reagrupar em estrofes maiores, espacializando a desintegração ocasionada pela erupção glossolálica. O ator, por sua vez, aproveita justamente esse ponto da vocalização para manifestar um tom debochado e apresentar variações de flexão menos intervalares, expandindo os efeitos da grande explosão com explosões menores. Na glossolalia, percebe-se novamente um movimento de devir do próprio nome, reescrito como “tau dari”.

Ao final dessa seção, convoca-se um “exército de homens” relacionado à figura de “cristo”, pois ele foi exatamente “aquele / que em face do escorpião deus / consentiu viver sem corpo”. Dessa maneira, Artaud coloca “cristo”, “descido da cruz” com a força de um exército, em oposição a “deus”; e, de certa forma, coloca-se no lugar de Cristo, pois é também este homem que foi mantido “pregado” por deus numa cruz durante muito tempo. Esse homem, que agora ressurgue “revoltado”, “encouraçado de ferro, / de sangue, / de fogo, e de ossadas, / avança, insultando o Invisível / a fim de acabar com o JUÍZO DE DEUS” (Artaud, 2003, p. 43).

Para alcançar esse objetivo, segue-se imediatamente à ordem um diálogo estabelecido entre Blin e Artaud (3/5:21), mas não um diálogo comum, com palavras corriqueiras, e sim composto por glossolalias. Acompanhados de xilofone e percussão, os atores as compõem e as cantam como se fossem poemas sonoros, verdadeiras peças à parte dentro da emissão. O tom emitido por eles

³⁴ Cf. Rogozinski. “Tutuguri” ou le rythme d’Artaud, p. 8-12. Ver também tradução de Moraes (2001).

e o acompanhamento musical remetem, sem hesitação, à bufonaria ou a brincadeiras infantis, a uma cantiga entoada por crianças que têm nas mãos tambores e baquetas de xilofone, tocando sem regularidade ou sincronia obrigatória entre a voz humana, ainda desarticulada, e o som dos instrumentos — nova e complexa polifonia. As glossolalias sonorizadas tornam-se pequenos poemas sem qualquer sentido, representando um claro elogio ao som puro, à voz “nua e crua”, à dicção e ao ritmo desviantes. O sentido só se instaura à medida que o ouvinte se desobriga de buscá-lo, pois somente o júbilo proporcionado pela música das vozes poderá lhe dizer algo. Nesse sentido, é importante perceber que esses diálogos não constam no escrito, o que reforça ainda mais o desejo do poeta em minimizar o recurso a esse suporte. É importante perceber que, ao fim do diálogo, os atores ainda representam, com a voz, o som de flatulências, encerrando a “busca da fecalidade” justamente com um *som* — aquele que caracteriza a expulsão anal e diz mais sobre ela do que qualquer palavra.

Ao se ouvir Roger Blin, principalmente quando profere as glossolalias, a audiência é tomada pela mesma impressão causada ao se ouvir a voz de Artaud — na verdade, quase não há distinção entre as vozes no momento do diálogo. Sabe-se que Blin não apresentava traços psicóticos como se costuma conferir a Artaud, e ainda assim alcança efeitos semelhantes, senão idênticos, com sua vocalização. Isso demonstra, mais uma vez, que a estrutura da psicose, que é geralmente atribuída à escrita de Artaud, pode ser uma boa ferramenta para ler e criar poemas sonoros, e não apenas para diagnosticar um sujeito. Ou seja, mesmo afetado por um transtorno mental, Artaud apresenta seus traços na escrita não como sintomas clínicos, mas como recursos verdadeiramente poéticos, assim como Blin, um ator — aquele que lida diretamente com a representação. Mais do que a psicose em si, o que interessa é a sua estrutura e seus efeitos criadores. Isso não significa, contudo, que todos que se aventurem no universo da psicose colherão tais efeitos, o que pode ser atestado ao escutarem-se as partes vocalizadas por Casarès e Thévenin, que, apesar de não serem exatamente momentos fracos, atingem uma força menor na emissão, principalmente quando comparados aos trechos de Artaud e Blin. Nesse sentido, porém, justiça seja feita a Casarès, que, com sua leitura turbulenta, aproxima-se mais deles do que Thévenin.

Paule Thévenin também obedece aos meandros da emissão, alterando incessantemente o timbre e o compasso da voz, destacando termos que, no escrito, são grafados com espaçamentos ou tipografias diferentes. Nesse caso, também se profere com destaque, por meio de um grito, a palavra *NÃO* (4/4:36), em maiúsculas e itálico, que surge na escrita destacada dos versos próximos, esses por sua vez vocalizados com mesmo tom e compasso:

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

NÃO

então
à negação (Artaud, 2003, p. 53).

A sensação de sufocamento ocasionada pelo *não*, que é descrita pelo poeta a partir deste momento, precisa ser combatida, pois essa pressão atinge o próprio corpo. Por isso, a última estrofe

é um brado exasperado, tanto na página quanto na emissão, pois tudo deve explodir para impedir a asfixia e a negação impostas pelo julgamento de Deus e de todos os sistemas. O texto, com seu corpo reforçado pelo negrito, apresenta mais um caso de trabalho com a tipografia, concretizando na página a intensidade vocal e infligindo à letra um tom de voz, ao invés de simplesmente indicá-lo, como se faz por meio de uma rubrica teatral comum (4/5:49):

**e é assim
que eu fiz tudo explodir
porque no meu corpo
não se toca jamais** (Artaud, 2003, p. 54).

Desse modo, ao fim dos versos (4/6:01), presencia-se a explosão anunciada ao serem ouvidos vários gritos, semelhantes aos do rito do Tutuguri, porém ainda mais intensos, pois Artaud os registrou numa escadaria da rádio para aproveitar-se dos efeitos proporcionados pelos ecos, que reverberam os sons, potencializando a impressão causada no ouvinte.

Na conclusão, o poeta reassume a voz da emissão e faz um certo apanhado de alguns pontos já mencionados nas seções anteriores, acrescentando novas questões, como a ideia do *corpo sem órgãos*: um corpo destituído de organismo, que renega a anatomia imposta. Artaud inicia encenando novamente uma espécie de diálogo, uma entrevista coletiva na qual responde a questões colocadas por vozes que ele mesmo profere, atuando como verdadeiro ator. São vozes de alguns senhores (5/1:52) e até de uma senhora (5/2:59), que ironizam a emissão, questionam incrédulos sua necessidade e seu valor, e insultam o poeta chamando-o de louco — acusações às quais o poeta responde com energia e fúria, com uma voz realmente enlouquecida, muitas vezes extremamente histérica e quase insuportável (5/5:09). Presencia-se novamente, dessa forma, uma rica polifonia, construída por diversas vozes proferidas por um mesmo sujeito que, a rigor, sempre se mostrou plural e polifônico.

Ao fim da conclusão, é que surge a imagem do *corpo sem órgãos*, criado para combater o juízo de Deus. Como mostra Deleuze, Artaud, entre outros escritores, padeceu “pessoalmente, singularmente, do juízo”, e sua emissão é uma forma de “dar ao sistema da crueldade desenvolvimentos sublimes, escrita de sangue e de vida que se opõe à escrita do livro [...] e acarreta uma verdadeira inversão do signo”. Criar para si um corpo sem órgãos seria, então, uma maneira de escapar ao juízo, de saldar uma dívida infinita com Deus, que normalmente não seria possível quitar. Esse corpo “afetivo, intensivo, anarquista” teria sido, na verdade, sequestrado por Deus “para introduzir o corpo organizado sem o qual o juízo não se poderia exercer” (Deleuze, 1997, p. 143-148). Artaud, ao resgatar na escrita e na emissão esse corpo há muito roubado, sairia vencedor do combate travado com Deus, podendo operar transformações nesse corpo escrito e proferido, e oferecê-lo aos diversos devires possíveis. Desprovido de órgãos e, principalmente de organismo e de linguagem, esse corpo-limite, ao inverso, é o que ele procura fazer ressoar nos últimos versos do poema:

O homem é doente porque é mal construído.
É preciso colocá-lo a nu para extrair este animálculo que o corrói mortalmente,

deus,
e com deus
seus órgãos.

Pois amarrem-me se quiserem,
mas não há nada mais inútil do que um órgão.

Quando vocês tiverem feito um corpo sem órgãos,
então vocês terão se libertado de todos os seus automatismos e terão restituída a sua verdadeira liberdade.

Então você o ensinará novamente a dançar ao inverso
como no delírio dos bailes *musette*
e este inverso será seu verdadeiro lugar (Artaud, 2003, p. 60-61)³⁵.

Sem o organismo que impõe o juízo de Deus, esse corpo torna-se repleto “de alegria, de êxtase, de dança”, como diz Deleuze e Guattari (1999, p. 22), pois desarticular um organismo não é assassiná-lo, mas fornecer-lhe uma energia vital, “abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor”. Todos esses recursos, de uma forma ou de outra, são encontrados na obra de Artaud, principalmente em seu último trabalho, que, apesar de devastador, é extremamente pensado e calculado.

Para se chegar a esse corpo metamorfoseado, é preciso, segundo Artaud, colocar o homem “sobre a mesa de autópsia para refazer sua anatomia”. Uma das formas de forçá-lo a mudanças radicais seria a *emasculação*, a metamorfose do corpo masculino em feminino: “é o homem que é agora necessário decidir-se a emascular”, diz Artaud (2003, p. 60). Daniel Paul Schreber, sujeito diagnosticado como paranoico no século XIX e que descreveu a emasculação em suas memórias, mostra que tal processo é uma resposta, com o corpo, à impostura dos mandamentos simbólicos; uma maneira de significar, com a própria carne, os xingamentos das vozes divinas que o alemão afirmava veementemente ouvir. As mutilações no organismo seriam uma fuga à imposição, uma resposta tardia e abjeta à doutrina educacional rígida e moralista imposta, desde cedo, por seu pai — ortopedista e pedagogo que criava aparelhos para disciplinar a postura corporal e moral dos seus filhos e de outras crianças.³⁶ A disciplina, contudo, não surte os efeitos esperados, pois Schreber, assim como Artaud, acabou passando grande parte de sua vida em sanatórios, e seu irmão mais velho suicidou-se aos 38 anos. Ao relatar como aconteceria a emasculação, Schreber dá uma mostra da violência do processo:

A emasculação ocorria do seguinte modo: os órgãos sexuais externos (escroto e membro viril) eram retraídos para dentro do corpo e transformados nos órgãos sexuais femininos correspondentes, transformando-se simultaneamente também os órgãos internos. Ela acontecia durante um sono que durava alguns séculos, dado que era também necessária uma modificação na estrutura óssea (bacia etc.). Ocorria também uma involução ou uma inversão do processo de desenvolvimento, que no embrião humano tem lugar no quarto ou quinto mês de gravidez, conforme a natureza queira dar à futura criança o sexo masculino ou feminino (Schreber, 1995, p. 65).

Percebe-se que não é sem razão que Artaud se refere a essa operação, até mesmo porque ela seria uma forma de ganhar a forma feminina com o fim de gerar um *novo mundo*, uma *nova raça*. Em

³⁵ Os bailes *musette* são bailes populares nos quais se dançam, ao som do acordeão, vários estilos musicais, como o foxtrote, a valsa, o tango e o *paso doble*.

³⁶ Cf. prefácio de Marilene Carone para *Memórias de um doente dos nervos*, de Schreber (1995).

suas memórias, Schreber entra em “conexão nervosa” com Deus e denuncia a falibilidade do Criador, chegando a uma nova lógica para o mundo, reconstruindo-o, negando o senso comum. A partir disso, novos corpos podem ser gerados, diferentes do corpo falível e mal feito imposto por Deus — pensamento compartilhado por Artaud. Uma diferença, contudo, impõe-se: Schreber, ao ceder seu corpo à emasculação, está, na verdade atendendo aos mandamentos da voz de Deus e torna-se sua esposa, sua mulher, aquela que vai gerar a nova raça; Artaud, ao contrário, descreve a modificação do corpo como forma de afrontar Deus, de operar desvios naquilo que foi fornecido por ele.

Assim, se o corpo sem órgãos e o corpo emasculado, em Artaud, representam a liberdade, se são o centro de jubilações, se dançam, se são comparáveis ao delírio de um baile popular, podendo assumir diversos devires, diversas fantasias, eles são, por extensão, corpos polifônicos, os verdadeiros portadores das inúmeras vozes escutadas — corpo e voz refletem-se; quanto menos organizado o corpo, menos organizada e sistemática a linguagem. Fechando a conclusão com uma menção aos bailes populares, Artaud só reafirma seu corpo como *dialogico*, *carnavalizado*, de acordo com as acepções de Bakhtin (1970b, p. 9-67), que parte justamente dos bailes e festas populares da Idade Média para chegar à ideia de *polifonia*. Com as festas, o mundo era revirado ao avesso, as leis e proibições eram suspensas, as ordens hierárquicas eram banidas, não havia julgamentos, inaugurando-se uma “segunda vida”: tudo coincide com os objetivos da emissão. Desse modo, é revelador que, logo após o último verso da conclusão, a emissão termine com a música de rufos de tambor, cujo volume e intensidade vão diminuindo aos poucos, remetendo a uma trupe mambembe ou medieval que, ao fim do espetáculo, retira-se do espaço cênico tocando seus instrumentos — o que também explicita o caráter de representação, apesar de todo o testemunho subjetivo e de todas as referências à realidade. Zumthor demonstra que, em relação à realidade, “o texto é reflexo, mas não de maneira passiva”, pois ele “se inscreve na dialética de uma transformação” e “refere-se a uma verdade distinta do real”, cuja “garantia é apenas a palavra assumida pela poesia”. A linguagem poética não seria nem uma projeção, nem uma repetição, tampouco um comentário do factual, tornando o texto “menos espelho do que superfície cintilante” (Zumthor, 2000a, p. 143-144).

A superfície textual e vocal que Artaud constrói constitui essa linhagem da poesia. Mesmo que se refira à realidade em muitos dos seus textos e, em *Para acabar com o juízo de deus*, especificamente, percebe-se um movimento de obliteração das formas, de rasura de um signo que prefere os rumos triviais dos fatos e das memórias. Nessa direção, Zumthor ajuda a aproximar, mais uma vez, a poesia de Artaud à poesia medieval, que exibía um desejo de “fazer explodir a linguagem para extrair, daí, uma outra realidade que não a linguagem” (p. 137). Ao hierarquizar as categorias de significação para a poesia medieval, o crítico enumera primeiramente o aspecto *fônico* (com seus ecos, timbres vocálicos, ruídos consonantais e recorrências), em segundo, o aspecto *morfossintático* (que no escrito também colabora com o ritmo) e, só depois o *léxico* e o *temático*, este último o menos importante de todos os aspectos (p. 182-183). É evidente que um acúmulo de sentido se produz de categoria a categoria, como diz Zumthor, mas pode-se afirmar que a base desse *sentido* e da *poesia* do texto, não necessariamente da *interpretação*, concentra-se mais em seus elementos mínimos (até o terceiro aspecto) do que no último, o tema. Não é outra coisa que aqui se aborda em relação a Artaud.

Para acabar com o juízo de deus não foi o único registro de voz realizado por Artaud. Mais de um ano antes, em julho de 1946, ele vocaliza o escrito “Alienação e Magia negra”,³⁷ que compõe *Artaud o Momo*, em que trata dos “asilos de alienados”, que seriam “receptáculos conscientes e premeditados

³⁷ O registro em questão pode ser encontrado na coletânea em CD *Les voix des poètes* [As vozes dos poetas], volume II.

de magia negra”, manipulada pelos médicos para causar doenças. Essa espécie de feitiço faria com que os “alienados” se tornassem mortos-vivos, pois os médicos teriam uma tendência peculiar em manter “a morte viva” a todo custo, por meio de suas “terapêuticas intempestivas e híbridas” (Artaud, 1979h, p. 55-60).

A voz ouvida nesse curto registro, com duração de pouco mais de quatro minutos, também cede a algumas alterações no timbre e no compasso, mas são situações bem menos radicais do que aquelas proporcionadas por *Para acabar com o juízo de deus*. Aqui, apesar da voz sempre marcante de Artaud, trata-se mais de uma *declamação*, uma leitura um pouco contida do texto, distante do tom e do ritmo irascíveis que seriam presenciados algum tempo depois. Isso, contudo, não impede que se presencie, nesse curto poema sonoro, alguns traços que antecipam, com rápidas pinceladas, uma performance futura, afirmando-se como um embrião, um esboço de sua performance definitiva, ainda que nesta época Artaud não imaginasse que realizaria algo mais complexo mais tarde.

O desejo de Artaud de que a emissão radiofônica fosse a primeira demonstração concreta do Teatro da Crueldade parece perfeitamente bem-sucedido, uma vez que as vozes escutadas alcançam um grau elevado de crueldade poética. Lembre-se que o objetivo desse projeto era “romper com a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento”. Para além da “palavra dialogada”, o teatro — e, no caso de Artaud, podem-se inserir todas as suas outras “performances” — deveria extrair das palavras suas possibilidades de expansão para fora de si mesmas, de “desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade”, utilizando-se para isso de alterações na entonação, na “pronúncia particular de uma palavra”. A partir de todos os desvios operados em quaisquer meios, ele consegue realizar a “ligação mágica, atroz” com o perigo, defendida no primeiro parágrafo de seu manifesto (Artaud, 1999, p. 101-102). Fica claro que a crueldade, mesmo que muitas vezes mais visível no tema, baseia-se menos no sangue e na violência do conteúdo do que na agressividade da própria linguagem, pressionada ao máximo nessa tentativa de livrar-se de suas próprias barreiras.

Nesse sentido, Jerzy Grotowski (1971), apesar de confessar-se tocado pelas imagens evocadas pela obra de Artaud e afirmar que o teatro posterior à sua morte utiliza-se dela de maneira equivocada, questiona ironicamente a sua eficácia:

Quando um criador eminente, com estilo acabado e personalidade como Peter Brook volta-se para Artaud não é para esconder sua própria fraqueza ou para simulá-la. Acontece simplesmente que a um certo ponto de seu desenvolvimento ele encontra-se em acordo com Artaud, sente a necessidade de uma confrontação, ele *testa* Artaud e retém o que resta dessa prova. Resta ele mesmo (Grotowski, 1971, p. 85).

Se, após o confronto entre um determinado dramaturgo e Artaud, o resultado é um apagamento deste último, isso significa que as ideias artaudianas são, segundo Grotowski, aplicáveis a tudo e a nada ao mesmo tempo; são imagens abstratas que, no fundo, não desempenham a função nem produzem o efeito esperado. Artaud assumiria, então, a mera função de “pai espiritual” não só do autor citado, mas também de todos os outros autores de vanguarda, que teriam criado “lamentáveis espetáculos” cuja pretensa crueldade “não assustaria uma criança” e tampouco chegaria a ferir o espectador. Mesmo que Artaud não seja o culpado pelo uso equivocado e, muitas vezes, redutor que se fez de sua ideia de *crueldade*, Grotowski parece lhe atribuir alguma culpa, ou ao menos uma certa

cumplicidade, pois não teria manifestado nada de verdadeiramente concreto, o que teria permitido leituras demasiadamente abertas:

O paradoxo de Artaud é o fato de que é impossível realizar seus meios. Isso significa que ele estava errado? Certamente não. Mas Artaud não deixou nenhuma rota concreta, ele não indicou nenhum método. Ele deixou visões, metáforas. Era seguramente uma expressão da personalidade de Artaud e é parcialmente o resultado de uma falta de tempo e de meios para realizar praticamente o que ele havia pressentido. Isso também provém daquilo que poderíamos chamar o erro de Artaud, ou pelo menos sua particularidade: enquanto se aprofundava sutilmente, numa via alógica, quase invisível e intangível, Artaud utilizou uma língua que era também intangível e fugaz (Grotowski, 1971, p. 86).

Muito mais do que meramente *pressentir*, como quer Grotowski, Artaud *pensa, age e sente* rigorosamente — rigor que, talvez, seja disfarçado pela costumeira dispersão e estilhaçamento de sua escrita. Ora, não apenas o registro radiofônico concretiza muitos recursos teóricos enumerados em seus escritos sobre o teatro, mas também a montagem de *Os Cenci*, sobre a qual ficaram guardadas mais informações, foi considerada um verdadeiro tremor de terra em 1936, tamanha a manipulação original e chocante dos recursos, principalmente sonoros. Assim como existia na montagem um “frenesi visual”, conforme demonstrado no primeiro capítulo, havia também um frenesi sonoro, que produzia, juntamente com todo o resto, intervenções explosivas a todo instante.

Paule Thévénin atesta a realização de várias ideias ao descrever a música e a sonorização da montagem realizadas por Roger Désormière, que, a pedido do próprio Artaud, criou uma “rede de vibrações sonoras” para difundir, com o som, o clima sombrio da peça. Na cena de abertura, por exemplo, escutavam-se, saindo de alto-falantes localizados nos quatro cantos da sala, as fortes badaladas de um sino, registradas numa catedral por Désormière com o auxílio de um microfone — a propósito, Roger Blin afirma, de acordo com Jean-Pierre Faye (1990, p. 375), que essa ocasião foi a primeira vez que esse recurso, a *estereofonia*, foi experimentado em Paris. A *estereofonia* consiste justamente numa “técnica de gravação, transmissão e reprodução de sons que reconstitui a distribuição das fontes sonoras, emitindo os sons em dois canais para dois ou mais alto-falantes, pelo que se obtém o efeito de relevo acústico”.³⁸ E não era outra coisa que Artaud buscava: relevo acústico, verdade sonora, uma sonoridade tão ostensiva e penetrante que se tornava uma camada real, não abstrata, do espetáculo. Na cena da tentativa de assassinato do patriarca, as vozes gravadas dos atores “clamam ou sussurram o nome de Cenci”, “entrecruzam-se, inicialmente distanciadas no tempo, depois aproximando-se em rajadas para atingir um impressionante crescendo, que é brutalmente suspenso”. Em outra cena, os sons dos passos dos atores são substituídos por sons registrados previamente, conferindo mais ação aos movimentos dos personagens. Dessa maneira, os efeitos produzidos tornam-se muito mais terríveis do que aqueles que os atores alcançariam se tivessem escandido, diretamente na cena, as sílabas Cen-ci, ou produzido os sons com os próprios pés sobre o palco.

Além de todos esses quadros sonoros, a música da montagem, muito próxima da música concreta que surgiria somente na década de 1950,³⁹ proporcionava a audição de trombetas, de “sons

³⁸ DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa, verbete “estereofonia”.

³⁹ A música concreta, assim chamada porque é feita de sons concretos e naturais, surge no início da década de 1950 com compositores franceses liderados por Pierre Schaeffer. Eles realizam composições a partir de fitas pré-gravadas com sons do cotidiano, do mundo real, que depois são recortadas e remontadas várias vezes para se atingir um determinado efeito. Nesse movimento musical, os sons são chamados de “objetos sonoros”, ideia muito próxima às de Artaud.

tensos, lancinantes”, “agudos insuportáveis”, um “ritmo oscilante”, um “lúgubre fundo sonoro”, tudo com objetivos claros de causar mal-estar na audiência (Thévenin, 1993, p. 46-56). Reunidos todos os elementos de cena — visuais e sonoros — utilizados por Artaud em *Os Cenci*, nasce um espetáculo verdadeiramente *cruel*, que invade, com uma linguagem hostil e delirante, todas as sensações do espectador.

Fundador da companhia de teatro Alfred Jarry, Roger Vitrac, em um artigo revelado apenas em 1966, também testemunha a concretização das noções de Artaud em *Os Cenci*, pois reencontra no espetáculo, apesar de alguns defeitos que não enumera, “todas as ideias de outrora ampliadas, enriquecidas e mais vastas, no sentido de alucinação do delírio e da física obsecante do teatro”. Segundo Vitrac (1990, p. 355), tudo na montagem era “maiúsculo” — o texto, o cenário, o ruído, a música, a iluminação —, tudo feria constantemente “o ouvido e a retina” e torcia insistentemente a eloquência, que poderia padecer de demasiada abstração.

Pierre Jean Jouve, igualmente, atentou para a composição plural do espetáculo, que, além da “iluminação complexa”, trazia os “movimentos do indivíduo e da massa, os ruídos, a música”, revelando ao espectador “que o espaço com o tempo forma uma realidade *afetiva*”. Assim, “a vontade de Artaud” era irradiada em toda parte: pelos atores, por Balthus, pelo cenógrafo e figurinista, e por Désormière, o sonoplasta (Jouve, 1990, p. 364-365). Ou seja, tudo conspirava para tensionar a linguagem — ou as linguagens —, com o intuito de torná-la concreta, verdadeira, não mera representação de uma ideia.

Assistir a Artaud no cinema, apesar de não se poder comparar a uma atuação no teatro, também oferece uma ótima oportunidade de conferir a utilização de muitas de suas ideias sobre o gesto e as expressões faciais e corporais em geral. Tome-se, por exemplo, um curta-metragem como *Fait-divers* [Fato diverso], de 1924, que, por ser mudo, por não se valer de palavras, exige do ator ainda mais conhecimento das técnicas da pantomima para se atingir o efeito desejado. Ou, então, longas-metragens como *A Paixão de Joana d’Arc* e *Napoleão* — também mudos, mas muitíssimo mais dramáticos —, nos quais o rosto e o corpo do ator exibem-se, muitas vezes, transfigurados. Por meio desses personagens, pode-se perceber claramente um trabalho intenso com noções diversas sobre a performance presentes, por exemplo, em *O teatro e seu duplo*, que, aliás, é posterior a todos os filmes citados.

Outra ocasião serve de referência para a utilização concreta da voz por Artaud: a conferência proferida no teatro Vieux Colombier, em 13 de janeiro de 1947, um ano anterior à emissão que se transformaria numa verdadeira performance, tal o uso do evento como lugar de manifestação de uma voz e de um corpo agressivos. Os relatos existentes contam que Artaud pretendia ler alguns poemas recentes e alguns escritos que tratavam de passagens de sua vida — texto que hoje se conhece por *História vivida de Artaud-Momo* —, mas ele perdia seus óculos, sua voz falhava, hesitava, as folhas escapuliam de suas mãos, misturavam-se, caíam repetidas vezes embaixo da mesa, levando-o a se colocar de joelhos no chão para apanhá-las. Lembre-se também que sua saúde já se apresentava bastante comprometida nesse momento, recém-saído do asilo. Os poucos relatos sobre a sessão destacam a presença impressionante de Artaud, que sempre fazia as salas vibrarem com sua entrada. Maurice Saillet descreve com precisão e beleza esse momento da conferência:

Quando ele entrou em cena, com esse rosto emagrecido e devastado que evoca ao mesmo tempo o rosto de Edgar Poe e o de Baudelaire; quando suas mãos raivosas

voavam como dois pássaros em volta do rosto e escavavam incansavelmente esse rosto; quando ele se pôs a declamar com sua voz rouca, recortada de soluços e de gagueiras trágicas, seus belos poemas ouvidos com dificuldade, sentimo-nos arrastados para uma zona perigosa e como que aspirados por esse sol negro, vencidos por essa “combustão generalizada” de um corpo vitimado pelas chamas do espírito (Saillet *apud* Virmaux, A.; Virmaux, O., 1979, p. 55).

Apesar de Artaud não ter lido tudo o que havia preparado — eram três cadernos completamente preenchidos —, o trecho a seguir, ainda que não tenha sido vocalizado na ocasião, mesmo tendo se perdido no turbilhão das folhas espalhadas sobre a mesa, possibilita ao menos uma ideia do efeito perturbador da conferência. Se o tom e as palavras iniciais fazem o leitor acreditar que se trata da fala comum de alguém que se apresenta ao público, o conferencista logo se revela um sujeito explosivo e contestador da sociedade, que se expressa por meio de um discurso convulso e epilético, fazendo um uso vociferante, gago e descompassado de palavras que deveriam meramente “comunicar”:

Lá se vai um longo tempo,
muito tempo,
há uns bons cinquenta anos talvez
pois,
como mostra minha condição civil, dizem que nasci a 4 de setembro de 1896 em
Marselha, Bouches-du-Rhône, França, e que tenho então, socialmente falando, algo
como cinquenta anos e 4 meses,
eis, então, mais de cinquenta anos
que me dei conta de uma insigne e espantosa mentira.
Essa mentira é que a humanidade tem em algum lugar uma besta que ela nunca quis
eliminar, uma espécie de besta suave que ela esconde escrupulosamente, aguardando o
dia entre todos abençoado e conclamado por ela em que poderá mostrá-la em plena luz
do dia (Artaud, 1974f, XXVI, p. 162).

Mesmo aqueles que consideraram a conferência “lastimável, revoltante, exibição alucinante” e, horrorizados, recusaram-se a permanecer até o fim, como mostram Alain e Odette Virmaux (1979, p. 55-56) não puderam negar que ela era desestabilizante, “inesquecível”, que a “presença trágica” de Artaud era impossível de ser descolada da retina. Assim, só pelo fato de transportar para qualquer cena uma autenticidade espantosa e, com ela, transtornar a razão dos ouvintes, Artaud já cumpria com seus objetivos em relação ao teatro e à voz.

O espaço da conferência, geralmente solene — apesar de ali, na verdade, estar sempre um ator falando —, é tomado como autêntico espaço teatral, aberto à encenação e a uma voz triunfante, que se profere com uma dicção bastante alterada e virulenta, muitas vezes interrompida. Foi também uma conferência, em maio de 1937, que arruinou o seu noivado com a jovem belga Cécile Schramme, pois, ao ser convidado a relatar em Bruxelas sua experiência no México, Artaud choca violentamente a plateia com um relato completamente enlouquecido e inusitado. Como a imprensa belga calou-se sobre o episódio, um dos únicos testemunhos é do organizador do evento, Robert Poulet, que fez pessoalmente o convite a Artaud. Interessa principalmente o fato de que a presença do poeta é comparada por Poulet, à violência de uma erupção vulcânica e a outras manifestações da luz e do fogo:

Diante de duzentos ou trezentos ouvintes, cuja maioria pertencia à vanguarda artística e literária, Antonin Artaud apareceu e, literalmente, fulminou. As pupilas retraídas, o maxilar franzido, os braços sacudidos por sobressaltos *elétricos*, ele conta, nos limites de uma violência *vulcânica*, sua experiência mexicana. De início, essa narrativa foi entrecortada por silêncios muito longos, aos quais a audiência reagia com um terrível incômodo [...]. Mas eis que o médium entrava em transe. Repentinamente, vem a sua boca uma frase singular sobre um indígena que ele havia encontrado na montanha. Uma frase extraordinária... O demônio *vermelho* estava diante de nós; ele caminhava frequentemente, carregando consigo o movimento do mundo, o *calor do sol*. Por sobre sua cabeleira *luminosa* voavam os deuses do *sol* [...].

Antonin Artaud continuou ainda um pouco nessa excelência. Um novo silêncio eternizou-se. As pupilas reapareceram, os membros imobilizaram-se. O profeta reanima as pessoas e reanima-se a si próprio. Ele brada com uma voz trovejante, com tom de um insulto ou de uma ironia atroz: “Quem te disse, quem te disse que eu estou ainda vivo?” Sem mais conclusões, sai em passos largos, rangendo os dentes, lançando *chamas* (Poulet *apud* Virmaux, A.; Virmaux, O., 1979, p. 53).

Artaud proferiu inúmeras conferências, algumas mais agitadas, com provocações de sua parte e protestos da plateia, outras mais pacíficas. Ao apresentar oralmente, na Sorbonne, em 1931, por exemplo, o texto “A encenação e a metafísica”, que comporia posteriormente *O teatro e seu duplo*, absolutamente nada de imprevisto ocorreu. Dois dias depois, ao apresentar, na sala Iéna, a conferência “Destino do teatro”, novamente nada de excepcional aconteceu, mas a simples reação dos ouvintes à sua aparição é expressiva, pois uma “agitação percorre a sala”, ainda que ele não faça nada de excêntrico para perturbá-la — pelo contrário, os espectadores saem decepcionados devido a seu raro instante de serenidade.

Em 6 de abril de 1933, também na Sorbonne, Artaud já havia transformado a conferência “O teatro e a peste”, também presente em *O teatro e seu duplo*, em uma verdadeira performance. Segundo Anaís Nin, sem que ninguém percebesse, Artaud abandonou o fio que os espectadores seguiam e “colocou-se a representar alguém que morria da peste”, ilustrando a conferência com a representação da agonia. Ele “gritava”, “delirava”, “representava sua própria morte, sua própria crucificação”. As pessoas, que inicialmente ficaram com a “respiração suspensa”, começaram logo a rir e a assobiar. Depois, “um a um, começaram a deixar a sala fazendo muito barulho, falando, protestando” e “batiam a porta quando saíam”. A conferência terminou vazia, restando apenas um pequeno grupo de amigos na plateia (Nin *apud* Virmaux, A.; Virmaux, O., 1979, p. 52). Para Virmaux, contudo, os efeitos atingidos por estas conferências menos afamadas (mas também intensas) e pela conferência de Bruxelas serão coroados definitivamente naquela apresentada no Vieux-Colombier, a última, que considera, em comparação às outras, o “afrontamento maior” (Virmaux, A.; Virmaux, O., 1979, p. 52-53).

André Gide oferece, como Maurice Saillet, um testemunho vigoroso e poético sobre esse episódio. Apesar da “meia dúzia de gozadores” que causaram rebuliço em uma sessão com cerca de 300 pessoas emudecidas, reconhece a conferência como “um espetáculo prodigioso”, pois “Artaud triunfava, impunha-se à zombaria, à agressão insolente; ele dominava”. Confirmando o alcance *afetivo* da voz de Artaud e, por extensão, o alcance *concreto* de uma crueldade que retira a audiência de seu conforto, o relato de Gide (1990) mostra-se preciso:

Conhecia Artaud há muito tempo, como também sua angústia e seu talento. Jamais ele me parecera tão admirável. De seu ser material só transparecia o que nele havia de expressivo. Sua enorme silhueta desengonçada, seu rosto consumido pela chama interior, aquelas mãos de quem se afoga, procurando um inatingível socorro ou retorcidas pela angústia, no mais das vezes estreitamente coladas ao rosto, escondendo-o e revelando-o em alternância, tudo nele contava a abominável angústia humana, uma espécie de danação sem recurso, sem escapatória possível, a não ser por meio de um lirismo violento, que só chegava ao público por meio de explosões obscenas, imprecatórias e cheias de blasfêmia. E no entanto reencontrávamos aí o ator maravilhoso que esse artista podia tornar-se: mas era ele próprio como personagem que oferecia ao público, numa espécie de cabotinice desavergonhada, na qual transparecia uma autenticidade total. [...]

Ao sair desta memorável sessão o público se calava. Que se poderia dizer? Acabávamos de ver um homem miserável, atrozmente sacudido por um deus, como que no liminar de sua gruta profunda, antro secreto da sibila [...]. Todos se sentiam envergonhados de retomar lugar em um mundo no qual o conforto é formado de compromissos (Gide, 1990, p. 365-366, tradução corrigida).

Assim, a sonoridade, a sonoplastia e a vocalização ganham, na obra de Artaud, de modo incontestável, uma importância fundadora como forma de explodir todas as formas: desde as marcas da oralidade e as glossolalias na escrita até o uso inovador do som e da voz no teatro e nas performances em geral, culminando com *Para acabar com o juízo de deus*. Sua presença e seu pensamento flamejantes — aspecto amplamente confirmado pelos testemunhos — estão em toda parte para serem não apenas lidos, mas ouvidos, pois encontram-se perpetuados de forma ensurdecadora e inapagável em cada letra, em cada grama, em cada grão de voz.

6 “AS FIBRAS DE SUA ÁRVORE INTERNA”

Jacques Prevel, poeta francês contemporâneo e admirador da obra e da pessoa de Artaud, relata, em seu diário *Em companhia de Antonin Artaud*, seu encontro, em 1946, com o poeta recém-saído do asilo e sua convivência com ele durante os dois anos que ainda teria de vida. Da leitura desse diário — por ser um relato direto da vida, mesmo que haja sempre o risco de ficcionalização — atesta-se definitivamente a ideia já bastante discutida, neste e em outros trabalhos, de que Artaud não separava a sua vida de sua arte, transformando todas as oportunidades do cotidiano em momentos de cantar as glossolalias, de ler os textos recém-escritos para os amigos “em alto e bom tom”, causando impressões ao mesmo tempo hipnotizantes e atordoantes. Em diversos trechos do seu relato, Prevel auxilia na compreensão do uso musical que o poeta fazia de sua voz e de seus recursos poéticos na vida mesmo, sem suportes como anteparo:

As noites com ele tinham um gosto acre e violento. A intensidade de sua vida me fazia entrar num absoluto, o seu. Eu estava preso em seu turbilhão. Eu o seguia como um sonâmbulo. E quando o deixava em Jussieu ou em outro lugar no meio da noite, eu retornava bêbado, estranhamente *obsedado por suas palavras*, pelos *cantos que ele salmodiava*, por *seu rosto único*, por *seu olhar apunhalador*. Eu caminhava em Paris sem pensar ou, melhor, só pensava nele. Minha vida estava transformada, iluminada. Havia Antonin Artaud. Eu vivia (Prevel, 1994, p. 242-243).

É curiosa a referência de Prevel aos *salmos*, cujo primeiro sentido é “cântico sagrado dos hebreus, acompanhado por instrumento de cordas ou de sopro”.⁴⁰ Sabe-se que, antes de transportar as diferentes formas da voz para os livros, para as conferências e para os registros radiofônicos, o poeta as experimentava no dia a dia, recitando e cantando poemas sonoros, muitas vezes ininteligíveis, ao caminhar pelas ruas ou em reuniões íntimas, em cafés e em casa de amigos. Prevel recorda que, nos encontros, Artaud tomava repentinamente poemas próprios e de outros autores e lia entoando uma voz “inesquecível”, “de uma maneira que aqueles que não o ouviram não podem conceber”, ou então cantava uma “melopeia selvagem” que o perturbava todas as vezes que ouvia e que parecia ser “um canto do princípio do mundo” (Prevel, 1994, p. 82-83).

Deve-se recordar também que, quando Artaud saiu de Rodez e passou a morar em uma casa de repouso em Ivry, região metropolitana de Paris, um grande bloco de madeira foi instalado em seu quarto. Nesse bloco, marcava o ritmo de seus poemas, cantos e glossolalias com batidas de martelo,

⁴⁰ Cf. DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

de faca ou mesmo com as mãos, elucidando mais uma vez a necessidade de uma melodia, ainda que tosca e primária, que acompanhasse as recitações. Além disso, a cabeceira de sua cama, também de madeira, sofreu com esse hábito, servindo de suporte para os golpes. Nesse mesmo sentido, Artaud utilizava, inclusive, o próprio corpo como anteparo para golpes de lápis, pressionando-o fortemente em pontos precisos, enlaçando, definitivamente e literalmente, corpo, vida, escrita e performance: *escritura*. Alfred Kern também testemunha, afirmando que, nessas seções, Artaud “urrava [...], sulcando a espinha dorsal com a ponta do lápis” (Kern *apud* Virmaux, A.; Virmaux, O., 1979, p. 108).

Ainda em Rodez, numa carta a Roger Blin, Artaud disserta rapidamente sobre essa operação de “cantar as frases escandidas”, de “desferir golpes com [um] sopro na atmosfera” e também com a mão, como se ela manejassem um martelo ou um machado. Em Rodez, certamente, ele não tinha à mão mais do que seus materiais de escrita e de desenho, nunca martelos, facas e machados, o que não o impedia de usar o gesto — e, com ele, alcançar a meta desejada de escandir a voz, o som, o ritmo do poema ou do canto. Em outra carta, datada de alguns meses depois, afirma que “todos os versos foram escritos para serem primeiramente ouvidos, *concretizados* pela altura plena das vozes”, para que as sílabas sejam *expectoradas* e as palavras *fujam e se arremessem para fora da página* (Artaud, 1979g, XI, p. 119-187). Nesse mesmo sentido do efeito e da experimentação da poesia no próprio corpo, encontra-se a leitura de André Almuro (1984, p. 167), que recorda uma frase dita por Artaud a Philippe Soupault: “quando escrevo um poema, ranjo os dentes”.

Não é sem razão que Prevel, que havia renunciado a tudo em Havre para ser poeta, foi inexoravelmente tomado pela presença de Artaud nesses dois anos de intenso convívio. Em sua poesia, encontram-se influências incontestáveis da poesia artaudiana, inclusive a repetição de motes e imagens que povoam a obra de seu “mestre”. Essa possessão aconteceu de tal forma que Rolande Prevel, sua viúva, chegou a afirmar com rancor, em documentário, que o marido foi tanto *iluminado* quanto *consumido* pela relação, inclusive falecendo precocemente em 1951, aos 36 anos, apenas três anos após Artaud.⁴¹ Paule Thénénin, no mesmo documentário, respondeu veementemente à acusação, afirmando que a única vítima de Artaud foi ele próprio, tal a intensidade e o tormento com que vivia.

Anaïs Nin, em entrevista televisiva de 1975, também relata que Artaud era um homem “profundamente atormentado”, que se utilizava da poesia e do teatro de forma tão *real* que “passava da vida à arte sem fronteiras”,⁴² como se fossem um só território, sem obstáculos para a travessia, sem travessia sequer, pois o ato da travessia supõe a existência de dois territórios. Maurice Blanchot, do mesmo modo, a partir da “Correspondência com Jacques Rivière”, percebe que a experiência do pensamento poético de Artaud é uma experiência de falta e de dor, em que se estabelece um combate “entre o pensamento como nada e a plenitude do jorro que se esconde nele” e “entre o pensamento como separação e a vida inseparável do pensamento”. Em outro escrito, na mesma direção, disserta sobre o “impoder” de que se queixa o poeta, que se revela, na verdade, “essencial ao pensamento” (Blanchot, 1969, p. 433-434; 1984, p. 43-49).

As impressões de Prevel, Anaïs Nin e Blanchot apontam para a prática de uma arte e de uma voz que perpassam toda a existência e todos os atos do poeta, tenham sido eles factuais ou ficcionais. Tal como Heliogábal, Artaud funde vida e arte, voz e escrita, cotidiano e espetáculo. Afirmar isso também levaria a afirmar que a psicose sofrida por Artaud na vida seria o princípio de sua poesia,

⁴¹ Cf. *La véritable histoire d'Artaud le Momo* [A verdadeira história de Artaud o Momo], documentário em duas partes dirigido por Gérard Mordillat e Jérôme Prieur, 1993.

⁴² Cf. ANAÏS NIN, 1975.

que toda a sua produção poética teria se originado da psicose. Contudo, ele demonstra claramente, em muitos momentos, a montagem de sua estrutura poética, deixando evidente um trabalho consciente com a linguagem. Nesse sentido, pode-se afirmar que, a exemplo do amálgama — ou no mínimo da solidariedade — entre vida e arte, a psicose e a poesia se imiscuem, não permitindo certeza sobre quando age a estrutura psicótica ou quando esta é manejada poeticamente. Ainda que tenha sido psicótico, Artaud soube fazer da língua poesia, manipulando as palavras e a voz com argúcia, originalidade e vigor, de forma que essa voz emprestada da vida permanece impressa sobre o suporte. Susan Sontag afirma que, ao se colocar ao lado de poetas párias, como ele próprio os denominou, ou considerados loucos, como Hölderlin, Nerval, Villon, Nietzsche e Van Gogh, Artaud “sugere a existência de uma afinidade entre gênio e loucura num sentido bem mais preciso do que os românticos o fizeram”, pois “o gênio é simplesmente uma extensão e intensificação do indivíduo” (Sontag, 1986, p. 54).

É por isso que, do engendramento do ritmo de suas palavras grafadas, depura-se e escorre uma voz que carrega algo que vai além da escrita e do signo, “mais do que as palavras pronunciadas” (Rosolato, 1989, p. 236) e que promove uma “deportação do verbo para o domínio de um outro entendimento: ouvir, escutar, auscultar e compreender graças à audição” (Almuro, 1984, p. 166). A sonoridade das ladainhas e dos salmos de sua vida ecoa nas letras de sua escritura e responde também, muitas vezes até mais do que o significado, pela significação do texto. Jacques Derrida lembra que, “tendo sempre preferido o grito ao escrito”, a partir de um certo ponto Artaud passa a “elaborar uma rigorosa *escritura do grito*”, numa operação de cruzamento dos dois registros, de deslizamento de um para o outro (Derrida, 1995, p. 142-143).

Pode-se pensar que isso também se deve ao fato de que “a arte tem por dever social dar saída às angústias de sua época”, não devendo o artista ignorar “que é um *bode expiatório*, que seu dever é imantar, atrair, fazer cair sobre seus ombros as cóleras errantes da época” (Artaud, 1971, p. 135). Artaud não poderia expressar de outro modo, ou de maneira melhor, seu pensamento erosivo numa época erosiva e histérica, senão por meio da estridência da voz e do grito. Não se deve esquecer de que o *bode expiatório* é uma figura que representa, ao mesmo tempo, a perdição e a salvação, uma vez que ele deve ser morto por ser considerado culpado pelos males que acometem uma comunidade, mas sua morte o transforma num ser divino, pois é ela o que permite o retorno da ordem anterior. O poeta, assim, deve carregar o peso do mundo e salvá-lo, recriá-lo, reconduzi-lo ao seu princípio, transformando as angústias em poesia, grito e canto.

Assim, a imagem do *vulcão* é realmente precisa para tratar de todos os estados de Artaud, na vida ou na arte, pois ele é essa saliência escancarada que emerge do campo comum e permite o extravasamento das matérias internas e o consequente apagamento de fronteiras ou a integração de diferentes solos. A matéria em erupção desconhece limites e invade furiosamente todos os espaços, pulverizando tudo o que existe sobre a superfície e sobre a página. Como “uma inundação de corvos negros nas fibras de sua árvore interna”, a voz de fogo do poeta irrompe da garganta e sulca todos os solos que alcança, abrindo grandes leitos pelos quais possa rastejar e deslizar sem impedimentos, desatada e lançada à sua imprevisível deriva (Artaud, 2001, p. 36).

Essa condição é o que leva o poeta a permanecer sempre “furiosamente fora de alcance” e a portar “uma voz e uma presença inadmissíveis” (Sontag, 1986, p. 57), mas não se pode afirmar que essa impossibilidade se dê no sentido de que ele não realize a voz ou de que não seja possível

realizar algo a partir de sua obra. Ao contrário, sua voz, sua presença e seus pensamentos erosivos são inadmissíveis porque nunca poderão ser integralmente compreendidos pela visão ocidental e restrita do signo, porque jamais se esgotarão definitivamente. Artaud buscava a linguagem verdadeira, e não se pode esquecer, segundo ele próprio, que “toda verdadeira linguagem é incompreensível”. Haverá, assim, sempre um hiato entre o entendimento e o complexo, intrincado e polifônico universo de Antonin Artaud, esse homem único que foi vários homens, essa voz única que se multiplicou em inúmeras outras vozes, que, como um ímã, arrastou o mundo atrás de si, cumprindo a sina do *artista imantado, magnetizado*. Conforme ele próprio decreta, finalmente, negando a necessidade de entendimento e de explicação da poesia e do canto: “aquele que canta não precisa de problema / e nunca de outra solução a apresentar a não ser a graça de seus vocábulos insensatos” (Artaud, 1979h, XII, p. 181).

REFERÊNCIAS

A PAIXÃO de Joana d'Arc. Direção: Carl Theodor Dreyer. França, 1928. DVD, (82 min), não son., p&b. Tradução de: La passion de Jeanne d'Arc. (Col. Versátil).

ALMURO, André. Artaud et la musique. *Europe; Revue littéraire mensuelle*, Paris, n. 667-668, p. 166-167, nov./déc. 1984.

ANAÏS Nin. Direção: Gérard Poitou. Entrevistador: Jean Chalon. Paris, 1975. (25 min), son., color. (Cinemateca Forum des Images).

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, [199?].

ARTAUD, Antonin. *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Paris: Gallimard, 1979a.

ARTAUD, Antonin. *Les Tarahumaras*. Paris: L'Arbalète, 1955.

ARTAUD, Antonin. *Lettres à Génica Athanasion*. Paris: Gallimard, 1969.

ARTAUD, Antonin. *L'ombilic des limbes suivi de Le pèse-nerfs et autres textes*. Paris: Gallimard, 1968.

ARTAUD, Antonin. *Messages révolutionnaires*. Paris: Gallimard, 1971.

ARTAUD, Antonin. *Nouveaux écrits de Rodez*. Paris: Gallimard, 1977.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho, Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, II. Paris: Gallimard, 1979b.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, IV. Paris: Gallimard, 1979c.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, V. Paris: Gallimard, 1979d.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, VII. Paris: Gallimard, 1979e.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, VIII. Paris: Gallimard, 1979f.

- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, IX-XI. Paris: Gallimard, 1979g.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, XII. Paris: Gallimard, 1979h.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, XIII. Paris: Gallimard, 1974a.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, XIV*. Paris: Gallimard, 1974b.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, XIV**. Paris: Gallimard, 1974c.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, XV-XXI. Paris: Gallimard, 1974d.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, XXII-XXV. Paris: Gallimard, 1974e.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, XXVI. Paris: Gallimard, 1974f.
- ARTAUD, Antonin. Aliénation et Magie noire. In: *Voix de poètes II*. Paris: Radio France, 1994. 1 CD.
- ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris: Gallimard, 2003.
- ARTAUD, Antonin; CHALOSSE, Marc. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris: Radio France, 2001. 2 CDs.
- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh le suicidé de la société*. Paris: Gallimard, 2001.
- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh o suicidado da sociedade*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Livresiros, Editores e Distribuidores, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAILLY, Jean-Christophe. *L'infini dehors de la voix*. Marseille: André Dimanche, 1995.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970a.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970b.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984. p. 99-102.
- BARTHES, Roland. *Le grain de la voix*. Paris: Seuil, 1981. p. 9-13.
- BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita seguido de Novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BLANCHOT, Maurice. Artaud. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984. p. 43-49.

BOULEZ, Pierre. Son et verbe. *Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault*, Paris, n. 69, p. 65-71, 1969. (Reedição dos n. 22-23, sep. 1958).

CACHARD, Claudie. Langues sans paroles. In: AUROUX, Sylvain *et al.* (org.). *La linguistique fantastique*. Paris: Joseph Clims, Denoël, 1985. p. 276-281.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CASA NOVA, Vera. Antonin Artaud: o assassinato da magia (esboço de um estudo dos desenhos). In: VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera (org.). *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 89-100.

COURTINE, Jean-Jacques. Les silences de la voix. *Langages – Revue Trimestrelle*, Paris, n. 91, p. 7-25, sep. 1988.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto *et al.* São Paulo: Editora 34, 1999. p. 9-29. v. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Qu'est-ce qu'une littérature mineure? *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975. p. 29-50.

DENIS, Jean-Pierre. Glossolalie, langue universelle, poésie sonore. *Langages – Revue Trimestrelle*, n. 91, p. 75-104, sep. 1988.

DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 107-147. (Col. Debates, 49).

DERRIDA, Jacques. Forcener le subjectile. In: THÉVENIN, Paule; DERRIDA, Jacques. *Antonin Artaud: dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986. p. 55-108.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Col. Estudos, 16).

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

DUMOULIÉ, Camille. *Antonin Artaud*. Paris: Seuil, 1996.

FAIT-DIVERS. Direção: Claude Autant-Lara. França, 1923/1924. 15 min., não son., p&b. (Cinemateca Forum des Images).

- FAUBOURG Montmartre. Direção: Raymond Bernard. França, 1931. 90 min., não son., p&b. (Cinemateca Forum des Images).
- FAYE, Jean-Pierre. Artaud visto por Blin. In: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 366-376. (Col. Estudos, 58).
- FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- FLOC'H, Katell. *Antonin Artaud et la conquête du corps*. Paris: Découvrir, 1995.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e oralidade africanas: mediações. *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 12-23, 2016.
- FREUD, Sigmund. Sobre la conquista del fuego. *Obras completas*, XXII. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1989. p. 169-178.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 21-162.
- GIDE, André. A sessão dos Vieux-Colombier. In: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 365-366. (Col. Estudos, 58).
- GROSSMAN, Evelyne. *Artaud/Joyce: le corps et le texte*. Paris: Nathan, 1996.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1971. p. 85-94.
- GUINSBURG, Jacob. O teatro no gesto. In: GUINSBURG, Jacob; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 377-380. (Col. Debates, 138).
- HERÁCLITO. Fragmentos. In: SOUZA, José Cavalcante de (org.). *Os pré-socráticos*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 79-142. (Col. Os pensadores).
- JENNY, Laurent. *La terreur et le signes: poétiques de rupture*. Paris: Gallimard, 1982. p. 207-267.
- JOUBE, Pierre-Jean. *Les Cenci* d'Antonin Artaud. In: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 361-365. (Col. Estudos, 58).
- LA VÉRITABLE histoire d'Artaud le Mômo. Direção: Gérard Mordillat, Jérôme Prieur. França, 1993. 170 min., son., color. (Cinemateca Forum des Images).
- LACAN, Jacques. Conférence à Genève sur le symptôme. *Le bloc-notes de psychanalyse*, Paris, n. 5, p. 5-23, 1985.
- LES ENFANTS du paradis. Direção: Marcel Carné. França, 1945. 190 min., son., p&b. (Cinemateca Forum des Images).
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

- MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies et autres textes*. Paris: Le Livre de Poche, 1998.
- MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil, afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 61-86.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Verdier, 1989.
- MESCHONNIC, Henri. *Politique du rythme, politique du sujet*. Paris: Verdier, 1995.
- NAPOLÊÃO. Direção: Abel Gance. França, Itália, Suécia, Alemanha, Checoslováquia, 1927. 2 DVDs, (235 min), não son., p&b. Tradução de: Napoléon. (Silver Screen Collection).
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Col. Debates, 48).
- POLLOCK, Jonathan. Marseille et la langue marseillaise dans la dernière écriture d'Antonin Artaud. In: GALIBERT, Thierry (org.). *Antonin Artaud, écrivain du Sud*. Marseille: Édisud, 2002. p. 35-42.
- PREVEL, Jacques. *En compagnie d'Antonin Artaud*. Paris: Flammarion, 1994.
- REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Trad. Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ROGOZINSKI, Jacob. "Tutuguri" ou le rythme d'Artaud. 12 p. (Manuscrito).
- ROGOZINSKI, Jacob. Tutuguri — ou o ritmo de Artaud. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 3, n. 1, p. 21-35, mar. 2001.
- ROSOLATO, Guy. Artaud: le cri. *Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris, n. 39, p. 227-239, 1989.
- ROSOLATO, Guy. L'expulsion. *Obliques*, n. 10-11, p. 41-49, 1976.
- SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Trad. Marilene Carone. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- SOLLERS, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1968.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Anna Maria Capovilla, Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 15-57.
- THÉVENIN, Paule. *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*. Paris: Seuil, 1993.
- THÉVENIN, Paule; DERRIDA, Jacques. *Antonin Artaud: dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TOMICHE, Anne. Artaud et les langues. *Europe: Revue Littéraire Mensuelle*, n. 873-874, p. 141-153, jan./fev. 2002.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Col. Estudos, 58).

VIRMAUX, Alain; VIRMAUX, Odette. *Artaud, un bilan critique*. Paris: Belfond, 1979.

VITRAC, Roger. Après *Les Cenci*. In: VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 355-356. (Col. Estudos, 58).

WHITE, Kenneth. *Le monde d'Antonin Artaud*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1989.

WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Trad., pref., sel. e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983. (Col. Rebeldes & Malditos, 5).

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 2000a.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira *et al.* São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix: de la "littérature" médiévale*. Paris: Seuil, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris: PUF, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000b.

Referências das imagens da capa e contracapa:

Primeira imagem

ARTAUD, Antonin. Sort (recto). In: THÉVENIN, Paule; DERRIDA, Jacques. *Antonin Artaud: dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986. p. 140.

Segunda imagem

ARTAUD, Antonin. Sort (verso). In: THÉVENIN, Paule; DERRIDA, Jacques. *Antonin Artaud: dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986. p. 141.

Uma das principais questões presentes na obra de Artaud é a utilização da voz nas artes, desde a abordagem teórica até a realização poética. A manifestação máxima da voz na escrita de Artaud são as glossolalias, que consistem em poemas compostos a partir de sílabas aleatórias ou reagrupadas da própria língua e de línguas estrangeiras, cuja significação muitas vezes se basta na pura sonoridade. Contudo, antes mesmo de esses primeiros poemas começarem a habitar a sua escrita, Artaud já estabelecera, ao longo de sua extensa obra, uma clara relação entre as mais diversas semânticas do fogo e as mais variadas manifestações da voz, principalmente no âmbito do teatro, como se preparasse o terreno para a realização dos derradeiros poemas fulgurantes.

Este texto é o resultado da tese de doutorado defendida em 2005 na UFMG, revisada e reescrita durante e após o estágio de pós-doutorado realizado em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da UESB, campus Vitória da Conquista. Tanto o doutorado quanto o pós-doutorado foram focados na utilização da voz e da oralidade, em sentido amplo, na obra de Antonin Artaud, escritor e dramaturgo francês da primeira metade do século XX.

Artaud é, ao mesmo tempo, poeta e pensador da poesia, pois pouquíssimos difundiram ideias tão originais e realmente reformadoras sobre a arte como ele o fez. Finalmente em domínio público, é possível agora adentrar mais profundamente na obra fulgurante desse instigante autor, ainda pouco divulgado e que só agora começa a ser amplamente e devidamente traduzido no Brasil.

Cristiano Florentino é graduado, mestre e doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com doutorado-sanduíche na Universidade Paris-8, e pós-doutor em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Atua como tradutor de textos em língua francesa, professor de cursos de revisão de texto e é Revisor Judiciário concursado no Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG) desde 2010.



UESB
Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia

ISBN 978-65-87106-96-0



GOVERNO DO ESTADO
BAHIA
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO