

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA – DOUTORADO

TALITA BALDIN

A CRUELDADE NO SÉCULO XXI:
uma investigação sobre a atualidade de Antonin Artaud, a teatralidade e a psicanálise

NITERÓI – RJ

2022

TALITA BALDIN

A CRUELDADA NO SÉCULO XXI:

uma investigação sobre a atualidade de Antonin Artaud, a teatralidade e a psicanálise

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Linha de pesquisa: Clínica e subjetividade

Orientador: Prof. Dr. Paulo Eduardo Viana Vidal

NITERÓI – RJ

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

B177c Baldin, Talita
A crueldade no século XXI: : Uma investigação sobre a atualidade de Antonin Artaud, a teatralidade e a psicanálise / Talita Baldin ; Paulo Eduardo Viana Vidal, orientador. Niterói, 2022.
156 f.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGP.2022.d.07546333903>

1. Psicanálise. 2. Antonin Artaud. 3. Teatro. 4. Dramatização. 5. Produção intelectual. I. Vidal, Paulo Eduardo Viana, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Psicologia. III. Título.

CDD -

TALITA BALDIN

A CRUELDADE NO SÉCULO XXI:

uma investigação sobre a atualidade de Antonin Artaud, a teatralidade e a psicanálise

Aprovada em: 11 de fevereiro de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Paulo Eduardo Viana Vidal (Orientador)
Universidade Federal Fluminense - UFF

Dr^a. Cássia Fontes Bahia
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof^{ta}. Dr^a. Giselle Falbo Kosovski
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof^{ta}. Dr^a. Tania Cristina Rivera
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof^{ta}. Dr^a. Kátia Aleksandra dos Santos
Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO-PR

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

RESUMO

O interesse nesta pesquisa surge a partir da experiência de uma atriz que se encontra com a psicanálise pela via da psicologia. Neste encontro alguns fios produzem um enlace que apontam para uma ampliação da experiência da escuta, especialmente por responder à premissa de Lacan de que deve declinar da psicanálise o analista que não estiver atento à subjetividade de sua época. Unindo aspectos da experiência nesses distintos campos, tem-se como pressupostos investigar a atualidade do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, que revolucionou o teatro no século XX, o qual prezava um teatro pautado na cura cruel, e trazê-lo como suporte para a escuta da subjetividade de nossa época. Analisando cenas do cotidiano, a questão que opera nesta investigação é a necessidade de pensar sobre os diversos modos que o sujeito encontra para se reinventar na própria existência e lidar com o sofrimento, questão concernente tanto ao campo da psicanálise, quanto do teatro. Com isso, caminhamos pelas bordas do teatro enquanto linguagem artística, mas seguindo além e em uma direção que também interessava a Artaud, que é a de fazer da vida a obra de arte e vice-versa. Assim, entendemos que o princípio base do teatro e da escuta psicanalítica seria a reinvenção de si, especialmente no que concerne ao corpo sem órgãos de Artaud. A partir desses pressupostos foi possível discutir como poderia o sujeito trazer sentido para sua existência, mesmo diante de profundas violências vividas no cotidiano e os modos que encontra para trazer um olhar para si, buscando um receptor para as mensagens que envia à cena do mundo. Neste paralelo entre a cena do mundo e a cena analítica, o conceito de teatralidade (Josette Féral) vem a compor com a experiência da escuta analítica em seu sentido mais ampliado.

Palavras-chave: Corpo sem órgãos; Clínica e subjetividade; Exclusão social; Mal-estar na cultura; Violência.

ABSTRACT

The interest in this research arises from the experience of an actress who meets psychoanalysis through psychology. In this situation, some threads produce a link that point to an expansion of the listening experience, especially because it responds to Lacan's premise that the analyst who is not aware of the subjectivity of his or her time must decline from psychoanalysis. Bringing some aspects of experience in these different fields, the presuppositions are to investigate the actuality of Antonin Artaud's Theater of Cruelty, which revolutionized theater in the 20th century, which valued theater based on cruel healing, and to bring it as a support for listening to the subjectivity of our time. Analyzing daily scenes, the issue that operates in this investigation is the need to think about the different ways that the subject finds to reinvent himself in his own existence and deal with suffering, an issue concerning both the field of psychoanalysis and the theater. With that, we walked along the edges of theater as an artistic language, but going further and in a direction that also interested Artaud, which is to turn life into a work of art and vice versa. Thus, it understands that the basic principle of theater and psychoanalytic listening would be the reinvention of the self, especially with regard to Artaud's body without organs. Based on these assumptions, it was possible to discuss how the subject could bring meaning to his or her existence, even in the face of profound violence experienced in daily life and the ways he or her finds to bring a look at himself, seeking a receiver for the messages that he or she sends to the world scene. In this parallel between the scene of the world and the analytical scene, the concept of theatricality (Josette Féral) comes to compose with the experience of analytical listening in its broadest sense.

Keywords: Body without organs; Clinic and subjectivity; Social exclusion; Culture malaise; Violence.

DEDICATÓRIA

Aos/às pacientes que dividiram suas histórias, angústias e anseios em todos os espaços de trabalho pelos quais transitei e transito. Foram vocês que me levaram a fazer uma aposta na psicanálise – e que a renovam todos os dias.

Em memória das mais de 600 mil vítimas brasileiras do Covid-19, e para suas famílias.

Aos artistas que existem e resistem. Evoé!

“O corpo é o inconsciente visível” [...]. É o nosso texto mais concreto, nossa mensagem mais primordial, a escritura de argila que somos. É também o templo onde outros corpos mais sutis se abrigam.

Roberto Crema, *In O Corpo e seus Símbolos.*

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são, em geral, a última parte a ser feita em uma pesquisa, ao mesmo tempo que sem os nomes aqui mencionados, pesquisa alguma poderia ter sido escrita. Assim, quero começar agradecendo à minha família. Aos meus pais, que mesmo com tantas dúvidas desde minha saída da pequena cidade do interior do Paraná e mesmo não concordando com algumas de minhas escolhas, foram meus maiores incentivadores neste projeto: Paulo e Jaqueline, vocês são minha maior referência; Tiago e Taisson, meus irmãos, comemoramos e seguiremos a fazê-lo a cada conquista. A nossa parceria é para toda a vida.

Agradeço muito ao professor Doutor Paulo Eduardo Viana Vidal, que mais uma vez depositou em mim a confiança de um trabalho conjunto. Este processo não teria sido finalizado sem a sua gentileza nas palavras e orientações e na aposta incondicional em meu desejo de pesquisa.

Agradeço aos professores doutores e doutoras que participaram das bancas de qualificação e de defesa, presencialmente ou como suplentes, em todo o processo ou em parte dele: Inês Cardoso, Leonardo Munck, Cássia Bahia Fontes, Giselle Falbo Kosovski, Rosanna Rita Silva, Tania Rivera, Kátia Alexandra Santos, Carlos Costa e André Gardel. Obrigada pela leitura atenta e generosidade nas contribuições.

Agradeço aos amigos do grupo de pesquisa, alguns desde o mestrado. Nomeio Maira, Danuza e Janaina, e assim estendo a todas e todos que me acompanharam ao longo desse percurso, com as trocas nas discussões e os ouvidos atentos.

Agradeço ainda às amigas, meu maior porto para falar sobre os sabores e dissabores da psicologia e da psicanálise. Sabemos o quanto de vocês há aqui nestas linhas. Obrigada Lirian, Gislaine, Melissa, Andressa, Ana Cristina e Simone, dentre tantos e tantas outras, ora mais presentes em umas, ora em outras etapas da vida. Obrigada, Graça, amiga querida, pela leitura e revisão atentas de cada palavra aqui escrita.

Agradeço a Naira, a quem eu própria pude tantas vezes endereçar a voz e receber em troca a escuta necessária à simbolização. Grata pelas referências teóricas e o acolhimento às minhas angústias sobre estudar Artaud e me autorizar psicanalista.

Por fim, agradeço às alunas e aos alunos que muito me ensinam no dia a dia do ser professora, e com quem diversas vezes partilhei fragmentos desta pesquisa em busca de interlocução, nunca negada.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I	16
O LUGAR ONDE PSICANÁLISE E TEATRO SE ENCONTRAM: UM JOGO DE OLHARES ENTRE O EU E O OUTRO.....	16
CAPÍTULO II.....	24
TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD: DO HOMEM DE TEATRO AO SUJEITO ARTAUD.....	24
2.1 SOBRE A INVENÇÃO DE UMA VIDA: UMA BIOGRAFIA PARA ARTAUD ...	24
2.2 A PAIXÃO DE ARTAUD	31
2.2.1 A paixão de Artaud: a viagem ao México e o encontro com as forças originárias	39
2.2.2 A paixão de Artaud: a viagem à Irlanda e as revelações do ser.....	41
2.2.3 A paixão de Artaud: loucura e resistência	45
CAPÍTULO III	50
TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD: DO HOMEM DE TEATRO AO SUJEITO ARTAUD.....	50
3.1 LES CENCI: A PRIMEIRA TENTATIVA DE UM TEATRO DA CRUELDADE ..	50
3.2 A CURA CRUEL PELO TEATRO: UMA POSSIBILIDADE DE SE REFAZER UM CORPO	54
3.3 A LINGUAGEM NA BUSCA POR UMA CURA CRUEL	63
3.3.1 A escrita da linguagem sobre o corpo	66
3.3.2 A transmutação da linguagem no teatro de Artaud.....	77
3.4 UM CORPO EM TODA SUA POTENCIALIDADE: O CORPO SEM ÓRGÃOS DE ARTAUD	84
3.4.1 Sobre a fragmentação e o refazer do corpo.....	92
CAPÍTULO IV.....	100
AS MÚLTIPLAS FACETAS DA TEATRALIDADE	100
4.1 A TEATRALIDADE NO TEATRO	100
4.2 A TEATRALIDADE NA PSICANÁLISE: A OUTRA CENA DE FREUD.....	107
4.3 A TEATRALIDADE EM ARTAUD: O DUPLO DE UM CORPO QUE SE COLOCA EM RELAÇÃO.....	115
CAPÍTULO V	120
ENLACES ENTRE TEATRALIDADE E PSICANÁLISE E A VIDA COTIDIANA: EFEITOS NO SUJEITO	120
CENA 1.....	120
CENA 2.....	121
5.1 VIOLÊNCIA E AGRESSIVIDADE NA CULTURA.....	123
5.2 A TEATRALIZAÇÃO DA EXISTÊNCIA: UMA PROPOSTA DE SIMBOLIZAÇÃO À VIOLÊNCIA NO MAIS ALÉM DA CLÍNICA PSICANALÍTICA	130
5.2.1 O espectador emancipado, de Jacques Rancière, e o teatro enquanto ato, de Antonin Artaud.....	131
5.3 O TEATRO DA CRUELDADE PARA ALÉM DO TEATRO: A TEATRALIDADE NA VIDA TAL COMO ELA É	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
REFERÊNCIAS	151

INTRODUÇÃO

Como professora de metodologia de pesquisa na graduação, costumo introduzir a temática do projeto de pesquisa a meus alunos afirmando que toda investigação científica parte de uma curiosidade, de uma observação de mundo que de repente leva nosso olhar para um lugar em que as coisas não estão tão nítidas, em que as certezas se apresentam de forma menos clara. É desse lugar que partiu esta pesquisa, que formalizo em um trabalho de doutorado.

Meu encontro com Antonin Artaud aconteceu quando comecei a atuar em espetáculos adultos, momento em que coincidentemente encontrava-me estudante de Psicologia. Embora minha iniciação no teatro houvesse se dado alguns anos antes, foi sob a experiência de uma segunda direção teatral que conheci Artaud. Na época, visávamos à montagem de uma releitura da obra *A Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, na qual eu finalmente realizava um desejo antigo de viver Sônia¹.

A visceralidade de Artaud oferecia à personagem, tal como a imaginávamos, um vulto sombrio, uma força obscura e, em suma, uma outra forma de pensar Sônia, que ia para um lugar completamente diferente da púbere em vestido branco de debutante. Nossa Sônia era emissária de tempos difíceis para uma menina, representante das pequenas e das grandes catástrofes que acompanham uma mulher ao longo de sua vida. Era uma Sônia nem anjo, nem demônio, mas alguém que fazia uso desses papéis para se posicionar na vida. Enfim, Artaud, com toda a sua força, tinha muito a oferecer para a experimentação dessa personagem, embora não tivéssemos proposto o desenvolvimento de um teatro da crueldade *stricto sensu*.

Retomo Sônia aqui para esclarecer como se deu esse primeiro encontro com Artaud e para, talvez, justificar porque ele e suas marcas são impossíveis de serem apagadas de meu corpo. Primeiramente, porque uma marca não se apaga – como uma cicatriz, que por mais que se cure muito bem, sempre deixa um rastro pela superfície da pele. Assim é Artaud.

Quando de minha ida para o Rio de Janeiro para cursar o mestrado na Universidade Federal Fluminense, onde ora concluo o doutorado, essa cicatriz Artaud me ajudou a construir este corpo do hoje, o qual é imaginário e simbólico, mas também real – e é justamente com a pretensão de oferecer algum contorno ao real deste corpo que me debruço sobre a impossível tarefa de escrevê-lo.

¹ *A Valsa*, direção de Emerson Rechemberg, pela Casa de Artes Helena Kolody, 2012.

Em meio a esta tentativa impossível arrisco-me, inclusive sob o risco de ficar apenas em mais que uma tentativa teórica, a tentar aprofundar a discussão até onde a linguagem e o recorte teórico aqui possível me permitirem, de caminhar em direção ao vazio do corpo que se apresenta também sobre outros corpos. São corpos ora mais evidentemente marcados pelas cicatrizes da arte e do ser artista no Brasil dos anos 2020, ora corpos de trabalhadores da indústria, do comércio, da prestação de serviços, dos desempregados etc., corpos que circulam pelo espaço do cotidiano atribuindo a tais corpos alguma forma e inscrição, não necessariamente sob uma interface artística. Corpos que, em ambos os casos, de artistas e não-artistas, também em 2020, foram assolados pela pandemia da COVID-19, a qual aumentou ainda mais o rombo da desigualdade social nesse país, já tão desigual. É sobre esses corpos que se colocam na vida sem qualquer pretensão artística *a priori* que me proponho olhar. O percurso, como veremos, entretanto, começa com Artaud.

Desde o fim da graduação em psicologia, e paralelamente ao trabalho como atriz, atuei como psicóloga técnica em instituições de assistência e saúde e como docente em instituições de ensino, na graduação e pós-graduação. Desde 2018, entretanto, me senti convocada a retomar a psicologia clínica e assim atuar em consultório clínico, direcionando-me àquela escuta que me faz sentido, que é a escuta psicanalítica. Ela veio em meio às diversas perdas que todas as pessoas à minha volta – e no mundo inteiro, assim como eu própria – sofreram em virtude da pandemia, tais como a perda de pessoas queridas, de emprego, de uma certa condição financeira, da liberdade de ir e vir, dentre tantas outras tão singulares.

No meio desse percurso encarei o papel de supervisora de estágio clínico em Clínica Psicanalítica e cada vez mais meus espaços de trabalho me instigam a pensar, individualmente em minha própria prática, e com estudantes, supervisionandas e supervisionandos **sobre os diversos modos que o sujeito encontra para se reinventar na própria existência e assim lidar com o sofrimento.** Em grande medida isso vem como uma questão à psicanálise e ao meu eu-psicanalista, mas me toca também enquanto artista e enquanto corpo-artista, em muito marcado pelo trabalho de Antonin Artaud e de seu teatro da crueldade. A cura do corpo de Artaud pela via do teatro e a pretensão de um teatro que se fizesse presente na vida das pessoas promoveram meu encontro com o conceito de teatralidade, muito explícito em vertentes teatrais e implícito, em uma leitura que acredito possível, em alguns dos trabalhos de Sigmund Freud e de Jacques Lacan. Com isso toco no interesse por caminhar pelas bordas do teatro enquanto linguagem artística, mas seguindo além e em uma direção que também interessava a Artaud, que é a de

fazer da vida a obra de arte e vice-versa. Assim, na concepção que visamos aqui defender, o princípio base do teatro e da análise psicanalítica seria a reinvenção de si.

Defendemos que a crítica de Artaud às formas de se fazer teatro de seu tempo trouxe-nos alguns efeitos e temos vivenciado um movimento crescente de outras formas de produção dessa linguagem artística. Dentro do movimento artístico *stricto sensu* nos deparamos, cada dia mais, com a ascensão e o reconhecimento das companhias e coletivos ditos periféricos no cenário fluminense, do qual a própria *Coletivo Sem Órgãos*, grupo que ajudei a criar, se propõe a fazer parte. Em dimensão mais ampla, evidenciamos também com esta pesquisa movimentos subjetivos que aqui são discutidos de forma teórica, embora só sejam possíveis a partir da experiência da prática clínica, de olhar para os fenômenos sociais como formas de expor a dor e o gozo de ser humano fora dos palcos – ou da arte em vida.

Ao retomar a questão que norteia toda a pesquisa acerca dos modos que o sujeito encontra para se reinventar e lidar com o sofrimento, nos propusemos a investigar um pouco mais sobre o corpo sem órgãos (CSO) de Artaud e tecer uma relação entre ele e a ideia de olhar que norteia o conceito de teatralidade. A partir desses dois pressupostos foi possível discutir como poderia o sujeito trazer sentido para sua existência, mesmo diante de profundas violências vividas no cotidiano. Como é impossível falar do trabalho de um artista sem considerar a sua história pessoal, Artaud é corpo presente nesta pesquisa e nela evidenciamos a busca a que ele se submeteu ao longo da vida, no sentido de refazer seu corpo, segundo ele doente desde o nascimento.

A principal justificativa desta pesquisa está na necessidade de não dissociar campos de saber, mas torná-los aliados no que diz respeito ao debruçar-se sobre o estudo da subjetividade. Nossa aposta é de que pensar subjetividade e arte, em conjunto, é olhar para a integralidade do sujeito. Ademais, tomamos o ensinamento de Regnault (2001, p. 20), implícitos em Freud e Lacan de que se a “arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica”, o que temos a aprender com Artaud em termos de resistência e re-existência em tempos tão difíceis para o sujeito e a vida?

Ademais, pensar na distância que existe entre a produção de alguém e aquilo que um outro observa nos levou à ideia de teatralidade, permitindo-nos indagar se ela estaria restrita ao teatro que se faz com intuito de fazer teatro, quer dizer, no sentido de oferecer intencionalmente a alguém uma experiência de teatro. Diante desses questionamentos, acreditamos em uma interface possível entre o teatro da crueldade e a teatralidade.

Assim, nossa aposta, que também é o principal objetivo dessa pesquisa, é verificar se na vida tal como ela é, e pela via da teatralidade, o sujeito poderia recuperar o corpo em sua

potencialidade, tal como desejava Artaud com o teatro da crueldade. Trazendo essa proposta artaudiana para a vida cotidiana e evocando a escuta psicanalítica que evidencia o sujeito e sua singularidade, entendemos que tratar de um corpo sofrido, marcado pela violência, pelas perdas, seria uma possibilidade de se fazer sujeito, de apresentar a própria existência diante de si e do olhar dos outros.

Considerado isso, este trabalho está dividido em cinco capítulos: no Capítulo I apresentamos sucintamente nossa experiência profissional e como ela nos trouxe até aqui, demonstrando os enlaces entre teatro e psicanálise, sustentação para toda a pesquisa. Em seguida, no Capítulo II, apresentamos Antonin Artaud em seus aspectos mais pessoais, considerando as viagens, o misticismo e sua experiência com a loucura, para na sequência, no Capítulo III, abordar a produção artística de Artaud, refletindo sobre sua construção do teatro da crueldade e do CSO, evidenciando a necessidade de um refazer do corpo pelo teatro. Damos uma ênfase especial, neste capítulo, ao uso da linguagem. Na sequência, no capítulo IV, apresentamos o conceito de teatralidade tendo como principal referência Josette Féral (2015), visando mostrar de que forma este conceito nos é valioso para pensar a experiência subjetiva de um sujeito e como poderíamos pensá-lo a partir do trabalho de Artaud. Por fim, o Capítulo V discute a ideia de teatralidade tendo em vista a experiência da subjetividade de nossa época e, para isso, lançamos mão de Jacques Rancière e a sua ideia de espectador emancipado, destacando modos de ler a teatralidade e Artaud em nosso tempo, ao considerarmos o espectador como parte da experiência do teatro, mesmo fora da cena teatral propriamente.

Assim, neste momento introdutório nos resta considerar que esta é uma pesquisa que ganha corpo pelo reconhecimento dos atravessamentos do encontro de uma artista com Antonin Artaud, mas de uma artista que também é psicanalista e como tal é atravessada pelo cotidiano das pessoas que vem escutando em seu percurso profissional, cujas histórias não é possível passar ilesa. Como diriam Fernanda Eugénio e João Fiadeiro (2012, s./p.), “o encontro é uma ferida” – incessantemente presente e que começa a se fechar no mesmo instante em que se inicia. É por e com todos esses encontros que esta pesquisa se faz.

CAPÍTULO I

O LUGAR ONDE PSICANÁLISE E TEATRO SE ENCONTRAM: UM JOGO DE OLHARES ENTRE O EU E O OUTRO

Esta pesquisa se escreve com a minha experiência profissional enquanto atriz e psicóloga orientada pela psicanálise. A experiência como atriz se iniciou muito antes da graduação em psicologia, por isso mesmo no início da graduação já existia em mim uma história com relação ao teatro e ela vinha se produzindo e deixando suas marcas. Na interseção com a psicologia, o teatro se fez presente primeiramente em intervenções como bolsista na extensão universitária e, posteriormente, já como profissional, o olhar da psicanálise transpassou os muros da psicologia e veio agregar o trabalho em um grupo de teatro.

Iniciei como atriz ainda na infância, em um grupo de teatro amador em Chopinzinho, cidade do interior do estado do Paraná, onde nasci e cresci. Meu primeiro trabalho como atriz foi voltado para o público infantil, por meio do extinto Projeto Paranaização, uma parceria entre a Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná e o Teatro Guaíra. Com a Cia Apeiron Enigmas & Actos, atuávamos de forma itinerante com o ônibus palco do Comboio Cultural. Essa experiência me permitiu conhecer diversas realidades em várias regiões do estado e criar gosto pelos espaços alternativos e interesse pela forma como as pessoas se relacionavam com a arte e o teatro fora dos espaços tradicionais.

Enquanto palavras escritas, o teatro começou na escola, por conta de demandas externas e pessoais para suprir uma necessidade de atividade “com um teatro”. Foi assim que lendas viraram peças e que clássicos ganharam vida, em personagens de corpos pequenos e cheios de energia nas semanas cívicas, datas comemorativas e semanas estudantis. Ao mesmo tempo, ali surgiram as primeiras oportunidades de sair da pequena cidade, para mostrar para outros o teatro que fazíamos. Isso ocorreu ainda no início dos anos 2000, na época em que cursava o ensino fundamental. Apresentamos em outras escolas, nos municípios da redondeza e também em grandes festivais estaduais.

Segui com outros projetos e, no final da adolescência, iniciei com a coordenação de oficinas de teatro com crianças e com idosos. Essas experiências conjugaram-se com a entrada na graduação, cuja opção foi a psicologia. Na pesquisa e na extensão universitária pude fazer minhas primeiras intervenções (ou seriam invenções?) na interseção psicologia-teatro e, mais

fortemente, a partir da segunda metade da graduação, em psicanálise²-teatro. Essas práticas aconteceram em diversas instituições entre os anos de 2009 e 2013 na cidade de Irati, também no estado do Paraná, principalmente e embora não exclusivamente, em campos de trabalho com o público dito idoso, pela legislação entendido como aquele com idade igual ou superior a 60 anos.

Essas experiências permitiram que eu levasse o teatro que vinha descobrindo há algum tempo para outros grupos, a começar pelo grupo de convivência matriculado na Universidade Aberta para a Terceira Idade – UATI, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, onde estudava na época, e de uma Instituição de Longa Permanência para Idosos (ILPI) do município de Irati, estado do Paraná, os quais foram campo de pesquisa e intervenção até a conclusão do curso de graduação. Tomando esses locais e públicos como palco de intervenção, encontrei na interseção entre teatro e psicologia e psicanálise e psicologia, uma forma bastante particular de me relacionar com o mundo e com o fazer profissional que começava a construir enquanto psicóloga orientada pela abordagem psicanalítica.

Dentre essas encruzilhadas me deparei com o Núcleo de Dramaturgia SESI/Teatro Guaíra, nos anos de 2012 e 2013, onde tive a oportunidade de escrever dois textos e onde surgiu o interesse pela escrita teatral e por uma estética de encenação menos convencional.

Com o final da graduação iniciaram-se os festivais nacionais e internacionais, as trocas com outros grupos, de outros estados, com outras formas de pensar a linguagem teatral. Movia-me o desejo pelos textos mais fragmentados, fruto das experiências com o Núcleo de Dramaturgia, e foi assim que o segundo texto lá produzido ganhou corpos para dizerem as palavras que outrora eram somente escritas. Desse encontro surgiu, em 2016, o espetáculo Casulo de Fogo, a partir do qual assumi o interesse por unir teatro e psicanálise também em minhas produções artísticas, não mais apenas tendo a escuta e o olhar do teatro como ferramentas para o trabalho como psicóloga de orientação psicanalítica.

Com a pesquisa de mestrado, de 2014 a 2016, no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, estado do Rio de Janeiro, a dissertação teve como campo de intervenção uma ILPI da região metropolitana do estado, onde os

² Quanto a isso vale destacar que psicologia e psicanálise são campos de saber distintos. Enquanto a psicologia trata-se de um campo científico específico, composto por distintas abordagens teóricas que moldam formas de conceber o homem e o mundo, a psicanálise trata-se de outro campo de saber, sendo considerada por seu criador Sigmund Freud uma forma específica de psicoterapia. Ela não é exclusiva da psicologia, embora possa ser trabalhada como uma corrente teórica desta.

trabalhos com teatro seguiram mesmo após a finalização da pesquisa, como trabalho voluntário, até 2018. Entre os anos de 2015 e 2016 passaram a acontecer paralelamente o projeto da peça teatral *Casulo de Fogo* e a pesquisa de mestrado.

A produção da peça foi a oportunidade para, enquanto trabalhadores de teatro, o diretor Rodrigo Carvalho, eu e Marina Bari como atrizes, criarmos e nomearmos nosso coletivo artístico, a *Cia Coletivo Sem Órgãos*, em referência direta a Antonin Artaud, nossa principal referência artística. Coletivamente, dentre nossas propostas para o coletivo estava a de ir contra toda encenação de proposta mais tradicional. Visávamos principalmente a experimentação do corpo em toda sua potencialidade, por isso a proposta de sermos fazedores de um teatro que surgia do que chamamos – baseados na ideia de corpo sem órgãos (CSO), de Artaud – de uma dramaturgia sem órgãos.

A ideia de uma dramaturgia sem órgãos partiu de nossas experiências anteriores ao nosso encontro enquanto coletivo. Para mim, mais especificamente com a escrita teatral, seja por meio de produções exclusivamente autorais, desenvolvendo nossos próprios textos, seja pela reconstrução de textos produzidos por outros autores e reescritos ou transformados por nós. Essa dramaturgia consistia em uma desvinculação dos sentidos mais óbvios das palavras e das construções das frases e orações. Buscávamos, por exemplo, ao falar de mãe, trazer para a cena as múltiplas formas de ser mãe, das mais amorosas – como o próprio termo maternal nos remete – até a mãe que abandona o filho, que o violenta etc. Enfim, novas configurações para uma palavra que, tão socializada no imaginário conforme o princípio do “amor materno”, poderia adquirir novos sentidos, menos socializados ou menos aceitos, censurados. Apoiados em Artaud, tentávamos subverter os sentidos comuns atribuídos às palavras.

Com ela queríamos assumir nossa marca enquanto artistas, mas acima de tudo ressaltar que antes de sermos artistas éramos seres humanos com corpos desejantes, cuja concepção de corpo ia muito além do que racionalmente intentamos fazer com ele – que era fruto de nossas formações iniciais e das imagens e produções socializadas na cultura –, mas principalmente buscamos dar vazão aos processos inconscientes suscitados por nossas experimentações teatrais – “faz, depois a gente explica”, era o que Rodrigo, nosso diretor, nos dizia.

De forma prática, a aposta na criação do coletivo materializou nosso interesse em projetos construídos coletivamente, preferencialmente de nossa própria autoria, e a partir de como entendíamos as orientações de Artaud para o teatro, sendo que *Casulo de Fogo* inaugurou a *Cia Coletivo Sem Órgãos*. Mais uma vez me deparava com um modo de pensar teatro que não tinha

intenção de concretizar uma proposta de teatro da crueldade *stricto sensu*, mas pautar-se nos princípios deste para se construir.

Os caminhos pela dramaturgia trouxeram questionamentos particularmente inquietantes. Trouxeram à tona em mim, enquanto atriz, a possibilidade de falar a partir de minhas próprias palavras escritas, que em muito se diferenciam das palavras escritas por outros e faladas por mim; e da fala pelo corpo, tão comum no cotidiano dos atores. Como referencial teórico, para além das indicações dadas pela formação em escolas de teatro e grupos amadores, a psicanálise freudiana e a lacaniana continuavam tão presentes em termos de formação acadêmica, que compreendia ser impossível pensar qualquer projeto em teatro descolado desse conhecimento que eu apenas começava a experimentar.

Ainda, paralelamente ao mestrado e ao teatro comecei a trabalhar como psicóloga em serviços privados e públicos. Inevitavelmente, a aproximação com conceitos e pressupostos psicanalíticos me lançou à escuta do sujeito em contextos institucionais³ e se expandiu para os espaços em que, em conjunto com meu grupo, eu fazia teatro. O trabalho enquanto psicóloga e na pesquisa de mestrado cada vez mais me convocavam à psicanálise, o que permitiu que me voltasse para a escuta de um sujeito que tem algo a dizer não apenas com as palavras, mas com seus gestos, ações, interpretações, inconsciente manifesto e que estabelece um fazer artístico na própria vida, mesmo sem um desejo intencional de fazê-lo. Estes são sujeitos-protagonistas não apenas das suas histórias, mas dos micro contextos em que vivem.

Com a defesa do mestrado em agosto de 2016 ficava, então, essa curiosidade em entender como as pessoas se colocam diante de suas existências e como poderíamos pensar o conteúdo artístico resultante do que chamamos de vida. Com a psicanálise entendemos que o belo da existência nada tem a ver com o bom ou com o bonito, mas com um modo de amar, que nada mais é do que as distintas formas de se relacionar com os outros, o que Freud conceituou na transferência, embora o conceito já existisse na vida tal como ela é desde tempos muito mais antigos.

No intervalo de um ano entre o mestrado e o doutorado, o teatro permaneceu presente e, embora a proposta da pesquisa de doutorado não possa ser considerada uma continuidade da pesquisa de mestrado, não deixa de ser reflexo do trabalho desenvolvido na supracitada ILPI e cujas reflexões foram expostas na dissertação intitulada *Velhice e Institucionalização: cenas da*

³ Primeiramente na i9group, como psicóloga na área educacional e, na sequência, em um Centro de Referência da Assistência Social – CRAS, ambos em Niterói – RJ.

vida no Abrigo (BALDIN, 2017). Nela, em conjunto com meu orientador, o professor Dr. Paulo Eduardo Viana Vidal, busquei ressaltar que a composição cênica – leia-se a construção de roteiro e texto, dramaturgia, figurino, cena e interpretação – não se restringe ao palco. Isso foi algo que Artaud pôde entender após o que considerou o fracasso de sua peça *Les Cenci*, de 1935, momento em que se deu conta de que talvez o teatro, o seu teatro, não existisse para o palco, mas que poderia acontecer também em outros espaços (VIRMAUX, 2009). A minha aposta na época era de que o teatro estava presente em nossas atividades da vida cotidiana e que nossas escolhas estariam pautadas em uma dimensão teatral da existência, a qual nos orienta a escolhas por algumas versões em detrimento de outras – ou seja, todas as nossas histórias, memórias, posturas manifestadas na vida são algumas entre uma infinidade de outras que por algum motivo optamos por não revelar.

Nesse sentido, tudo aquilo que quer ou precisa ser dito pelo sujeito é entendido como uma espécie de narrativa e conta uma história, a qual é construída no dia a dia daquele que a comunica. Muitas vezes essa história se mistura a diversas outras histórias, até vir à tona em uma atuação (acting) espontânea e tantas vezes inconsciente.

Na pesquisa de mestrado

Todo nosso trabalho [eu, enquanto pesquisadora-diretora e os idosos participantes enquanto atores] em cena consistiu em trazer símbolos (elementos não-concretos) que se tornaram imagens (construções físicas – texto e apresentação), de modo que a plateia pudesse ver e atribuir sentidos àquilo que via. Nesse momento, nada mais surge do que a representação. Cada ator, quando convocado a encenar seu texto, atribuiu seus próprios sentidos àquilo que lhe pedi em dado roteiro: como você chegou aqui? Como era sua vida antes do Abrigo? O que você entende por idoso, velho e velhice? (BALDIN, 2017, p. 159-60).

Nessa direção, a entrevista, enquanto instrumento de pesquisa, foi referendada como uma encenação, metáfora para simbolizar que toda narrativa produzida pelo sujeito pode ser configurada como uma teatralização, a apresentação (e aqui revejo o termo “representação”, citado acima) de uma peça de teatro com todos os elementos que constroem esse cenário: roteiro, diretor, atores, sonoplastia, figurino, atuação etc. e espectador. Como duvidar de que havia ali algo de teatral?

Foi nesse contexto da pesquisa de mestrado, que nos apontou para uma evidência de que a expressão teatral é necessária ao sujeito mesmo que ela prescindia do teatro *stricto sensu*, somada à produção de Casulo de Fogo, mais meu trabalho como psicóloga voltada para a escuta psicanalítica, que me deparei com os textos de Artaud (2011) compilados em *Linguagem e vida*.

Com eles me senti tomada pela necessidade de desenvolver novos caminhos para comunicar a dureza da vida humana, uma linguagem que partisse da língua para se apoiar na expressão e, por meio dela, fosse capaz de exprimir aquilo que o artista tivesse a dizer, como o próprio Artaud se propôs a fazer ao estudar diversas culturas, religiões e os cultos xamânicos.

Artaud, ao desenvolver o teatro da crueldade, concluiu que ninguém jamais produziu qualquer trabalho artístico sem ter tido como objetivo deixar seu inferno pessoal. Analogicamente, o trabalho a que me propunha como atriz e como psicanalista não seria possível, ou ao menos não seria honesto, se não acreditasse que atuar nos palcos da existência fosse uma tentativa dos atores – e quando trazemos esse palco para a vida reconhecemos que estamos falando de todos nós que contracenamos em nossas relações diárias – encontrarem no teatro uma possibilidade de cura⁴, de encontro com aquilo de mais íntimo que possamos acessar em nós mesmos e nas relações com os outros.

Isso porque o texto nunca está pronto, seja na posição de artista de teatro, seja na vida cotidiana (que também é uma obra de arte). Ele é processo, “precisa ser escrito e escrito no sentido de oferecer alguma forma de libertação a seu autor. Isso acontece apenas no dia da apresentação. É sob o olhar do outro que o autor dita as linhas de seu texto. É nesse momento que ele se encontra” (BALDIN, 2017, p. 160). E se falamos da vida cotidiana, o dia da apresentação, para Artaud (1999), acontece no dia a dia, uma vez que todos os dias de uma vida são passíveis de serem curados pelo teatro. Essa cura é compreendida não como a eliminação de um agente patológico, mas como um cuidar do próprio ser enquanto ele se faz um acontecimento, o encontro com uma significação para a existência, na qual a vida se torna o duplo do teatro e o teatro se torna o duplo da vida.

Com a dissertação de mestrado me questiono se as histórias narradas não seriam um meio de recriar a existência. Afinal, condizentes com a realidade do mundo ou não, histórias dizem da realidade do sujeito (BALDIN, 2017). A tentativa sempre é a da encenação direcionada a um outro a partir e com os significados e referências particulares de ambos, do eu e do outro, o que não deixa de ser um meio de sobreviver à manifestação caótica – e tantas vezes violenta – da vida.

⁴ Conforme desenvolvido no Capítulo III, seção 3.3, a cura, tanto na psicanálise, quanto no trabalho de Artaud, é distinta das práticas curativas da medicina moderna, estando muito mais vinculada a um cuidado do sujeito consigo mesmo ao longo de toda a vida.

Ao longo da pesquisa de mestrado, as entrevistas que lá foram realizadas suscitaram que o texto (a narrativa) ganhasse outro sentido a partir da forma como foi interpretada por seu autor (o falante) (BALDIN, 2017). Assim, retomamos o próprio Artaud para advertir que o ator é primordial e também não o é, pois passa sempre por uma referência do que se dizer e fazer, e de como dizê-lo e fazê-lo.

O ator é, ao mesmo tempo um elemento de primeira importância, pois é da eficácia de sua interpretação que depende o sucesso do espetáculo, e uma espécie de elemento passivo e neutro, pois toda iniciativa pessoal lhe é rigorosamente recusada. Este é, aliás, um domínio em que não há regras precisas; e, entre o ator a quem se pede uma simples qualidade de soluço e aquele que deve pronunciar um discurso com suas qualidades de persuasão pessoais, há toda a distância que separa um homem de um instrumento (ARTAUD, 1999, p. 113).

Essa tomada de consciência por parte do ator, de seu próprio corpo e de todas as articulações necessárias para produzir um gesto que pode parecer muito simples para o olhar externo, nos leva a pensar esta forma de teatro como instrumento de invenção da realidade.

Como quem faz esse uso é um ser humano, ela é, portanto, material humano de criação do qual o ator se apropria para debruçar-se sobre a arte da invenção, uma vez que, como aponta o próprio Artaud (1999, p. 113), “não há regras precisas” para a atuação. Ela passa pela experiência desse sujeito e o que chega a um outro (o espectador) é efeito dessa experiência. Talvez tenha sido neste sentido que na *Cia Coletivo Sem Órgãos* nos propusemos a experimentar o que chamamos de uma dramaturgia sem órgãos, pois para nós é essa a composição teatral que efetivamente permite a criação: a partir de corpos humanos criativos, intuitivos, o mais livres que pudéssemos de estéticas teatrais e concepções sociais pré-estabelecidas.

Uma outra experiência que merece ser mencionada neste capítulo aconteceu no ano de 2020, em meio à pandemia de COVID-19, momento crítico para a humanidade a nível mundial e em todos os setores e aspectos sociais, cada um à sua maneira. Para os artistas, além da ameaça financeira diante da impossibilidade de se seguir com os projetos artísticos, que em sua grande maioria exigem a participação de público, vivemos a impossibilidade de trocas afetivas tão necessárias ao trabalho corpo-a-corpo que muitos de nós acreditamos como pressuposto básico do ofício – o encontro. Diante da necessidade de nos adaptarmos, muitos passaram a experimentar plataformas virtuais como mediadoras para as experiências artísticas, e shows transformaram-se em *lives*, e espetáculos de dança e teatro ganharam novos contornos para transmissão

audiovisual. Foi em uma dessas experiências que participei de uma oficina proposta pelo Areas Coletivo, do Rio de Janeiro, intitulada “Escuta: distâncias e aproximações”⁵.

Com a oficina buscamos explorar os modos de escuta do ator, agora mediados pela experiência do enquadramento via Plataforma Zoom. O princípio que nos tangenciou ao longo do processo, que inicialmente durou três semanas, mas por desejo do coletivo ali formado se estendeu por mais quatro meses e culminou no experimento cênico virtual “Histórias Paralelas” foi de investigar a potência de um encontro. Nas duplas de trabalho fizemos uso do improviso para construir histórias no limite entre a ficção e a vida real, ou talvez fosse melhor dizermos, a autoficção. Nossos encontros resgataram em nós o papel da escuta em termos de disponibilidade ao outro, elevando-a ao *status* de potência criativa. Nesse sentido, a escuta não se refere apenas a se apropriar do que outros nos dizem, mas de degustar a palavra escutada para, no instante seguinte, transformá-la em ato. Minha participação ali era como atriz, mas o olhar e a escuta psicanalítica que atravessam esse corpo não podiam ser deixados do lado de fora e a ferida do encontro, para usar os termos de Fernanda Eugenio e João Fiadeiro (2012), veio a contribuir com a marca da cicatriz que ali se formava.

Em meu pensamento, e por consequência no meu modo de fazer teatro, Artaud se fazia mestre e é inegável sua influência na construção de meu corpo de pesquisadora, de atriz, de psicanalista; e também nessa e dessa pesquisa. Embora surja em um programa de pesquisa em psicologia e se paute na orientação psicanalítica, tal investigação aborda o que aqui estamos chamando de “a dimensão teatral da vida”, tomando por referência o conceito de teatralidade de Josette Féral. Ademais, nos parece impossível apreender teoricamente essa dimensão sem nos debruçarmos nas experiências que nos atravessam os corpos e, disso, Artaud foi nosso maior exemplo. Por vivenciar até as últimas consequências tudo o que se propôs a pensar e produzir, sua obra expõe o grito, a respiração e o corpo humano como lugar primordial do ato teatral.

⁵ Não posso deixar de fazer um agradecimento especial a Julia Lindenberg, parceira de cena; Miwa Yanagizawa, que com tanta delicadeza acompanhou e amparou nosso processo tão singular de escuta; e os outros amigos que dessa experiência surgiram, Helena Varvaki, Lucas Garbois e Tainá Bevilacqua; bem como ao Areas Coletivo, que oportunizou essa experiência.

CAPÍTULO II

TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD: DO HOMEM DE TEATRO AO SUJEITO ARTAUD

2.1 SOBRE A INVENÇÃO DE UMA VIDA: UMA BIOGRAFIA PARA ARTAUD

Nosso principal referencial teórico para este trabalho é Antonin Artaud, poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês do século XX. O interesse peculiar de Artaud pelo misticismo e pelos ritos dos povos originários, bem como a influência surrealista sofrida pelo grupo de André Breton e o notável comprometimento que tinha com as próprias crenças no fazer artístico fizeram com que fosse reconhecido por sua autenticidade ao pensar um teatro que nomeou de teatro da crueldade.

Conforme Claudio Willer (1986) em seu *Escritos*, no qual traz textos comentados de Artaud, tudo no artista pode ser considerado em termos de obra de arte, o que vai desde seus textos oficiais até cartas, textos rascunhados, esboços, desenhos, rabiscos, fragmentos. Essa indissociação em termos de valorização da obra de Artaud se deve ao fato de que ele não buscava tornar-se imortalizado pela permanência de sua obra, mas pela presentificação na realidade, “pela sua efetividade, pela expressão das suas ideias e consequente transformação em algo que as ultrapassasse e se inscrevesse, não na história da literatura, mas sim no real, na História como totalidade” (WILLER, 1986, p. 10, grifo do autor).

Com isso em mente, nossa reescrita sobre Artaud destina-se a refletir sobre a forma como sua obra se presentifica nos recortes que julgamos coerentes com os objetivos da pesquisa, sendo o principal deles reconhecer de que modo o teatro da crueldade e a cura inerente a ele nos dá suporte para pensar a proposta de Artaud na vida do sujeito dos tempos atuais. As palavras escritas por esse homem de teatro não são palavras conformadas ou tranquilas, por isso buscamos ouvir entre elas os gritos, sussurros e ganidos de Artaud.

Em termos biográficos, Antonin Marie Joseph Artaud nasceu em Marselha, França, em 4 de setembro de 1896. Sua morte foi registrada em Paris em 4 de março de 1948, aos 52 anos. Era filho de um agente de transporte marítimo e de uma, possivelmente, dona de casa. Os pais eram primos, pois as duas avós eram irmãs, e por isso tinha três quartos de origem grega levantina⁶ (ESSLIN, 1978; MÈREDIEU, 2011). De influência, recebeu da avó materna chamada

⁶ Região do Oriente Médio compreendida pelos territórios da Síria, Jordânia, Israel, Palestina, Líbano e Chipre.

Neneka o apelido carinhoso Nanaki, diminutivo do nome grego cristão Antoniaki. Na vida adulta, quando se recusava a ser chamado Antonin Artaud é com o nome Nanaki que ele se identifica (ESSLIN, 1978). A origem grega também marca sua vida adulta, seja pelo relacionamento amoroso mais relevante de Artaud ter sido com a atriz grega Genica Athanasiou, seja pela particularidade da pronúncia de algumas vogais em sua fala e o pseudônimo escolhido para a publicação de alguns poemas aos 14 anos, Louis des Attides (ESSLIN, 1978).

O primeiro grande drama de Artaud foi vivido ainda na infância. Há registros de que aos quatro anos e meio tenha tido meningite, diagnóstico realizado após um tombo em que bateu a cabeça (MÈREDIEU, 2011).

Outro fato considerável durante a adolescência foi o seu não comparecimento ao exame escolar que o levaria à segunda etapa do ensino médio, pela sua fragilidade física e psíquica. Diante disso, havia o sentimento de culpa e inaptidão provocadas pela doença: “um ‘demônio’ o impele. Um ‘demônio’ habita nele” (MÈREDIEU, 2011, p. 92). Entretanto, esse mesmo demônio (a doença) permitia que Artaud ficasse à mercê de uma certa compaixão, a qual lhe acompanhara ao longo da vida e marcara suas relações, principalmente com as mulheres, diante da exigência de atenção maternal de suas companheiras.

Aos 18 anos viveu sua primeira crise depressiva (ESSLIN, 1978) e um pouco mais tarde, entre 19 e 20 anos (entre 1914 e 1915), Artaud relata ter sido esfaqueado enquanto andava por uma rua de Marselha. A marca teria ficado visível em suas costas. O fato nunca foi comprovado e levanta suspeitas de ter sido um delírio, já que no período em que esteve internado alucinava (ESSLIN, 1978). Este foi um marco na vida do artista, fortemente retomado nas cartas que escreveu enquanto estava em Rodez, tendo considerado a violência como o primeiro episódio de uma conspiração contra ele, o que coincidiu com seu primeiro internamento psiquiátrico. O ataque teria sido “o início da hostilidade do mundo para com ele” (ESSLIN, 1978, p. 19).

É também o início de uma sequência de visitas a médicos e psiquiatras. Artaud é diagnosticado em 1915 por Joseph Grasset com neurastenia aguda⁷. O médico tinha particular

⁷ Quadro clínico que remontava a “outras categorias diagnósticas que lhe são anteriores como a de nervosismo, neuroespaço e irritabilidade espinhal. Suas raízes estão no início do século XIX, tanto com a ideia de fraqueza nervosa, quanto com a de neuroastenia, seu oposto. Essas classificações, reminiscentes dos estudos sobre a excitabilidade do organismo realizadas pelo inglês John Brown (1735-1788), bem como dos estudos sobre a irritabilidade dos órgãos, do médico francês François Joseph Victor Broussais (1772-1838), trouxeram para o primeiro plano o conceito de astenia, definido como um estado de exaustão da medula, causada pela irritação que se seguia à estimulação”. In: ZORZANELLI, R. T. Neurastenia. **Hist. Cienc. Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 17, supl. 2, p. 431-446, 2010. Disponível em

interesse pelo ocultismo e considerou também o quadro de Artaud como um caso de clarividência. À época, a neurastenia era entendida como um esgotamento do sistema nervoso manifestado pela astenia e cujo diagnóstico se dava por exclusão de outras doenças, não se sabendo ao certo se tal diagnóstico não teria camuflado outros transtornos, físicos e/ou psíquicos (MÈREDIEU, 2011).

Logo após a primeira saída de um sanatório, em 1916, aos 20 anos, e com a Primeira Guerra Mundial em curso, foi recrutado para o serviço militar. Artaud participou do treinamento, mas foi dispensado por problemas de saúde. Ele dizia ter sido por sonambulismo (ESSLIN, 1978). Entretanto, sobre os anos da Primeira Grande Guerra, Méredieu (2011) faz um adendo: os conflitos da época conturbada marcaram a mentalidade do povo, provocando conflitos influentes em todo o século. Esse período (1914-1918) coincide com a entrada tardia de Artaud na puberdade e o clima de incerteza da época – os quais, acredita a autora, contribuíram para seus distúrbios físicos e psíquicos. Nas palavras de Artaud,

A catástrofe da guerra correspondeu para mim a uma catástrofe íntima do ser, a uma perturbação da sexualidade, que no que me concerne não foi a perturbação comum dos covardes que quiseram me impor imediatamente em seu estilo e, à força, dos 18 aos 19 anos (Artaud apud MÈREDIEU, 2011, p. 93).

Nesse período a família de Artaud fizera diversas tentativas para sua recuperação, internando-o em casas de repouso, clínicas e sanatórios. Diante da ausência de melhora, fechou-se em si e passou a manifestar comportamentos hostis também com seus pais (MÈREDIEU, 2011).

Em carta a Colette Thomas, em 1946, uma atriz por quem nutria grande afeto, Artaud relata que “a história do manicômio, dos tratamentos e do cardiazol me sufoca quando eu penso nela, pois ela parece estranhamente com todas aquelas que eu vivi a partir de minha puberdade em 1914” (Artaud apud MÈREDIEU, 2011, p. 91). Esse, sem dúvida, foi um período crucial para Artaud – o início das internações.

Foi no encontro com a psiquiatria também que a partir de 1918 iniciou o uso de tóxicos, quando se encontrava internado no sanatório de Le Chanet, na Suíça (ESSLIN, 1978). Em 1920, aos cuidados do médico Dardel, começou tratamento com láudano, medicamento à base de vinho e ópio, cujo efeito sedativo talvez tenha sido o gatilho para o início de uma complicada

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702010000600010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 jun. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702010000600010>

relação com as drogas (ESSLIN, 1978). Anos mais tarde, em meados de 1930, Artaud partiria para o México tendo como um de seus objetivos a cura para a dependência química.

Dardel cuidou de sua saúde mental a ponto de que fosse capaz de mudar-se para Paris, em 1920, onde Artaud desejava iniciar carreira literária. Assim, colocou-o aos cuidados do psiquiatra do Hospício de Villejuif, o médico Edouard Toulouse, por quem ficou sendo acompanhado até 1930. O médico tinha um bom círculo de amizades com intelectuais e artistas parisienses, além de particular interesse pelas artes, sendo uma boa referência para um jovem que aspirava a ser artista (ESSLIN, 1978). Lá, Artaud descobriu o teatro (MÈREDIEU, 2011).

Durante o período parisiense, o pai de Artaud ia visitá-lo com frequência, sendo que a família concordou de prontidão com a indicação para a mudança, dada por Dardel, desde que se mantivesse em acompanhamento médico. As visitas também garantiam o recebimento de um dinheiro para manter-se em Paris (MÈREDIEU, 2011).

Inicialmente Artaud foi viver na casa do médico, Toulouse, cuja família havia se encantado com ele. Mantinha boa convivência com o médico e também com sua esposa, Jeanne Toulouse (MÈREDIEU, 2011), com quem trocou cartas nos anos seguintes.

A indicação da mudança para Paris em muito contribuiu para a melhora de Artaud, não apenas do ponto de vista de sua saúde mental, como também na carreira artística, uma vez que o interesse de Toulouse por literatura e filosofia foi um bom incentivo em seu primeiro trabalho, como revisor de artigos. O médico o acolheu reconhecendo nele um jovem prodígio. Inseriu-o nos círculos artísticos de Paris e proporcionou que conhecesse escritores e pintores de destaque na época, além de apresentá-lo ao diretor do Théâtre de l'Oeuvre, Lugné-Poe. Aos poucos o iniciou também na direção do periódico literário Demain, dedicado à promoção de saúde dos leitores parisienses, onde Artaud pôde publicar alguns artigos com temas variados. Ademais, foi o encontro com a ideia de se tornar ator (ESSLIN, 1978).

No mesmo ano de 1920, Artaud acreditava estar em condições de se libertar da supervisão psiquiátrica direta e foi morar sozinho, após conseguir um papel em uma produção de Lugné-Poe (ESSLIN, 1978). Além disso, teve a oportunidade de participar de um festival com artistas surrealistas, com os quais criou vínculo formal um pouco mais tarde, em 1924 (MÈREDIEU, 2011). Os anos 1920 foram de intensa experiência com o teatro e o cinema, este último lhe garantindo melhor retorno financeiro, com figurações e pequenos papéis (ESSLIN, 1978; MÈREDIEU, 2011).

Ao final do ano Artaud foi para Marselha passar as festas com a família; retornou a Paris no ano seguinte e prosseguiu com suas descobertas no mundo teatral. Tornou-se também mais autônomo sobre sua saúde e responsável por si (MÈREDIEU, 2011).

Entretanto, entre os anos de 1920 e 1924 apresentava, por meio de cartas, queixas à esposa de Toulouse, a qual exercia um papel de mediação entre os dois. Frequentemente Artaud questionava o médico sobre possibilidades mais eficazes de tratamento (MÈREDIEU, 2011). Seu quadro de saúde, porém, não lhe impedia de seguir com as atividades e, além do teatro, cinema, literatura, vida sentimental tumultuada e relações com os surrealistas, Artaud escrevia para o Demain. A partir de 1923, passou a escrever também para a publicação literária periódica Nouvelle Revue Française (ESSLIN, 1978).

O período compreendido entre os anos 1920 e o final da vida de Artaud, na década de 1940, foi de constantes polêmicas com os intelectuais da época. Filiou-se ao movimento surrealista parisiense em 1924 e menos de um ano depois já havia recebido diversas críticas de André Breton e seus colegas, por conta de suas participações cinematográficas. O cinema comum era entendido por estes como comercial; no entanto, Artaud não conseguia se afastar dele por questões principalmente financeiras, uma vez que lhe trazia maior retorno financeiro do que o teatro e seus escritos (ESSLIN, 1978). Conforme aponta Esslin (1978, p. 28), “o cinema parecia a fonte mais viável de uma renda segura, particularmente porque o tio de Artaud, que o ajudara a tomar pé na indústria, estava contente com os êxitos do sobrinho”.

No entanto, essa era apenas uma das questões com os surrealistas, que também acreditavam que ele poderia se render ao cristianismo (o que aconteceu parcialmente, anos mais tarde, conforme veremos adiante). Outro ponto de conflito era seu interesse em construir uma empresa própria, o Théâtre Alfred Jarry, que começou a nascer em torno de 1925 e se concretizou em 1928, sem apoio nem sede definitiva, além de constantes ataques do movimento surrealista (ESSLIN, 1978). O rompimento com o movimento ocorreu em 1926, quando seus membros aderiram ao Partido Comunista. Ocorreu por meio de trocas de cartas grosseiras, de ambos os lados. Ainda assim, André Breton, um dos principais líderes do movimento na época, fez parte dos contatos mais íntimos de Artaud até o final de sua vida (ESSLIN, 1978).

A relação com o cinema se intensificou após o falecimento do pai, em 1924, e a mudança da mãe para Paris, com poucas condições financeiras. Assim, Artaud perdeu o apoio financeiro familiar e passou a depender de empréstimos de conhecidos, que se somavam aos pequenos trabalhos em peças de teatro e longas-metragens, escritos, palestras e conferências, pelos quais recebia algum dinheiro (ESSLIN, 1978).

Os anos que se seguiram até a sua morte foram penosos do ponto de vista psíquico, mas também de grande produção artística, principalmente literária. Internado em um hospital psiquiátrico em Rodez, na França, entre 1943 e 1946, foi colocado aos cuidados de Ferdière, o médico responsável pelo sanatório. Essa foi a mais longa internação de Artaud e dela surgiu *Cartas de Rodez*, uma composição de cartas endereçadas a médicos, amigos e familiares, e cujos temas circundavam a dor, a loucura, a lucidez, as diversas tentativas de tratamento e a vida dentro e fora do hospital. Elas foram escritas no próprio manicômio.

Ferdière acreditava na possibilidade – inovadora para a época – de cura pelo eletrochoque e a utilizou com Artaud, como forma de tratamento contra os delírios. Mesmo que este implorasse pelo fim do procedimento, que julgava ser uma tortura, seu médico dizia verificar melhora com a submissão da técnica – provavelmente caracterizada pela baixa dos delírios que, hoje sabemos, não é garantia de melhora do paciente, mas muitas vezes simples tamponamento dos sintomas. Como consequência, Artaud relatava comprometimento em sua memória, seu corpo e seu pensamento (ESSLIN, 1978). O médico questionava a lógica do artista em Artaud, impossível de ser compreendida pelos padrões culturais de normalidade.

Ao longo da vida publicou diversas obras, obtendo reconhecimento significativo apenas em seus últimos anos de vida, quando se encontrava já bastante debilitado, e após sua morte. Dentre os principais textos está *O teatro e seu duplo*, publicado em 1938, com escritos de 1931 a 1935 com objetivo de anunciar o teatro da crueldade. Outro importante trabalho foi a peça radiofônica *Para acabar de vez com o juízo de Deus* (ARTAUD, 1947/1975), gravada menos de um ano antes de sua morte e que só foi ao ar após seu falecimento, em 1948, por ter sido censurada na época. A peça era uma denúncia contra a docilização dos corpos engendrada pelos meios de produção e o modo de vida capitalista. Nela, Artaud cita pela primeira vez o CSO, tão importante em seu trabalho e que abordaremos no capítulo seguinte.

Assim, o teatro da crueldade tem origem na necessidade que Artaud entende que o teatro tem de vivenciar o trágico da vida no teatro e a mágica do teatro na própria vida. Sua história é marcada por uma tênue linha entre a loucura e a lucidez, cujo sofrimento foi intensificado pelo abuso de substâncias tóxicas, principalmente láudano, cocaína e heroína e que nos faz hoje perguntar quais são, e se há, de fato limites entre loucura e lucidez. É por isso também que não é possível falar das obras de Artaud sem falar de sua vida e vice-versa, pois há uma espécie de amálgama unindo esses dois elementos (VIRMAUX, 2009).

A primeira peça de teatro de Artaud escrita e encenada a partir dos pressupostos do teatro da crueldade foi *Les Cenci* (1935). *Tis Pity she's a Whore* (1938), por sua vez, foi a

primeira peça dirigida conforme os pressupostos do teatro da crueldade e lançada em *O teatro e seu duplo*. Outra obra importante foi *La Coquille et le Clergyman* (1928), roteiro de cinema escrito por Artaud e dirigido por Germaine Dulac, uma decepção para Artaud, por não conseguir fazer-se entender pelos atores e pela diretora. O filme acabou por se tornar uma obra surrealista que ele detestou (ESSLIN, 1978). Além desses, seu trabalho inclui outros materiais teóricos, peças teatrais e roteiros de cinema, bem como notas, ensaios, artigos curtos, manifestos, pinturas e desenhos.

Ainda, como ator, Artaud teve duas participações em filmes de grande repercussão na época, *Napoleão* (em 1927) e *A Paixão de Joana D'Arc* (em 1928) e diversos papéis menores, além de ter desenhado cenário e figurino para peças teatrais. Nessas experiências não podemos deixar de considerar a importância da viagem ao México e o encontro com os tarahumaras, povo originário mexicano.

Virmaux (2009) supõe que o fracasso da primeira peça pensada a partir dos pressupostos do teatro da crueldade pelo Théâtre Alfred Jarry, *Les Cenci*, foi um ponto de virada na vida de Artaud, quando decide trocar o texto literário pela experiência corporal, sendo um dos precursores do teatro físico⁸, uma forma de fazer teatral que visa retomar a importância do corpo humano enquanto instrumento expressivo (ROMANO, 2005). Para tal, se lança à vivência de uma realidade mítica que há algum tempo vinha se tornando alvo de seu interesse e que se confirma após 1936, com o contato com os tarahumaras, no México. Foi, portanto, o momento em que tomou contato com os rituais xamânicos, o uso do *peyote* e uma interioridade até então não alcançada (WILLER, 1986; MÈREDIEU, 2011).

Ele condena um teatro que considera digestivo, no sentido de ser facilmente visto, degustado e esquecido, e rejeita a supremacia da palavra em detrimento da ação. Muito mais íntimo, o teatro da crueldade não permite distância entre ator e plateia, nem preconiza a elevação da personalidade do ator, mas aposta no trabalho da experiência (ARTAUD, 1999).

⁸ Cf.: ROMANO, L. O teatro do Corpo Manifesto: teatro físico. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

2.2 A PAIXÃO DE ARTAUD

A experiência psiquiátrica de Artaud é trazida por Nicole Bousseyroux (2006) no artigo *La passion d'Artaud*⁹. A autora aponta que essa experiência, embora dolorosa, foi fundamental para a sua existência, pois o encontro com o médico Ferdière e os registros do artista nas cartas de Rodez foram o que auxiliaram Artaud a não paralisar diante da loucura (BOUSSEYROUX, 2006).

Embora Artaud não abordasse diretamente o fato de que o seu sofrimento em vida teria lhe permitido construir sua obra ou quais os efeitos do sofrimento em seu processo artístico, nos parece bastante evidente que assim foi. Essa influência é verificada, por exemplo, em Van Gogh: o suicídio pela sociedade (ARTAUD, 1947/2004), um dos textos de maior intensidade poética do autor (WILLER, 1986). O texto foi escrito logo após Artaud retornar de uma exposição do pintor no museu de l'Orangerie. Entretanto, algumas semanas antes havia sido publicado um ensaio clínico rotulando Van Gogh como “degenerado” (WILLER, 1986, p. 131), o que pode ter suscitado em Artaud mais fortemente o desejo de advogar a seu favor. O que se sabe é que, após a visitação, Artaud pôs-se a escrever o ensaio de forma apaixonada. Logo em seguida à publicação ganhou o principal prêmio literário francês da época para ensaios, o Sainte-Beuve. O prêmio veio no último ano de sua vida, momento em que começava a ter sua inventividade artística reconhecida. Ironicamente, advinha sua ascensão no mesmo momento em que a vida lhe esvaía.

A forma com que Artaud aborda o suicídio do pintor, como um assassinato cometido pela sociedade, parece se aproximar de seus próprios sentimentos com relação à vida. É clara a aceção artaudiana de que é a vida que anda na contramão do humano e não o contrário e, assim, no supracitado ensaio, coloca a vida sob os termos da anormalidade: “não é o homem, mas sim o mundo que se tornou anormal” (ARTAUD, 1947/2004, p.7) e qualquer homem de maior consciência e que a tenha “doente [no seu sentido dado à loucura] tem o máximo interesse, nesse momento, em não sair de sua doença” (p. 8), pois a realidade é insuportável.

A defesa que Artaud (1947/2004) fazia de Van Gogh, era, em suma, a sua própria: “Não, Van Gogh não era louco, mas seus quadros eram misturas incendiárias, bombas atômicas, cujo ângulo de visão comparado com o de todas as pinturas que faziam furor na época, teria sido

⁹ Ainda sem tradução para o português, as traduções realizadas nesta pesquisa são livres, feitas pela própria autora.

capaz de transtornar gravemente o conformismo larval da burguesia” (p. 9). Logo, seu trabalho sobre Van Gogh, mas também todo o restante de sua obra é, ao mesmo tempo, denúncia das atrocidades do mundo sobre os homens como ele, a exemplo do pintor, que não se conformavam com os modos de ser da época, assim como a denúncia de sua dor. Conforme Cabral (2013, p. 10), as denúncias de Artaud teriam relação “com embate dos corpos, com a relação entre as forças. Seria um sistema de afetos: no sentido dos poderes de afetar e ser afetado”.

Mèredieu (2011) aponta para a influência do *grand-guignol* na obra de Artaud e assim a potencialidade avassaladora de sua obra. Conforme a biógrafa, Artaud se debruça sobre os pressupostos do teatro do medo e do teatro da morte de André Lorde, descobertos nos anos 1920, e considera a fruição possível nesses espetáculos como pertinentes a um “teatro medicinal” (MÈREDIEU, 2011, p. 447), que permitiria a cura do espectador pela expurgação das paixões humanas no espaço teatral. Embora dissesse não ter interesse em se colocar no *grand-guignol*, suas concepções não se afastam das ferramentas utilizadas por este, como as cenas de sangue, sadismo e de tortura, já que o cerne da questão era a satirização do medo (MÈREDIEU, 2011).

Acreditamos ser conveniente trazer à cena algumas explicações sobre o gênero teatral do *grand-guignol*, desenvolvido pelo dramaturgo francês Oscar Metenier em torno de 1897. Localizado em um beco sem saída no distrito de Pigalle, em Paris, o pequeno teatro foi conhecido pela produção de controversas peças naturalistas, frequentemente censuradas pela força policial de Napoleão III. Metenier também era alvo frequente de censura por retratar quem nunca antes aparecera no palco: vagabundos, crianças de rua, prostitutas, criminosos, vigaristas. Foi um sucesso imediato e inaugurou um novo gênero teatral (PEIRRON, 2018).

O diretor Max Maurey, desconhecido nos círculos artísticos, transformou o Théâtre du Grand-Guignol numa casa de horror. Lá ele media o sucesso de uma peça pelo número de pessoas que desmaiavam durante a apresentação e, para atrair publicidade, contratou um médico para tratar os espectadores mais medrosos – por acaso, Alfred Binet, conhecido pela invenção do teste de inteligência. Foi Maurey quem descobriu o romancista e dramaturgo André de Lorde, chamado “o Príncipe do Terror” (PEIRRON, 2018).

A insanidade tornou-se o tema de excelência do *grand-guignol*, um movimento contrário ao que corria nos círculos artísticos da época, essencialmente burgueses, voltados para um público que não podia suportar a visão de sangue ou cadáveres no palco. O medo aparecia em diversas situações: do proletariado, do desconhecido, do estrangeiro, do contágio – uma vez que todos os fluidos corporais envolvidos na cena se faziam presentes nas trocas entre atores e

espectadores, como sangue, esperma, suor. Esses temas eram ao mesmo tempo censurados e facilmente dignos de identificação por parte do espectador, uma vez que faziam parte da vida comum. O ponto alto, entretanto, era a experiência de estados de consciência alterados por drogas e pela hipnose (PEIRRON, 2018).

Um dos raros trabalhos que abordam a relação de Artaud com o *grand-guignol* é o artigo de Tanja Jurkovic (2013). A artista croata cita Artaud ao abordar as motivações psicológicas do gênero teatral e discute que a violência e o medo, as cenas eróticas e a insanidade são instintos primitivos e, portanto, se fazem presentes na vida humana de diversas formas, além de serem temas de grande interesse para Artaud.

Levar esse tipo de entretenimento violento ao palco significa, por um lado, reconhecer que tempos mais violentos já estiveram presentes na história da humanidade (como nos períodos de guerra, por exemplo) e que eles voltarão, mas o bem há de prevalecer ao mal. Por outro lado, é também um meio de demarcar a segurança que se tem ao saber que a situação que se vê no palco está acontecendo apenas lá e não na realidade – ao menos naquele momento. Além disso, o *grand-guignol* centra-se no papel do espectador enquanto testemunha e isso demarca a ambiguidade em se pensar quem é o monstro da história e em que momento, uma vez que as peças apresentam cenas cotidianas: cenas que mostram como o pai amoroso se transforma no assassino sexual à noite, por exemplo (JURKOVIC, 2013).

De Lorde voltava a esses temas [eróticos, de violência e de horror] várias vezes, à geminação entre a loucura e a violência, a ilusão do teatro e a ilusão dos pesadelos. Como Poe antes dele e Artaud à frente, De Lorde via o horror e a violência como veículos necessários para certos aspectos abomináveis da realidade¹⁰ (PRINGLE, 2011, s/p.).

Assim, o que se traz à cena com o *grand-guignol* são mundos ilusórios que, entretanto, revelam uma realidade interna, justamente o que Artaud tentou demonstrar com sua ideia de que o teatro seria um duplo da vida, uma “outra realidade arquetípica e perigosa”, aponta Stewart Pringle (2011, s/p.), que também relacionou o artista a esse gênero. Essas situações apenas “criam as bases para o desenvolvimento de diferentes tipos de monstros escondidos dentro da

¹⁰ Do original: “De Lorde would return to these themes time and time again, to the twinning of madness and violence, of the illusion of the theatre and the delusion of nightmares. Like Poe before him and Artaud ahead, De Lorde saw horror and violence as necessary vehicles for certain abominable aspects of reality”.

parte mais desonesta da natureza do ser humano”¹¹ (JURKOVIC, 2013, p. 12, tradução nossa), afinal, “isto está presente na vida cotidiana, formando um mundo onde horrores reais são envoltos pelo véu da arte”¹² (JURKOVIC, 2013, p. 12, tradução nossa).

Retomemos Artaud, assim como Pringle (2011) e Jurkovic (2013) fazem. Ele nos deixa claro que “sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível” (ARTAUD, 1999, p. 114). Se pensarmos em Van Gogh, a loucura do pintor significava a audácia em devolver ao mundo aquilo que o próprio mundo em si já apresentava, porém em forma de uma denúncia. Por isso, socialmente precisava ser calada, rotulada, trancafiada. Ou seja, de forma ampla, aquilo que todos julgavam como loucura, Artaud concebia como a total recusa em fazer parte do conservadorismo europeu desde o século XIX. Ele dizia não a esse *status quo*.

O que se entende por um autêntico alienado?

É um homem que prefere tornar-se louco – no sentido social da palavra – antes do que trair uma ideia superior de honra humana.

Por esse motivo, a sociedade amordaça a todos aqueles de quem ela quer se livrar, ou só proteger por terem se recusado a converter-se em cúmplices de certas imensas porcarias.

Porque um alienado é, na realidade, um homem ao qual a sociedade se nega a escutar, e ao qual quer impedir que expresse certas verdades insuportáveis (ARTAUD, 1947/2004, p. 12).

Artaud acreditava com convicção que sobre essas almas mais conscientes (de Van Gogh, Nietzsche, Poe, Baudelaire e ele próprio) a sociedade endereçava feitiços coletivos que as tornavam agoniadas em seus próprios pensamentos, ao mesmo tempo que mais conscientes para denunciar a realidade. Precisamos estar atentos à ideia de consciência a que Artaud se refere, pois para ele não tem o mesmo caráter da consciência freudiana, por exemplo, que faz referência direta a uma estrutura psíquica responsável por conteúdos psíquicos passíveis de serem lembrados pelo sujeito, oferecendo-lhe suporte. Em Artaud, a ideia de consciência se aproxima muito da experiência que teve com o *peyote* e os tarahumaras e faz referência a um retorno, considerado por Artaud como urgentemente necessário, àquilo que o homem tem de mais humano, que é a sua ligação com os ritos primitivos (QUILICI, 2004). Assim, estar consciente,

¹¹ Do original: “which create the grounds for the development of different kinds of monsters hidden inside the most devious part of human nature”.

¹² Do original: “It is present in everyday life, forming a world where real horrors are shrouded with the veil of artistry”.

para o artista, teria relação com retomar os elementos humanos mais originários. Mais tarde, quando abordarmos a queixa de Artaud sobre a perda do pensamento, fruto de sua experiência psiquiátrica, é importante termos essa visão em mente, uma vez que nos parece que perder o pensamento é justamente se desligar de uma experiência profunda com as forças originárias.

Conforme Artaud, o ocidente havia se distanciado drasticamente dessas ideias e por isso a sociedade se degradava. Nesse sentido, e talvez esteja aí sua principal crítica ao modo de vida ocidental moderno, o ocidente se deixava convencer pela ilusão do conforto produzido pelo capital. Conforme Cassiano Quilici (2004), autor de *Antonin Artaud, Teatro e Ritual*, os indígenas e seus rituais lhe interessam porque “interessa-lhe o distanciamento que os nativos cultivariam em relação às próprias sensações, sejam elas agradáveis ou desagradáveis, atitude que choca frontalmente com a ideia de conforto material cultivada no ocidente” (p. 173).

Com relação ao distanciamento citado por Quilici (2004), e conceito que Artaud muito utilizou ao pensar sua forma de arte, verificamos um distanciamento do eu-psicológico, algo tão presente no imaginário social ocidental já naquela época. Com isso queremos dizer, pautando-nos em Derrida (1995), que há uma crítica à ideia de que a obra de um artista é fruto exclusivamente de sua experiência psicológica, apreendida pelas funções psíquicas, tal como memória, orientação, afetividade etc., fundamentada em uma identidade e fragmentada pelo saber científico.

Com os indígenas, por exemplo,

haveria cultivo de uma impessoalidade na relação com o organismo: a realidade corporal não é percebida como o fundamento de uma identidade. O corpo existe como uma exterioridade descolada da noção de “eu”. Essa desidentificação permitiria, ao mesmo tempo, o aprofundamento da capacidade de perscrutar o organismo e de conhecer seus mistérios, sem a compulsão de fixá-lo em imagens e representações (QUILICI, 2004, p. 174).

Sua experiência, diferentemente daquilo que é hábito no ocidente e mais próxima à dos tarahumaras, demarca uma relação particular com o corpo, que Artaud apontava como concebido de formas distintas entre ocidentais e os povos que viviam mais próximos dos costumes originários. Conforme Artaud, “o índio Tarahumara não atribui ao corpo o valor que nós europeus lhe atribuímos, e tem dele uma noção totalmente outra” (Artaud apud QUILICI, 2004),

que é pautada em outra forma de alteridade¹³, divergente daquela entendida pela ciência ocidental.

Artaud acreditava que o corpo já nascia doente porque desde o nascimento se submetia às leis e regras das instituições sociais. Com isso, se distanciava de algo de originário da vida humana, ou seja, de toda a potencialidade que teria um corpo aberto a interagir com o mundo que o rodeia (QUILICI, 2004). Nesse sentido, a experiência com os tarahumaras lhe indicou que era necessário um novo modo de ver o corpo, visão esta que não tinha nada de nova, pois já havia estado presente desde muito tempo no ocidente, embora tivesse sido perdida. Assim, tratava-se muito mais de recuperar uma visão de corpo que não se baseava na individualidade do corpo (QUILICI, 2004).

Para Artaud, estava justamente aí o problema: ao limitar as possibilidades de relação com o corpo em certas imagens e representações (sempre limitadas), tal como no teatro francês da época, o corpo também é limitado e aprisionado, perdendo sua inventividade, algo inconcebível. O que ele busca é exatamente o contrário, explorar todas as possibilidades de comunicação (ARTAUD, 1999). Em suas palavras, o que pretende com o teatro da crueldade é que este seja uma marca oposta à visão “econômica, utilitária e técnica do mundo” (p. 144), a qual

voltará a pôr em moda as grandes preocupações e as grandes paixões essenciais que o teatro moderno cobriu com o verniz do homem falsamente civilizado.

(...) Renunciando ao homem psicológico (...) é ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro se dirigirá.

E no homem ele fará entrar não apenas o reto mas também o verso do espírito; a realidade da imaginação e dos sonhos aparecerá nele em igualdade de condições com a vida (ARTAUD, 1999, p. 144).

Com isso, Artaud pretende que a humanidade seja capaz de produzir a arte na existência e a coloque em lugar tão essencial quanto o ato de respirar. A dificuldade, entretanto, de levar tal perspectiva a cabo se refere à constituição social da humanidade: se pauta na existência das leis necessárias à civilização moderna, que segundo Freud (1913-14/1996) são tão antigas quanto a organização humana nos grupos sociais. Então, como Artaud poderia manter a vida no contexto da civilização sem aderir às suas normas? O que ele vivia era a impossibilidade do total não-assujeitamento às normas sociais.

¹³ Optamos por nos debruçarmos sobre o conceito no Capítulo IV, onde demanda-se mais dessa concepção.

Freud, em alguma medida, havia alcançado esse entendimento de Artaud, ao nos apontar, por exemplo, em *Totem e tabu* (1913-14/1996), que no princípio da história da humanidade o homem estava lançado aos seus instintos mais primitivos e que foi necessária uma interdição para que fosse possível a vida em civilização. Para tal, Freud (1913-14/1996) retoma o mito darwiniano da horda primeva e demarca como a interdição e submissão a certas leis é exigência necessária à vida social no ocidente.

O mito relata que havia um pai violento e ciumento que reservava para si o direito ao gozo de todas as fêmeas da horda, por isso, à medida que os filhos homens cresciam, eram expulsos da tribo, já que poderiam ser considerados rivais desse pai (FREUD, 1913-14/1996). Freud traz esse mito para nos falar da revolta dos filhos e do assassinato do pai, apontando as consequências da situação.

Certo dia, os irmãos expulsos se juntaram, abateram e devoraram o pai, assim terminando com a horda primeva. Unidos, ousaram fazer o que não seria possível individualmente. (Talvez um avanço cultural, o manejo de uma nova arma, tenha lhes dado um sentimento de superioridade). O fato de haverem também devorado o morto não surpreende, tratando-se de canibais. Sem dúvida, o violento pai primevo era o modelo temido e invejado de cada um dos irmãos. No ato de devorá-lo, eles realizavam a identificação com ele, e cada um apropriava-se de parte de sua força. A refeição totêmica, talvez a primeira festa da humanidade, seria a repetição e a celebração desse ato memorável e criminoso, com o qual teve início tanta coisa: as organizações sociais, as restrições morais, a religião (FREUD, 1913-14/1996, p. 150).

Com o mito, Freud metaforiza o surgimento da lei, ressaltando o sentido paterno do animal totêmico e a função do pai, assim como torna concreta a ideia de supereu, também retomada em *O Mal-estar na civilização* (FREUD, 1930/2011). Na cena acima, o que entra em jogo é que a realização da sexualidade se pauta no acordo estabelecido entre os irmãos, porém esse acordo se submete, primeiramente, àquilo que a cultura permite. O que os irmãos fazem, ao matar e ingerir o pai, é trocar uma certa liberdade pela culpa do assassinato. O paradoxo superegoico (satisfação do desejo por um lado, culpa compensatória por outro) não se harmoniza nunca, representando um dos mais fundamentais pontos do processo civilizatório (FREUD, 1913-14/1996).

Anos mais tarde, Freud retomará a questão em *O Mal-estar na civilização* (1930/2011), dedicando-se à compreensão de que se os homens não se submeterem a certas leis (principalmente de interdição), a vida humana se torna impossível, pois é necessário que se abra mão de alguns aspectos individuais, inclusive da satisfação total de seus próprios desejos, para que o social possa emergir. A impossibilidade de harmonização incumbida à civilização nos permite

compreender que não há qualquer lei na cultura, seja ela de origem moral, religiosa ou jurídica, capaz de ser sustentada pelo sujeito sem fazê-lo vivenciar conflitos muito intensos (FREUD, 1930/2011).

Freud segue com a suposição de que sentimentos contraditórios invadiam os irmãos:

Odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável ao seu anseio de poder e aos desejos sexuais; mas amavam-no e admiravam-no também. Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalcada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo. (...) Anularam o próprio ato proibindo a morte do totem, o substituto do pai; e renunciaram aos seus frutos abrindo mão da reivindicação às mulheres que agora tinham sido libertadas. Criaram assim, do sentimento de culpa filial, os dois tabus fundamentais do totemismo [assassinato e incesto] (FREUD, 1913-14/1996, p. 151).

Em termos culturais essa lei simbólica é a proibição fundamental que garante aderência ao laço social (FREUD, 1913-14/1996). Por outro lado, especificamente com relação ao sujeito – e ressaltamos que abordá-lo individualmente tem o mesmo sentido que abordá-lo na cultura, pois os consideramos indissociáveis –, marca a ambivalência de sentimentos com relação ao pai morto, que ao mesmo tempo se odeia e se ama; e demarca que é impossível alcançar o gozo absoluto porque quem goza é justamente esse outro absoluto. Como efeito dessa relação o sujeito se assujeita à neurose, porque é incapaz de alcançar o gozo (LACAN, 1953/2005).

Poderíamos pensar, a partir daí, que a recusa de Artaud a se submeter à castração, e por consequência ao que na psicanálise entendemos por neurose, é evidenciada nas denúncias que a sociedade se recusava a ouvir e por isso o taxava, assim como a Van Gogh e outros, de louco. Diante da impossibilidade de Van Gogh, Artaud, e outros se sujeitarem à loucura do mundo, e percebendo em si próprios a lucidez da denúncia que fazem àquilo que se convencionou chamar de normalidade, os ditos loucos sofrem. Em Van Gogh isso concretizou-se com o suicídio, tal como verificamos na passagem abaixo.

Van Gogh buscou o seu [eu humano] durante toda a sua vida, com energia e determinação excepcionais.

E não se suicidou em um ataque de loucura, pela angústia de não chegar a encontrá-lo; ao contrário, acabava de encontrá-lo, e de descobrir o que era e quem era ele mesmo, quando a consciência geral da sociedade, para castigá-lo, por ter rompido as amarras, o suicidou (ARTAUD, 1947/2004, p. 15).

Ao falar de Van Gogh, quanto Artaud fala de si?

Retomemos sua relação com a psiquiatria. Artaud vivencia uma espécie de subjetivação com os delírios. Essa experiência consequentemente o coloca em confronto contínuo com a ciência que, ele acredita, criou a loucura para poder existir, pela via da psiquiatria (ARTAUD, 1947/2004). Nesse sentido, Bousseyrroux (2006) nos recorda a conturbada relação do artista com esse campo da medicina e, mais efetivamente, com os psiquiatras que o acompanharam desde o final dos anos 1930 até sua morte, em 1948:

A medicina nasceu do mal, se é que não nasceu da doença e não provocou, pelo contrário, a doença para assim ter uma razão de ser; mas a psiquiatria nasceu da multidão vulgar de pessoas que quiseram preservar o mal como fonte da doença e que assim produziram do seu próprio nada uma espécie de Guarda Suíça para extirpar na raiz o espírito de rebelião reivindicatória que está na origem de todo gênio (ARTAUD, 1947/2004, p. 25).

Dito isso, retomamos Bousseyrroux (2006). Para a autora, seriam dois os principais encontros de Artaud com a psiquiatria. O primeiro, positivo, ocorreu devido ao encontro com o psiquiatra Gaston Ferdière, que trouxe Artaud novamente à vida subjetiva e poética ao lhe dar apoio em sua entrada em Rodez, em 1943. De acordo com Bousseyrroux (2006), a ida para Rodez o teria salvado da morte, uma vez que o médico permitiu o reencontro de Artaud com a vida, não apenas em seu aspecto físico, cujo corpo estava tão padecido, mas também em termos de criatividade artística e poética, perdidas em meio aos delírios. Por outro lado, um primeiro encontro, mais complexo de se analisar, aconteceu logo após sua viagem ao México, em 1936, que embora tenha sido catastrófica em termos de organização psíquica, como veremos a seguir, fora fantástica do ponto de vista da intensidade de suas produções artísticas.

2.2.1 A paixão de Artaud: a viagem ao México e o encontro com as forças originárias

A viagem ao México teve objetivos diversos. Primeiramente, Artaud almejava sair do círculo artístico europeu, o qual não lhe satisfazia por se sentir incompreendido e sufocado pela arte comercial burguesa. Por outro lado, também significava a busca pela cura, uma aposta na espiritualidade dos povos originários para suas debilidades físicas e mentais, assim como para a dependência de drogas, bastante avançada nesse período da década de 1930 (WILLER, 1986; QUILICI, 2004).

Entretanto, como o próprio Artaud assinala, acaba apenas “encontrando a antevisão do seu calvário” (WILLER, 1986, p. 12) e sua volta o coloca numa posição profética e delirante, como um “emissário de catástrofes que se aproximavam” (WILLER, 1986, p. 12), tanto no

plano pessoal quanto social. Os fatos comprovaram que Artaud não estava errado em nenhum dos aspectos: em termos pessoais a realidade mostrou-se cada vez mais árdua para ele; em termos sociais, dois anos depois eclodiria a Segunda Guerra Mundial, cujos efeitos foram verificados no mundo todo e sobretudo na Europa (WILLER, 1986).

Com relação aos aspectos individuais, conforme Bousseyroux (2006), a viagem piorou consideravelmente os delírios de Artaud, tendo dado vazão à “paixão de Artaud” pela poética, termo criado por Lacan, com quem se consultou no Sainte-Anne uma única vez, em 1938. Sobre esta situação, escreveu Duncker (1996, *online*, tradução nossa):

Um encontro bizarro entre Jacques Lacan e Antonin Artaud aconteceu no asilo de Sainte-Anne, em Paris, em 1938-1939. Lacan se encarregou de diagnosticar e avaliar os pacientes da clínica psiquiátrica do hospital. Ele rejeitou Artaud como "crônico e incuravelmente insano" e deixou implícito que Artaud havia "inflamado" a si mesmo e deveria ser "acalmado". Isso é tão bom quanto sugerir que Artaud enlouqueceu. No espírito de retaliação, Artaud alegou que havia sido envenenado em Sainte-Anne. Ele foi então excluído no labirinto do sistema psiquiátrico francês, terminando nas montanhas em Rodez, onde foi forçado a se submeter a um tratamento com choque elétrico e ameaçado de deportação durante a guerra. Existem muitas semelhanças entre a obra de Antonin Artaud e Jacques Lacan. Ambos interrogam com ceticismo o drama da psicose, a fragmentação do self e as tensões no discurso analítico. Mas em 1939 era Lacan quem assinava os formulários. Ele tinha o poder de dizer o que era loucura e quem era louco. A questão é, como Humpty Dumpty colocou, “Quem será o mestre?”¹⁴.

Para a autora, a viagem provocou nele efeitos negativos em três sentidos: um religioso/místico, um psiquiátrico e um lacaniano (BOUSSEYROUX, 2006).

O sentido religioso/místico é da paixão cristã que vivia em seu delírio (BOUSSEYROUX, 2006). Na viagem ao México, a experiência do uso de *peyote* com os indígenas tarahumaras significou, por um lado, a abertura de Artaud para o desenvolvimento de suas aspirações teatrais como até então não lhe tinha sido possível experimentar e concretizar em sua escrita. Por outro lado, porém, não serviu sequer minimamente como auxílio com relação à sua dependência de tóxicos (ESSLIN, 1978; BOUSSEYROUX, 2006; MÉREDIEU, 2011).

¹⁴ Do original: “A bizarre encounter between Jacques Lacan and Antonin Artaud took place in the asylum of Sainte-Anne at Paris in 1938-1939. Lacan was in charge of diagnosing and assessing the patients in the hospital’s psychiatric clinic. He dismissed Artaud as ‘chronically and incurably insane’ and implied that Artaud had ‘inflamed’ himself and should be ‘calmed down’. This is as good as implying that Artaud had driven himself mad. In the spirit of retaliation, Artaud claimed that he had been poisoned at Sainte-Anne. He was then dismissed into the labyrinth of the French psychiatric system, ending up in the mountains at Rodez, where he was forced to undergo electric shock treatment and menaced with deportation during the war. There are many similarities between the work of Antonin Artaud and Jacques Lacan. Both of them sceptically interrogate the drama of psychosis, the splintering of the self and the tensions within analytic discourse. But in 1939 it was Lacan who was signing the forms. He had the power to say what madness was and who was mad. The question is, as Humpty Dumpty put it, ‘Who is to be master?’”.

A experiência também o colocou em uma relação obsessiva com relação à produção escrita. Para Méredieu (2011, p. 572) “as impressões mexicanas não são, pois, atenuadas em seu retorno. São, ao contrário, ampliadas. Artaud viveu essas lembranças como no centro de uma caixa de ressonância”, pois sentimentos e sensações só se tornaram ainda mais fortes e transbordavam no artista.

Logo após o retorno do México Artaud converteu-se ao catolicismo, embora com aspirações místicas, uma vez que recorre também ao tarô e à numerologia. Considerava-se um mensageiro dos tempos difíceis que se aproximavam de Paris e, desesperadamente, decidiu que precisava fazer uma viagem à Irlanda, a terra de São Patrício, de quem acreditava possuir uma bengala com treze nós (MÉREDIEU, 2011), conforme abordamos no tópico seguinte.

2.2.2 A paixão de Artaud: a viagem à Irlanda e as revelações do ser

No ano seguinte ao seu retorno do México seus manuscritos já haviam se esgotado, então ele desejava ir à Irlanda vivenciar a experiência de forças vivas da tradição oriental que se manifestavam no ocidente, interessando-se profundamente em conhecer os costumes, história e outros assuntos relativos à Irlanda antiga (MÉREDIEU, 2011).

Além disso, essa viagem seria o cumprimento da Profecia de São Patrício, que anos mais cedo havia tomado contato no *Dicionário Hagiográfico* na Biblioteca Nacional de Paris (MÉREDIEU, 2011). Méredieu (2011) questiona, entretanto, se tal profecia estaria no supracitado dicionário ou no livro *Vida dos Santos e dos Bem-aventurados Honrados em Todos os Tempos e em Todos os Lugares desde o Nascimento do Cristianismo até os Nossos Dias* que, de fato, se encontra na Biblioteca e contém a história da bengala e uma profecia de São Patrício. De toda forma, essa experiência o seguirá até o final da vida, tanto com relação à profecia, quanto as consequências da ida à Irlanda.

Segundo Méredieu (2011), a bengala teria sido de um pintor surrealista holandês, Kristians Tonny, e Artaud a pegou em uma exposição que o pintor realizava em Paris. Conforme a autora, assim que viu a bengala, apoderou-se dela, passando a fazer parte dos objetos mágicos que o acompanhariam até a Irlanda, juntamente com uma espada que ganhou de um curandeiro cubano quando viajava para o México. Artaud acreditava que ao mesmo tempo que quem tocasse o instrumento seria amaldiçoado, este protegeria quem ele decidisse que deveria ser protegido. Tais ideias o tomam em um momento em que acreditava que catástrofes desolariam a Europa, causando a destruição e a desordem, como explicita com a previsão de caos entre os

quatro elementos, em seu texto *As novas revelações do ser*, escrito em 1937. Segundo ele, haveria “fogo na água,/o ar na terra/água no ar/e a terra no mar”¹⁵ (ARTAUD, 1936-7/2016, p. 787, tradução nossa).

Por outro lado, a versão de Ana Teixeira (1999) é de que Artaud teria recebido a bengala em 1937, de um feiticeiro da Savóia, e que sua partida para a Irlanda tinha como finalidade devolvê-la ao seu país de origem. Secundariamente, representava uma oportunidade de se aproximar da cultura celta.

A passagem pela Irlanda é “uma viagem que vai se revelar como a mais mística e a mais delirante das viagens de Artaud” (MÉREDIEU, 2011, p. 587). Ademais, não foi sem consequências. Lá Artaud visitou pequenas ilhas, cemitérios com cruzeiros celtas e fortes circundados por pedras pontiagudas e falésias. O mais importante, porém, foi seguir os rastros de um dramaturgo irlandês do final século XIX, John Millington Synge, fundador do Abbey Théâtre e conhecido por seus estudos sobre a cultura celta, o sonho e a magia, e como relacionava isso com um paganismo essencial para resgatar algo de humano no mundo. Artaud teria tomado contato com o escritor por meio da encenação de uma de suas peças em Paris. O dramaturgo escrevia sobre a vida dos camponeses e dos marinheiros, despertando o interesse de Artaud, uma vez que se interessava sobre como esses homens deixavam seus restos pela ilha – principalmente no que diz respeito aos marinheiros afogados em naufrágios –, sendo compreensível sua obsessão por chegar à ilha de Aran (MÉREDIEU, 2011).

Além disso, a ida à ilha de Aran e Dublin remetia a uma experiência antiga de Artaud, sua infância católica (MÉREDIEU, 2011). Esse momento marcou uma série de obsessões com elementos religiosos, que ele se debruça em buscar; entretanto, não serão aprofundados nessa pesquisa. Apenas queremos considerar que os signos de que se apropria nas poucas semanas que passa na Irlanda são suficientes para que ele se envolva com todo seu ser naquilo que chamou de seu Destino (ARTAUD, 1936-7/2016).

Já no país, Artaud passa por situações penosas que se agravavam com o fato de não dominar o idioma, estar sem dinheiro e apresentar um estado de saúde mental instável. Assim, ele é pego pelas autoridades locais pregando nas ruas com seu bastão e é acusado de ser um agitador e de vagabundagem. Considerado perigoso e agressivo, é isolado, colocado em camisa

¹⁵ Do original: “Le feu dans l’eau,/l’air dans la terre,/ et la terre dans la mer”.

de força e deportado (MÉREDIEU, 2011). De volta à França, iniciou-se a saga das longas internações (TEIXEIRA, 1999).

Retomando os escritos de Artaud, *As novas revelações do ser* (ARTAUD, 1936-7/2016) está repleto de misticismos e influências da leitura de tarôs, fruto dessas experiências irlandesas; nesses escritos relata que

A destruição em todos os lugares procurada foi desejada inconscientemente por todos e eu afirmo que ela é desejada por todos como a única maneira de nos salvar de um mundo onde a vida não pode mais se exercitar. E esta Destruição está por toda parte iniciada¹⁶ (ARTAUD, 1936-7/2016, p. 794, tradução nossa).

Na função de mensageiro, Artaud sente tudo de forma profundamente intensa.

Já faz muito tempo desde que senti o Vazio, mas me recusei a me jogar no Vazio¹⁷.
Eu era covarde como tudo que vejo.
Quando pensei que estava recusando este mundo, agora sei que recusei o Vazio.
Porque eu sei que este mundo não é e eu sei como não é.
O que eu sofri até agora é ter recusado o Vazio.
O vazio que já estava em mim.

Sei que queria me esclarecer pelo Vazio e que me recusei a deixar-me iluminar. Se alguém fez uma pira minha, foi para me curar de estar no mundo¹⁸ (ARTAUD, 1936-7/2016, p. 787-8, tradução nossa).

“Se alguém fez uma pira minha, foi para me curar de estar no mundo”¹⁹ (ARTAUD, 1936-7/2016, p. 788, tradução nossa). Esse fragmento faz referência a uma dor de existir insuportável para Artaud, e em muito similar à dor de existir apontada por Lacan (1955-6/1998) com relação à psicose, o que abordaremos no capítulo seguinte (seção 3.3.2).

¹⁶ Do original: “C’est ainsi que de tous les côtés la Destruction partout recherchée a été désirée inconsciemment part out le monde et je prétends qu’elle est voulue occultement par tout le monde comme le seul moyen de nous sauver d’un monde où l’avie ne peut plus s’exercer. Et cette Destruction est partout commencée”.

¹⁷ Sobre o vazio cf. Capítulo III, seção 3.3.1.

¹⁸ Do original: “Voilà longtemps que j’ai senti le Vide, mais que j’ai refuse de me jeter dans le Vide. J’ai été lâche comme tout ce que je vois. Quand j’ai cru que je refusais le monde, je sais maintenant que je refusais le Vide. Car je sais que ce monde n’est pas et je sais comment il n’est pas. Ce dont j’ai souffert jusqu’ici, c’est d’avoir refuse le Vide. Le Vide qui était déjà em moi. Je sais qu’on a voulu m’éclairer par le Vide et que j’ai refuse de me laisser éclairer”.

¹⁹ Do original: “Si l’on a fait de moi um bûcher, c’était pour me guérir d’être au monde”.

Na sequência, Artaud faz referência direta ao que seriam os possíveis desenhos da bengala, os quatro elementos e as cinco serpentes, símbolos da destruição a que o mundo estava destinado – e ele, a ser o mensageiro torturado, como no fragmento a seguir:

Seja qual for a nossa aparência, a Destruição vai tocar em todos os lugares.
Mas o que as 5 serpentes significam?
Elas indicam os 4 elementos no meio dos quais o Destino jogará e pelos quais será devolvido.
Apenas um homem os preparou porque os homens os mereciam. Um homem irá direcioná-los. E esse homem é um torturado.

Aqui está o que os Tarôs de 15 de junho de 1937 revelaram sobre o Torturado²⁰ (AR-
TAUD, 1936-7/2016, p. 795, tradução nossa).

Artaud, ao que nos parece, com esse texto tenta explicar a dor da destruição que acomete o mundo, mas que também o acomete em seu próprio corpo e que ele, torturado por esta dor, é também encarregado de fazer esse anúncio de destruição. Esse corpo que passará a vida toda tentando refazer – o corpo de um torturado. Entretanto, é um corpo de dor e ao mesmo tempo de resistência, pois se recusa a se deixar ser suicidado, tal como o foi Van Gogh, embora toda a desorganização, inclusive psíquica, em que se encontra.

Um outro exemplo é Grada Kilomba (2019), quando fala da dolorosa experiência de estar à margem. Discutindo a epistemologia e as vozes legitimadas para a produção do conhecimento, ela direciona a margem como o lugar das minorias, do discurso não-branco, das mulheres – e aqui podemos acrescentar dos loucos, dos pobres e periféricos, das pessoas com deficiência, em suma, de todos aqueles que são excluídos do centro do conhecimento, pensamento e concentração de riquezas. Para a autora, estar na margem é sempre a possibilidade de convite a quem fala de lugar não-hegemônico, mas para além de lugar de sofrimento, por conta das opressões vividas, a margem é também, ao situar-se como lugar de resistência, espaço de potencialidade inventiva, criativa.

²⁰ Do original: “De quelque côté que l’on se retourne la Destruction va partout jouer.

Mais que veulent dire les 5 Serpents?

Ils indiquent les 4 Éléments au milieu desquels le Destin va jouer et par lesquels il sera Retourné.

Um seul Homme les a préparé parce que les hommes les ont mérités. Um seul homme va les diriger. Et cet homme est un Torturé”.

2.2.3 A paixão de Artaud: loucura e resistência

A viagem de Artaud à Irlanda aconteceu logo após o rompimento do relacionamento com Cécile Schramme, o que demarca o sentido psiquiátrico da paixão de Artaud, conforme Bousseyroux (2006).

Antes, porém, precisamos reconhecer que falar de Artaud em termos de loucura é sempre um risco, tanto no sentido de cairmos no simplório de um diagnóstico que, ao rotulá-lo, nada nos diz sobre sua experiência e genialidade artística; quanto porque podemos cair no campo das simples especulações, uma vez que Artaud só pode ser pensado a partir do que acessamos em sua escrita e do que outros falaram e falam sobre ele. Assim, para evitar esses riscos, articulamos Artaud com a ideia de loucura não para investigar a sua experiência com ela, tarefa impossível e sem sentido, mas para questionar a ideia de loucura no nosso meio social, justamente por termos sujeitos geniais como Artaud colados a um estereótipo.

Quanto à história de Artaud, Méredieu (2011) aponta que, desde a infância, o artista já era acompanhado pela medicina. Na juventude e início da vida adulta (1920-1935), porém, a psiquiatria o acompanha mais de perto, com internamentos pontuais, e também com tentativas inúmeras de melhora por meio de tratamentos inovadores, intentadas por ele próprio, pelos pais e por amigos próximos. A partir de 1937, entretanto, Artaud passa por internamentos compulsórios e longos, os quais só terão fim em 1946.

Sua aversão era clara: “ambulâncias, casas de saúde, asilos, camisas de força, prisões, eletrochoques, é o que você mais teme, porque, ao nos ser enviado, você não pode mais se defender” (Artaud apud MÉREDIEU, 2011, p. 625). Além dos internamentos compulsórios, Artaud conhecerá o eletrochoque, técnica que ascendia nos manicômios europeus do final dos anos 1930. Esse era, portanto, um momento de encontro com a psiquiatria muito distinto daquele que havia vivido em seus anos de juventude, e no qual verá transpassar por seu corpo e escrita as consequências da experiência de choque.

Enquanto a Segunda Guerra Mundial acontecia do lado de fora, dentro dos muros dos asilos Artaud enfrentava uma guerra aos sanatórios (MÉREDIEU, 2011). Mas, afinal, qual era a loucura de Artaud?

O fato de saber se Artaud deveria ou não ser considerado louco gerou violentas controvérsias. Artaud parecia bem louco e delirante: a leitura das cartas ao dr. Fouks²¹ o testemunham por si só. Recusar a loucura de Artaud seria negar e recusar o que ele foi em essência. Mas o importante não se encontra ali. O importante é saber o que se coloca sobre a palavra loucura. E, a esse respeito, é preciso reconhecer que a loucura, como a doença, é – em relação ao que se convencionou chamar de nossa condição humana – uma forma de sanidade. Esse sempre foi o ponto de vista de Artaud, que via a doença como uma forma de reação a um mal-estar fundamental. A loucura é uma dupla resposta à questão do ser e à do indivíduo: uma resposta metafísica e social (MÉREDIEU, 2011, p. 626).

Vale retomar esse último ponto. Para compreender a loucura como resposta social é preciso reconhecer o contexto histórico em que Artaud viveu. Principalmente na Europa, os séculos XIX e XX representavam a solidificação do regime capitalista, que nascera forte após a Revolução Industrial (1820-1840). Nesse sentido, o mundo vivia a ascensão de uma nova visão sobre o corpo e suas potencialidades.

Michel Foucault (1987) nos auxilia a entender o que significou a promoção da domesticação e docilização dos corpos nesse período, corpos em preparação para a apropriação e uso por parte do capital. Corpos desprovidos de subjetividade, ou, providos de uma nova subjetividade, a subjetividade do corpo máquina, do corpo que pode ser submetido, utilizado, transformado, domesticado e aperfeiçoado conforme as necessidades do regime disciplinar. Assim, entendendo a sociedade como doente, fazer resistência não poderia ser considerado exatamente como um esforço de se manter a sanidade, tal como Artaud (1947/2004) fez com o seu texto sobre Van Gogh? Não seria uma recusa radical a normas sociais adoecedoras? Permitir-se louco, nesse sentido, com Artaud, seria poder refazer o corpo.

Ademais, Georges Canguilhem, em *O normal e o patológico* (1982), aponta que a ideia da loucura tradicionalmente disseminada como aquilo que foge ao normal não é um conceito da medicina, embora seja uma produção social referendada por ela, uma vez que é a construção da medicina que produz e ratifica as práticas sociais. Em essência, a medicina ocupa-se de garantir a recuperação da vida, ou seja, preocupa-se com aquilo que é de ordem vital, enquanto o contexto social, baseado em suas normas, leis e instituições, pautado nas práticas humanas e não sem o aval das disciplinas – incluindo-se a medicina – visa dizer o que é bom e mau, o que

²¹ Léon Fouks foi um dos psiquiatras que atendeu Artaud no Ville-Évrard em 1939 e com quem manteve correspondência marcada por escrita e desenhos repletos de elementos significativos acerca dos pensamentos de Artaud à época.

é adequado e o que não é, de modo a produzir parâmetros para identificar corpos e comportamentos desviantes e corrigi-los.

A própria ideia do alienado, que Artaud (1947/2004) revela com seu texto sobre Van Gogh, nos apresenta essa dimensão lúcida, poderíamos dizer, da loucura. Ela expande a ideia de um campo individual em direção a um coletivo. A loucura de Artaud é política, na medida em que questiona as estruturas sociais, as instituições – infraestruturais e simbólicas – a que sua civilização se submete. Ou seja, apenas a medicina não explica a loucura de Artaud. E se pensarmos com Canguilhem (1982) ela sequer se proporia a isso, embora seja a justificativa socialmente disseminada e a relação conturbada de Artaud com seus psiquiatras também nos indique uma relação opressiva. É preciso ir além e localizá-la nas amarras sociais em que se insere, sem perder de vista também o fato de que muito possivelmente o próprio encarceramento tenha gerado sintomas, principalmente a partir dos usos do eletrochoque, que estavam em fase experimental na época e que até pouco tempo ouviam-se denúncias acerca da desumanidade de seus usos e efeitos²².

Ainda que haja uma dimensão lúcida na loucura de Van Gogh, tal como nos apresenta Artaud, e na sua própria, isso não é vivido sem mal-estar, até mesmo porque o mal-estar é constitutivo à existência. Na obra *O mal-estar na civilização Freud* (1930/2011) retoma o mito da horda primeva, citado anteriormente, para evidenciar que estar em vida significa precisar lidar com o mal-estar, uma vez que a civilização evidencia não-satisfação dos desejos humanos, já que vai contra as pulsões, elementos inconscientes da vida psíquica que impelem o sujeito a agir em prol da satisfação de necessidades básicas que visam a conservação da existência num primeiro momento, e do desejo, secundariamente (FREUD, 1915/1996). Esse mal-estar seria produto, portanto, da luta entre o id e o supereu, cujo resultado é a necessidade do sujeito sacrificar algo de seu para o que entenderia como um bem maior, a vida em sociedade.

Ademais, na mesma obra Freud (1930/2011) cita alguns fatores, dentre eles o corpo, os relacionamentos e o mundo externo, de tanto peso nos escritos de Artaud. Com relação ao corpo podemos citar as necessidades pulsionais que Freud (1915/1996) desenvolve já em *As pulsões e suas vicissitudes*, bem como os mecanismos de defesa de que nos utilizamos para fugir do mal-estar criados por elas ao mesmo tempo que tentamos satisfazê-las, mesmo que

²² No Brasil, uma referência dessa denúncia foi a psiquiatra Nise da Silveira que, no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, engendrou uma verdadeira revolução contra o eletrochoque, aderindo ao tratamento da loucura pela arte.

parcialmente. Em Artaud, o corpo é ao mesmo tempo fonte de satisfação artística e de sofrimento. E este dói-lhe desde a juventude.

Acerca dos relacionamentos, o outro é sempre uma questão, na medida em que se trata de um semelhante, mas com particularidades e desejos próprios (FREUD, 1930/2011). Artaud, ao mesmo tempo que recusava as regras sociais, suas normas e instituições, buscava uma ligação afetiva com o outro, de modo a lidar com algo que lhe faltava, como escreve em carta à namorada, Genica Athanasiou: “voltei a ser criança quando minha mãe era toda minha e eu não podia me separar dela. Agora você se tornou como ela, igualmente indispensável” (ARTAUD, 1922/1989, p. 28).

Por fim, o mundo externo é ameaçador, tolhe o sujeito em suas tendências a se confrontar com as regras do mundo e exige repressão constante, ou satisfação pela via da fantasia (FREUD, 1930/2011). Sobre a fantasia, Freud (1907/1977, p. 153) nos diz:

O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali retrocede a lembrança de uma experiência anterior, na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo.

Assim, se para Freud a fantasia se refere a algo que não aconteceu na realidade, mas que ainda assim imprimiu marcas no inconsciente, sendo efeitos da busca do sujeito pelo prazer, se em momento anterior aproximamos Artaud da psicose, deparar-se com esse mundo externo é uma experiência aterradora, que invade e machuca. A criação artística, seu envolvimento com o teatro é, por outro lado, buscar algum conforto. Arriscamos apontar que todo o seu trabalho por refazer o corpo e almejar um trabalho de corpo sem órgãos é justamente reconhecer o problema que é lidar com eles. A luta de Artaud com as pulsões é uma luta que visa eliminar o mal-estar que sua satisfação parcial inevitavelmente irá produzir e que ele lida pela via artística, mas sem deixar de reconhecer o terror que elas escancaram.

Um segundo ponto refere-se à loucura como resposta metafísica. Esse conceito é utilizado por Artaud em um sentido bastante específico, que seria o de permitir que o corpo possa se expressar em toda a sua potencialidade. Em suas palavras, “é voltar-se contra a linguagem e suas origens baixamente utilitárias, suas origens de fera encurralada, puramente alimentares” (Artaud apud WILLER, 1986, p. 70).

A proposta de um teatro metafísico vem com a publicação de seu *Manifesto pelo Teatro da Crueldade*, em 1932. Neste texto Artaud defende a ruptura com os padrões tradicionais e

propõe um teatro que retome a expressão real do sofrimento humano, libertando forças inconscientes da plateia (PINA-COSTA, 2010). Recordemo-nos de suas indicações:

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade.

Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades.

É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa dos espectadores (ARTAUD, 1999, p. 97).

Com a potência metafísica de seu teatro, portanto, deseja retomar o que considera de vida no teatro, vinculá-lo novamente à existência das pessoas, retomar a sensibilidade que faz com que os atores, ao construírem a cena, não se sintam fechados nela mesma, nem os espectadores se percebam em uma sala fechada, apenas recebendo uma experiência. Visa que haja uma comunicação passional entre ambos (ARTAUD, 1999).

A nova linguagem que Artaud propõe ao teatro é capaz de expandir horizontes, justamente o contrário do que se fazia nos teatros europeus da época, restritos às suas próprias formas e significados. Nesse novo teatro, a poesia era o que lhe interessava e, mais especificamente, a poesia posta em prática, uma poesia transposta na realidade. “A finalidade do teatro é, portanto, a mesma de toda linguagem verdadeira: trazer a vida para dentro da arte, tornando-a real e, simultaneamente, elevar a vida – degradada do cotidiano – até o plano da arte” (WILLER, 1986, p. 55). E a essa nova forma de teatro, ele nomeou teatro da crueldade.

CAPÍTULO III

TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD: DO HOMEM DE TEATRO AO SUJEITO ARTAUD

O teatro da crueldade é fruto dos difíceis anos de 1930, momento em que Artaud via-se imerso em filmagens cinematográficas que não lhe faziam muito sentido e tentativas frequentes de desintoxicação e outras alternativas de cura para o mal que lhe acometia. Por outro lado, havia a escrita, feliz garantia de sua posterioridade com o teatro, já que enquanto ator e diretor não tivera sucesso.

O teatro da crueldade surge a partir de trocas de cartas entre Artaud e seus correspondentes (André Gide, Jean Paulhan, André Rolland de Renéville, Marcel Dalio, entre outros). Nas cartas, alegava que explicaria o teatro que estava em processo de fundar, sendo que em agosto de 1932 finalizou o manuscrito intitulado *O teatro da crueldade*, o qual trazia com maior consistência sua visão acerca de um teatro que viria em prol da cura do ser humano ao resgatar o que ele teria de mais essencial – a própria vida (MÈREDIEU, 2011).

A influência do teatro do *grand-guignol* aparecia em seus trabalhos pela aproximação com os temas grotescos, violentos e eróticos (MÈREDIEU, 2011), tal como já abordamos em momento anterior. Como exemplo temos *Les Cenci* (ARTAUD, 1935/2016a), peça teatral escrita e encenada por Artaud em 1935.

3.1 LES CENCI: A PRIMEIRA TENTATIVA DE UM TEATRO DA CRUELDADE

A primeira tentativa clara de Artaud em encenar um teatro que pudesse ser considerado como da crueldade aconteceu em 1935, com a peça *Les Cenci*, texto baseado em duas obras, uma de Percy B. Shelley e outra de Stendhal (Henri-Marie Bayle) e escrito e encenado por Artaud.

Shelley, que viveu no século XIX, teria escrito uma tragédia em cinco atos a partir de um manuscrito encontrado em Roma, no palácio da família Cenci, datado de quatro dias após a morte de Beatriz Cenci. O manuscrito apresentava um relato detalhado dos fatos que haviam acometido a família nobre de grande influência na Itália do século XVI, no ano de 1599. Stendhal também apresentou uma versão do mesmo manuscrito em 1837, a qual foi reeditada e republicada em 1855 (SÁNCHEZ-LEÓN, 2003).

O historiador Sánchez-León (2003) aponta que a história contada pelos manuscritos é verídica e faz referência ao assassinato de Francesco Cenci, a mando de sua filha Beatriz, de 22 anos, no dia 11 de setembro de 1599. Conforme a história, Francesco já era rico quando casou-se com uma mulher de grande fortuna, que morreu após terem juntos sete filhos. Entretanto casou-se novamente com Lucrecia Petroni.

Francesco era ateu e apresentava uma postura cruel e violenta diante de sua família, inclusive de manifestação constante de ódio aos filhos. Conta-se, inclusive, que havia construído as tumbas para cada um deles no pátio do palácio. Ademais, certa vez mandou os três filhos mais velhos para cidades distantes, sem qualquer apoio financeiro, fazendo-os retornarem a Roma mendigando. Era conhecido também por ter estado preso por suborno de pessoas próximas ao Papa e também por sodomia (SÁNCHEZ-LEÓN, 2003).

Os filhos também não nutriam apreço pelo pai. Chegaram a solicitar, diante de uma prisão por traição, que o Papa o condenasse à morte por desonra à família. Quanto às filhas, a situação era similar. Uma delas foi adotada pelo Papa Clemente VIII, que se apiedou diante dos maus-tratos à criança. A outra, Beatriz, foi estuprada pelo pai aos 16 anos (SÁNCHEZ-LEÓN, 2003).

Diante da situação insustentável, Beatriz e a madrasta Lucrécia, dois irmãos e mais um amigo de confiança planejaram o assassinato do pai. Sem sucesso na tentativa, quem levou o ato a cabo realmente teriam sido os criados, dos quais um foi pego, delatando a família. Interrogados e sob tortura, Lucrécia e dois irmãos confessaram o crime, mas não Beatriz. De toda forma, Lucrécia, um dos filhos e Beatriz foram condenados à morte pelo Papa e o outro filho a ser testemunha na execução dos demais (SÁNCHEZ-LEÓN, 2003).

Mesmo diante do clamor de homens da lei, nobres e seus conselheiros, a sentença havia sido dada e foi mantida. Acredita-se que principalmente porque havia ocorrido um crime parecido algum tempo antes, no qual o filho assassinara a mãe e conseguira escapar da morte, então o Papa insistiu no veredicto, para dar o exemplo de proteção à autoridade paterna dentro da instituição familiar (SÁNCHEZ-LEÓN, 2003).

A história chegou a Artaud e não pode ser tratada com indiferença, uma vez que trazia, sob o véu da tragédia, temas concernentes ao humano e que lhe interessavam consideravelmente, tais como sofrimento, incesto, parricídio e injustiça. Principalmente o papel exercido por Beatriz na história da família, a forma como ela é vilã e heroína ao mesmo tempo, é justa e também criminosa: “a medida de seu sofrimento deve equilibrar o horror de seu parricídio, de forma que o espectador a encontre totalmente inocente, mas seu suplício aparece como

o paradoxo da injustiça”²³ (SÁNCHEZ-LEÓN, 2003, p. 94, tradução nossa). Tal consideração, nos parece, é justamente um dos principais pontos de Artaud para pensar a matéria de que se constitui o humano, para o qual a cura estaria na busca por um retorno às fragilidades humanas, para que assim pudesse se sentir vivo (JURKOVIC, 2013). Essa perspectiva, inclusive, nos aproxima muito da leitura que Freud (1915/1996) apresenta sobre as pulsões, evidenciando um interesse naquilo que burlaria a interdição, aqui apresentada na literalidade da figura paterna – a subversão a uma lei que goza ao fazer uso de seus filhos, tal como explicita o pai da psicanálise com o supracitado Totem e tabu (FREUD, 1913-14/1996).

O pai, por sua vez, representa a figura do homem violento e contra a igreja, a família e ao lado do dinheiro, temas que, recorda-nos Sánchez-León (2003), também interessavam a Artaud e eram recorrentes em seus trabalhos.

Conforme o próprio Artaud, em carta endereçada a Jean-Richard Bloch²⁴, em 1931, a tragédia de Shelley lhe chamara atenção para pensar o seu novo teatro dado “seu caráter humano e brutal, mas no qual se reintroduziria plasticamente a ideia integral de Shelley poeta” (Artaud apud SÁNCHEZ-LEÓN, 2003, p. 93, tradução nossa), ou seja, o caráter humano da história poderia ser abordado como peça teatral sem perder de vista o que havia de poético na tragédia a ponto de fazê-la sobreviver aos séculos.

Nesse sentido, retomemos o interesse e influência sofridos por Artaud, por parte do *grand-guignol*, no sentido de uma possibilidade de que as pessoas se tornassem conscientes da vida medíocre que viviam e voltassem a se sentir vivos (PRINGLE, 2011; JURKOVIC, 2013; PEIRRON, 2018). Quanto a isso, Artaud aponta em entrevista concedida às vésperas da estreia de *Les Cenci* que seus heróis

se situam no domínio da crueldade e devem ser julgados fora do bem e do mal. Eles são incestuosos, adúlteros, rebeldes, insurgentes, sacrílegos, blasfemos. E essa crueldade que banha a obra toda não resulta somente da história sangrenta da família Cenci, nem é uma crueldade puramente corporal, mas moral, ela vai até o final do instintual e força o ator a mergulhar às raízes do seu ser, sendo que ele sai de cena esgotado²⁵ (ARTAUD, 1935/2016b, p. 653, tradução nossa).

²³ Do original: “La medida de su sufrimiento debe equilibrar el horror de su parricidio, de forma que el espectador la encuentre totalmente inocente, pero su suplicio aparece como el paroxismo de la injusticia”.

²⁴ Crítico de arte francês que viveu entre 1884 e 1947.

²⁵ Do original: “se situent dans le domaine de la cruauté et doivent être jugés en dehors du bien et du mal. Ils sont incestueux, adúlteres, rebelles, insurgés, sacrilèges, blasphémateurs. Et cette cruauté dans laquelle baigne l’oeuvre tout entière, ne résulte pas seulement de l’histoire sanglante de la famille Cenci, ce n’est pas une

Portanto, é primordial para o teatro da crueldade que o ator se entregue por completo à ação, que vivencie toda a crueldade possível em seu trabalho. Ademais, estende os efeitos dessa crueldade ao espectador, sendo que é esperado que não lhe seja possível sair do teatro sem ser tocado por ele, sem ele mesmo estar “esgotado, compromissado, transformado talvez”²⁶ (AR- TAUD, 1935/2016b, p. 653, tradução nossa). Ou seja, Artaud queria levar sua crueldade ao mundo e encontrou na história dos Cenci o cenário perfeito.

Sob essas condições Artaud estreou *Les Cenci* em 6 de maio de 1935, considerando a peça um marco para o teatro da crueldade por representar algo de uma crueldade imensa, monstruosa e terrível, por isso insuportável. Mas também, por outro lado, uma crueldade que valoriza algo que nasce do sofrimento até o ponto de produzir uma contemplação (Shelley apud SÁNCHEZ-LEÓN, 2003). Na supracitada entrevista, Artaud (1935/2016b) aponta que buscou fazer uma obra original e não uma adaptação de Shelley e Sthendal, e que com ela propunha oferecer ao público uma primeira mostra do seu teatro da crueldade. Na montagem, além de dirigir, Artaud fez o papel de Francesco.

A questão, entretanto, é que mesmo diante da dedicação exclusiva de Artaud, a peça não teve sucesso, sendo apresentada apenas 17 vezes. Embora o esplendor da divulgação e da esquematização no plano teatral, o público não foi ao teatro, comprometendo financeiramente todo o empreendimento. Como Artaud havia apostado tudo – financeira e emocionalmente – em *Les Cenci*, o fracasso da montagem significou o início de anos bastante difíceis, com pouca oferta de trabalhos remunerados, aumento dos delírios e do uso de substâncias tóxicas, assim como a clareza de que seu teatro talvez não existisse para o palco (MÉREDIEU, 2011). Relembramos que esse marco foi essencial para que empreendesse a viagem ao México. Por outro lado, nos faz perguntar se o visionarismo do teatro de Artaud era possível de ser suportado por sua época.

cruauté purement corporelle, mais morale, elle va jusqu’aux racines de son être si bien qu’il sort de scène épuisé”.

²⁶ Do original: “épuisé, engagé, transformé peut-être”.

3.2 A CURA CRUEL PELO TEATRO: UMA POSSIBILIDADE DE SE REFAZER UM CORPO

A viagem ao México foi um ponto fundamental para Artaud se firmar na defesa de uma cura pela experiência da crueldade no teatro. Mediante tal experiência, ele se apropria das noções de rito e de magia e parte delas para fundar o terreno do teatro da crueldade. Em nossa leitura, aproxima também o teatro da noção de cura, retomada por Lacan do filósofo Martin Heidegger, ao mesmo tempo que nos convida a acabar com o teatro de caráter psicológico, fazendo uma crítica à própria ciência psicológica (ARTAUD, 1999).

Em *Acabar com as obras-primas* (ARTAUD, 1999), ele nos dá as seguintes declarações: acerca da psicologia, não se conforma com a ciência que visa “reduzir o desconhecido ao conhecido” (p. 86); enquanto, com relação à psicanálise, propõe “o retorno do teatro a essa ideia elementar e mágica, retomada pela psicanálise moderna, que consiste em, para obter a cura do doente, fazê-lo assumir a atitude exterior do estado ao qual se pretende reconduzi-lo” (p. 90). Assim, já naquele momento, podemos dizer que Artaud havia captado o movimento de abertura para a experiência do subjetivo que a psicanálise começava a propor, ideias que assim como as suas, foram rechaçadas no contexto em que nasceram, a Europa do início do século XX.

Em certa medida, fazia parte do pensamento de diversos intelectuais da época a ideia de cura, inclusive com Freud. Não se sabe ao certo a influência que Artaud teria recebido do psicanalista, entretanto há aproximações entre seus estudos, mesmo que em campos diferentes de atuação.

Para entrarmos nessa discussão, primeiramente retomemos o fato de que Artaud (1999) compreende que a produção teatral exerce uma função regeneradora do ser. Nesse sentido, a psicanálise nos auxilia, o sujeito fala para curar a si mesmo, para criar um novo sentido em ser, por um cuidado com o próprio ser. No processo artístico, poderíamos pensar que a cura, para o artista, não vem na direção de tratamento médico, do qual a própria psicanálise já tinha se desvincilhado, menos ainda àquele ao qual Artaud foi submetido ao longo de sua vida, mas de um cuidado com o ser no sentido de regenerá-lo ou reabilitá-lo (TEIXEIRA, 1999) por meio de um refazer do próprio corpo (ARTAUD, 1999).

É preciso resgatar com Teixeira (1999, p. 187) que “a cena é o lugar eleito para a cura da dor e da impotência intelectual e criativa decorrente dela; o lugar para recuperar uma nova identidade, não-dividida, mediante uma ‘síntese superior do físico e do espírito’”. Para Artaud, o teatro era o único destino possível para se recuperar e ele “se apresenta do início ao fim como

espaço terapêutico, a cena é ‘a possibilidade de nascer outro’, de regenerar o ser” (TEIXEIRA, 1999, p. 187).

Para discorrer sobre essa afirmação trazemos à cena o mito de Cura, alegoria da antiguidade para revelar a humanidade, apresentada por Heidegger na obra *O ser e o tempo*, de 1927. Nela, o filósofo desenvolve uma investigação acerca do ser enquanto universal e indefinível. O ser seria algo vinculado à sua própria existência, por isso apenas faz sentido se falar em ser no momento em que ele acontece, ou seja, no próprio acontecimento. Diferenciando ser de ente (coisa), o autor aponta para o ser humano como algo da ordem do inacabado, uma vez que está em constante construção, retomando-se e reconstruindo-se o tempo todo. Dessa forma, podemos dizer que existir só faz sentido enquanto temporalidade do acontecimento presente (HEIDEGGER, 1986/2005).

Dito isso, vamos ao mito. Os personagens envolvidos são da mitologia, sendo Júpiter, deus rei de todos os deuses; Saturno, pai de Júpiter e deus do Tempo, da Abundância e da Igualdade entre os homens; Terra, deusa-mãe, mãe de Júpiter e de vários outros deuses, representando as origens; e Cura, entidade comum, nem deusa, nem semideusa (HEIDEGGER, 1986/2005).

Enquanto caminhava através de um rio, Cura vê uma lama argilosa e, pensativa, recolhe-a e começa a dar-lhe figura. Enquanto meditava no que já fizera, Júpiter interveio. Cura pede-lhe, então, que lhe infunda um espírito (ao que acabara de moldar) e facilmente o consegue. Como Cura quisesse impor-lhe por si própria um nome, Júpiter proibiu-lhe, insistindo em que ele é que haveria de dar-lhe nome. Enquanto Cura e Júpiter discutem, ergue-se ao mesmo tempo a Terra, querendo dar-lhe nome, já que lhe fornecera o corpo. Tomaram a Saturno como juiz, e este busca ser equânime [e este julga ser justo, assim]: “Tu, Júpiter, porque lhe deste o espírito, recebê-lo-ás após a morte. Quanto a ti, Terra, porque lhe deste o corpo, então o receberás. E Cura, porque primeiro lhe deu figura, mantê-lo-á durante todo o tempo em que ele viver. Mas porque há entre vós uma controvérsia sobre o nome dele, chame-se-lhe homem, porque parece ter sido feito do húmus” (HEIDEGGER, 1986/2005, p. 263-4).

Considerando o mito, podemos dizer que a cura é o que rege o ser humano no período compreendido entre a vida e a morte, sendo que o ser nasce da própria Cura. Heidegger (1986/2005) nos ajuda a pensar essa noção ao apontar que a vida é presença e a própria presença já contém algo da cura, de um sentido para o ser (pro-curar). O ser humano procura, também, um sentido para a sua mortalidade e o acontecimento que se efetiva enquanto não chega à morte. E, assim, a vida acontece enquanto se faz no próprio acontecer.

Como a cura representa um ser enquanto presença no mundo, não diz respeito apenas à existência, nem indica uma atitude isolada do ser consigo. É, ao contrário, uma possibilidade

de liberdade frente à existência. Ela só age a partir de uma ocupação e de uma pré-ocupação, pois só se faz possível porque há, no querer, “um ente já projetado em suas possibilidades como ente a ser tratado na ocupação ou a ser cuidado em seu ser na preocupação” (HEIDEGGER, 1986/2005, p. 259). Assim, conforme Heidegger, a cura só pertence a algo que se quer, a um ente que se quis e, nesse sentido, a ideia de tratamento também precisa ser revista e tomada como um direcionamento do sujeito para consigo ao longo de toda sua existência.

Retomemos o mito. Cura molda o ser a partir de um desejo e esse mesmo desejo a faz responsável por ele ao longo de toda a vida, logo não age apenas por um esforço angustiado, mas também de cuidado e dedicação (HEIDEGGER, 1986/2005).

Esse testemunho pré-ontológico adquire um significado especial não somente pelo fato de ver a “cura” como aquilo a que pertence a pre-sença humana “enquanto vive”, mas porque essa primazia da “cura” emerge no contexto da concepção conhecida em que o homem é apreendido como o composto de corpo e espírito. (...) O “ser-no-mundo” tem a cunhagem da “cura”, na medida do ser. Esse ente recebe o nome (homo) não em consideração ao seu ser mas por remeter ao elemento de que consiste (humus) (HEIDEGGER, 1986/2005, p. 264).

Logo, o humano é o que é por sua matéria, o material de que é feito. Ou, em outras palavras, o ser existe e é pelo próprio corpo.

E como trazemos a explanação heideggeriana para o teatro da crueldade? Podemos estabelecer uma relação no sentido de que a proposta de Artaud é de se fazer um teatro que existe no próprio tempo e que só faz sentido nesse tempo, como nos orienta em *Acabar com as obras-primas* (ARTAUD, 1999), que será abordado um pouco mais à frente, quando abordarmos a linguagem como elemento da cura. O fazer-acontecer é a única garantia de cura do sujeito, por isso não mede esforços em inventar a própria vida, pro-curar e curar a si mesmo. Assim o olhar para esse corpo pode ser referência para a evocação de um corpo sem órgãos, diante da necessidade de se recuperar o corpo falho, na medida em que a poesia se produz no próprio corpo.

Nossa leitura da experiência com Lacan e a psicanálise permite identificar as considerações de Artaud acerca de “ter um corpo sem órgãos ou mesmo não ter mais um corpo, se recuperando diante da necessidade de dever refazê-lo” (BOUSSEYROUX, 2006, p. 128). Assim, a poesia pelo teatro da crueldade seria o único caminho possível para suportar a dor. Mais intensamente a partir de 1946, a poesia era uma forma de curar ou de reabilitar o corpo (BOUSSEYROUX, 2006), assim como fazia nos rituais estabelecidos em seu quarto em Rodez (TEIXEIRA, 1999), dos quais falaremos a seguir.

Entretanto é preciso atentar: para a época e na visão dos médicos de Artaud, sua salvação estaria no eletrochoque, do que claramente Artaud discordava. Ele deixa claro isso em suas cartas a Ferdière, a exemplo do trecho a seguir:

O eletrochoque me desespera, tira minha memória entorpece meu pensamento e meu coração, transforma-me num ausente que se percebe ausente e se vê durante semanas perdido em busca de seu ser como um morto ao lado de um vivo. Na última série eu fiquei durante todo o mês de agosto e setembro absolutamente impossibilitado de trabalhar, de pensar e de me sentir ser. Peço que me poupe de uma nova dor, isto me fará repousar, Dr. Ferdière, e preciso muito de um repouso (Artaud apud TEIXEIRA, 1999, p. 190).

O repouso solicitado por Artaud era a interrupção das seções de eletrochoque, o que lhe era negado. Conforme discutido no segundo capítulo, embora a ida para Rodez tenha lhe garantido a preservação da vida física, Ferdière era incapaz de compreender as manifestações delirantes de Artaud como fruto da sua criação artística, desmerecendo-a sob o rótulo da loucura. É sob essa crença do médico que o artista viverá um total de 51 comas após a submissão ao eletrochoque nos três anos que esteve em Rodez (TEIXEIRA, 1999).

O estereótipo socialmente construído da loucura e referendado pelo conhecimento médico era mais forte que a voz de Artaud. Embora ele próprio questionasse Ferdière perguntando-lhe se ele se esquecia que “também fui encenador e que todas as peças que fiz eram baseadas numa utilização particular da salmodia e da encantação” (TEIXEIRA, 1999, p. 191), em uma tentativa de justificar seus rituais vocais e corporais no sanatório e que o médico era incapaz de ouvir. “Isto é doença mental?” (TEIXEIRA, 1999, p. 191), Artaud pergunta-lhe.

Essas vivências nos manicômios, somadas às anteriores, permitiram que Artaud desse um outro tratamento à escrita teatral, uma escrita que se fazia no próprio corpo e voz. Um corpo que, ao mesmo tempo que era atravessado pelo estereótipo da loucura e que doía pelos eletrochoques e tantas outras violências vividas, também era um corpo pulsante, um corpo que a duras penas se mantinha vivo, graças à arte que corria em suas veias. Assim, nossa leitura é de que a loucura de Artaud era muito mais uma forma outra de se colocar no mundo do que algo de ordem anormal e que precisava ser corrigida. Ao contrário, sua intensa relação com o teatro e toda a loucura que ela representava aos olhos das instituições sociais era o que permitia que ele fizesse laço com o social. Não à toa, em sua concepção, a loucura precisou ser criada para que a psiquiatria pudesse existir (ARTAUD, 1947/2004).

Retomando o já citado Canguilhem (1982), foram os próprios homens e sua necessidade de controlar uns aos outros que criaram a loucura e perpetuaram, ao longo dos séculos, uma

lógica manicomial que encarcera a diferença. Ao discutir a diversidade a partir da ideia de normatividade vital que acomete os seres vivos, o autor aponta que aquilo que nas ciências naturais se chama de anomalia é visto como variabilidade, algo positivo à manutenção da vida. Ele exemplifica: para sobreviverem às adversidades do ambiente algumas espécies de borboletas precisam passar por uma transmutação, como a mudança de cor, originalmente não comum à espécie. Essa transmutação é essencial para a garantia da vida, por isso embora esses animais possam diferenciar-se da normatividade comum à sua espécie, é a fuga à norma que lhes garante a sobrevivência. Ou seja, em síntese, não há anormalidade na anomalia, porque essas novas borboletas continuam se reproduzindo apesar da mudança de cor e seguem as suas existências (CANGUILHEM, 1982).

Para além disso, o autor transpõe essa explicação para o campo das ciências sociais e discute que

Se é verdade que o corpo humano é, em certo sentido, produto da atividade social, não é absurdo supor que a constância de certos traços, revelados por uma média, dependa da fidelidade consciente ou inconsciente a certas normas da vida. Por conseguinte, na espécie humana, a frequência estatística não traduz apenas uma normatividade vital, mas também uma normatividade social. Um traço humano não seria normal por ser frequente; mas seria frequente por ser normal, isto é, normativo em um determinado gênero de vida (CANGUILHEM, 1982, p. 125-6).

Considerando isso, se por um lado podemos dizer que a loucura foge a uma certa normatividade, aquela que compreende uma maioria dentro de uma certa curva de valor; por outro, essa nova forma de se colocar no mundo não necessariamente demanda uma correção, pois a princípio não impossibilita a vida. Muitas vezes, inclusive, na falta de outras ferramentas adaptativas socialmente mais aceitas, assim como a mudança de cor pode ser a garantia de sobrevivência para as borboletas, o delírio pode ser visto como uma forma singular do sujeito fazer uma amarração com a realidade (FREUD, 1924/2019).

Por fim, demarcamos que a loucura – muito mais do que um diagnóstico psicopatológico, mascarada sob diversos nomes (esquizofrenia, mania, paranoia, transtorno de personalidade, transtorno bipolar, etc.) – diz respeito a uma forma única de se colocar no mundo, de se fazer sujeito (CANGUILHEM, 1982), e isso Artaud soube fazer com maestria, tendo a arte como ferramenta potente.

A cura cruel, conforme Teixeira (1999), é retomada enquanto Artaud está enclausurado em Rodez e, diante da impossibilidade de direcionar a vida fora dos muros manicomiais, se debruça sobre o intento de “dramatizar” (p. 190) seus escritos e assim endereçá-los a um outro,

um espectador. É por isso que escreve, mas também se dedica aos rituais vocais, exercitando corpo e respiração, “praticando cantos e giros conjuratórios que eram também um meio para lutar contra os feitiços maléficos que o cercavam” (TEIXEIRA, 1999, p. 190-1). Artaud insistia na lucidez que havia nesses rituais e com a saída de Rodez, em 1947, e o retorno a Paris, segue realizando-os.

A energia que ele produzia, as forças que emanavam de seu corpo enfraquecido, as incríveis variações de altura que obtinha de sua voz, a intensidade e a duração dos gritos aconteciam como um fenômeno de operação mágica. Este era o Teatro da Cura Cruel, um teatro que não precisa de sala, onde o lugar é o corpo do homem proferindo sua vida. Esta prática foi decisiva para a volta de Antonin Artaud à vida e à poesia (TEIXEIRA, 1999, p. 190).

Nada de loucura, no sentido médico-psiquiátrico, havia naquilo, segundo Artaud. Tratava-se de um método de trabalho praticado desde sua escrita de *Um atletismo afetivo e O teatro de Séraphin*, contemplados em *O teatro e seu duplo* em meados dos anos 1930 (TEIXEIRA, 1999).

No mesmo sentido que Teixeira (1999), a atriz e diretora artística Fabiana Monsalú (2014) faz uma leitura dessa cura cruel pela via do teatro retomando a necessidade que Artaud apresenta de refazer o corpo. Para essa autora, o teatro de Artaud “é crise que se resolve pela morte ou pela cura e que se completa após a passagem por onde resta apenas a morte ou a purificação radical” (MONSALÚ, 2014, p. 26). Essa purificação se faz presente na busca de Artaud pelos rituais dos povos primitivos, mas também pelo seu trabalho de respiração. A respiração seria a base para todo gesto, demarcando a vida e o movimento inerente ao teatro.

Não é suficiente para Artaud reproduzir gestos (MONSALÚ, 2014), e talvez esteja aí sua principal crítica ao teatro entendido como comercial, um teatro que reproduzia a vida comum no espaço do palco. Sua busca era por um teatro ao mesmo tempo extraordinário e básico, pois baseado apenas na matéria humana, isto é, no corpo. Assim, ao resgatar os gestos, seria preciso que o ator pudesse levar ao máximo da destruição as formas comuns, fator necessário para chegar ao ponto mínimo sobrevivente desse gesto, e, portanto, aquilo que é verdadeiramente puro e essencial. Por consequência, resgatar a origem de todo gesto levaria o ator a ver-se como realmente é, em toda a sua originalidade (MONSALÚ, 2014).

Quando Artaud (1999) caracteriza o ator como um atleta afetivo, faz essa retomada da ideia de que o trabalho do ator deve ser similar ao do atleta, porém enquanto este baseia toda sua performance na respiração, a qual, por sua vez, repousa sobre o corpo, o ator, ao contrário,

ao buscar uma musculatura afetiva, na qual mente (esta entendida como todo o universo das coisas interiores) e corpo são uma coisa só, indivisível, o que ele faz é buscar na musculatura afetiva uma resposta para a sua respiração. Por fim, a produção artística do ator parte dessa relação do ator (corpo e mente uno) com a respiração (MONSALÚ, 2014). Nas palavras do próprio Artaud (1999, p. 152), “não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria”. Justifica-se aqui toda forma de trabalho rigorosa e insistentemente desenvolvida, embora não reconhecida pelos médicos de Rodez.

As forças que irradiam dessa percepção única de relação entre gesto e respiração têm como ferramenta e trajeto os órgãos e a afetividade capaz de projetar-se sobre esses órgãos. Não esqueçamos que para Artaud seria possível “fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações” (1999, p. 153), o que quer dizer apropriar-se corporalmente de todos esses conteúdos interiores, torná-los presentes na manifestação imagética do corpo. Crer nessa materialidade da alma é essencial para o fazer teatral e a necessária matéria para o teatro da crueldade.

A crença em uma materialidade fluidica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania.

Alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro (ARTAUD, 1999, p. 154).

Essa potência de curandeiro demarca como Artaud encara os afetos enquanto materialidade, como algo que se presentifica no corpo em ato. Considerando-os dessa forma é possível ampliá-los e manter sobre eles um completo domínio, uma organicidade consciente (MONSALÚ, 2014).

Enquanto preparava os manuscritos para *O teatro e seu duplo*, na década de 1930, Artaud (1999) ressaltava a necessidade de tomar para si a crueldade dos gestos sobre o corpo. Para tal, aponta que

(...) No plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso (ARTAUD, 1999, p. 89).

Dessa forma, a crueldade é uma cura na medida em que leva o homem a um nível de lucidez no qual ele é capaz de reconhecer sua humanidade, seu lugar diante dos efeitos das coisas do mundo sobre si mesmo e como essas experiências são capazes de tomar seu corpo, para então poder se recusar a entrar na corrente de uma massa que não questiona o instituído. Entretanto, na latência desse fundo cruel localizam-se todas as possibilidades maldosas da alma, seja do indivíduo em particular, seja de uma população inteira (ARTAUD, 1999).

Assim, a noção de crueldade, conforme demarca Virmaux (2009, p. 43, destaque do autor), “não se trata, absolutamente, de uma crueldade física ou mesmo moral, mas, antes de tudo, de uma crueldade ontológica, ligada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano”. Trata-se de permitir ao homem fazer uma revolução para si mesmo. A arte só interessa a Artaud (1999) à medida que devasta: o gesto na pintura ou no teatro equivale a “um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão” (p. 90). Qualquer coisa distinta disso é inútil.

Retomando Heidegger (1986/2005), poderíamos fazer a analogia de que o teatro da crueldade se apresentaria como um teatro do ser-no-mundo, implicando-se com a questão ontológica das múltiplas formas que tomam as relações entre seres e entes.

Do ponto de vista ontológico, o ser-no-mundo está imbricado na totalidade estrutural do ser da pre-sença, caracterizada como cura. Com isso, caracterizam-se também os fundamentos e horizontes cujo esclarecimento possibilita a análise da realidade. Apenas nesse contexto é que também o caráter do em-si torna-se ontologicamente compreensível (HEIDEGGER, 1986/2005, p. 276).

Artaud também afirma o caráter inacabado e não definitivo de ideias vivas na passagem já sublinhada nesse trabalho, de que, para ele, “no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas” (ARTAUD, 1999, p. 40). Com essa afirmação, coloca-se também contra o plano estático, afirmando seu caráter processual, em movimento, sendo que poderíamos também retomar Kristeva (1972) para lembrar que o sujeito, o objeto central da linguagem, só existe enquanto processo. De forma homóloga, não existe o escritor, mas existe a escrita; não existe o ator, mas o atuar, o estar atuando em ato. Esse aspecto que caracteriza o ser em processo no mundo encontramos também nas indicações de Artaud para o ator no teatro da crueldade, dando mais uma vez o sentido específico de cura à sua obra.

Talvez pensar o teatro da crueldade de Artaud a partir de Heidegger implique uma concepção análoga entre a pre-sença, o aparecer enquanto processo, e a materialidade daquilo que pertence à interioridade do ser no ofício do ator. Atuar torna-se processo, onde não mais existe o ator. Se no alcance das paixões através de suas forças o ator torna-se curandeiro (ou iguala-se

a um), o teatro torna-se também um ritual, o qual Artaud menciona termos perdido há muito tempo. Aí sim, talvez possamos pensar uma mesma proposta em Artaud, que se formula em dois eixos: uma cura do teatro e uma cura através do teatro. Ou seja, primeiramente, para que alcance sua autenticidade o teatro precisa curar-se: abandonar os vícios e práticas do teatro psicológico ao qual Artaud contrapõe o teatro da crueldade, assim como à atemporalidade de um teatro de caráter comercial.

Por outro lado, esse processo implica que o teatro realize-se no seu potencial de oferecer uma cura, não apenas no sentido de preocupação ou cuidado, mas de um processo no tempo que ofereça consistência a uma forma autêntica e necessária de vida, que vá em direção ao núcleo violento e traumático que o entretenimento não alcança ou não quer alcançar porque não lhe interessa. Por fim, trazer a consciência (o primitivo, o puro) ao corpo e ao teatro.

Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o seu ser através de uma espécie de analogias matemáticas.

Conhecer o segredo do tempo das paixões, dessa espécie de tempo musical que rege seu batimento harmônico, é um aspecto do teatro em que nosso teatro psicológico moderno há muito não pensa (ARTAUD, 1999, p. 154).

O que Artaud pontua como “o segredo do tempo das paixões” (1999, p. 154) é lido por nós como uma tentativa de colocar o ator no centro de uma prática de cura. Se, para Artaud, “não somos livres e o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças” (p. 89) – e é o teatro que está aí para nos tornar conscientes disso, então podemos dizer que a prática do teatro é uma forma de ocuparmo-nos de nós mesmos e dos outros, enquanto estamos em processo de ser. Neste intervalo a que chamamos vida, Artaud sugere que a cura que cabe ao teatro é lembrar-nos das crueldades que nos são impostas através de um esforço que também é cruel. Entretanto, que isso se faça na própria prática teatral.

Embora essa cura pelo teatro já estivesse na mente de Artaud há algum tempo, a partir do ano de 1943 é que ele pôde experienciá-la com toda sua potencialidade, justamente quando da já relatada entrada em Rodez. Das imagens de um Artaud cadavérico, representado pelo próprio artista em seus autorretratos, Artaud vai pouco a pouco recuperando sua força física mesmo em meio a sucessivas perdas dela, como efeito do tratamento por eletrochoque. Poder experienciar os rituais de seu teatro, todavia, o mantinha vivo. Censurar aquela expressão artística e acusá-la de loucura era um desconhecimento grosseiro das formulações teatrais desenvolvidas por aquele homem desde o início da década de 1930. Havia incrível lucidez nesses

rituais que Artaud estabelecia, sendo que os cantos e movimentos serviam de suporte aos seus escritos e desenhos (TEIXEIRA, 1999).

Ademais, é dessas experiências que Artaud consegue constatar a potencialidade de um corpo que, atravessado pela linguagem, é capaz de dizer. Mas, para tal, seria necessário se desfazer do corpo ocidentalizado, docilizado, domesticado. Era necessário resgatar o corpo de suas origens e reconectá-lo à sua natureza, o que ele reivindicou como a necessidade de resgatar um corpo sem órgãos. Caberia ao teatro da crueldade desenvolver tal possibilidade, por isso a priorização do corpo na crueldade (CABRAL, 2013).

Conforme Teixeira (1999, p. 191), o teatro da crueldade refere-se a um empreendimento ético e político desenvolvido por Artaud com objetivo de

Transformar a cena para que o homem e não somente o ator possa refazer sua anatomia, possa reconstruir um “corpo sem órgãos”. Este refazer baseia-se na ideia da decomposição e recomposição do corpo e visa essencialmente a desarticulação dos automatismos que condicionam e bloqueiam o indivíduo e o impedem de agir realmente, de modo consciente e voluntário, em cena ou na vida.

É sobre esse corpo sem órgãos que nos debruçaremos na sequência.

3.3 A LINGUAGEM NA BUSCA POR UMA CURA CRUEL

Desde o início da escrita de *O teatro e a crueldade* Artaud (1999) se queixava da ausência de “nervos e coração” (p. 95) nas produções que via em seu círculo artístico. Segundo ele, o teatro da crueldade vinha justamente na contramão da arte comercial, que julgava ter tomado conta dos meios artísticos europeus do século XX no teatro, no cinema, no music-hall e no circo, uma linguagem que tinha por objetivo agradar a um público burguês que não reconhecia a violência inerente à vida e que Artaud acreditava que o teatro deveria ter (MÉREDIEU, 2011). Podemos retomar suas palavras no supracitado artigo de 1933:

No período angustiante e catastrófico em que vivemos, sentimos a necessidade urgente de um teatro que os acontecimentos não superem, cuja ressonância em nós seja profunda, domine a instabilidade dos tempos. O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a ideia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insuffle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer. Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar (ARTAUD, 1999, p. 95-6).

O rechaço a toda e qualquer forma de arte enquanto entretenimento nos parece ser o ponto alto de seu pensamento, uma vez que esse teatro que não provoca movimento nas pessoas de nada vale para Artaud. Ao contrário, propõe um teatro político, para as massas, para o povo que vai às ruas, nas manifestações e nas festas. Pretende resgatar, por meio do teatro, “tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura” (ARTAUD, 1999, p. 96) de modo que o teatro se faça algo necessário, não supérfluo como entendia que o cinema e as produções artísticas convencionais se sujeitavam a ser.

Sua principal crítica nesse sentido é exposta em *Acabar com as obras-primas* (ARTAUD, 2009), escrito no qual Artaud aponta duas principais críticas com relação à ideia socializada sobre a arte: a primeira seria o fato de que, naquele período, destinava-se a um certo recorte social burguês, à elite; a segunda, devido à ideia de que as obras de arte ocidentais de seu tempo possuíam uma atemporalidade e por isso eram rígidas e imutáveis. Essas eram obras inúteis.

Conforme Artaud (2009, p. 83) aponta, “as obras-primas do passado são boas para o passado, não para nós. Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo o que não foi dito de um modo que seja nosso, imediato, direto, que responda aos modos de sentir atuais e que todo mundo compreenda”. Em continuidade, assevera que não há qualquer sentido em se censurar as massas por seu desconhecimento, já que essas manifestações formais são manifestações que nada mais falam sobre a nossa realidade, com temas representativos de um outro tempo e mesmo quando representativos deste tempo, como no caso do Édipo Rei de Sófocles, sua linguagem e formas são inapreensíveis pelo tempo atual.

Em Édipo Rei há o tema do Incesto e a ideia de que a natureza zomba da moral; e que em algum lugar há forças errantes com as quais seria bom tomar cuidado; que se dê a essas forças o nome de destino ou outro qualquer. Além disso, há a presença de uma epidemia de peste que é uma encarnação física dessas forças. Mas tudo isso sob disfarces e numa linguagem que perderam qualquer contato com o ritmo epilético e grosseiro desse tempo (ARTAUD, 2009, p. 84, grifo do autor).

Desse modo, considera que, embora Sófocles possa falar para o contemporâneo de Artaud, não o faz de modo adequado, pois fala rebuscado demais, fala de modo distante e ineficaz. Falta, em sua escrita, fazer-se entender pelas massas e não é porque elas não têm condições de entendê-lo, afinal fazem parte da sua realidade as catástrofes, a peste e a revolução; mas porque a consciência é impossibilitada pelo que considerava um excesso de linguagem (ARTAUD, 2009). A consciência de que Artaud fala aqui nos parece indicar uma forma de apreensão da

vida e de possibilidade de tomar contato com as origens dessa vida, com o que há de essencialmente humano nela, embora ele não seja completamente explícito com o conceito.

Nas palavras de Artaud (1947/1975, p. 38-9):

E o que vem a ser exatamente a consciência?/Não sabemos exatamente o que seja./É o nada./É o nada./Um nada/de que nos servimos/para designar/qual a faceta que desconhecemos/e então?/Falamos em/consciência,/pelo prisma da consciência/quando há cem mil outros prismas./E então?/Parece que a consciência/estaria em nós/ligada/ao desejo sexual/e à fome;/mas poderia/perfeitamente/não ter qualquer ligação/com isso./Diz-se,/é possível dizer,/há quem diga/que a consciência/é um apetite,/o apetite de viver;/e imediatamente/a par do apetite de viver/é o apetite da comida/o que imediatamente nos vem ao espírito;/como se não houvesse gente que come/sem o mínimo apetite;/e que tem fome.

A questão é que a consciência se relaciona com esse algo de essencial à vida, tal como as pulsões, que em 1915 Freud (1915/1996) entendia como sexuais e de autopreservação, vinculadas com as necessidades mais básicas de um ser humano. Em momento posterior, em 1920, entretanto, Freud entende que apenas muito no início da vida o bebê experiencia essa dualidade das pulsões e que logo em seguida o seio adquire ao mesmo tempo um caráter de necessidade (da nutrição, pelo leite materno) e de prazer (pelo caráter erotizado do seio, que além de oferecer a nutrição, também oferece o afeto). Freud lança a hipótese de que ambas fazem parte uma da outra, e outra dualidade se estabelece, a das pulsões de vida, voltadas ao investimento do sujeito e unificação; e das pulsões de morte, que visam à diminuição da excitação interna, à descatectomia, dando outro lugar à agressividade, que passa a ser vista como necessária em uma certa medida, por exemplo (FREUD, 1920/1980). Na leitura de Lacan (1964/1979), anos mais tarde, entretanto, todas as pulsões convergem em uma só, a pulsão.

Artaud coloca o teatro nessa mesma dimensão, tanto como necessidade que sustenta a conservação da vida, pela proteção do eu e da espécie (pulsões de autoconservação e sexuais) e também pela necessidade de unificação do eu e liberação da catexia, a energia psíquica, interna, que busca uma espécie de descarga via algum grau de agressividade (pulsões de vida e de morte).

Com relação ao cinema, por outro lado, apresenta seu rechaço a um cinema que poderia estar em qualquer outro lugar que não em uma tela, uma vez que se apresenta como nada mais

“que reflexo de um mundo que extrai de outra parte sua matéria e seu sentido”²⁷ (ARTAUD, 1926/2009, p. 18, tradução nossa).

3.3.1 A escrita da linguagem sobre o corpo

Neste momento abordaremos o uso artístico que Artaud faz da linguagem, mais especificamente da glossolalia, a qual tinha por função nomear, na escrita, aquilo que não podia ser localizado no plano do Simbólico. Por isso, acreditamos, Artaud fazia uma espécie de subversão com a língua. Exemplo disso é uma crítica feita em uma das cartas escritas em Rodez, em 1945, à tradução de *Jabberwocky*, de Lewis Carroll, apontando que tentou traduzi-lo, mas não gosta do poema, dado seu “infantilismo afetado” (ARTAUD, 1945/1986, p. 116). E continua: “amo os poemas jorrados e não as linguagens rebuscadas. (...) Não gosto de poemas ou linguagens de superfície que falam de momentos felizes de lazer ou de sucessos intelectuais apoiando-se no ânus, mas sem envolver a alma ou o coração” (ARTAUD, 1945/1986, p. 116). Seu interesse está, ao contrário, nos

Poemas dos famintos, dos doentes, dos marginais, dos envenenados: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar [Allan] Poe, Gérard de Nerval; poemas dos supliciados da linguagem que estão se perdendo nos seus textos e não poemas dos que fingem que estão se perdendo para melhor exibir sua consciência e sua ciência, da perda e da escrita (ARTAUD, 1945/1986, p. 117).

Com isso quer apontar para a necessidade de se ir à linguagem, na poesia, com o corpo todo e a noção de que se se perde algo do corpo, por mais insignificante ou impróprio que pareça ser, tal como as fezes, perde-se também a alma, uma vez que nada está dissociado. Nas palavras do autor, “o ânus é sempre terror e eu não aceito que alguém perca um pedaço de excremento sem dilacerar-se por também estar perdendo a alma” (ARTAUD, 1945/1986, p. 116).

O terror, entretanto, nos parece ser o confronto com o horror do corpo dilacerado até a alma, e não é possível falar disso sem observar os traços impressos pelo registro Imaginário no psiquismo.

O Imaginário se inscreve ao final do que Lacan (1949/1998) chamou de o estádio do espelho, momento da vida de uma criança no qual, em torno dos 18 meses, está apta a receber

²⁷ Do original: “como reflejo de un mundo que extrae de otra parte su materia y su sentido”.

o banho de Linguagem do simbólico, marcado pelo Outro²⁸ (a Cultura, a Lei) – o que dá origem ao \$ (sujeito barrado pela cultura). É com a passagem pelo estádio do espelho que o Imaginário está fundado, tendo relação, portanto, com o corpo unificado: é “tudo aquilo que faz corpo, que faz um, que vejo um começo, meio e fim, que não é nebuloso, manchado ou confuso” (VIEIRA, 2009, p. 2). Trata-se daquilo que faz sentido sem precisar de muito esforço. Essa passagem só é possível porque a criança tem condições de se entender como uma unidade, um corpo único, separado de sua mãe (LACAN, 1949/1998).

Conforme Marcus André Vieira (2009), o Imaginário é o registro que nos aproxima por similaridade. Imaginário diz respeito àquilo que faz corpo, que apresenta nitidez e um começo, meio e fim. No sonho, por exemplo, de modo distinto do simbólico, a via do imaginário ressalta aquilo que nos faz sentido, o “sonho redondinho”, claro: uma mãe que é uma mãe, uma irmã que é uma irmã etc. (VIEIRA, 2009).

A partir do espelho também se estabelece o sujeito do inconsciente (LACAN, 1949/1998), na passagem do *moi* – eu do indivíduo – ao *je* – eu singular –, pronomes pessoais da língua francesa sem diferenciação equivalente na língua portuguesa, mas de fundamental importância na concepção lacaniana. É a partir desse momento que a criança adentra na linguagem e, por consequência, no campo do Simbólico, o qual marca e diferencia a singularidade do sujeito perante os outros.

Simbólico nada tem a ver com simbolismo, nos orienta Vieira (2009). Ele está mais para o lugar da singularidade. Ademais, esse registro diz respeito aos fenômenos que podem representar outras coisas que não a si mesmas, assim como coisas que perdem seu valor próprio para se tornarem outras. O psicanalista nos apresenta um exemplo como ilustração: soldado faz parte do campo do simbólico quando, no sonho por exemplo, deixa de guerrear e aparece jogando dados sob o sol (sol + dado), ou quando uma mãe deixa de ser a mãe e, no sonho, passa a ser uma tia ou uma irmã, etc. É precisamente aí que o sonho pode ser analisado, pelos seus pequenos traços, por aquilo que sai do lugar do comum, do saber, do conhecido e assume o lugar da singularidade (VIEIRA, 2009).

Dentre todas essas relações permeia-se também o campo do Real, o registro mais difícil de ser definido, justamente porque não possui definição, uma vez que não passa pela linguagem.

²⁸ O Outro (grande outro) de Lacan difere-se dos outros, com O minúsculo. O psicanalista localiza o Outro em relação à Lei, às normas e à Cultura, a intervenção da função paterna na vida de um sujeito durante o Complexo de Édipo.

O Real não deve ser confundido com a realidade, sendo precisamente o que escapa a ela, a surpresa. Ele até ganha algum contorno pela linguagem, nos processos de análise, por exemplo, apresentando-se enquanto a surpresa que vai ganhar algum contorno à medida que se direciona algum trato ao trauma. Antes disso, ele se faz enquanto um escape e apenas na sequência ganha contingência, levando o sujeito sempre para um mesmo lugar (VIEIRA, 2009).

Por fim, podemos dizer ainda que o Real evidencia a presença de uma ausência, algo que escapa ao sujeito, mas que fica na ânsia de voltar (VIEIRA, 2009). Há aqui relação com o *das Ding* de Freud ao evidenciar uma ex-sistência, uma existência pelo lado de fora, ou seja, o Real é algo que pertence ao sujeito, mas por ser tão inespecífico não é possível se localizar nele (LACAN, 1962-3/2005).

Voltaremos ao *das Ding* neste mesmo capítulo, na seção 3.3.1. Por ora, é importante demarcar que amarrados, os três registros – Imaginário, Simbólico e Real – representam uma espécie de laço do sujeito com o Outro e o desenlace de um desembocaria em um desenlace entre todos os demais (FRANÇÓIA, 2007). Fiquemos, neste momento, com o corpo evidenciado com a psicose, o corpo da psicose é dilacerado – até a alma, portanto não corresponde ao processo de passagem pelo estádio do espelho, tal como previu Lacan. Um corpo que não forma unidade, porque algo não se fez possível na separação frente ao estádio do espelho (LACAN, 1949/1998) e o registro Imaginário.

Em Artaud, nos parece que sua recusa a se submeter ao Outro e suas leis é representativa de uma fuga à loucura do mundo, de forma mais prática representativa da fuga da língua materna ou de qualquer outra linguagem já constituída – e para ele, portanto, rasa. Como resposta, Artaud inventa uma linguagem própria que vai para além dos acordos típicos gramaticais. A exemplo, ele nos diz: “em 1934, escrevi um livro inteiro com essa finalidade, numa língua que não era o francês, mas que todos poderiam ler, qualquer que fosse a nacionalidade. Infelizmente esse livro perdeu-se” (ARTAUD, 1945/1986, p. 117).

Não podemos precisar o quanto há de delírio nesse ponto de sua escrita, mas ressaltamos que na psicanálise o que está em jogo é a verdade do sujeito, o modo como a produção delirante se estabelece e oferece suporte ao laço social para tais sujeitos é o ponto fundamental de sua produção discursiva. Na vida de Artaud, a criação desse livro nos orienta para algo que daquele ponto em diante passou a aparecer com frequência em sua escrita, a glossolalia:

Aqui estão alguns experimentos de linguagem aos quais a linguagem desse livro antigo devia assemelhar-se. Mas só podem ser lidos se escandidos num ritmo que o próprio leitor deverá achar para entender e para pensar:

ratara ratara ratara
atara tatara tana

otara otara katara
otara retara kana

ortura ortura konara
kokona okona koma

kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna

pesti ant pestantum putara
pest anti pestantum putra

mas isto só é válido se tiver jorrado de uma vez só; buscando sílaba por sílaba, nada mais vale; escrito aqui, nada mais diz e não tem mais valor que a cinza; para que isso possa viver como escrita é preciso outro elemento que está naquele livro que se perdeu (ARTAUD, 1945/1986, p. 118-9).

Conforme Maliska (2010), a glossolalia é uma forma de forjar uma língua como se ela fosse nova ou desconhecida, sendo que muitas vezes pode tomar dimensões que realmente se parecem com uma língua, embora não possua uma estrutura que permita colocá-la neste patamar. Sua construção ocorre a partir de uma variedade de sons e ritmos vocalizados de forma cadente, de modo a dar fluência para o que está sendo emitido. Entretanto, se pauta na cadência e no ritmo dos sons para provocar algum efeito sonoro em específico, sem possuir qualquer significação ou sentido (MALISKA, 2010).

Ela é abordada por diversas disciplinas como sociologia, antropologia e teologia, quando ligadas a cultos religiosos; ou pela psiquiatria, uma vez que pode se manifestar como sintoma em alguns transtornos psiquiátricos. Pode, ainda, ser considerada na brincadeira entre crianças e adultos como forma de estimulação da linguagem (MALISKA, 2010). Pela psicanálise, podemos trazer algumas considerações com o Lacan dos anos 1970 e seu conceito de lalíngua (lalangue).

No que localizamos como o primeiro ensino de Lacan, a linguagem se apresentava em termos estruturais e é sob essa perspectiva que ele reorganiza todo o trabalho de Freud. É, portanto, em torno do Simbólico e da palavra que Lacan situa o ato analítico. Tendo como ponto de partida a linguística, o ponto específico de interesse é a fala (parole). Três são os pontos tomados por Lacan da linguística de Ferdinand de Saussure: 1) o uso da linguagem na psicanálise; 2) a função da fala, tal como apontava Freud; e 3) o que seria a língua na psicanálise

(MONTEIRO, 2012). “Este último ponto nos levará, inevitavelmente, à noção de lalíngua” (MONTEIRO, 2012, p. 21) e é sobre ele que nos deteremos.

Desde Saussure, e Lacan preserva essa concepção, já havia o entendimento de que o sistema linguístico preserva uma dicotomia: se, por um lado, há um movimento previsível para ela, por outro, há também algo que escapa a esse movimento (MONTEIRO, 2012). A esse impossível da língua Lacan chama lalíngua: “não é privação de língua, mas, antes, uma língua tensionada por algo que foge ao uso comum de um código linguístico” (MONTEIRO, 2012, p. 21).

Lacan (1974) nos aponta que a lalação é algo muito precoce na vida humana, que basta ver e ouvir um bebê para aos poucos perceber que a figura materna vai transmitindo à criança aquilo que ela é, que está encarnada na sua pessoa, a lalíngua. Esta é, portanto, uma forma de linguagem precoce que, embora sem um sentido pré-estabelecido, é também motivada, direcionada, e introduz a criança na linguagem sob a mediação da figura materna.

Antes disso, porém, as influências de Saussure e do estruturalismo de Lévi-Strauss permitiram a Lacan verificar a relação entre o inconsciente e a linguagem – “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN, 1964/1990, p. 25) – e com isso definir que sem linguagem não haveria inconsciente, pelo menos no sentido freudiano.

A linguagem demarca a aproximação/separação da criança com a mãe (LACAN, 1974). É um Outro que vem de fora, mas que ao mesmo tempo é de dentro. Assim, é conhecido porque se trata da língua da mãe, mas ao mesmo tempo é um estranho familiar, como diria Freud (1919/1996). A estranheza na linguagem é mais claramente percebida na infância, quando a criança repete uma palavra ou som à exaustão. Repete tanto que perde o sentido.

Considerando isso, ao se apoiar na glossolalia para apresentar a linguagem, o que Artaud faz é subverter a linguagem. Ele brinca com o Simbólico, faz um retorno à brincadeira infantil da lalação, em que os sons e as palavras em exaustão são desprovidas de um sentido. Embora a lalação da criança seja desprovida de sentido, e, portanto, é muito anterior à necessidade de se produzir sentidos com a fala, ela é material base para a entrada no campo do Simbólico, quer dizer, a possibilidade de apresentação do Outro. Artaud não nega a língua materna como nega o nome do pai, mas troca os seus sentidos e cria uma metafísica ao considerar a linguagem em todas as suas formas possíveis, sendo uma delas a glossolalia.

Artaud aponta que

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem exprima aquilo que ela não exprime habitualmente: é servir-se dela de um modo novo, excepcional e inusitado, é restituir-lhe as possibilidades de abalar fisicamente; é dividi-la e reparti-la ativamente no espaço; é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes seu poder de ferir e de realmente manifestar alguma coisa (ARTAUD, 1945/1986, p. 70).

Por isso, a linguagem metafísica, que é a linguagem que Artaud evidencia com seu teatro, está no lugar da “linguagem livre, na qual os signos, libertos, readquirem toda sua força e potência” (WILLER, 1986, p. 55). Embora haja sempre o risco de se perder, por outro lado, deixa evidente a necessidade que sente de chegar às origens da linguagem, àquilo que ela tem de essencial, e a transpõe para o teatro.

Nesse ponto podemos avançar com Lacan e seu conceito de significante, fundamental para a ascensão do sujeito, uma vez que efetiva a sua determinação, e é “o fundamento da dimensão do simbólico” (LACAN, 1972-3/1993, p. 195). Ademais, não nos esqueçamos do valor que a palavra teve no *talking cure* de Freud com as pacientes histéricas. Mesmo que ele não tenha se debruçado ou mesmo reconhecido o papel da linguística, reconheceu a potencialidade da palavra e da fala.

Lacan concorda com Freud e em seus próprios termos estabelece que o significante só pode ser alcançado com o dispositivo analítico. Para o psicanalista francês, o significante é algo que “representa um sujeito para outro significante” (LACAN, 1967, p. 13). Nessa medida, traz um significado muito particular para um sujeito, aquilo que está por trás de qualquer traço reconhecido e cognoscível a outros, dada sua singularidade ao próprio sujeito. Na clínica psicanalítica, ele representa uma mediação entre o elemento anterior e a situação simbólica atual na qual o sujeito se insere no ato analítico.

Entretanto, embora Lacan apoie-se na relação entre o significante e o Simbólico e reconheça a função da fala e da estruturação da linguagem na constituição do sujeito, não se restringe ao estruturalismo e assume um caminho dentro do contexto analítico para a apreensão de fenômenos do Real, justamente a língua (MONTEIRO, 2012), o que quer dizer que não se contenta com o privilégio do falar da linguagem. Com a língua, o que o psicanalista faz é reconfigurar o uso que a psicanálise faz da língua e da linguagem por um caminho outro, que não o do Simbólico (MONTEIRO, 2012).

Em *Televisão* (1972/2003) Lacan nos aponta que, na medida em que o inconsciente é estruturado como uma linguagem e que a língua o habita, “uma língua entre outras não é nada além da integral dos equívocos que sua história deixou persistirem nela” (p. 492). É, portanto, conhecedor de uma série de elementos que estão muito além do que é possível ao sujeito

enunciar, são afetos desconhecidos, a língua materna, cuja função não é a comunicação, mas a satisfação da pulsão e tem relação, portanto, com uma satisfação do sujeito (MONTEIRO, 2012).

Por encontrar problemas com a linguística, mesmo com concordância com outros linguistas, como Roman Jakobson, Lacan forja seu próprio termo: linguisteria (LACAN, 1972-3/1985), uma junção da língua com a falta presente na histeria (língua atravessada por um sujeito afetado pelo desejo) e evidencia o ponto onde saber e gozo se encontram (MONTEIRO, 2012). Esse conceito de Lacan surge como um neologismo para demarcar uma certa forma de ler a linguística, própria à psicanálise, e dependente da ideia de inconsciente de Freud, o que evidencia que entre a intenção de dizer e o dizer há algo mais envolvido, que escapa para além do que se pretendia *a priori*.

Milner (2010) aponta que o que Lacan valoriza em Saussure e Jakobson é a posição que ocupam enquanto sujeitos linguistas, mais do que a linguística propriamente, e que nessa posição seriam capazes de, sob o alcance da linguisteria, dar voz ao poeta. Assim, Saussure e Jakobson são testemunhas de uma arte.

De modo similar, não cabe ao psicanalista desenvolver uma “psicanálise aplicada”, mas tomar contato com a obra de arte como uma análise em ato, de modo a não corrermos o risco de tentar “realçar um retorno do recalcado na obra ou no artista” (REGNAULT, 2001, p. 21).

Para Freud e para Lacan, o psicanalista não tem de interpretar Shakespeare ou Molière, ele tem de aceitar que Shakespeare e Molière interpretam. Da mesma maneira, exatamente, pode acontecer que a língua em si mesma possa, por uma ou outra de suas singularidades – uma etimologia, um paradoxo semântico, uma homofonia etc. – interpretar o sujeito falante; a tomada da análise consiste somente em ouvir e fazer ouvir essa interpretação. Assim se explicam, aliás, certas características da intervenção analítica nesse domínio. Em particular, a forma na qual a interpretação se desdobra é tipicamente a do detalhe (MILNER, 2010, s./p.).

Quando falamos de interpretação em psicanálise falamos da emergência do sujeito: no contexto analítico, é na interpretação do analista que o sujeito analisante se coloca (MILNER, 2010). Trata-se do instante em que algo pulsa fora do enredo, um detalhe, uma singularidade e a linguística não pode trabalhar com a singularidade, esse é um trabalho que resta à psicanálise.

Com relação à arte, François Regnault (2001) nos orienta que no encontro da psicanálise com a arte o que se faz possível é que um traço singular de um artista possa vir a se tornar um conceito analítico, tendo a psicanálise muito mais a aprender com a arte do que o contrário, coisa que tanto Freud quanto Lacan já nos alertavam.

É preciso considerar a poesia na psicanálise. Diz-nos Lacan:

Ser eventualmente inspirado por alguma coisa da ordem da poesia para intervir enquanto psicanalista? (...) Ela [a linguística] não se sustenta senão à medida que um Roman Jakobson aborda, francamente, as questões de poética. A metáfora, a metonímia não têm a capacidade para interpretar, a não ser quando elas são capazes de exercer a função de outra coisa com a qual se unem estreitamente o som e o sentido. É à medida que uma interpretação justa desmancha um sintoma que a verdade se especifica em ser poética. Não é do lado da lógica articulada – ainda que eu aí deslize na oportunidade – que se deve sentir o alcance do nosso dizer. Não que não haja nada que mereça duas vertentes, o que nós enunciamos sempre, porque é a lei do discurso como sistema de oposições. É isso mesmo o que precisamos ultrapassar (LACAN, 1977/1998, p. 11).

Diante dessa afirmação de Lacan, que traz para a psicanálise a ideia de um desconhecido desejante que compõe a linguagem – a língua –, que teria Artaud a contribuir com nosso ofício de psicanalista?

Não nos esqueçamos de que, para Artaud, as origens da linguagem no teatro estavam perdidas e só poderiam ser recuperadas diante da atitude radical de avançar pelo caminho do desconhecido. Com Lacan, podemos presumir que, para o artista, avançar com o teatro para o desconhecido queira dizer investir na busca pelo objeto perdido, porque desconhecido. E colocar o corpo em trabalho, no seu trabalho de se refazer, é colocá-lo no fazer da poesia, tal como nos anuncia Jean-Luc Nancy²⁹ (1996/2004).

Resta-nos ainda ressaltar que o papel da linguagem dentro do teatro da crueldade não se restringe à linguagem teatral. Aliás, o próprio teatro não diz respeito apenas ao teatro, mas à dimensão poética do colocar-se em trabalho de refazer o corpo que Artaud propôs transpassar a vida, sendo que optamos por trazer o conceito de teatralidade para tratar disso, como nos dedicaremos a esclarecer no próximo capítulo. Esse refazer evidencia a necessidade de nascer de novo de um modo diferente, ser produção das suas próprias obras e não o contrário, algo que se faz no curso da vida (CABRAL, 2013).

Artaud fala às pessoas como um todo, indicando a necessidade do humano se apoiar em uma linguagem que seja capaz de transformar a realidade a partir da transformação do ser (WILLER, 1986). Conforme a análise de Willer (1986, p. 15)

²⁹ Cf. Capítulo III, seção 3.4.1

há um pensamento sobre a linguagem e sua relação com o corpo e a consciência que está presente em toda a produção de Artaud e que se constitui em referência fundamental para os estudos mais avançados no campo da linguística estrutural, da semiologia e da semiótica.

Entretanto, como não nos propomos a tais análises, neste estudo nos restringimos ao seu impacto na história de Artaud enquanto artista. Assim, retomamos Lacan (1972-3/1993) para analisar o uso da glossolalia por Artaud, algo que nos parece muito similar ao que o psicanalista indicou sobre a língua, ambas sendo formas de nos direcionarmos ao sujeito do inconsciente.

A função dos últimos textos escritos por Artaud retratam que não lhe é possível rejeitar completamente o nome do pai no ato criador, nem destituir-se da língua materna, mas que é possível inventar algo nesse entremeio. Nesse sentido, talvez as transmutações linguísticas a que Artaud se dedicou em cartas e textos tenham sido a melhor forma que encontrou para manter um vínculo com a realidade, embora uma realidade transformada, reinventada – um diálogo desesperado com questões existenciais e de sua arte, e um refazer de si mesmo a partir do contorno do vazio³⁰ na forma do próprio corpo.

Ele faz isso também em suas críticas ao cinema. Por exemplo, diante da produção cinematográfica de *A concha e o clérigo*, roteiro que escreveu e que posteriormente se tornou filme, dirigido por Germaine Dulac em 1928, Artaud deixa claro que sua crítica é a um certo cinema, aquele cuja obra poderia estar perfeitamente contida em um livro ou na cena teatral. Ou seja, em seu escrito sobre o roteiro, de mesmo nome (ARTAUD, 1926/2009), a principal exigência feita ao cinema é a de que seja capaz de conter em si a abstração que compõe o ser do humano, uma realidade composta por múltiplas formas, para além do que é propriamente real ou sonhado, como se propunha uma das vertentes do cinema surrealista da época (ARTAUD, 1926/2009). A isso Artaud (1926/2009, p. 18, tradução nossa) chamou de “o cinema puro”³¹, o qual tinha como objetivo a construção de certas formas de realidade a partir da criação de um movimento próprio para a sétima arte. Um movimento de tomada de consciência. Ele aponta:

³⁰ Sobre o vazio Cf. Capítulo III, seção 3.4.1

³¹ Do original: “cine puro”.

Estamos em busca de um filme com situações puramente visuais e no qual o drama surja de um contraste feito para os olhos, extraído, se assim se pode dizer, na própria substância do olhar, e que não provenha de discursos circulares de essência psicológica discursiva e que são simplesmente textos traduzidos visualmente³² (ARTAUD, 1926/2009, p. 18, tradução nossa).

Ou seja, tanto o cinema quanto o teatro seriam considerados produções eficazes se possibilitassem que o artista refizesse a sua vida, o que em geral a cultura ocidental, com suas cópias e ausência de inventividade própria, não permitia. Assim, Artaud não pretendia representar, com o cinema, um sentido claro da realidade como entendia que era constituída, a partir da representação de seus títulos e subtítulos, de seus roteiros. Conforme Ana Teixeira (1999, p. 188):

Um teatro eficaz é aquele capaz de refazer a vida, o que não seria possível sem refazer profundamente a cultura no Ocidente. Toda a obra de Artaud foi guiada pelo desejo incessante de reencontrar um ponto de utilização mágica das coisas, recusando uma consciência estética fundada em simulacros, aparências face à realidade empírica das coisas. Ele coloca a questão da linguagem e da manipulação de signos em termos de forças mágicas e da relação mantida, através deles, com o cosmos e com o divino. Para Artaud, o Ocidente europeu é doente porque separado, pois perdeu sua ligação com o divino, com a consciência cósmica.

Ou seja, os modos de linguagem que Artaud buscava, tanto para o teatro quanto para o cinema, não são simples representantes de uma transposição da linguagem escrita para a visual, senão criação de uma linguagem própria, onde a ação é transposta e impossível de ser traduzida. A ação acontece apenas no momento em que se faz, o que, imaginamos, seja mais facilmente visualizado com o teatro, dado o acontecimento da cena instantânea e in loco. Talvez esse tenha sido um dos motivos que o levou a abandonar o cinema tanto quanto pôde para se dedicar ao teatro.

Reconhecendo seu interesse teatral, se propôs à experimentação de um teatro revolucionário. Foi isso que, nos anos 1920, foi buscar com a adesão ao Movimento Surrealista e este também foi o motivo pelo qual rompeu com ele, poucos anos depois. Seu entendimento das propostas surrealistas era de que visavam à reorganização da ordem da vida, uma crítica profunda às instituições e às figuras que as representavam (o Papa, os reitores de universidades, os

³² Do original: “Estamos a la búsqueda de un film con situaciones puramente visuales y en que el drama surgiera e un contraste hecho para los ojos, extraído, se puede decirse, en la substancia misma de la mirada, y que no proviniera de circunlóquios psicológicos de esencia discursiva y que son simplemente textos traducidos visualmente”.

diretores de asilos), assim como o rompimento com a racionalização da vida, a ser retomada com o que chamou um “oriente interior”, pois apontava para uma tentativa de recriar, no lado ocidental do mundo, as místicas e filosofias orientais (ARTAUD, 2009). Para ele, a revolução surrealista

aponta para uma desvalorização geral dos valores, a depreciação do espírito, a desminalização da evidência, uma confusão absoluta e renovada das línguas, o desequilíbrio do pensamento. Aponta a ruptura e a desqualificação da lógica, que perseguirá até a extirpação de seus redutos primitivos³³ (ARTAUD, 2009, p. 9, tradução nossa).

Parece-nos que a princípio o movimento significou a possibilidade mais plausível de rechaço a todo pensamento racionalizado e ao mesmo tempo uma elevação do que considerou como o espírito, as forças primitivas de constituição da vida. O próprio surrealismo é “um estado de espírito”³⁴ (ARTAUD, 2009, p. 9, tradução nossa) no qual não se pode reconhecer nenhum pensamento porque, ao fazê-lo, faz apenas em conformidade com a realidade tal como se apresenta. Recordemos, porém, que para Artaud ela era insuportável. Com o seu teatro, por outro lado, buscaria uma descolagem da realidade tal como ela se apresenta para propor uma nova realidade, aquela em que se produz no duplo com o teatro.

Nesse sentido, foi de primordial importância a participação de Artaud na tentativa de mudança do pensamento da Europa dos séculos XIX, e início do XX. Conforme atenta Willer (1986, p. 15),

Todas as correntes de pensamento genericamente denominadas de “contracultura” devem alguma coisa a Artaud e são, em maior ou menor grau, um legado seu, inclusive, é claro, os movimentos que buscam uma transformação da sociedade através de mudanças da vida e do comportamento, fora dos quadros político-partidários convencionais.

Exemplo disso é a *Carta aos Reitores das Universidades Europeias* (Artaud apud WIL-
LER, 1986), fixada nos muros da Sorbonne no Maio de 68, mesma instituição em que anos antes Artaud fora vaiado enquanto proferia suas conferências.

³³ Do original: “apunta a una desvalorización general de los valores, a la drepreciación del espíritu, a la desminalización de la evidencia, a una confusión absoluta y renovada de las lenguas, al desequilibrio del pensamiento. Apunta a la ruptura y la descalificación de la lógica a la que perseguirá hasta la extirpación de sus reductos primitivos”.

³⁴ Do original: “estados del espíritu”.

3.3.2 A transmutação da linguagem no teatro de Artaud

Para Lacan o indivíduo só se faz sujeito (do inconsciente) a partir da imersão na linguagem, processo de ordem Simbólica (LACAN, 1949/1998). Com base no que discutimos até aqui podemos inferir que, com Artaud, o modo de adentrar a linguagem tem relação com a discussão que fizemos sobre a loucura, principalmente no que diz respeito aos traços de recusa àquilo que socialmente se convencionava à normalidade.

Resquícios dessas experiências se manifestam consideravelmente em seu processo artístico e criativo e são uma coordenada para visualizarmos essa relação: sua experiência poética é representada por um embate contínuo do sujeito com a linguagem e um modo de comunicar ao outro (SCHEER, 2004). Exemplos são o uso que faz da glossolalia e dos sons guturais, presentificados em formas de linguagem viva, pois para Artaud (1999) a palavra perde a vida quando tem seu significado completamente compreensível. Como ele mesmo nos diz: “para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas” (ARTAUD, 1999, p. 40).

A questão é que ao se apossar de algo que Scheer (2004) chama de um “modo transverbal do processo”³⁵ (p. 122, tradução nossa), que nos parece apontar para o significante da psicanálise, Artaud consegue manter a vivacidade de sua prática textual sem precisar dar um fechamento ao discurso. Aliás, ele se recusa a tal feito.

O modo transverbal da linguagem também pode ser chamado de “a topologia da experiência prática, já que o modo transverbal se realiza através de uma prática de transformação da matéria, dentro da dinâmica da rejeição [de um sujeito, do campo do Simbólico], sem que haja uma diferenciação sólida entre sujeito e objeto”³⁶ (SCHEER, 2004, p. 122, tradução nossa). Artaud, nos parece, é, em sua experiência artística, sujeito e objeto, pois com seu teatro revolucionário propõe um retorno a algo de uma pré-linguagem, ou de uma linguagem originária, aquilo que de modo mais claro ele buscou, por exemplo, com a aproximação com os ritos tarahumaras. Por meio dessa linguagem originária, a própria vida poderia ser acessada. Artaud torna

³⁵ Do original: “trans-verbal mode of the process”.

³⁶ Do original: “the topology of practical experience, since the trans-verbal mode is realised through a practice of transformation of matter, within the dynamic of expulsion, without there being a solid differentiation between subject and object”.

esse acesso possível por meio da loucura, uma espécie de substituta em sua recusa a se submeter ao Simbólico (SCHEER, 2004).

É necessário, entretanto, enfatizarmos que não se trata de Artaud não querer assumir que haja uma linguagem cognoscível, mas considerar que ela só serve à vida se contiver em si algo de singular (ARTAUD, 1999). Ou seja, não nos interessa uma utilidade racional para a linguagem, uma vez que na concepção do artista, ela está muito mais no plano dos afetos. Isso, por sua vez, não exclui a possibilidade de uma consciência, já que para Artaud todo afeto tem base material.

Vale lembrar, conforme já o fizemos, que o sentido que o artista traz para a consciência não tem o mesmo sentido que o conceito freudiano, enquanto uma instância psíquica. Quando Artaud diz que busca com seu teatro resgatar um corpo que se faz nas entranhas da consciência, fala daquilo que há de originário no humano, quase em um sentido pré-social, no lugar dessa pré-linguagem que temos considerado até aqui, muito mais aproximado do trabalho das pulsões. Essa função visa chegar ao que há de mais próprio possível ao humano, aquilo que não precisa de acessórios (adereços cênicos, por exemplo), que não parte de construções e convenções sociais. É nesse sentido que estão a glossolalia, o cacoete e a gagueira, nos seus ditos e escritos.

Trazemos também algumas considerações do filósofo francês Jacques Derrida (1995). Ele nos aponta que o teatro da crueldade representa o fim da palavra e da escritura como ordens, no sentido de algo que precisa ser manipulado por um ator/escritor. Para o autor, significa também o fim da “dicção” (p. 160), no sentido de um teatro bem lido – afinal, o teatro não precisa ser vivido? E pergunta-se, “como funcionarão então a palavra e a escritura?” (p. 160) e ele mesmo responde:

Voltando a ser gestos: a intenção lógica e discursiva será reduzida ou subordinada, essa intenção pela qual a palavra vulgarmente assegura a sua transparência racional e sutaliza o seu próprio corpo em direção do sentido, deixa-o estranhamente recobrir por isso mesmo que o constitui em diafaneidade: desconstituindo o diáfano, desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entonação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido, esse movimento único e insubstituível que a generalidade do conceito e da repetição nunca deixaram recusar. (...) A glossopoiese, que não é nem uma linguagem imitativa nem uma criação de nomes reconduz-nos à beira do momento em que a palavra ainda não nasceu, em que a articulação não mais é grito mas ainda não é discurso, em que a repetição é quase impossível (DERRIDA, 1995, p. 161).

Quanto à glossopoiese, o estudo de como idiomas naturais (espontâneos) transformam-se em idiomas artificiais (criados pelos grupos humanos), poderíamos considerá-la como a dimensão poética da linguagem.

Maliska (2010) aponta que a glossolalia é uma forma de linguagem sem qualquer sentido atribuído, diz respeito a uma apreensão das múltiplas perspectivas de uma construção verbal – não é mais palavra, mas também não é ainda discurso –, portanto produz um efeito que se abstém de significação. Ou, dito de outra forma por Derrida (1995), a palavra interessa a Artaud apenas à medida que se faz palavra viva.

Conforme o próprio Artaud (apud DERRIDA, 1995, p. 161) aponta, “acrescento à linguagem falada uma outra linguagem e tento restituir a velha eficácia mágica, a eficácia enfeitiçadora, integral, à linguagem da palavra cujas misteriosas possibilidades foram esquecidas”. Essa palavra é impregnada de corpo, de uma matéria, não da representação de uma palavra (DERRIDA, 1995). Por isso, retomando Scheer (2004), o Simbólico não é possível. Se quiséssemos retomar os termos lacanianos, talvez a representação da palavra estivesse mais no sentido do reconhecimento de uma palavra inalcançável, de ordem do Real.

Artaud, portanto, busca essa palavra real (e do Real). Talvez nesse ponto justifique-se a busca do teatro da crueldade por temas místicos e religiosos, universais e arquetípicos, das configurações de ritos e culturas originárias vinculadas ao sacrifício do corpo, os quais seriam instrumentos possíveis para manter o corpo em uma forma o mais natural possível, no sentido do mais próximo da natureza do ser humano, daquilo que é enquanto organismo vivo (ARTAUD, 1999).

Além disso, com a minimização do uso de cenários e adereços, o espaço cênico se torna o local para a atividade de imagens do inconsciente, para o uso de objetos que são signos e símbolos transformados por meio de gestos, ritmos, sons, palavras e ressonâncias produzidas pelos atores com seus corpos – porque se todo o espaço fala (ARTAUD, 1999), então todo o espaço importa.

Nesse sentido, estabelecemos uma aproximação entre o teatro de Artaud e a psicanálise freudiana no ponto em que Freud (1900/1976) institui os sonhos para investigar o psiquismo. Em *A Interpretação dos Sonhos* aborda-os como meio de sujeito expressar conteúdos que não possuem acesso direto à consciência e que fazem parte do seu psiquismo de forma inconsciente, mas que, na noite, têm algo fugidivo, que escapa à consciência. São, portanto, pequenos fragmentos de vivências, de percepções, que vêm à consciência do sujeito quando ele não está preocupado com recordar nada (FREUD, 1900/1976).

Por meio dos processos de condensação e deslocamento, atuantes em sentido metafórico e metonímico, esses conteúdos ganham algum tipo de representação, de modo que possam ser captados pelo sonhador (FREUD, 1900/1976). A retomada dos conceitos da linguística é feita por Lacan (1957-8/2002) a partir da obra freudiana demarcando duas formas de funcionamento do inconsciente. Pela metáfora supomos similaridade de posição, enquanto pela metonímia demarcamos contiguidade, ou uma estrutura de causalidade. Considerando isso, substituímos termos e nomeamos com outras palavras aquilo que é impossível ao inconsciente exprimir de forma direta, como na formação dos sonhos e nos chistes, formas de representação inconsciente (FREUD, 1900/1976; LACAN, 1957-8/2002).

Ademais, é justamente porque se constroem em processos de deslocamento e de condensação que podem apresentar graus variados de organização – inclusive nenhuma (FREUD, 1900/1976). A condensação refere-se à mistura de elementos capazes de emergir dos sonhos em uma situação de análise. Entretanto, como “os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos” (FREUD, 1900/1976, p. 305), não podem ser considerados traduções fiéis dos pensamentos envolvidos nos sonhos, mas versões incompletas e fragmentadas deles. Pelo processo analítico é possível acessar algumas cadeias de ideias seguindo suas representações (FREUD, 1900/1976).

Já no deslocamento podemos acessar o valor psíquico que um elemento investe em outro, sendo possível supor que o que está em jogo no trabalho do sonho trata-se de “uma força psíquica que, por um lado despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade e por outro (...) cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho” (FREUD, 1900/1976, p. 333). Tal relação ocorre em sentido de transferência e de deslocamento de intensidade psíquicas na formação do sonho, demarcando o ponto dissonante entre o que Freud (1900/1976) chamou de o texto do conteúdo do sonho e os pensamentos do sonho. Nesse sentido, o afastamento do núcleo do sonho é uma distorção do desejo do sonho no inconsciente, sendo que o deslocamento acontece pela influência da censura.

Logo, como o próprio Freud (1932/1976) admitiu mais tarde, os sonhos são uma comunicação feita por meios inadequados, sem compromisso de fornecer qualquer informação nem para outra pessoa nem para o próprio sonhador, sem que, entretanto, deixem de possuir valor de análise. Isso porque Freud (1900/1976) parte do princípio de que um mesmo elemento do sonho pode evocar diferentes associações, a depender do momento de vida do sonhador, além de diversas outras possíveis interferências do momento, como conflitos pontuais e a própria

relação com o analista. Assim, não apenas o sonho é um conglomerado de formações psíquicas, como cada elemento possibilita uma multiplicidade de novos sentidos.

Esse é, precisamente, o ponto que nos interessa para pensar o trabalho de Artaud. Freud (1900/1976) enfatiza que em um sonho um mesmo signo pode possuir inúmeros significados para diferentes pessoas, não sendo possível estabelecer uma correspondência única entre a palavra e a coisa em si, apenas que ela é nomeada na interpretação. Ou seja, o sonho se põe em jogo por meio da criação de uma encenação, algo como uma sequência de imagens, sem necessariamente haver um encadeamento. Ao resgatar esse ponto em Freud, Lacan (1957/1998) aproxima o sonho da escrita hieroglífica.

O hieróglifo define-se como um ideograma que constitui a notação de certas escritas, tal como a egípcia. Nelas se observam três tipos de signos: os signos palavra, que ao serem lidos possuem mais de um significado; os signos fonéticos, que podem ser homófonos, acarretando uma equívocidade; e os determinativos, que são escritos, mas não podem ser lidos e servem para determinar, no contexto, o valor dos signos palavra (LACAN, 1957/1998). Assim, o valor significante da imagem não tem nada a ver com sua significação e, portanto, ao se substituir as imagens por associações de palavras é possível produzir um novo sentido. Ou seja, os signos, por não terem valor fixo, intercambiam posições e, ao se acoplarem a outros signos, criam novas representações, sendo que o que importa é a relação estabelecida entre eles.

Em similaridade com a formação dos sonhos, ao tomar contato pela primeira vez com uma companhia de bailarinos balineses que se apresentavam na França, Artaud passa a reconhecer a complexidade dos ideogramas orientais e dos hieróglifos egípcios, cuja sobreposição de significados cria uma nova imagem com um novo significado, uma vez que a dança balinesa se construía sob esse princípio. Aliás, ele considerava que as culturas orientais de modo geral se pautavam nesse conhecimento para pensar suas línguas, a exemplo dos chineses e japoneses. Da mesma forma, Artaud queria entender o teatro não somente como imagem, mas em um sentido em que as próprias palavras fossem símbolos transformados em imagens.

Nesse sentido, não quer necessariamente valorizar a supressão do texto falado, mas subordiná-lo à cena. Nas palavras de Artaud (2011, p. 21), “trata-se de transformar a palavra em imagem”, importância similar àquela que Freud (1900/1976) atribuiu aos sonhos na relação com o inconsciente, conforme discutimos.

Devemos atentar, entretanto, que o próprio Artaud rechaçava o que poderíamos chamar de um teatro psicanalítico. Como Derrida nos alerta, essa não é sua proposta. Artaud “teria recusado um teatro psicanalítico tão vigorosamente como condenava o teatro psicológico. E

pelas mesmas razões: recusa da interioridade secreta do leitor, da interpretação diretiva ou da psicodramaturgia” (DERRIDA, 1995, p. 165). Sua busca está naquilo que há de originário no humano, no que há de uma pré-linguagem.

Assim, quando Artaud retoma o sonho no teatro não tem como objetivo torná-lo algo substitutivo, como seria em Freud (1900/1976) quando este afirma que ele viria no lugar da palavra que não pode ser dita diretamente pelo falante. Com Artaud, o sonho entra no lugar do originário, daquilo que é mais livre e afirmador da potencialidade humana, aquilo que abre para distintas perspectivas (DERRIDA, 1995). Afinal, “um teatro psicanalítico correria o risco de ser dessacralizante, de confirmar o Ocidente no seu projeto e no seu trajeto. O teatro da crueldade é um teatro hierático” (DERRIDA, 1995, p. 165), ou seja, um teatro sagrado, intocado pelas leis humanas, ainda próximo dos mitos e dos ritos.

Logo, não é possível falar de um retorno ao inconsciente, para Artaud, se não for no sentido de uma experiência mística que tenha como função alcançar o divino. Conforme Derrida (1995, p. 165), “o teatro da crueldade não seria portanto um teatro do inconsciente. Quase o contrário. A crueldade é a consciência, é a lucidez exposta” e para viver o teatro da crueldade é necessário desconstruir muitas das leis inerentes ao humano, das quais tratamos com Freud e Lacan em momento anterior, as leis marcadas pelo atravessamento das instituições. É preciso voltar ao ponto originário da vida, no qual esse corte se fez presente, e resgatar a relação originária com o sagrado, quase um momento anterior ao que o sujeito seria castrado pela Lei, por meio da recusa a sujeitar-se a ela, algo impossível de ser vivido sem sofrimento.

Esse reencontro com o sagrado se concretiza na obra de Artaud como uma convocação para experimentar um contato íntimo com o duplo da vida. Ele relata que “se os sonhos são o inverso da vida, se o real neles aparece sob o aspecto envolvente e mágico ao qual o espírito adere inteiramente, é a esta adesão não ilusória que procuro conduzir o espectador” (ARTAUD, 1935/2009, p. 313). Esse poderia ter sido um dos motivos de rompimento com o movimento surrealista: enquanto André Breton e seus colegas almejavam criar uma realidade paralela à vida, a realidade surreal, Artaud visava resgatar o que havia de vida na própria realidade.

Nesse sentido, destacamos que o projeto surrealista tinha por finalidade tocar o pensamento no que ele tem de inconsciente, sem distingui-lo da própria vida, algo que Artaud também pretendia. Por outro lado, Artaud considerou que o pensamento que importava era o pensamento puro, das origens da linguagem, e cuja busca deveria ser incessante. Isso toca em uma divergência fundamental dos surrealistas, pois julgava que eles haviam se perdido em uma escrita

que, embora buscasse aquilo que estava em nível mais profundo que o socialmente dado, fazia-se enquanto escrita automática, limitada pelo movimento da caneta (PINA-COSTA, 2010).

Outros motivos são apontados por Mèredieu (2011), todos com relação às divergências que se estabeleciam especialmente entre Breton e Artaud, sendo que enquanto este se colocava à margem, ao lado dos malditos, Breton ganhava espaço como figura instituída, similar a um Papa ou uma instituição, principal crítica de Artaud.

Outro ponto importante foi o interesse de ambos os artistas pela psiquiatria e pela loucura. Breton foi interno de psiquiatria durante a guerra e leitor de Charcot, Kraepelin e de Freud na sua descoberta do inconsciente, do automatismo psíquico e dos sonhos. Mais tardiamente. Artaud, por outro lado, rechaçava completamente a ideia de automatismo psíquico, não acreditando que se pudesse exprimir por meio de qualquer via, o funcionamento do pensamento, ou seja, seria impossível deixar o pensamento suspenso do controle da razão (MÈREDIEU, 2011). “Artaud efetivamente quer controlar, matrizar” (MÈREDIEU, 2011, p. 278). Essa questão é revivida pelo poeta de outra forma na prática, a partir dos cadernos de Rodez: “os Cadernos de Rodez, de escrita tão rápida e cujas ondas arrebatam sem outro controle a não ser o dos mecanismos e automatismos liberados pelo eletrochoque” (MÈREDIEU, 2011, p. 278).

Retornando ao sonho, no teatro também temos Patrice Pavis (2008), que contribui com a discussão ao trazer a ideia do sonho para a encenação. Ele ressalta as estratégias imprevistas que os sonhos nos apontam no desfilar da imagem em relação ao texto: “a encenação, seja a mais simples e explícita, ‘desloca’ o texto: faz dizer no texto aquilo que um comentário crítico, verbal ou escrito, não conseguiria dizer: é quase o indizível, ou qualquer coisa semelhante” (PAVIS, 2008, p. 29).

Além disso, um segundo ponto a considerarmos sobre o papel dos sonhos para a psicanálise e em transposição ao uso da linguagem em Artaud, diz respeito à centralidade dessa imagem na cena. Conforme o próprio Artaud (1926/2009, p. 18, tradução nossa) aponta, “os sonhos têm algo mais que sua lógica. Têm sua vida, na qual não aparece mais do que uma inteligente e escura verdade”³⁷.

Ademais, na *Segunda Carta de Cartas sobre a linguagem* (ARTAUD, 1999), o autor justifica que ao optar por não desenvolver peças escritas, mas baseadas em imagens, amplia as possibilidades da linguagem na cena: “pego os objetos, as coisas da extensão como as imagens,

³⁷ Do original: “Los sueños tienen algo más que su lógica. Tienen su vida, en que no aparece más que una inteligente y oscura verdad”.

as palavras, que reúno e faço responderem-se uma à outra segundo as leis do simbolismo e das analogias vivas. Leis eternas que são as de toda poesia e de toda linguagem viável” (p. 130). Assim, sua valorização da linguagem está pautada em elaborar relações entre todos os elementos que compõem a cena no teatro, construindo estruturas vivas em toda a dimensão teatral.

Derrida (1995) também preocupa-se com tal questão ao abordar o teatro da crueldade. Ele retoma Freud para tratar da linguagem na construção da cena, trazendo à luz um texto de Artaud em seu Primeiro Manifesto, o qual ressalta que, quando se fala da linguagem da cena, “não se trata de suprimir a palavra articulada, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos” (ARTAUD, 1999, p. 107). Ou seja, conforme Derrida (1995) discute, o texto na cena é mais um elemento figurativo que não possui importância maior do que qualquer outro elemento, assim como, no sonho, Freud (1900/1976) aponta que a imagem é tão significativa quanto os afetos e vice-versa.

3.4 UM CORPO EM TODA SUA POTENCIALIDADE: O CORPO SEM ÓRGÃOS DE ARTAUD

O corpo dos falantes está sujeito a ser dividido por seus órgãos, o bastante para ter que lhes encontrar uma função.
Lacan, In *O aturrito*, 1972, p. 455.

A experiência de Artaud (1931/1970) com o teatro balinês, em 1931, foi esclarecedora para o que pretendia com seu teatro. Para ele as formas balinesas são capazes de restituir algo de primitivo no teatro, construindo-se a partir do canto, da dança, da pantomima e daquilo que ele vinha pensando até então. Na experiência que viveu, identificou que todos esses elementos estavam envolvidos em um mesmo pano de fundo, “da alucinação e do medo” (p. 10). O que mais parece lhe chamar atenção, entretanto, é o fato de que a construção cênica se dá a partir de esquemas gestuais, mais similar a um estado de espírito.

O que há realmente de curioso em todos esses gestos, nessas atitudes angulosas e brutalmente cortadas, nessas modulações sincopadas de garganta, nessas frases musicais, nessas vozes de élitros, nesses ruídos de ramos, esses sons de caixas ocas, esse ranger de autômatos, essas danças de manequins animados, é que, através do dédalo de seus gestos, de atitudes e de gritos lançados no ar, através dessas evoluções e curvas que utilizam todo o espaço cênico, se depreende o sentido de uma nova linguagem física na base de sinais e não de palavras. (...) Esses sinais espirituais têm um sentido preciso, que só nos atinge intuitivamente, mas com bastante violência para tornar inútil qualquer tradução numa linguagem lógica e discursiva (ARTAUD, 1931/1970, p. 10).

No teatro balinês a palavra é eliminada pelos gestos e pelos movimentos, entretanto essa eliminação se cria a partir da delegação de um novo papel para voz e gesto (ARTAUD, 1931/1970). É assim que Artaud se aproxima do que há de mais visceral e ao mesmo tempo de repugnante no corpo humano, o seu resto. Ele fala daquilo que sobra ao corpo, daquilo que a princípio não tem uma funcionalidade nobre ou específica, uma vez que representa apenas excrementos: é a voz esganiçada, os ruídos que o corpo produz, as fezes, os púidos que a vida social não permite exprimir. De certa forma, é aquilo de que também a psicanálise se apropria em seu ofício, resgatar o que ficou esquecido, o que não é desejável, mas que ainda assim se apresenta com força (LACAN, 1962-3/2005).

O teatro de Bali já vinha se apropriando desses gestos e vozes condenados à margem, e Artaud não ficou indiferente à sua experiência com ele e, a partir dela, passou a dedicar-se ao estudo da minúcia dos detalhes, a matemática perfeita dos passos e ritmos dos bailarinos-atores. Entrar em transe, conforme Artaud referencia algumas vezes em *O teatro e seu duplo*, diz respeito a um ritual científico (embora diferenciando-se aí de um cientificismo), estudado e calculado, objetivo da crueldade, tanto quanto é para os dançarinos balineses e para os tarahumaras. “O verdadeiro transe é sempre religioso, até mesmo mítico; estabelece uma aliança com as forças superiores” (VIRMAUX, 2009, p. 48).

Para compreendermos o que são os ritos, convocamos Cassiano Sydow Quilici (2004). Em sua tese o autor retoma Durkheim para caracterizar o rito. Conforme o autor, trata-se de “uma representação de valores, ideais e da visão de mundo de um determinado grupo ou segmento social” (QUILICI, 2004, p. 64), fortemente vinculado a diversas teorias. Há uma ideia de que possa ser comparado a um texto, mesmo que não escrito, representando uma narrativa mítica que traz para o concreto ideias que são do campo da abstração. Por sua vez, as representações, para Durkheim, são categorias construídas socialmente e que estruturam o funcionamento mental, ordenando as significações que as pessoas dão às suas experiências dentro das suas culturas. Assim, são concepções de mundo construídas na coletividade (QUILICI, 2004).

A religião, por exemplo, é um campo que mistura diversos elementos da vida ritual, apresentando e justificando a vida do homem no universo, os parâmetros éticos e as regras nas sociedades tradicionais. Nesse sentido, uma de suas funções é garantir a ordem social e manter a unidade do grupo, necessária à sobrevivência da espécie (QUILICI, 2004). Além disso, os ritos congregam mecanismos para fortalecimento da identidade grupal, orientando seus membros acerca de suas características unificadoras e “o sentido da transcendência religiosa e o sentimento de respeito e veneração que o acompanha seria proveniente do poder que a

coletividade exerce sobre os indivíduos” (QUILICI, 2004, p. 65); por isso, para caracterizar o sagrado fazemos uso de diversos tabus, solenidades e proibições. Esse movimento de Quilici (2004) nos aproxima da vida primitiva exposta por Freud (1913-14/1996, 1930/2011) anteriormente, com *Totem e Tabu* e com *O Mal-estar na civilização*, no sentido de que a interdição seria requisito fundamental à vida social.

Para que tais elementos sejam apropriados pelos membros do grupo social, Durkheim considera que os ritos são experiências concretas vivenciadas intensamente pela via de uma linguagem corporal dos atos e que servem para dar uma espécie de “liga social” (QUILICI, p. 66) à experiência. Por sua vez, sociologicamente, a repetição ritual representa a necessidade periódica de reafirmar os vínculos entre os membros do grupo, fortalecendo a solidariedade entre eles e minimizando os conflitos (QUILICI, 2004). Há algo Real nessa experiência, uma vez que o Real é isso que se repete e retorna sempre ao mesmo lugar (VIEIRA, 2009), neste caso, aos vínculos sociais.

Similar ao que acontece frequentemente no teatro, os rituais acontecem em um espaço descolado do cotidiano, exigindo uma preparação específica para o seu acontecimento. Além das oferendas, danças, músicas e dramatizações, figuras míticas podem vir à tona para dissolver as fronteiras entre o mundo real e o imaginado. Para tal são utilizadas vestes, máscaras, símbolos, dentre outros elementos, e mesmo transmutações da linguagem, para metamorfosear as identidades e sistemas de classificação, permitindo que os indivíduos presentes na vivência se transformem (QUILICI, 2004).

Conforme Turner (1964/1979), o teatro é o herdeiro direto dos sistemas de ritos nas sociedades contemporâneas. Entretanto o autor considera que a subdivisão das artes em linguagens diversificadas e fragmentadas fragmentou também a linguagem dos ritos primitivos. Assim, a arte em geral não está mais tão imbricada com a vida, tal como desejava Artaud, tendo incorporado em seus modos de fazer práticas de entretenimento e lazer. Tais práticas não se aproximam mais tanto da vida observada nos rituais (TURNER, 1964/1976; QUILICI, 2004), embora ainda seja possível apontar diversas aproximações entre ambos.

O grande problema, conforme nos aponta Quilici (2004), é que as artes modernas, embora trabalhem com o lúdico e o criativo de forma crítica aos padrões culturais, estão também imersas pela racionalidade e por isso a ideia de “autorreflexividade” (p. 69) constrói espelhos do mundo, numa tentativa de reprodução das histórias da vida social. Os ritos, entretanto, prezam exatamente o oposto, ou seja, o deslocamento da experiência racional (TURNER, 1964/1976; QUILICI, 2004). Ademais, reconhece-se que há propostas instigantes e que

retomam os ritos primitivos em autores dos últimos dois séculos, citando o próprio Artaud, mas também Tadashi Suzuki, Grotowsky, Peter Brook e Julian Beck (QUILICI, 2004).

Em consonância, a leitura de André Gardel (2019) acerca da função dos ritos no teatro é de que eles atuam como

instrumentos de combate ao mundo da representação ocidental, procedimento que prolifera, como um vírus, não só no teatro, nas artes ou na cultura, mas em todas as camadas da vida e do pensamento. O rito, por seu turno, traz a possibilidade vital e cruel das experiências de transformações e metamorfoses orgânicas, saindo do conhecimento que nasce do controle da simbolização e da conceituação, dos esquemas lógicos que levam ao uno e à ausência de conflito (GARDEL, 2019, p. 13).

Nesse sentido, há uma função de embate no teatro, ou seja, ele não objetiva a conservação, mas o conflito, a dissonância; e envolve o artista de corpo inteiro.

Conforme Turner (1964/1976), há estudos que abordam as alterações neurobiológicas diante da experiência dos rituais, alterando as possibilidades dos corpos – o que justificaria pessoas de avançada idade dançarem por muitas horas seguidas ou alcançarem movimentos realizados apenas com muita dificuldade na vida cotidiana. O que nos interessa, entretanto, é a relação que Turner estabelece entre linguagem e funcionamento corporal, pois essa era uma preocupação também de Artaud. Nesse sentido, Quilici aponta que

O rito possibilitaria o trânsito do ser do homem por outros estados, físicos e mentais, deslocando-o da perspectiva e do horizonte cotidiano, e promovendo uma desestabilização radical de sua identidade “social”. A linguagem dos ritos nasce dessa “crise”, e portanto só pode ser entendida a partir daí (QUILICI, 2004, p. 70).

Apresentada a ideia do rito, retomemos que a busca de Artaud por maior conhecimento acerca dos rituais xamânicos advém da fracassada experiência com *Les Cenci*. Nesse momento ele se conscientiza de que se poderia prescindir de um palco para fazer teatro, sendo possível fazer um teatro fora do teatro, conclusões fortalecidas após a ida ao México, em 1936 (VIRMAUX, 2009; MÈREDIEU, 2011).

Assim, parece-nos, ele buscava – com o contato com os rituais xamânicos, o peyote, e com a interioridade –, ferramentas para dissolver as fronteiras entre a vida mítica e a vida cotidiana do homem do século XX. Assim como o rito exige que seus participantes transformem-se, Artaud buscava transformar seu corpo na própria experiência do rito do teatro, de modo que todos os seus escritos, mesmo aqueles que não tratavam especificamente da temática, foram resultado da sua ocupação principal com o corpo.

A viagem ao México, a vivência dos rituais dos tarahumaras e o uso do *peyote*, são experiências de extrema disciplina, de modo que nenhum gesto seja deixado à mercê. Tudo é significado, medido, calculado. Isso já era experimentado desde o encontro com os balineses, quando se percebera fascinado com a compreensão da variedade imensa de gestos possíveis para o homem se expressar nas mais diversas situações da vida. Essa realidade balinesa, quando transportada para o teatro, e se magistralmente aplicada, seria capaz de oferecer a precisão que Artaud buscava para o seu teatro (ARTAUD, 1931/1970).

Conforme declarou após assistir ao espetáculo balinês em 1931,

Um das razões de nosso prazer diante desse espetáculo sem exagero reside justamente na utilização, pelos atores, de uma quantidade exata de gestos seguros, de mímicas exatas, mas sobretudo do enroupamento espiritual, no estudo profundo e nuancado que presidiu a elaboração desses jogos de expressão, desses sinais eficazes, sinais cuja eficácia – é o que pensamos – não se esgotou apesar de serem milenares (ARTAUD, 1931/1970, p. 11).

É, principalmente, pelo sem exagero que Artaud é atraído. Fixa-se na exatidão dos gestos, na precisão com que o corpo se coloca no jogo que é a cena teatral. Assim, segue abordando a mecânica do corpo, que tanto lhe interessa:

Esse girar mecânico de olhos, esses movimentos de lábios, essa dosagem de crispções musculares, em seus efeitos metodicamente calculados e que desconhecem qualquer recurso de improvisação espontânea, essas cabeças movidas horizontalmente e que parecem girar de uma espádua a outra como se fossem encaixadas em glissadores, tudo isso, que responde a necessidades psicológicas imediatas, corresponde além disso a uma espécie de arquitetura espiritual, feita de gestos e mímicas, mas também do poder evocador de um sistema, da qualidade musical dum movimento físico, do acordo paralelo e admiravelmente integrado num tom (ARTAUD, 1931/1970, p. 11).

Artaud sentiu-se tocado pelo estranhamento que a gestualidade balinesa provocava nos artistas do teatro ocidental, o choque que criava ao verificar que a mecânica espontânea balinesa era infinitamente mais interessante que a falsa construção teatral que via no teatro francês da época, porque dotada de maior consciência. A questão, então, nos parece, residia em como concretizá-la em seu fazer teatral.

Para além disso, não podemos desconsiderar os efeitos das violências que acometeram o corpo de Artaud nas internações que viveu ao longo de toda a vida e principalmente entre 1937 e 1946. Quanto a isso, conforme Teixeira (1999, p. 191), “depois de Rodez, o Teatro da Crueldade é o teatro de um violento refazer do corpo”.

Fruto de todas essas experiências, Artaud considerava essencial que o artista tivesse um corpo sem órgãos, podendo aproximar-se do teatro da crueldade justamente ao criar uma cronologia cronometrada para cada ação do ator, uma vez que nada passa pela sua iniciativa pessoal ou do acaso (VIRMAUX, 2009). Há algo que transcende a cena e leva Artaud à atuação direta na vida, momento em que o teatro se torna o duplo da vida e a vida o duplo do teatro.

Com Artaud, o corpo sem órgãos é a base material para a concretude do seu teatro, a caracterização máxima da capacidade humana de refazer sua anatomia de modo a decompor e recompor o corpo com a finalidade de se livrar dos automatismos que tolhem a expressão viva e máxima de que todo corpo é capaz, na cena ou na vida (TEIXEIRA, 1999). Em suas palavras,

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro (ARTAUD, 1999, p. 8).

Ao indicar que não nos contentemos em ter um corpo com “órgãos de registro” parece querer nos indicar que o corpo sem órgãos retrata um corpo que não se submete ao uso funcional desses órgãos, e para que a arte seja verdadeiramente autêntica é preciso que o corpo, instrumento artístico essencialmente humano, não atue como um mero registrador de sensações, emoções e ações, mas faça-se dono, aproprie-se daquilo que lhe é possível fazer (ARTAUD, 1999).

Fazer arte, para ele, indica “privar um gesto de sua repercussão no organismo” (ARTAUD, 1999, p. 91), a fim de transformá-lo em outra coisa, fazê-lo repercutir em uma dança ao inverso, na dança de um corpo sem órgãos. O teatro é “esse cadinho de fogo e de verdadeira carne onde anatomicamente, pela trituração dos ossos, de membros e de sílabas os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de fazer um corpo” (ARTAUD, 1948/2009, p. 321). Nesse sentido, o corpo é representativo da existência, mas apenas à medida que se permite experimentar e destituir-se dos usos comuns. Essa experiência nos passa sem chamar atenção na estrutura neurótica. Com Artaud, entretanto, é uma preocupação fundamental.

Para Judson Cabral (2013, p. 10), “o corpo-sem-órgãos não detém uma ordem fixa, um organismo. É uma recusa a todos os limites, sejam eles temporais ou biológicos. Nesse corpo o fluxo circula de outra maneira. Um corpo de intensidade, de limiares, de dor”. Ele usa a analogia de um pintor que avança no processo inverso ao da pintura e que precisa fazer um esvaziamento, retirar as camadas que em momento anterior direcionariam seus gestos. Ele argumenta que se

trata de “uma busca incessante pela limpeza dos clichês. É uma busca incessante pelo rompimento do ordenamento do corpo, do enclausuramento” (CABRAL, 2013, p. 10).

Além disso, Artaud (1999) eleva a necessidade de uma cultura que diz ser sem sombras, uma apropriação da realidade na qual o excesso de informações do mundo não faça com que os sentidos humanos se acreditem com a certeza do que veem, sentem, ouvem. Trata-se sempre, para ele, de uma invenção: há algo de novo que se produz em cada fazer. Nesse sentido, o corpo sem órgãos é instrumento para “o ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através da sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas” (ARTAUD, 1999, p. 8).

Afinal, assim como para Artaud, o processo de criação artística só faz sentido para nós na medida em que abre espaço para o subjetivo, intuitivo, desconhecido. Só nos diz respeito se proporcionar novas experiências por meio de deslocamentos. Ou seja, apenas se o teatro for ferramenta de encontro para a invenção da existência, encontro no qual a vida se torna o duplo do teatro e o teatro se torna o duplo da vida, aquilo que Artaud (1999) entendia como a cura por meio da arte.

A desconstrução que Artaud propõe visa uma nova configuração à experiência vivida e a propõe à posterioridade por meio de suas orientações. Quanto a essa concepção, Derrida (2001) atenta que desconstruir não diz respeito à pura destruição, mas a uma desmontagem de algo que se apresenta com certa homogeneidade, uma decomposição de elementos que permita a reinterpretação de um dado conjunto, valorizando-se a heterogeneidade. Assim, desconstruir é permitir a construção de novas leituras e a criação de novos contextos.

Embora tenha surgido com a linguística e a análise do discurso, a desconstrução foi apropriada por outras ciências e pela filosofia para fundamentar a necessidade de diluir oposições conceituais rígidas e binárias (dentro/fora, masculino/feminino, corpo/mente, natureza/cultura etc.), de modo a inverter hierarquias socialmente construídas (DERRIDA, 2001). “Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia” (DERRIDA, 2001, p. 48).

Além disso, conforme se propõe a pensar Pavis, desconstruir no teatro quer dizer ter como objetivo desmontar as ideias preconcebidas, “consiste em refazer e induzir sua possível fragmentação, suas contradições, suas dissonâncias e sua desorientação” (PAVIS, 2013, p. 204). Artaud parece nos conduzir a esse caminho com sua perspectiva, pois traz uma nova forma de

olhar para o teatro, considerando as desmontagens, as dissonâncias e ambiguidades como representantes de uma proposta teatral. Ele faz crítica ao modo de vida pautado no capital e funda aí uma de suas principais resistências ao cinema e às demais produções artísticas de sua época, cujo foco era o entretenimento burguês (MÈREDIEU, 2011).

Na leitura de Barbara (2017), por exemplo, a proposta de corpo sem órgãos de Artaud tem a ver com a desconstrução da funcionalidade do corpo-máquina e do corpo-capital:

O CsO é mais um corpo necessidade do que um corpo função, ou melhor, ele é um corpo necessário e nunca um corpo de obrigação. A primeira necessidade desse corpo necessário é a liberdade. Ele é um corpo liberto e que foge das amarras do sistema. É um corpo virado às avessas e pode ser considerado como a desterritorialização de sua própria anatomia. Ele é subversivo. O CsO, em Artaud, é uma possibilidade transgressora para pensarmos a dimensão do corpo e este como um espaço aberto às múltiplas des-re-organizações de si mesmo (BARBARA, 2017, p. 60).

Com essa citação pontuamos o corpo sem órgãos como o corpo como espaço e instrumento de criação, o corpo livre, o corpo desejo, não corpo capital, não corpo funcional. “Subversivo” (BARBARA, 2017, p. 60) porque transgredir normas, leis e formatações; experiencia a sua própria realidade enquanto espaço de criação.

Nesse sentido, ao ser privado de liberdade, trancafiado nos manicômios, Artaud é privado também de decidir sobre seu corpo, como a forte recusa (não ouvida nem respeitada pelos médicos) ao eletrochoque (TEIXEIRA, 1999). Não à toa, na saída de Rodez para Paris ele se autoproclama Artaud, o Mômô, no sentido de o louco, o bufão. Após tanto tempo sendo considerado como louco por outros, naquele momento assumia essa posição que lhe garantia a possibilidade de falar aos outros justamente sobre o corpo: o corpo, desconectado de suas origens, manipulado, marginalizado era resultado da manipulação perversa da vida cotidiana, racionalizada e cientificizada, descolada da sua matéria original.

Assim, com o corpo sem órgãos indica que o corpo do ator precisa de liberdade e a alcança ao se libertar das amarras, de qualquer sistema automatizado, normatizado. Valoriza um corpo que seja impulsionado para a criação de uma nova linguagem, uma linguagem própria ao teatro. Sonora, mas também visual; da cognição, mas também sensível em seus significados (ARTAUD, 1947/1975). O corpo tenta produzir outras inscrições por meio da linguagem, por isso ele a subverte na glossolalia, por exemplo (VIDAL, 1983).

Essas ideias se apresentam com clareza em um poema da obra *Para acabar de vez com o juízo de deus*.

Levando-o uma vez mais, uma derradeira vez, à mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia.
Eu digo, para refazer sua anatomia.
O homem é doente porque é mal construído.
Temos que nos decidir a desnudá-lo para lhe extrair esse animalejo que mortalmente o corrói,

deus
e juntamente com deus
os seus órgãos.
Porque metam-me se lhes apraz num colete de forças
mas não há nada mais inútil que um órgão.

Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade.

Voltaremos então a ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes “musette” [populares],
e esse avesso será
seu verdadeiro direito (ARTAUD, 1947/1975, p. 50).

Assim, em síntese, na concepção de Artaud, a constituição do corpo é falha, uma vez que engessa e limita, então seria melhor um corpo sem órgãos, no sentido de uma tentativa de recusar os automatismos. O alcance de um corpo sem órgãos na arte poderia significar a liberdade para esse corpo (ARTAUD, 1947/1975; 1999).

Ademais, ao apontar que “não há nada mais inútil que um órgão”, no fragmento acima, entendemos que destruir um órgão é destruir normas sociais que nos engessam física, mental, psicossocial e socioculturalmente. Para Artaud, toda a vida era insuportável se condicionada ao inato, uma vez que a vida é determinada social, histórica, e politicamente (CABRAL, 2013). Resistir ao inatismo do que é programado é essencial, pois o corpo programado é falho, e se ele falha é preciso, a todo custo, construir um novo corpo que revide o inatismo do que lhe é programado (VIDAL, 1983).

3.4.1 Sobre a fragmentação e o refazer do corpo

Para discutir este tópico retomemos o conturbado retorno de Artaud da Irlanda. Após ser expulso do país, no final de 1937, é internado no Hospital de Sainte-Anne e, em abril de 1938, é examinado por Lacan, que o descobre “‘irremediavelmente imutável’ e perdido para a literatura”³⁸ (BOUSSEYROUX, 2006, p. 128, tradução nossa).

³⁸ Do original: “‘irremédiatement fixé’ et perdu pour la littérature”.

Lacan teria se referido a ele como apresentando sintomas psicóticos desde os 19 anos, manifestados pela queixa de “perda do pensamento”³⁹ (BOUSSEYROUX, 2006, p. 128, tradução nossa) e dores intensas no corpo, o que o levou ao uso e abuso de opiáceos. Essa perda do pensamento produziu em Artaud uma “descorporização”⁴⁰ (BOUSSEYROUX, 2006, p. 98, tradução nossa), cujas questões atravessam os planos cerebrais, corporais e psíquicos.

Para não cairmos no equívoco de caminhar com Artaud pelo simples termo do diagnóstico, mais nos interessa analisar – naquilo que nos for possível – suas relações com o próprio corpo, e assim julgamos pertinente e necessário resgatar alguns trechos de *Para acabar de vez com o juízo de deus*, o que faremos a seguir.

Para existir basta que se condescenda em ser/mas para viver/é preciso ser alguém/e para ser alguém/é preciso ter OSSOS,/ não ter medo de mostrar os ossos/e de caminho perde a carne./O homem sempre gostou mais da carne/do que da terra dos ossos./É porque só o que havia era terra e madeira /e ele viu-se obrigado a ganhar a sua carne,/só o que havia era ferro e fogo/ e merda não/e o homem teve medo de ficar sem merda/ou antes desejou a merda/e para isso sacrificou o sangue./Para ter merda,/quer dizer, carne,/ali onde só o que havia era sangue/e um ferro-velho de ossadas/e onde nada se ganhava em ser/mas onde só restava perder a vida (ARTAUD, 1947/1975, p. 30).

Neste primeiro trecho Artaud traz a questão do corpo como intimamente vinculada ao seu ser. O corpo era uma questão para Artaud, o qual é marcado de modo muito particular e significativo. Esse corpo se apresenta de forma contundente e, enquanto um corpo sem órgãos ele existe e existe justamente porque é sem órgãos.

Quanto a isso, o psicanalista Pierre Bruno (2003) aponta a dificuldade de se ler Artaud e faz uma crítica ao modo como diversos autores, ao escreverem sobre ele, são incapazes de lerem-no de fato. Para Bruno, ler significa abrir, naquilo que está escrito, uma porta que não existe e que também não pode ser encontrada em outro lugar que não na própria escrita.

Esta é uma característica muito particular à poesia⁴¹, conforme Jean-Luc Nancy (2003). Em *Fazer, a poesia* ele trabalha com a ideia de poesia enquanto um lugar possível para aquilo que não tem lugar, nos remetendo a essa borda que se faz pela arte, embora não somente por

³⁹ Do original: “déperdition de pensée”.

⁴⁰ Do original: “décorporisation”.

⁴¹ Das 7 artes clássicas, a saber, a pintura, a escultura, a música, a literatura, a dança, a arquitetura e o cinema (incluído em 1914), o teatro não é incluído como gênero específico, sendo considerado uma variação da literatura. A poesia, segundo Regnault (2001), desde Hegel abarca todo o teatro, por isso sua pertinência neste momento do texto.

meio dela. O autor se apropria da definição de poesia traçada por Littré e aponta que ao se afastar do sentido literário (poesia enquanto gênero literário) ela assume um sentido figurado pelo qual se coloca ausente de sentido, mas presente em termos de acesso. Com isso, nos parece, Nancy (1996/2013) toma a poesia como aquilo que garante um certo lugar de ser acessado e que só existe na medida em que se investe nesse acesso, ela própria não tendo sentido algum. Ou seja, a poesia existe porque alguém se propõe a um fazer sobre ela – não à toa o título de seu artigo (no original, *Faire, la poésie*).

Ao considerarmos essa definição de Nancy (1996/2013) em relação com o trabalho de Bruno (1999/2017), podemos dizer que, ao falar de poesia, também é possível metonimicamente falar de linguagem, retomando a ideia de metonímia que já trouxemos com Freud. Em seu lugar de acesso, a poesia não se opõe a nada, senão é via de acesso a tudo, é o caminho a que se propõe e que toca o sujeito. Tocada pela linguagem ela produz sentido, mesmo que não tenha ela própria qualquer um. Como apontamos acima, ela é acesso para esse sentido. Em seu fazer, todavia, a poesia diz alguma coisa e apresenta algo: “fazer é dizer e dizer é fazer” (NANCY, 1996/2013, p. 421). Nesse fazer-dizer concentra-se toda sua perfeição, a possibilidade de acesso a algo muito singular e que toca e eleva alguém porque acessa de alguma forma a sua dimensão de sujeito.

Nesse sentido, para abordar a produção artística de Artaud é necessário olhar para seus escritos e encontrar ali a abertura que ele faz em direção ao corpo e um corpo que, conforme afirma Bruno, deve decidir “saltar para o vazio”⁴² (2003, p. 82, tradução nossa), o que pode ser explicado a partir do esclarecimento da ideia de vazio em relação à Coisa (*das Ding*) e desta com o desejo e o *objeto a*, bem como a relação de tudo isto com o Real.

A Coisa é resgatada por Lacan do *Projeto de uma psicologia* de Freud (1895/1996). Neste texto, o conceito surge como um dos componentes da satisfação, sendo esta a parte constante e inassimilável dessa experiência, e a seu lado um componente possível de ser localizado no próprio corpo. Com isso, localiza que independentemente do objeto que assegura a vivência da satisfação do bebê, ele sempre buscará essa satisfação a partir de estímulos corporais. Na teoria das pulsões (FREUD, 1915/1996), o organismo vivo, norteado pelo princípio do prazer, visa eliminar os estímulos desprazerosos pela via da descarga, em movimento cíclico, e o faz vinculando-se ao objeto que proporcionou tal satisfação, o que pode ser qualquer objeto que

⁴² Do original: “jeter dans le vide”.

permita a sensação de prazer no corpo. *Das Ding* se faz presente representando o contorno desse objeto.

Ao retomar essa ideia no *Seminário 7, Lacan (1959-1960/2008)* enfatiza que o Outro do bebê está sempre presente, interpretando as manifestações do bebê e oferecendo objetos capazes de satisfazê-lo, o que vai além das necessidades básicas para a sobrevivência. Entretanto, à medida que o tempo corre, essa completude se esvanece, dado que é impossível a qualquer sujeito apreender a totalidade desse pedido. Uma vez passado pela cadeia significativa, qualquer apreensão seria parcial.

Nesse sentido, há algo do Real do objeto (de *das Ding*) que transpassa a experiência do sujeito e se apoia nos orifícios do corpo, os quais são contornados por bordas, dado que são furos impossíveis de serem fechados. A esses furos, por onde passam as pulsões, chamamos zonas erógenas. São quatro os principais objetos com os quais nos deparamos nesse contato primário entre a criança e o Outro: seio, fezes, olhar e voz (LACAN, 1962-3/2005).

Nessa relação, Lacan chama de *objeto a* a forma imaginária com que a criança realiza as trocas simbólicas com o Outro, tendo os orifícios do corpo como base fixa. Neste momento ocorre a identificação com aquilo que o bebê supõe que o Outro, o qual tanto lhe oferece, também deseja, como por exemplo que a criança controle os esfíncteres, ou que não acesse o seio a qualquer momento. Nessa situação, *das Ding* representa para a criança apenas uma possibilidade fantasiosa de retornar ao tempo em que os objetos lhe ofereciam satisfação plena e esclarece a ideia de que os objetos são sempre faltantes (LACAN, 1962-3/2005), algo que a psicanálise sustenta em toda sua teoria.

Ou seja, o objeto só pode oferecer uma parcela do gozo desejado (LACAN, 1964/1979). A assertiva de Lacan quanto a isso é que o objeto é apenas veículo de gozo, então o prazer em si estaria localizado no que contorna esse objeto. Ao mesmo tempo, embora todo objeto possa satisfazer parcialmente a pulsão, nem todo objeto coloca no horizonte a ideia de gozo, apenas o *objeto a*. O Outro, ao se colocar nessa relação, é ao mesmo tempo a função que retira o sujeito do círculo vicioso de gozar, e assim afasta o sujeito de *das Ding* (o Real); e a função (no Simbólico) que melhor demarca o desejo irresistível de retornar àquele gozo inicial, o que ganha via pela fantasia.

Caminhemos em direção a Artaud. Em seus relacionamentos, havia uma total entrega dele às parceiras (MÈREDIEU, 2011). Especialmente com Cécile. Ela é representante de uma estabilização de suas crises, talvez por ocupar essa função primária de sustentação dada por um Outro. O fim do relacionamento em meados de 1937, e novamente em 1939, devolve Artaud às

incertezas – embora antes de Cécile, no relacionamento com Génica Athanasiou, Artaud já houvesse declarado como os sentimentos direcionados à atriz eram similares àqueles que remetia à mãe, quando lhe diz que a atriz teria se tornado como a mãe, “igualmente indispensável” (Artaud apud MÈREDIEU, 2011, p. 156).

Levantamos a hipótese de que é na relação com essas mulheres que Artaud solicita a nomeação, o que fica mais evidente quanto traz à cena a morte de um primeiro Artaud, com o sobrenome paterno, e surgimento de um outro, com o sobrenome materno (MÈREDIEU, 2011). Ressaltaria assim a tentativa de manter-se nessa parcela da função do Outro que evidencia o gozo?

A morte do primeiro Artaud acontece logo após o primeiro fim de relacionamento com Cécile – ao perdê-la, perde também a referência do Outro. Ele recusa o sobrenome do pai em 1937 alegando que Deus o teria matado por não ser mais virgem – lembremos que esse período é marcado pela reaproximação com o catolicismo e seus elementos (WILLER, 1986). Porém, acreditava, Deus havia esquecido outra alma em seu corpo, a qual se revelou na manhã seguinte como Antonin Nalpas. Relata, ainda, batalhas contra o primeiro Artaud, querendo sair do mundo dos mortos – algo inaceitável, já que ao mesmo tempo que deseja, também não pode aceitar-se como sujeito desejante, sujeito de gozo.

Em *Dostoiévski e o parricídio*, Freud (1928/2018) discute a questão da interdição do pai na castração ao ressaltar os sentimentos ambíguos direcionados a ele, ódio e paixão, e a necessidade de que esses sentimentos sucumbam ao recalque. O paradoxo que se evidencia nessa relação é que “o abandono do ódio ao pai resultou em um perigo externo (a castração); mas a paixão pelo pai é tratada como perigo pulsional interno que, no fundo retorna ao perigo propriamente externo” (FREUD, 1928/2018, p. 292). Na prática, o que verificamos é que sendo o ódio ao pai inaceitável, resta aceitar a castração, a qual não deixa de ser terrível, dada a punição resultante do medo da castração.

Quando Artaud recusa o nome do pai, o que ele faz é revoltar-se “contra o Superego e contra o discurso racional, pela liberação da corporeidade, da sexualidade e das forças do inconsciente” (WILLER, 1986, p. 85). Entretanto, é curioso que Artaud chame o pai em toda sua literalidade em uma palestra proferida no México, em 1936. Nela, fala da sua vivência com o espírito destruidor do que chama de Pai, e do seu próprio pai (Artaud apud WILLER, 1986). Em meio à busca pela pureza no amor, no espírito e na sexualidade, descobre que odeia o pai.

“O pai – diz Saint-Yves d’Alveydre⁴³, nas Chaves do Oriente – o pai, é preciso dizê-lo, é destruidor”.

Um espírito desesperado de rigor que, para pensar, coloca-se no plano superelevado da natureza, sinto o Pai como inimigo. O Mito de Tântalo, o da Megera, o de Atreu, contêm, em termos fabulosos, esse segredo, essa espécie de verdade desumana a cuja acomodação os homens dedicam sua busca.

(...)

Vivi até os vinte e sete anos com o ódio obscuro do Pai, do meu pai particular. Até o dia em que o vi falecer. Então o rigor desumano, com o qual eu o acusava de oprimir-me, cedeu. Outro ser saiu daquele corpo. E, pela primeira vez na vida, esse pai me estendeu a mão. E eu, que me sinto incomodado pelo meu corpo, compreendi que toda a sua vida ele fora incomodado pelo seu corpo e que há uma mentira do ser contra a qual nascemos para protestar (Artaud apud WILLER, 1986, p. 90).

Com esse trecho da conferência podemos perceber que a relação que Artaud vive com o pai é permeada por esse ódio, que também poderia ser abordado como um medo de ser devorado e controlado pelo Outro, o medo de ser castrado, ou mesmo a relação ambígua de *das Ding*, que nega ao mesmo tempo que evidencia o gozo. Nem a morte de seu pai, ocorrida em 1924 (MÈREDIEU, 2011), foi suficiente para apaziguar esses sentimentos, uma vez que Artaud apenas retoma o sobrenome paterno quando é capaz de eliminar o outro persecutório, em 1943, como testemunho de sua experiência alucinatória (BOUSSEYROUX, 2006), talvez o momento em que suas ideias delirantes lhe deram alguma estabilização em termos de quadro clínico.

Nesse sentido, também, não podemos deixar de retomar Freud (1928/2018, p. 294): “o pai temido também é especialmente violento na realidade”, evidenciando-se aí a existência superegoica. Originalmente Freud fala de Dostoiévski, então trazemos essa intenção para Artaud: “Queres matar o pai para seres, tu mesmo, o pai” (FREUD, 1928/2018, p. 294). Em resistência, essa nova ruptura demarca a reintegração do corpo com seu nome próprio e o ápice do rechaço aos psiquiatras (BOUSSEYROUX, 2006). Com isso Bousseyroux (2006) evidencia a dimensão lacaniana do que denomina “a paixão de Artaud”, a paixão poética que não cessa de o devorar⁴⁴.

Quanto ao vazio, Bruno (2003) aponta como necessário ao corpo poder adentrá-lo. Há, conforme Lacan (1959-1960/2008), três formas de o sujeito se posicionar diante do vazio permeado por *das Ding*, a saber: pela religião, pela ciência ou pela arte. A religião o faz pelo modo mítico, uma forma de manter-se à distância; a ciência (originalmente apontada por Freud como a filosofia) o faz pelo desvendamento do objeto, num processo similar à forclusão e que nega

⁴³ Místico e ocultista francês dos séculos XIX e XX.

⁴⁴ Cf. Capítulo II, seção 2.2.

das Ding; e a arte é a forma que circunda *das Ding*, de modo a colocar um objeto nesse lugar e assim expor o vazio.

Lacan retoma a metáfora do oleiro de Heidegger: qual seria a matéria prima do oleiro, o barro ou o vazio? A questão seria: ao construir a estrutura da obra com o barro ele assume uma forma que se constitui borda do objeto, enquanto o que ficaria dentro dessas bordas, que seria de fato a forma do objeto, é uma espécie de vazio. Desse modo, o barro delimita o vazio que preenche a obra, sendo diametralmente oposta à ideia de falta para Lacan, falta esta estrutural à medida que o sujeito se constitui a partir de uma falta fundamental – a falta do outro (LACAN, 1962-3/2005). Essa leitura Lacan retoma do próprio Freud (1920/1980), quando analisa seu neto na brincadeira *fort-da* do carretel que vai e volta, representando a mãe presente e ausente.

No *Seminário 10*, sobre a Angústia, Lacan (1962-3/2005) caracteriza que a falta é essencial para a relação com o Outro e que é diante da falta da falta que ele se angustia. Assim, a presença só pode ser reconhecida como fundamental se ficar evidenciada ao sujeito a sua ausência. Essa conotação é necessária à constituição Simbólica, caso contrário algo estaria impossibilitado de acontecer. Quer dizer, quando há a ausência do Simbólico, tal como na psicose, a transferência para o Outro se faz impossibilitada, uma vez que não há objeto externo para onde ser direcionada a energia psíquica, assim ela retorna para o próprio corpo do sujeito – inclusive essa constatação inibiu Freud de seguir por uma “clínica da psicose”, diferentemente de Lacan, que reconhece o fato e nos orienta a não recuar diante dela (LACAN, 1955-6/1995).

No que diz respeito ao vazio, Lacan aponta que “nem a ciência nem a religião são aptas para salvar a Coisa, nem a nos dá-la” (LACAN, 1959-60/2008, p. 168) e conclui que das três apenas a arte é capaz de evidenciar o vazio e, por consequência, de proporcionar a explicitação de *das Ding*. Em outras palavras, apenas a arte permite deixar o vazio em evidência, no centro. A ciência e a religião, por outro lado, sugerem certo tamponamento ao objeto ao satisfazer a pulsão. Por isso, também, a máxima lacaniana de que a arte conseguiria, com efetividade, elevar um objeto à dignidade da Coisa (LACAN, 1959-60/2008), podendo interpretar *das Ding* como o próprio vazio.

Em outras palavras, se tudo que passa pela ordem do significante (misticismo, religiosidade, cientificismo etc.) passa, de alguma forma, pela ordem de *das Ding*, e a maior parte desses construtos relaciona-se com o princípio do prazer para evitar *das Ding*, arte e produção artística, enquanto processos, vão ao encontro de *das Ding*, justamente o que Bruno (2003) aponta que Artaud faz em sua produção.

Nesse sentido, quando Artaud se pergunta sobre isso que faz borda em seu corpo a partir dos excrementos, como faz ao falar das fezes, do pus, do catarro etc., ele nos parece apontar para muito além do corpo fragmentado de alguém que não entraria no Simbólico pela via esperada da neurose; ele fala de um corpo como um todo que se constitui em torno do vazio. Ele é o corpo-vazio, um corpo-borda ou o próprio corpo-obra de arte. Seria essa evidência que o corpo sem órgãos nos dá? E se sim, seria possível alcançá-lo, portanto, pela via do Simbólico ou esse outro caminho, da linguagem transmutada, seria uma via de acesso possível? E, em se tratando desse segundo caso, como suportar tal experiência no campo social? Quanto a isso, só podemos ressaltar as questões.

Quanto às já citadas pulsões, podemos retomá-las. Como representantes da busca pela satisfação, desde Freud (1915/1996) já sabíamos, as pulsões se colocam na borda entre o biológico e o anímico e também entre dor e gozo e ao mesmo tempo na dor e no gozo. O corpo-obra de arte de Artaud é presença viva disso que o atravessa e adentra, e exige algo dele – talvez a criação? Artaud nos diz:

Mas então como,/reduzir o meu corpo/a um gás fétido?/Dizer que tenho um corpo/porque tenho um gás fétido/em formação/dentro de mim?/Não sei/mas/sei que/o espaço,/o tempo,/a dimensão,/o devir,/o futuro,/o porvir,/o ser,/o não-ser,/o eu,/o não-eu/nada são para mim;/mas há uma coisa/que é qualquer coisa,/uma só coisa/susceptível de ser qualquer coisa /uma coisa que eu sinto/por ela querer/SAIR:/a presença/da minha dor/de corpo,/a presença/agressiva/jamais cansativa/de meu/corpo (ARTAUD, 1947/1975, p. 41-3).

Esse corpo se faz presente à medida que permite ao sujeito se produzir e re-produzir enquanto sujeito. Ele não é passivo diante das violências do mundo. Conforme o próprio Artaud nos aponta, “caído enfim (...) neste vazio que eu recuso, há um corpo que suporta o mundo...” (apud BRUNO, 2003, p. 82). Poderíamos nos perguntar, ao trazer os conceitos da psicanálise, se o que ele recusa é o vazio propriamente, ou se a recusa é por cair nele. Seguindo com Bruno (2003), saltar em direção ao vazio é inevitável e necessário, tal como o é a presença do vazio do corpo sem órgãos. A recusa de Artaud poderia ser entendida como um ali ficar, sem contorno algum.

Dito isso, concluímos esse capítulo lembrando Ana Teixeira (1999), artista que também nos auxilia na discussão, assim como Quilici (2004), ao trazer a importância do ritual para Artaud e para o teatro, e o entendimento de que o corpo de Artaud é um corpo que sustenta a sua subjetividade a partir da experiência do teatro na carne e no dia a dia, por meio dos rituais.

CAPÍTULO IV AS MÚLTIPLAS FACETAS DA TEATRALIDADE

4.1 A TEATRALIDADE NO TEATRO

Em seu Dicionário de Teatro, Patrice Pavis (2011, p. 372) define o conceito de teatralidade como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”. Pavis inclusive cita Artaud ao apontar que o artista

constata o recalçamento da teatralidade no palco europeu tradicional: "Como é que o teatro, no teatro pelo menos como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras, ou, se quisermos, tudo o que não está contido no diálogo (e o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização em cena, e exigências dessa sonorização), seja deixado em segundo plano?" (Artaud apud PAVIS, 2011, p. 372).

Com tal questionamento, Artaud indaga e esclarece a necessidade de retomar o que há de mais pertencente ao teatro, a teatralidade, algo que há muito tempo considerava oculto no teatro europeu. Esta é parte dos motivos pelos quais busca o que havia de primeiro no ato de se fazer teatro: o teatro de corpo inteiro, o teatro de alma, de entrega, de despojamento.

“Nossa época teatral se caracteriza pela busca dessa teatralidade por demasiado tempo oculta”, nos aponta Pavis (2011, p. 372), reconhecendo também que sua definição é genérica e, com isso, simplista, incapaz de trazer à cena a complexidade do fenômeno. Esse é um caminho comum proposto por outros teóricos, conforme veremos na sequência. Antes de seguirmos, entretanto, enfatizamos com Pavis (2011) que qualquer ideia trazida para definir o que seria teatralidade trata-se apenas de algumas observações e associações de ideias que nos permitem desenvolver certo desencadeamento teórico acerca do termo, jamais exaustivo.

Uma dessas referências é Josette Féral (2015), teórica canadense estudiosa da teatralidade. Para a autora, definir tal conceito é uma missão que se apresenta com inúmeras dificuldades, e não mais que uma tentativa de fazê-lo. Ademais, essa tentativa consiste em uma forma de pensar o que haveria de especificidade no teatro, ao mesmo tempo que o diferencia de outras linguagens de espetáculo, como a dança e o audiovisual.

Para Féral (2015), pensar o teatro pela via da teatralidade é fruto de uma reviravolta interna do teatro, como era entendido até o final do século XIX e como se apresentou ao longo do século XX, o qual evidenciou, dentre outras coisas, o distanciamento do texto teatral. A

autora localiza o termo como surgido em anos muito mais antigos, porém sua disseminação se deu entre 1980 e 1990, ao se vincular a questões emergentes do teatro dito contemporâneo ou pós-dramático⁴⁵.

Em consonância com essa informação, Sílvia Fernandes (2013) cita Patrice Pavis por seu ensaio *La Théâtralité em Avignon*⁴⁶. Ao fazer essa nova leitura, a partir do contato com algumas obras apresentadas na mostra do Festival de Avignon de 1998, Pavis pôde rever as discussões tecidas acerca do conceito de teatralidade que trouxemos anteriormente, as quais ele próprio considerava demasiadamente genéricas. Para Fernandes (2013), o que muda é que, com a experiência do contato de Pavis com essas novas produções, plurais em seus modos de fazer, o ensaísta dissocia a teatralidade de “qualidades abstratas ou essências inerentes ao fenômeno teatral, para trabalhá-la a partir do uso pragmático de certos procedimentos cênicos e, especialmente, da materialidade espacial, visual, textual e expressiva de escrituras espetaculares específicas” (FERNANDES, 2013, p. 101).

Com isso Pavis avança na teoria, trazendo o conceito para mais próximo da ideia do olhar do espectador e faz um trocadilho com a palavra expectador (aquele que espera algo da cena).

Para o expectador aberto às experiências da cena, a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, ou uma terapia de choque destinada a conhecer esse real, e a compreender o político, ou ainda um embate potente de regimes ficcionais que parecem disputar a primazia de constituição do teatro, ou simplesmente, e por que não, o discurso linear de um narrador tencionado para o final do mito, mas que volta sempre ao princípio. Ou uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, descobrindo campos excêntricos, culturais, antropológicos, éticos. Ou a capacidade de mudar de escala, de sugerir e fabricar o real com a voz, a palavra, o som e a imagem (FERNANDES, 2013, p. 102).

Desta forma, a teatralidade, conforme Pavis a entende, pelo olhar de Fernandes (2013), diz respeito a uma captação da realidade pelo olhar do espectador, o qual é capaz de promover destinos outros para a experiência que está vivendo. Nesse sentido, podemos entender que a teatralidade vai muito além do fenômeno teatral propriamente dito, uma vez que diz respeito a um processo baseado no olhar de um outro – o espectador –, que assim abre caminho para a

⁴⁵ Quanto ao teatro contemporâneo, não entraremos no mérito dessa discussão, uma vez que não faz parte da proposta desta pesquisa. Para ver mais, recomenda-se a leitura de *O teatro pós-dramático*, obra de Lehmann Hans Thies.

⁴⁶ Ensaio publicado na edição revista e ampliada de *Voix et images de la scène*, obra original com a qual não tivemos contato direto até o momento.

criação de um espaço virtual e, portanto, pertencente ao outro. Assim, diríamos que a teatralidade exige um certo endereçamento a um outro.

Fernandes (2013) retoma a tese de Roland Barthes de que a teatralidade seria o teatro menos o texto⁴⁷ e aponta que as formas contemporâneas criam dificuldades a esta teorização, “já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas” (FERNANDES, 2013, p. 102), trazendo como exemplo produções brasileiras contemporâneas⁴⁸, que nos convidam a experiências cujas fronteiras entre texto e ação corporal não são tão evidentes, às vezes sequer existem.

Féral (2015) complementa essa discussão ao apontar que a teatralidade diz respeito a duas condições. A primeira consiste em uma realocação do espaço cotidiano ocupado pelo ator ou performer, de modo a colocá-lo em outra posição no espaço. A segunda condição se baseia no olhar do espectador, o qual cria uma certa moldura em torno de um espaço cotidiano que ele não ocupa e, portanto, olha de fora. Dessa forma, esse espaço demarca o espaço do outro, um espaço que define a teatralidade (FÉRAL, 2015).

Ao considerar essa fala de Féral (2015), presente em seu artigo *A teatralidade: em busca da especificidade da linguagem teatral*, podemos trazer uma das questões centrais de nosso trabalho, o interesse em investigar a relação eu-outro a partir do olhar desse outro, o qual a autora coloca no lugar da alteridade, portanto da diferença do eu (sujeito pensante) e do outro (como objeto, aquele que é pensado). A teatralidade se faz, entretanto, em um recorte da realidade, precisamente no lugar em que algo se rompe no cotidiano, e é por meio desse rompimento que se atravessa o olhar do outro. Como veremos na sequência, também para a psicanálise o conceito de alteridade é caro.

Voltemos a Féral para exemplificar. A autora apresenta três cenários, os quais não se restringem ao plano teatral em si, como poderemos ver, e espaços nos quais a teatralidade se faz presente: no primeiro cenário temos um espectador que entra em um teatro com cenário e objetos de palco montados, mas sem atores. No segundo cenário, um espectador assiste a uma discussão entre duas pessoas dentro de um metrô, sendo que uma delas pede que a outra apague o cigarro, de modo a respeitar as leis de transportes coletivos, e o fumante não concorda em

⁴⁷ Discussão tecida por Roland Barthes em *Essais Critiques*.

⁴⁸ Julgamos que embora esta discussão não caiba neste momento. Ver Fernandes (2013): *Teatralidade e Textualidade: a relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo*, na obra *Teatralidades contemporâneas*.

parar de fumar. Outros observadores analisam a situação, alguns completamente de fora, outros tomando parte na discussão. Por fim, o terceiro cenário apresenta um espectador que observa transeuntes passando pela calçada de uma rua, sentado em uma cafeteria (FÉRAL, 2015).

A partir desses três cenários, Féral (2015) propõe análises possíveis da teatralidade. No primeiro caso a teatralidade se apresenta pelo reconhecimento, por parte do espectador, do material presente no palco e, a partir desse reconhecimento, a ampliação das possibilidades de construção do espaço ficcional. Neste caso, falamos de um encontro de alteridades e não necessariamente de indivíduos, pois o que importa nesse contexto é justamente a construção que se estabelece entre o eu e o outro na diferença. O sujeito (pensante) produz sentidos sobre os objetos no palco (pensados). Isso porque, apesar do processo teatral ainda não ter sido colocado em movimento, certas restrições já foram impostas, certos signos já estão presentes no espaço e poderão se tornar significantes, então o espectador já sabe o que esperar daquela organização: ele vai ao espaço teatral para ver uma peça teatral. Nesse contexto, a presença dos atores não é pré-requisito para podermos falar em teatralidade, mas o espaço sim. Este se torna a realização espacial do texto, condição para a ficcionalidade da narrativa produzida pelo espectador, o qual emite o olhar para o espaço (FÉRAL, 2015).

Com relação ao segundo cenário apresentado, a princípio não haveria teatralidade envolvida na cena, não porque não haja um palco estabelecido, mas porque a cena seria entendida como um evento não-ficcional, uma experiência comum do cotidiano. Se, entretanto, ao saírem do metrô os observadores são avisados de que os protagonistas da situação são atores e que os espectadores participaram de uma cena involuntariamente, nesse caso a teatralidade se faria presente, sustentando-se na consciência, por parte dos espectadores, de que o que aconteceu ali foi uma cena endereçada aos mesmos. Com isso, o espectador pôde experienciar ficção no que pensava ser um evento cotidiano e, nesse sentido, todos os signos que se apresentavam a priori na cena do metrô são ressignificados, revelando a natureza ficcional da performance realizada (FÉRAL, 2015).

Por fim, na terceira situação não há, a princípio, qualquer esboço de intenção nos gestos das pessoas que passam pela rua, ou seja, não há qualquer pretensão de se construir algo com uma finalidade ficcional. Entretanto, há algo que chama a atenção do espectador, que o deixa consciente de que há uma dimensão ficcional nos objetos e nos gestos que o envolvem naquele espaço, portanto inscritos na realidade, e o simples exercício de assistir aos gestos e movimentos das pessoas evidencia a experiência de ressignificá-los em um espaço teatral, conforme nos aponta Féral (2015).

Trazemos Jean Florence (2011) para contribuir com a discussão. O autor nos aponta a criação como especificidade do teatro, a potencialidade que ele tem de “acordar o imaginário” (p. 5) e ressignificar as ideias preconcebidas de qualquer símbolo humano. Trata-se de um jogo fantasmático no qual todos os participantes se entrelaçam em uma certa lógica de experiência, a qual só poderá ser analisada a posteriori da experiência real.

Ele [o teatro] pode desconstruir, subverter as representações mentais, as identificações; ele tem também o poder de questionar radicalmente toda instituição humana, toda convenção que rege as relações humanas, e isto graças à extraordinária liberdade que lhe é conferida por seu modo bastante original – muito próprio – de jogar com suas ficções (FLORENCE, 2011, p. 5-6).

Patrícia Leonardelli (2011) também nos auxilia com a questão ao retomar Féral e a explanação das três situações. A autora ressalta que a teatralidade acontece menos em virtude dos elementos que a compõem, como os atores, o cenário, o espaço e o evento; e mais por conta da capacidade do espectador de inscrever a ficção em acontecimentos e espaços cotidianos.

O encontro e reconhecimento do “outro”, e, fundamentalmente, do “espaço do outro” como “outro” representa, aqui, o instante de distanciamento, de descolamento do participante daqueles domínios que ele reconhece como “reais”, por serem mais próximos de suas referências do cotidiano, provocando a ruptura/“cleft” pela qual a ilusão encontra lugar para emergir. O participante entra em uma zona de significados fugidios, cujos sentidos serão construídos exatamente na medida em que se define o desenho ficcional de sua inscrição (LEONARDELLI, 2011, p. 7).

É, portanto, nesse jogo de olhares que a teatralidade acontece, sendo necessário que algum dos participantes dessa cena, que estão ali agindo, vendo e sendo vistos, identifique e crie consciência de que há algo de uma ressignificação da realidade se produzindo, ou seja, que estar naquele lugar e situação naquele momento evidencia uma diferença com relação aos elementos iniciais apresentados pelo cotidiano.

Assim, podemos concluir que, para além da significação mais comum de teatralidade, que é atribuí-la ao palco do teatro, mesmo sem presença de texto e atores, ela também acontece em outras duas situações: quando é possível transformar uma simples situação corriqueira em novas formas de olhar para os signos apresentados, como na cena 2; e quando se cria uma emolduração (do termo original de Féral “*framed theatrical space*”) em torno de uma cena cotidiana, trazendo um novo olhar para os gestos e objetos que nela se fazem presentes, a exemplo da cena 3 (FÉRAL, 2015; LEONARDELLI, 2011).

Percebamos que é imprescindível a Féral (2015), no original, e a Leonardelli (2011), em sua leitura da primeira autora, configurar a teatralidade enquanto um jogo de olhares. Esse jogo tem por objetivo promover a ruptura com processos visíveis e invisíveis que se apresentam de forma previsível, ou seja, ela se faz na imprevisibilidade do instante, uma vez que se baseia ou em uma criação ou em uma ressignificação por parte do sujeito que observa. Conforme Féral (2015), essa nova inscrição depende de processos cognitivos, afetivos e sensoperceptivos que atravessam o espectador, e da capacidade que ele tem de ser afetado – da singularidade de um sujeito em processo de olhar e de ser olhado.

Essa percepção de Féral (2015) nos leva ao conceito de sujeito em processo de Julia Kristeva (1972), psicanalista búlgaro-francesa. A autora nos traz incontáveis contribuições ao desenvolver a ideia de que o sujeito se faz enquanto processo. Em *O sujeito em processo* (de título original *Le sujet en procès*), de 1972, ela desenvolve uma análise da constituição do sujeito a partir da psicanálise considerando a necessidade de uma inversão no que diz respeito ao sujeito e à linguagem. Em se tratando de psicanálise, a retomaremos na seção seguinte. Neste momento cabe-nos pontuar que a ideia de “processo” se faz presente tanto no sentido do sujeito em si, quanto do acontecimento da experiência que o compõe à medida que acontece.

Ambas as experiências, daquele que olha e do acontecimento em si, parecem caminhar em um mesmo sentido: nem o espectador, nem o sujeito são dados e em nenhum momento se fazem consolidados, uma vez que a subjetividade se constrói no próprio processo de existir. Não há nada aí que não possa ser caracterizado como suscetível a um instante de imprevisibilidade, do “sujeito que escapa à lei unificadora da linguagem” (FÉRAL, 2015, p. 87).

Impossível falar disso sem abordar a experiência, esse existir que nos atravessa e coloca em processo diante do acontecimento do encontro. “O encontro é uma ferida”, nos dizem Eugénio e Fiadeiro (2012, s./p.). “Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, s./p.). Conforme nos demonstram os autores, é impossível viver a experiência do encontro – com outros – sem se fazer tocado por ele, sem que algo de novo se produza na efemeridade desse encontro. Do mesmo modo, no momento em que a transformação acontece, ela já começa a se desfazer e refazer, produzindo outros acontecimentos.

Voltando a Féral (2015), ela nos apresenta outro exemplo, com Eugénio Barba e cerca de 2 mil espectadores sentados na grama na beira de um lago. Eles sabem que haverá teatro. Entretanto, ainda não há nada nem ninguém na cena. Após meia hora de espera se observa um

ponto de fumaça surgindo de um ponto da cena. Não se sabe ao certo se aquela parte do espaço diz respeito à cena realmente, ou se o foco de fumaça é intencional, por exemplo. Quase simultaneamente surge um barco ao longe, do outro lado do lago, sem ser possível identificar quem está a bordo, se são atores ou não – ou mesmo sua origem, se proposital ou por acaso (FÉRAL, 2015). Considerando essa situação, embora o espectador não tenha certeza da intenção de cena dada pela situação em si, o seu olhar está aberto para inseri-los em uma “ficção potencial, que não sabe como vai se desenrolar, mas que supõe que vai acontecer” (FÉRAL, 2015, p. 105).

Por outro lado, não podemos cair no risco de considerar que qualquer experiência seja teatralidade. Aqui temos entendido a teatralidade como a capacidade de refazer, de produzir novos sentidos, em noção similar ao que Eugénio e Fiadeiro (2012, s./p.) chamam de encontro. Quanto a isso, os autores nos alertam:

Muitos acidentes que se poderiam tornar encontro não chegam a cumprir o seu potencial porque, quando despontam, são tão precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, que a nossa existência segue sem abalo na sua cinética infinita: não os notamos como inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar.

A teatralidade, por outro lado, se presentifica justamente porque indaga, funda esses novos sentidos.

Assim, a teatralidade, tal como concebida no campo do teatro, é assumida neste trabalho como algo que se manifesta a partir do reconhecimento de um lugar para o espectador, sujeito na relação que estabelece com as cenas que se colocam em seu cotidiano, assim como com relação a uma dimensão imaginária da realidade pela via de questionamentos.

Neste último caso, a teatralidade parte da fundação de um espaço ressignificado pela expectativa do espectador/expectador – para retomar o conceito trazido por Fernandes (2013) – por algo que ele imagina que vai ou que pode acontecer, mesmo sem ter certeza. Esta situação, portanto, é um espaço que está além da construção original e que se faz porque há o ato de criação envolvido, uma criação que se coloca principalmente, nesse caso, ao lado do espectador, jamais passivo em sua experiência. Assim, a teatralidade se faz presente no jogo teatral, mas de forma alguma se resume a ele.

Sigamos elaborando um lugar para a teatralidade na vida cotidiana, a partir de uma leitura pela psicanálise.

4.2 A TEATRALIDADE NA PSICANÁLISE: A OUTRA CENA DE FREUD

Como em um programa de auditório, Charcot trazia seus pacientes para o palco e compunha uma cena ao vivo. Narrava a história dos internos e mostrava como eles haviam ficado paralíticos ou com espasmos ou com ataques de histero-epilepsia. Em seguida, hipnotizava-os e os sintomas desapareciam, mas quando acordavam, eles voltavam. Outros, que já estavam curados, eram hipnotizados por Charcot e ali diante da plateia “refaziam” seus sintomas (QUINET, 2019, p. 158).

O encontro de Freud com o que veio a chamar de inconsciente é datado do final do século XIX, em 1885 aproximadamente. Freud, médico recém-formado, descontente com a medicina, mas interessado pela fisiologia e pelos trabalhos que desenvolvera no laboratório de Brucke, ouve falar dos trabalhos de Charcot, em Paris, e parte para um estágio com o médico, de modo a se aproximar de seus estudos sobre o uso da hipnose em tratamentos de histeria, a paralisia que acometia pacientes, principalmente mulheres, ao longo de toda a história da humanidade e que até pouco tempo antes era vista ou como possessão ou fingimento (RUBIN, 2017).

Charcot fora um revolucionário ao romper com a ideia de que os sintomas histéricos estavam ligados ao pecado e à sua punição, assim como por separar a epilepsia da histeria, criando uma nova categoria médica, a das psiconeuroses. O diagnóstico era feito pelo mapeamento anatomo-clínico de Charcot, caracterizando a etiologia e os mecanismos de funcionamento das psiconeuroses (FREUD, 1893/1994). Sua explicação era dada pela possível origem psicogênica da histeria, pela via do sistema nervoso, e a hipnose era entendida como um estado particular do sistema nervoso (FREUD, 1893/1994; RUBIN, 2017). Assim, Charcot apresentava o estado hipnótico como “um estado nervoso artificial ou experimental, cujas manifestações múltiplas aparecem ou se esvaem, segundo as necessidades do estudo, à livre vontade do observador” (Charcot apud RUBIN, 2017, p. 107).

Após o estágio em Paris, Freud retorna a Viena. Deixa também a neuroanatomia e passa a se interessar pela psicopatologia, dedicando-se em seu consultório às terapias alternativas, como os banhos de imersão e a hipnose. Nesse meio tempo inicia seus estudos sobre a histeria com Breuer, até conhecer Bernheim, médico de Nice, que avança um pouco mais em uma questão que já havia lhe interessado em Charcot: o aspecto sugestivo da hipnose (RUBIN, 2017).

Em oposição crítica a Charcot, Bernheim era representante de uma corrente psicofisiológica. Estudioso do que se chamava de um inconsciente cerebral, era afeito a uma teoria que considerava que a hipnose não se restringiria à histeria, como Charcot acreditava, mas que seria um estado universal que poderia ser atingido por qualquer pessoa, desde que obtido em certos estados de sono. Para ele o estado hipnótico era, portanto, um estado fisiológico e não uma

neurose (RUBIN, 2017). Nesse sentido, havia uma diferença primordial entre Bernheim e Charcot: enquanto este considerava os sintomas histéricos como modificações fisiológicas a partir do sistema nervoso central, sem qualquer participação da consciência, Bernheim trabalhava com a ideia de que também seriam fenômenos psíquicos, porém poderiam ser manipulados a partir da sugestão, abrangendo, portanto, processos conscientes (PICCININI, 2012).

Assim, enquanto “Charcot acreditava que a capacidade de ser hipnotizável era evidência de histeria, não vendo nenhum uso terapêutico para seu uso, salvo para confirmar que o paciente era realmente histérico” (PICCININI, 2012, s/p.), Bernheim considerava “que a hipnose podia ser utilizada para terapia médica, não havendo nada histérico a respeito”, portanto “se o paciente podia ser sugestionado para entrar nela, ele também poderia ser sugestionado a sair” (PICCININI, 2012, s/p.). Em ambos os sentidos, Freud considerava a ideia da hipnose pouco eficaz (FREUD, 1893-1895/1980; RUBIN, 2017).

Ela é importante, entretanto, para Freud e Breuer, em conjunto, desenvolverem o método catártico. A partir de teorizações acerca dos métodos originais de ambas as referências, Charcot e Bernheim, Freud (1888/2001) escreve que o método catártico seria muito mais eficaz, o qual consistia em “reconduzir o enfermo, hipnotizado, à pré-história psíquica do padecer, obrigá-lo a confessar [*bekennen*] a circunstância psíquica, a raiz da qual se gerou a perturbação correspondente” (p. 62). Para Freud, este método “é o mais adequado à histeria porque imita fielmente o mecanismo segundo o qual se geram e dissipam estas perturbações” (p. 62).

Ainda não satisfeito, Freud (1888/2001), nesses estudos considerados pré-psicanalíticos, questiona a falta de um elo entre os fenômenos psicológicos e psíquicos e acredita que seria possível estabelecer uma relação entre os sintomas histéricos e os eventos psíquicos, entretanto sem ser necessário apelar à sugestão. Sua principal questão está no fato de que a sugestão só pode existir como representante de algo que se encontra em estado consciente no sujeito e que o psiquismo era representado por um segundo estado de consciência, o que tempos depois caracterizou como uma Outra Cena do psiquismo, o inconsciente.

O inconsciente surge, para Freud, como uma instância que não se restringe aos aspectos anatômicos ou fisiológicos, unitariamente. Seria, antes, fruto de excitações externas entrelaçadas a processos internos que não recaíam nem direta, nem claramente, na consciência (FREUD, 1888/2001). Mais tarde houve um avanço considerável nesta tese, quando Freud nomeou as pulsões. Nesse momento, entretanto, se deteve sobre os enlaces feitos por leis de associação, desembocando no que hoje é a regra fundamental da psicanálise, a associação livre, única orientação dada pelo psicanalista ao seu paciente: “dizer o que lhe vem à mente”.

Nos anos que se seguiram, e principalmente a partir da ascensão da psicanálise enquanto campo de saber, Freud, assim como Lacan em seu retorno a Freud, demonstraram um interesse particular na arte e nos artistas (REGNAULT, 2001). Havia um interesse especial no teatro, sendo que ambos fizeram uso de tragédias gregas, como Édipo Rei e Antígona, para ilustrar e dar nome a muitas de suas teorizações. Com elas ilustraram não apenas o que essas tragédias tinham por objetivo (demonstrar como os homens se relacionavam entre si e com os deuses), mas também os modos de pensar a subjetividade.

Quanto à sua posição diante dessas intersecções que estabelecia entre a arte, e mais propriamente o teatro, e a psicanálise, a posição de Freud era ambivalente. Regnault (2001) nos aponta que, se por um lado Freud tinha certa ambição em desmistificar os conteúdos envoltos na obra artística e seus autores, levantando aspectos inconscientes e latentes, como verificamos diante da leitura do texto sobre Leonardo Da Vinci⁴⁹; por outro lado se apresentava como admirador e amante, porém ignorante, buscando explicar os efeitos das suas experiências ao encontrar-se com a arte (FLORENCE, 2011; REGNAULT, 2001).

Como exemplo desse segundo caso, em *Personagens psicopáticos no palco* Freud (1905/1996) faz uso de elementos cênicos (como a história de um herói que é representada no palco) e coloca o sujeito enquanto espectador da cena que se forma em sua existência. Esse uso que Freud faz para apresentar o trabalho analítico através da cena do teatro aponta para o fato de que o analisante é espectador porque, diante da sua vida psíquica, participa do jogo dramático de forma bastante limitada, como quem assiste ao jogo e tem a bola negada. Freud não o considera protagonista, ao menos não de forma direta.

Entretanto, a relação não se fecha aí, pois há algo que pode acontecer que tornará o espectador centro da história e capaz de agir sobre ela a partir de uma ideia. Isso ocorre a partir do momento em que ele se apropria do papel do autor/ator ao se identificar com o herói. Na psicanálise seria o momento em que o sujeito se coloca em análise, ou poderíamos dizer, se torna ator/autor. Na sua vida, e pela via da fantasia, o homem se torna o próprio herói (FREUD, 1905/1996). Nas palavras de Freud, diante do acontecimento

⁴⁹ Cf.: Freud (1910), Uma lembrança de infância de Leonardo Da Vinci. In: **Arte, Literatura e os Artistas**. 1ª. ed. 2.a reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

Ele [o sujeito/espectador] sabe perfeitamente que tem apenas uma vida, e que poderia perdê-la num único desses combates contra a adversidade. Por conseguinte, seu gozo tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e em segundo, trata-se apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. Nessas circunstâncias, ele pode deleitar-se como um “grande homem”, entregar-se sem temor a seus impulsos (FREUD, 1905/1996, p. 297).

Esse sujeito pode, então, saborear “seus impulsos sufocados, como a ânsia de liberdade nos âmbitos religioso, político, social e sexual, e desabafar em todos os sentidos em cada uma das cenas grandiosas da vida representada no palco” (FREUD, 1905/1996, p. 298), participando sem exatamente participar de toda a situação.

Para Lacan (1958/1998), por sua vez, uma espécie de cena teatral se estabelece no setting terapêutico, uma vez que a relação entre analista e analisando pode ser vista como um recorte de cena, como se fosse um mundo à parte do que o analisando vive em sua realidade concreta, no dia a dia, portanto há algo do cotidiano daquele sujeito que se desloca. Entretanto, não se desloca tanto a ponto de sair de cena, mas o suficiente para se colocar em um lugar relativamente à parte; afastado, mas sem deixar de fazer parte dele e sempre com o objetivo de transpô-lo para a vida tal como ela é, em momento posterior.

Assim, Lacan (1958/1998) aponta para uma teatralidade quando nos damos conta de que dentre os objetivos da análise psicanalítica está a transposição dessa cena do setting terapêutico para a vida, e que assim há a possibilidade de, ao se apropriar dos significantes, o sujeito criar novas configurações para a existência, uma espécie de reordenação da experiência. Quer dizer, é objetivo que, ao falar de suas questões mais intrincadas, recalcadas e sintomáticas durante a análise, o sujeito adquira um mínimo de possibilidades para se apropriar de sua história e se colocar de uma outra forma na realidade concreta. Nessa relação, o analisando não é um ator que finge não ser. Ao contrário, se coloca no lugar de ator e leva a cena para a dimensão mais concreta da vida, numa tentativa de trazer à luz, justamente, situações que até aquele momento lhe eram do campo do insuportável.

Lacan (1962-3/2005) também aborda a encenação ao tratar da angústia. Por meio de conceitos teatrais como cena, palco e encenação ele metaforiza a vida do sujeito na relação com o mundo: “primeiro tempo, o mundo. Segundo tempo, o palco em que fazemos a montagem desse mundo. O palco é a dimensão da história (...) Essa evocação nos introduzirá agora num terceiro tempo, (...) a cena dentro da cena” (LACAN, 1962-3/2005, p. 43-7).

Na cena dentro da cena faz-se presente a repetição, conceito que Freud (1914/2019) faz uso para abordar o sintoma, demarcando uma cadeia de conteúdos psíquicos vivenciados pelo

sujeito e que são impossíveis de acessar a consciência, devido à ação da resistência, entretanto sem cessar de tentar alcançá-la. “Repetição não é reprodução” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 52), uma vez que quando recontada ou retomada, em um outro tempo, jamais se repete completamente da mesma forma. Ou seja, a repetição é uma forma de atualização das experiências vividas, uma recondução ao passado com a possibilidade de se contar uma nova história. O sujeito repete porque ainda não conseguiu simbolizar a experiência a ponto de alcançar uma elaboração. Assim, repetir não é contar de novo, mas retomar a experiência e poder vivenciá-la sob novos aspectos, sendo aí que mora a diferença no ato de repetir.

Conforme Freud (1914/2019), ao analisando repete o que já manifestou anteriormente – suas inibições, seus sintomas, seus traços. Lacan (1962-3/2005) complementa com a transposição que faz do setting para a vida, tal como ela é, sendo que, para ele, não é possível ao sujeito afirmar com certeza o que chama de mundo, já que mundo é um conceito que aponta para uma certa visão do que seria real, do que e de como seria possível ao sujeito viver dentro de certa espacialidade. A realidade seria, portanto, a possibilidade de se relacionar com aquilo que se apresenta de sua experiência no momento em que se pergunta sobre ela. Para tratar disso podemos chamar o “sujeito em processo” de Julia Kristeva (1972).

Para a psicanalista, assim como para Lacan, o sujeito se funda pela linguagem – o sujeito é o falante, objeto central da linguagem. Kristeva (1972) entende a linguagem como um processo heterogêneo, singular a cada falante, e constituído em um fluxo constante e desde sua origem. Assim, não se fala de sujeito enquanto unidade, mas do sujeito dividido e sobredeterminado, instável, por isso em processo.

Essa ideia se apoia em um duplo sentido: de um lado, sobre algo que vai se construindo ao longo do tempo e, de outro, processo enquanto uma lei sob a qual o sujeito se submete à prova e julgamento o tempo todo, dadas as diversas circunstâncias com que se depara ao longo da vida. No meio disso, a linguagem se apresenta como fator instável, mesmo em sociedades em que é comum se considerar a comunicação socialmente estabelecida (KRISTEVA, 1972). Considerar a linguagem como algo que se constrói, entretanto, é fundamental para compreendermos de que modo o sujeito se estrutura e se relaciona com seu mundo (KRISTEVA, 1972), assim como pensando o teatro, principalmente em referência a Artaud, cuja experiência da poesia – tanto enquanto sofrimento, quanto em termos de criatividade – é potencializada pela fluidez das circunstâncias vividas por ele enquanto artista e sujeito e implica considerações significativas em termos de linguagem.

Edward Scheer (2004) faz uma análise do trabalho de Kristeva (1972) sobre o sujeito em processo apontando que o que Artaud faz por meio da poesia pode ser considerado como uma performance da linguagem, no sentido de resgatar aquilo que ela tem de originário. Para tal, é preciso mantê-la sob alto investimento libidinal, manter seu potencial de criação e, assim, tomá-la como uma linguagem viva. Para o autor, o trabalho de Kristeva (1972) tem sua relevância justamente por falar de linguagem, que é algo eminentemente do campo do Simbólico, tal como entende Lacan (1953/1998); mas sem fixá-la neste registro, e assim é capaz de abrir espaço para a liberdade.

Ao retomar Lacan e a dimensão teatral que evidenciamos a partir do setting, Lacan se questiona sobre como o sujeito se apropria desses fragmentos e se pergunta se o que vivemos na atualidade não seriam resquícios do que outros já viveram em outros tempos: “Isso com que acreditamos lidar como mundo, será que não são simplesmente os restos acumulados do que provinha do palco, quando ele estava, se assim posso me expressar, em turnê?” (LACAN, 1962-3/2005, p. 44). Essa fala de Lacan nos aproxima do que Féral (2015) traz com o exemplo de Barba e dos espectadores à beira do lago, que estão a postos para a vivência de uma peça e ao mesmo tempo à mercê do que acontece no lago antes dela, sem saberem ao certo o que é cena intencional e o que não é.

Com sua indagação Lacan (1962-3/2005) nos relança aos mitos contados pelo teatro grego e nos faz, ainda hoje, nos perguntarmos sobre o quanto têm contribuído e fornecido material para as análises psicanalíticas e tentativas de trato para com o sujeito. Não é à toa que em diversos momentos nos deparamos com a atualidade de histórias como a de Antígona ou de Medeia, repetidas (porque atualizadas) nas cenas de nosso cotidiano, por exemplo quando nos espantamos com notícias de jornais que mostram situações em que uma mãe abandona ou mata seu filho, ou um outro personagem da vida real luta para enterrar o corpo do irmão morto em confronto policial. É a própria tragicidade do teatro se inserindo na vida e se misturando com ela.

O psicanalista Antônio Quinet parte dos escritos de Freud, e mais particularmente das lições públicas de Charcot, e caracteriza a situação conforme a epígrafe dessa seção do capítulo. Freud assistiu ao “teatro” de Charcot e nele “percebeu que os histéricos atuavam no palco [do Hospital La Salpêtrière] cenas de fantasias sexuais inconscientes. Freud apreendeu o caráter teatral do Inconsciente se manifestando na atuação histérica” (QUINET, 2019, p. 158).

Ademais, para além dos sintomas clássicos da histeria, com seus pacientes Freud pôde identificar essa outra cena permeada pela realidade ao se apresentar por meio de sonhos, chistes,

fantasias e atuações. Todos esses elementos eram considerados sintomas e estão vinculados a cenas recalçadas e, portanto, impossíveis de virem à consciência de modo direto, necessitando de algum tratamento representacional para que deixem de se apresentar unicamente como adoecimento.

Para defender a sua hipótese de que “o inconsciente é estruturado como um teatro” (QUINET, 2019, p. 17) – em trocadilho à afirmação lacaniana (1964/1990, p. 25) de que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” –, Quinet aponta que Freud faz uso da concepção de cena oriunda do teatro (definição, uso e função), desenvolvendo a partir daí sua teoria sobre o Inconsciente. Nesse sentido,

O Inconsciente é, de fato, estruturado como um teatro. As lembranças recalçadas, as brincadeiras da infância, os xingamentos, elogios, castigos e recompensas dos pais, as primeiras trocas de carícias até os jogos sexuais infantis, as fantasias eróticas são cenas guardadas no Inconsciente prontas a serem representadas pelo sujeito em seus sonhos, sintomas e toda sorte de ato. Tudo isso que é relatado no divã tem um caráter cênico (QUINET, 2019, p. 153).

Ademais, como partimos para a ideia de uma clínica psicanalítica que se faz para além do espaço ortodoxo do consultório, visamos com este trabalho ampliar a ideia do divã, tomado como representante da cena analítica, para outros espaços nos quais a vida se constrói. A exemplo de Artaud (2011), espaços em que as pessoas viveriam as suas experiências mais ricas, sendo aquelas de ordem mais primitiva, portanto as mais essenciais à vida: nos encontros entre as pessoas, nas ruas, nas manifestações e nas festas, os verdadeiros rituais de encontro com a ancestralidade, com a consciência e aquilo que a vida é em sua origem, ideias que serão retomadas adiante, quando retornarmos a Artaud.

Caracterizado isso, partimos do reconhecimento do psiquismo enquanto um enlace entre duas cenas, uma consciente e outra inconsciente, as quais, por meio do estabelecimento de relações entre a realidade atual e as marcas registradas nas experiências mais primitivas de um sujeito e na tentativa de trazer novas significações ao que se viveu, produzem sintomas. Acreditamos que estamos falando, assim, de uma dimensão teatral da existência.

Toda essa cena constatada em Freud e Lacan por Quinet (2019) nos remete ao trabalho de Artaud, à medida que este ressaltava a necessidade de que o teatro acontecesse no momento da própria experiência. Artaud (2011, p. 73) nos diz que “o teatro só será devolvido a ele mesmo no dia em que toda a representação dramática se desenvolver diretamente a partir do palco, e não como uma segunda versão de um texto definitivamente escrito”. Ele falava de um teatro

entremeado na vida, imbricado no dia a dia das relações estabelecidas pelo sujeito consigo, com os outros e com a Cultura/o Outro. Conforme Freud, seria buscar a arte enquanto uma vivência singular, esclarecedora de como certos processos inconscientes se manifestam na existência de um sujeito (FLORENCE, 2011). Ademais, implica diretamente na questão de Féral (2015) ao apresentar a teatralidade, uma vez que a vida cotidiana considerada por Artaud é exatamente aquela que representa a mais pura realidade artística, uma vez que é ressignificada, emoldurada sob novos termos.

A teatralidade da dimensão da existência psíquica, assim como do teatro de Artaud, está no fazer (artístico ou artesanal, se pensarmos essa produção única que é o “si mesmo”) que transcende a linguagem artística propriamente, mas que toma conta das casas, das ruas e instituições. Nesse fazer, a competência artística passa pela experiência do ator que também é espectador e, para além disso, também é sujeito.

A arte se produz nas escritas de seu corpo, inscrições que se dão ao longo de toda uma vida profissional, bem como efeitos das marcas de seus encontros. Lembremos que “o encontro é uma ferida” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, s./p.) e tal como um corte na pele, produz uma cicatriz, ou seja, um algo novo sob uma outra coisa que já existe, e que ao mesmo tempo deixa de existir no exato momento em que começa, pois a cicatriz, à medida que avança, consome a ferida.

Esse “fazer teatro” nos remete ao terceiro cenário apresentado por Féral (2015), da pessoa que senta em um café e observa os transeuntes passando pelas ruas e pelas calçadas e que, naquela situação, cria a expectativa de que algo poderá acontecer em algum momento. Não há nada que esteja fora da cena, pois tudo se constrói nesse espaço possível de ser captado pelo olhar e de ser abarcado pela experiência (FÉRAL, 2015; LEONARDELLI, 2011).

Por fim, retomamos o conceito de alteridade, abordado na seção anterior, com Féral (2015) e que também é caro à psicanálise. Em psicanálise, falar de alteridade é apontar para o que diz respeito a nós em direção ao outro, ou seja, trata daquilo que nos é alheio, estranho, estrangeiro, mas que em alguma medida também nos toca, porque é similar. Em um extenso estudo de Joana Pantoja Scharinger (2009) sobre o conceito na obra de Lacan, ela nos aponta que

no encontro o outro ser humano nos põe em contato com a condição de alteridade, a condição de diferença entre eu e outro, porém, também nos põe em contato com algo que é familiar. O contato com o outro faz reconhecer-me para além de mim, além de meu corpo. Faz reconhecer-me no outro, faz o meu primeiro contato com a realidade, com aquilo que está fora de mim (SCHARINGER, 2009, p. 20).

Se fôssemos retomar os três registros que amarram o psiquismo (Real, Simbólico, Imaginário), a alteridade diria respeito ao encontro do eu com o Imaginário, inscrição fundante do eu a partir do outro. Essa importante evidência de que o eu precisa da alteridade para se constituir, e que assim é demandante do olhar do outro em alguma medida, nos voltará quando abordarmos nosso cenário de vida atual, no último capítulo. Antes, sigamos com Artaud.

4.3 A TEATRALIDADE EM ARTAUD: O DUPLO DE UM CORPO QUE SE COLOCA EM RELAÇÃO

Uma das grandes preocupações de Artaud era a dificuldade do homem moderno de se apropriar da própria vida. Como exemplo, no prefácio de *O teatro e seu duplo* ele manifesta a dificuldade de viver em uma civilização na qual ao homem falta muito de uma vida, propriamente, para se viver. Ao cindir vida e teatro numa dimensão em que ambas não sejam uma o duplo da outra, a existência representa a “impotência para possuir a vida” (ARTAUD, 1999, p. 3). Em suas palavras,

Todas as nossas ideias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada adere mais à vida. E esta penosa cisão é a causa de as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida (ARTAUD, 1999, p. 3).

E, para que o sujeito possa se apropriar novamente da vida, é extremamente necessário que haja um corpo sendo atravessado por experiências. O corpo, nesse contexto, é um corpo livre para a manifestação do movimento falho, raro, consciente, que intercambia-se entre elementos do consciente e do inconsciente, da vida e da morte – no duplo da vida e da morte. Conforme Artaud (apud ESSLIN, 1978, p. 43), “(...) se o teatro é o duplo da vida, a vida é um duplo do teatro... O duplo do teatro é a realidade que a humanidade de hoje deixa sem uso”.

Nesse sentido, Willer (1986) nos lembra que Artaud pretendia ressaltar o gesto dentro do teatro e o gesto em seu sentido mais cheio de significados, de possibilidades múltiplas, nunca um gesto despropositado. Fazem parte dessa noção os sons guturais e não articulados, os quais remetem ao sagrado (como a repetição de mantras ou cantigas nos rituais orientais, indígenas e africanos); o espaço físico amplo fazendo jus à amplitude que alcançariam os corpos e

justificando inclusive seu interesse pelos rituais místicos e religiosos, como foi buscar com as viagens ao México e à Irlanda.

Sobre essa outra dimensão perdida da realidade que visa resgatar com o teatro da crueldade, em *Um atletismo afetivo* Artaud (1999, p. 153) declara que

É sobre esse duplo que o teatro influi, essa efigie espectral que ele modela, e como todos os espectros esse duplo tem uma grande memória. A memória do coração é durável e, sem dúvida, o ator pensa com o coração, mas aqui o coração é preponderante. Isso significa que no teatro, mais do que qualquer outro lugar, é no mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentimento material. (...) Pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações.

É preciso recordar, entretanto, que quando Artaud fala de afetos, ele não está se referindo a um eu psicológico, individual, e submetido às leis irracionais das paixões. Essa dimensão afetiva é pura consciência. Conforme Quilici (2004) nos auxilia a compreender, ao tratar de afetos Artaud visa chamar atenção para um jogo de forças que tira o espectador do lugar de mero admirador do teatro da vida e o coloca no lugar de quem “interpretará o ‘objeto-cena’” (QUILICI, 2004, p. 194). Quer dizer, não colocar a plateia em posição dual (no lado oposto da cena), mas em posição colaboradora: “deverá haver uma predisposição outra de ‘coparticipação’, uma mobilização corporal mais intensa” (QUILICI, 2004, p. 194).

A preocupação de Artaud era envolver o público até o ponto que ele pudesse ler o espetáculo à sua maneira, sem preocupações transcendentais, mas que ainda assim essas relações cósmicas mais profundas estivessem presentes, ou seja, o sagrado, os rituais e aquilo que há de mais originário no humano. Ele nos propõe uma metafísica do teatro, explanada em *O teatro alquímico*, texto que também compõe *O teatro e seu duplo* (ARTAUD, 1999). Nele, Artaud aproxima o teatro da alquimia, apontando que há algo similar entre ambos: “é que tanto a alquimia quanto o teatro são artes por assim dizer virtuais e que carregam em si tanto sua finalidade quanto sua realidade” (ARTAUD, 1999, p. 49).

A realidade que o teatro traz consigo não é a realidade cotidiana, à qual as pessoas têm acesso facilmente e pela simples observação do que está à volta, como uma “cópia inerte” (ARTAUD, 1999, p. 49), mas uma realidade que considera perigosa e inumana, uma vez que retrata sensações verdadeiras. Então, o que seria realidade para Artaud?

Atentemos para os direcionamentos do psicanalista Pierre Bruno (1999/2017) nesse sentido. Em sua obra intitulada *Antonin Artaud: Réalité et Poésie*, o autor considera essencial colocar os dois conceitos do título, realidade e poesia, em sobreposição, sendo que qualquer cisão

entre eles estaria fadada ao fracasso. Sua leitura das cartas escritas em Rodez entre 1943 e 1946 e compiladas pela amiga íntima de Artaud, Paule Thévenin, nos auxilia a compreender que, em se tratando da linguagem, o saber é falho, é não-todo, e acaba por colocar o falante preso na incompletude da sua própria língua, cuja metáfora utilizada é a de que a linguagem seria “en-cage de l’être” (BRUNO, 1999/2017, p. 93), ou seja, algo no sentido de uma gaiola do ser, uma forma de aprisionamento para o sujeito, e a poesia um furo possível nessa relação aprisionadora.

Bruno desenvolve sua tese traduzindo a realidade a partir das considerações de Thévenin sobre as cartas escritas em Rodez: “paralelamente às cartas onde ele refez sua biografia, é nessas páginas negras que, dia após dia, ele se repensa e reconstrói seu pensamento”⁵⁰ (BRUNO, 1999/2017, p. 94, tradução nossa). Em entrevista a Claudio Willer (CW), Thévenin (PT) relata que Artaud gostava que seus textos fossem ditados e ela o ajudou como colaboradora nessa tarefa:

PT - Como ele vinha muito em casa e eu havia parado com os estudos, pediu-me que tomasse o ditado de alguns de seus textos. Isso aconteceu muito naturalmente. Artaud sempre, desde seus primeiros escritos, preferiu ditar seus textos: *Heliogábalo*, por exemplo, e alguns dos textos de *O teatro e seu duplo*, o que provocava erros de transcrição, erros auditivos que depois corrigi na edição das Obras Completas. Acabei aprendendo a datilografar para cuidar de sua obra. *Van Gogh* me foi ditado integralmente, o que levou cerca de dois meses, e não dois dias, como chegaram a dizer.

CW - Mas ele lia um texto escrito ou improvisava ao ditar?

PT - Geralmente escrevia primeiro o texto, depois ditava, mas ia modificando o texto enquanto ditava. O manuscrito dele é bem diferente da versão ditada. O único texto que ele não modificava eram as cartas (WILLER, 2000, s/p.).

Assim, nas idas e vindas entre o manuscrito e a obra publicada havia um abismo, pois quando Artaud lhe pedia para que lesse o que foi escrito, mudava de ideia e solicitava inúmeras alterações (WILLER, 2000). Eram verdadeiras obras em processo, inacabadas, impossíveis de serem completamente aprisionadas pela linguagem, mesmo quando publicadas.

Esses usos da linguagem nos textos também podem ter sido formas de lidar com o que nomeia como uma perda do pensamento (BOUSSEYROUX, 2006) em suas cartas e escritos, desde o momento em que começa a passar por diversas instituições psiquiátricas. Embora ela possa ter relação com o aprisionamento nas instituições e a submissão aos eletrochoques ao longo de toda a vida adulta, também pode estar relacionada com o aprisionamento de seu espírito dentro do próprio corpo, como ele deixa visível, por exemplo, ao se recusar a utilizar o

⁵⁰ Do original: “Parallèlement aux lettres où il refait sa biographie, c’est dans ces pages noircies jour après jour qu’il se repense et reconstruit sa pensée”.

nome do pai, já abordado anteriormente, e na busca pelo corpo sem órgãos. Esses exemplos, atentemos, passam pela linguagem, pelo pensamento enquanto linguagem e em uma relação ambígua e instável de perda e aprisionamento. Entretanto, a poesia é caminho possível para a criação em torno da linguagem.

Assim, ao escrever, Artaud demonstrava seu domínio sobre a sua própria realidade, já que ela se relaciona intimamente com a linguagem do pensamento. Artaud considerava a própria vida uma “bio-grafia”⁵¹ (BRUNO, 1999/2017, p. 94, tradução nossa). Com isso queremos retomar seu esforço por desenvolver uma escrita que se converteria na experiência única da própria existência. Se nos for possível definir o que seria a realidade, essa seria nossa melhor forma de dizê-la: a realidade, em Artaud, é a possibilidade única de se existir e existir mesmo diante da perda e/ou desvinculação com o pensamento diante dos tratamentos invasivos e torturantes, como diversas vezes confessou em cartas ao editor Jacques Rivière. No encarceramento a poesia fazia furo.

Essa realidade contida no teatro se apresenta por meio de uma infinidade de conflitos, sendo que, para Artaud, o teatro que lhe faz sentido só pode ser aquele que dá abertura à produção de sentidos ou, conforme nos aponta Bruno (1999/2017), à medida que faz furo na gaiola que aprisiona o ser na linguagem. Isso quer dizer que o teatro lhe faz sentido enquanto na contramão do que é possível ser racionalizado, cientificizado. É por isso, também, que o teatro ocidental não interessava a ele.

Na *Carta aos Reitores das Universidades europeias*, Artaud (apud WILLER, 1986) critica de forma direta a racionalidade exacerbada da ciência, apontando que, ao contribuir com a criação de tantas leis ela esqueceu que os afetos não podem ser tratados como leis, senão como guias para o espírito que se perdeu em seus próprios labirintos. As leis, conforme tradicionalmente concebidas, se imbricam às prisões, presas em suas certezas, e merecem o rechaço do artista. A seu ver,

A Europa cristaliza-se, mumifica-se lentamente sob as ataduras das suas fronteiras, das suas fábricas, dos seus tribunais, das suas universidades. O espírito congelado racha entre lâminas minerais que se estreitam ao seu redor. A culpa é dos vossos sistemas embolorados, vossa lógica de 2 mais 2 fazem 4; a culpa é vossa, reitores presos no laço dos silogismos (Artaud apud WILLER, 1986, p. 28).

⁵¹ Do original: “bio-graphie”.

A ciência, racionalizada, produz engenheiros, médicos e magistrados ausentes de sua própria corporalidade, desconhecedores das origens da vida, à medida que visam fazer uso de ciências artificiais impregnadas do que para ele eram falsos conhecimentos. Por outro lado, o duplo do teatro com a vida, marcado por uma realidade virtual, é o que interessa a Artaud. Assim, fechar o teatro em formas específicas sufocaria os princípios do teatro.

Quanto ao sofrimento fruto do encarceramento, a poesia é entendida como possibilidade de permitir ao artista acessar o sofrimento (NANCY, 2003). O sofrimento é inerente à vida, por isso precisa ser apresentado (e mais especificamente atuado), tal qual a poesia. Há aí, de forma latente, algo próprio de uma linguagem artaudiana, algo que nos parece ter sido alvo de dedicação ao longo de toda sua vida: ser um homem preocupado em “refazer a vida” (Artaud apud MÈREDIEU, 2011, p. 245). Mas atentemos que ele faz referência à obra de arte que se faz na realidade, jamais as obras-primas incompreensíveis e estagnadas no tempo, às quais faz crítica clara (ARTAUD, 1999).

Artaud indica que haveria uma fúria cruel crescendo nele desde seu nascimento, e que o teatro era a forma que encontrava para refazer sua vida, se curar: “eu penso na vida. Todos os sistemas que eu puder edificar jamais se igualarão aos meus gritos de homem ocupado em refazer sua vida” (Artaud apud MÈREDIEU, 2011, p. 245). Assim, esse teatro capaz de refazer a vida que Artaud (1999) acredita é aqui concebido, assim como já o foi por outros que visam e visaram se aproximar da vida e da obra de Artaud (TEIXEIRA, 1999; MÈREDIEU, 2011) como um teatro terapêutico, não no sentido psicológico da palavra, mas em sentido de ser capaz de dedicar um olhar atento sobre o sofrimento de uma existência ao longo de todo o tempo em que ela se faz enquanto acontecimento – e no próprio fazer da poesia – mais próximo da já mencionada cura heideggeriana, por exemplo.

Assim, a cura vem expor toda a tragicidade de um corpo, uma possibilidade única de elaboração de um lugar em que o sujeito possa inventar uma nova realidade para si próprio e, ao mesmo tempo, buscar algum sentido para a existência (ARTAUD, 1999). Uma realidade na qual ele não se deixa aprisionar pela linguagem (BRUNO, 1999/2017). Exploreemos mais essa ideia.

CAPÍTULO V

ENLACES ENTRE TEATRALIDADE E PSICANÁLISE E A VIDA COTIDIANA: EFEITOS NO SUJEITO

CENA 1

Joaquin Phoenix é Coringa no filme de mesmo nome (do original, em inglês, *Joker*⁵²), lançado em 2019. O longa é considerado uma releitura irreverente do vilão da DC Comics por apresentar a vida de Arthur Fleck (como nessa versão o personagem foi nomeado) pelas ruas de Gotham City, antes de se tornar o inimigo do Batman.

As cenas do longa-metragem mostram que essa vida não foi nem um pouco fácil. Ambientado nos anos 1980, Arthur é um comediante que sonha com o reconhecimento no *stand-up comedy*, mas que até então sobrevive desenvolvendo pequenos papéis como palhaço. As relações de trabalho, tanto com o chefe quanto com os colegas, são baseadas em situações de assédio e, somado a isso, vive e cuida da mãe doente em um pequeno apartamento no subúrbio, em meio à pobreza e às consequências de ser uma pessoa com transtornos mentais.

De Arthur, a vida exige muito. Precisa o tempo todo se defender dos perigos dos centros urbanos – a miséria, a fome, a violência – e também das ameaças de ser um louco perambulando pela cidade. Do sistema de assistência social também não pode esperar muito, queixando-se da opressão vivida ao não se sentir verdadeiramente ouvido.

Fruto da soma das violências sofridas, acopladas à massificação de uma população que sofre e não se sente assistida, nem no plano público, nem no privado, Arthur torna-se Coringa e, junto com o personagem que representa, é aclamado pelo público – tanto o da ficção quanto aquele que o assiste do outro lado da tela – por fazer com as próprias mãos a justiça dos que não têm nada a perder.

O filme foi bem recebido pelo público por todos os lugares em que passou. Embora todos concordem com o sucesso da atuação de Phoenix, houve divergências na opinião pública sobre um possível modo romantizado como o sofrimento psíquico é abordado e por apresentar uma certa justificativa para a violência que Arthur Fleck devolve ao mundo que tanto o violenta. Ainda, para acompanhar a produção, o público é exposto ao lado cruel da vida humana, violenta e sem maquiagens. Muito se ouviu na mídia e mesmo em conversas informais sobre o quanto produções cinematográficas como essa poderiam incitar o público a praticar atos violentos – como se a própria vida real assim já não o fosse.

⁵² PHILLIPS, T. *Joker*. [Filme longa-metragem] Warner Bros. Pictures: Estados Unidos. 122 min.

CENA 2

No dia 20 de agosto de 2019, pouco mais de 5h da manhã, William Augusto da Silva, de 20 anos, anunciou um assalto a um ônibus que fazia uma linha de São Gonçalo ao Rio de Janeiro, enquanto atravessava a ponte Rio-Niterói, na região metropolitana do Rio de Janeiro. Ele fez aproximadamente 30 pessoas reféns e, com garrafas pet e gasolina, ameaçava colocar fogo no ônibus. Mediante negociações com a polícia foram liberadas seis pessoas. Pouco mais de 9h da manhã foi noticiada a morte do jovem, baleado por um atirador de elite da polícia.

Lembro-me de que nesse dia eu estava na casa de meus pais, no Paraná, e todos os canais de televisão brasileiros e alguns do exterior noticiavam a situação. Recordo-me de dizer à minha mãe o quanto aquilo me soava “estranho”, porque eu entendia que ninguém sequestraria um ônibus na ponte Rio-Niterói sem saber que sairia de lá ou preso ou morto. Junto a isso, falas de testemunhas relatavam que Willian dizia querer “parar a cidade” e “entrar para a história”⁵³.

Durante e após o acontecimento, a mídia e mesmo os cidadãos, em seus grupos relacionais, retomavam o caso de Sandro, 21 anos, que teria sequestrado o ônibus da linha 174, na zona sul do Rio de Janeiro, em 2000. Naquela ocasião, uma refém e Sandro foram mortos pela operação policial, que foi considerada desastrosa pela mídia nacional e pela opinião popular. Foram feitos questionamentos acerca de não terem sido chamados atiradores de elite para a operação. Em 2002 a história de Sandro também virou produção cinematográfica⁵⁴, expondo ao público uma história de abandono familiar e muita violência. Sandro era, inclusive, sobrevivente de uma outra tragédia, a chacina da Candelária, que significou a morte de dezenas de crianças e adolescentes ao lado da Igreja da Candelária, no Centro do Rio, em 1993.

Quanto a William, a mídia mostra um jovem que é apontado por familiares e amigos⁵⁵ como tímido e isolado, isolamento que foi acentuado após um assalto na saída da escola, quando tinha 14 anos. Por outro lado, alguns jornais levantavam a possibilidade de o jovem apresentar transtornos mentais⁵⁶. Na grande maioria deles, entretanto, “criminoso” foi a palavra utilizada como referência direta para falar de William. Se William tinha por objetivo parar o Rio de Janeiro, de fato naquela manhã de segunda-feira ele foi visto e ouvido, embora tenha pago um alto preço. Seria o preço, na vida real, não cinematografada, daqueles que não têm nada a perder?

⁵³ Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,sequestrador-morto-por-sniper-e-sepultado-no-rio,70002977038>

⁵⁴ PADILHA, J; LACERDA, F. *Ônibus 174*. [Documentário] Zazen Produções: Rio de Janeiro, 2002. 150 min.

⁵⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/08/sequestrador-queria-ser-bombeiro-e-se-revoltava-com-crimes-diz-professora.shtml>

⁵⁶ Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/noticias/2019/08/20/sequestrador-onibus-ponte-rio-niteroi.htm>

Conforme discutimos até aqui, Antonin Artaud dedicou a vida à compreensão de que ela própria seria uma obra de arte e entendeu que o teatro, o seu teatro, só faria sentido se estivesse intimamente relacionado com a vida das pessoas, que se fizesse presente nas casas, nas rodas de conversa, nas ruas, nos espaços de trabalho. Nesse teatro, que Artaud chamou de teatro da crueldade, não há ato digno de humanidade que não exija do ser humano uma abordagem teatral para a existência. Em suma, não há ato dignamente humano que não vise ampliar as possibilidades de se construir a própria existência em relação com o Outro. Logo, a proposta desse capítulo é ter como impulso histórias como de Arthur Fleck, William e Sandro, para evidenciar que assim como há na vida-obra de Artaud a presença de uma teatralidade que lhe permitiu agir na crueldade da vida humana, essa seria ainda hoje uma abordagem possível para o sujeito do cotidiano atribuir sentidos à sua existência – um grito de res(x)istência.

Com as supracitadas cenas ilustramos essa dimensão teatral da vida, na qual nos dispomos a determinadas atuações para que sejamos vistos e ouvidos, mas mais do que isso buscamos, pela via da atuação (tanto em seu sentido cênico, quanto psicanalítico), dar algum tipo de contorno ao vazio.

Em *Joker* há, por exemplo uma cena na qual o personagem fala com a conselheira da assistência social e ele aponta que, embora ela esteja ali presente com ele, o aconselhe e forneça os remédios, ela não o escuta. Faz sempre as mesmas perguntas, não insere no diálogo as suas singularidades. Por outro lado, há a cena da vida real empreendida por William ao “*parar o Rio de Janeiro*” para se fazer visto pelo outro. Essas cenas nos parecem ser clamores de pessoas que chamam para si uma tomada de posição enquanto sujeito.

Nossa aposta é de que há algo de teatralidade aí. Ser visto e ouvido é ponto de partida necessário para ser sujeito. Faz-se necessário ter a quem endereçar. Nossa grande questão ao trazer essas pessoas/personagens é tecer relações que indiquem que suas atuações são o modo que encontraram para endereçar algo ao Outro, meios de serem vistas e ouvidas pelos outros/pelo Outro. Assim, queremos problematizar a questão e caminhar pelo direcionamento de que essas cenas são representadas mais para si do que para os outros, ou que ao menos buscam ir a um mais além dos outros. Estas seriam, portanto, cenas de uma experiência que, ao localizarem o olhar em seus corpos, evidenciam algo que ao mesmo tempo produz prazer e sofrimento, algo de um gozo para o sujeito. Essas cenas retratam uma dimensão humana que se produz na realidade da existência.

Retomando Artaud, é como se nos expondo à crueldade da vida, pudéssemos retomar o vínculo que temos com aquilo que nos liga à existência e ao Outro, o vínculo mais primordial

entre os humanos, e nele há uma parcela de agressividade, como veremos adiante. No caso de Arthur Fleck, que representa Coringa, verificamos a aceitação de seus pares, dada a adesão do público, tanto na ficção quanto na vida real. Por outro lado, quando William e Sandro, na vida real, param a cidade e devolvem ao mundo as violências que sofreram, eles não apenas não recebem a adesão do grande público, como são apontados como violentos e criminosos. O que diferencia Sandro e William de Coringa? O que fixa o espectador em Coringa que a vida real de William não encontra? E, por outro lado, quanto de violência um sujeito é capaz de suportar; e a partir de que momento ele faz parte daqueles que não têm nada a perder, aqueles cuja posição de sujeito não alcança e, portanto, não evidencia esse lugar do vazio também sob a posição do gozo e de alguma satisfação necessária à existência?

Questões difíceis de serem feitas e respondidas. Sem pretender fechar a questão, propomo-nos, neste momento, a tecer alguns fios de discussão partindo do reconhecimento, desde Freud, do psiquismo enquanto um entrelace entre duas cenas, uma consciente e outra inconsciente que, nas relações estabelecidas com a realidade e a partir das experiências mais primitivas de um sujeito, produz sintomas.

5.1 VIOLÊNCIA E AGRESSIVIDADE NA CULTURA

Ao falar sobre *O sentido dos sintomas* Freud (1917/1996) aponta o sintoma como uma solução criada pelo sujeito para lidar com algo que lhe é da ordem do impossível e, em suma, visa satisfazer, mesmo que parcialmente, seu desejo. Assim, “os sintomas neuróticos têm seu sentido, tal como os atos falhos e os sonhos, e, como estes, guardam também relação com a vida das pessoas que os exibem” (FREUD, 1917/1996, p. 344). Assim, se por um lado, ao responderem à sua função de solução os sintomas revelam a existência de um conflito psíquico, por outro também o ocultam, mascarando sua causa inicial, o que não deixa de funcionar como um rearranjo. Cabe ressaltar que em se tratando do delírio psicótico, a mesma função é verificada, embora pela via da alucinação o sujeito recuse completamente a realidade, criando outra ao seu modo de satisfação (FREUD, 1924/2019).

Essa breve consideração sobre o sintoma já nos aponta para uma forma de enlace com o social (a realidade externa), na medida em que, ao surgir, chama um olhar para si. Para ilustrar essa linha de pensamento podemos tomar como exemplos a criança que não aprende, o adolescente que não socializa ou o adulto que não consegue sustentar um relacionamento. Raras vezes a questão que se apresenta na atualidade do sujeito é uma questão exclusivamente daquele

momento do sujeito. Em suma, e a escuta analítica nos comprova, o que se atua no presente é apenas uma reflexo transformado de algo do passado e que se repete pelas mais diversas máscaras até o seu presente.

Considerando isso indagemos a violência como sintoma. Primeiramente, precisamos demarcar – e retomemos os já citados *Totem e tabu* (FREUD, 1913-14/1996) e *O Mal-estar na civilização* (FREUD, 1930/2011) – que é inerente à civilização alguma parcela de agressividade e que ela não pode se confundir, na leitura psicanalítica, com a violência, que embora não seja um conceito psicanalítico pode ser lido à luz da psicanálise. Vejamos.

Conforme já adiantamos, tanto para Freud quanto para Lacan a agressividade tem uma função constitutiva do sujeito, estando na base da sua relação com os objetos externos, o que evidencia que ela opera em uma lógica libidinal. Ela pode, entretanto, não ser atuada, quando o sujeito encontra outros mecanismos para lidar com ela, por exemplo pela via do recalque – que a torna inapreensível pela consciência, ou desviada em seu direcionamento inicial, ao ser sublimada de modos socialmente mais aceitos, como pela arte ou religião. Há ainda a palavra, que daria um trato mais simbólico de mediação (FERRARI, 2006).

Retomando a questão com Lacan (1948/1998), ele nos aponta que na neurose a agressividade se apresenta como uma intenção agressiva, a qual aparece ao sujeito ao mesmo tempo que lhe aparece também a vontade de impedi-la. Desta forma, a colocaríamos no plano do sintoma, enquanto se apresenta como uma intenção de comunicar algo a um outro pela via de um desvio, ou ao menos de uma alteração na sua manifestação (FREUD, 1926/2014). Como exemplo Lacan (1948/1998) apresenta uma mãe que vocifera com seu filho e nos aponta: “a agressividade intencional corrói, mina, desagrega; ela castra; ela conduz à morte” (p. 107). Ele segue, entretanto, discutindo que há formas tão eficazes quanto esta de fazê-la, sublinhando a expressividade: “um genitor severo intimida pela simples presença, e basta que seja brandida a imagem do Punidor para que a criança a forme” (LACAN, 1948/1998, p. 107). Conforme o autor, essas imagens remetem o sujeito à fragmentação do corpo. Trata-se de um reviver as imagens de castração vivenciadas pelo filhote humano no percurso do estágio do espelho⁵⁷. Nessa etapa, por identificação, a criança bate e diz que foi o outro quem bateu nela, evidenciando uma ambivalência estrutural que aproxima pares opostos: “escravo identificado com o déspota, ator com o espectador, seduzido com o sedutor” (LACAN, 1948/1998, p. 116).

Lacan aponta que essa identificação primordial

⁵⁷ Cf. Capítulo III, seção 3.3.1.

nos permite compreender a natureza da agressividade no homem e sua relação com o formalismo de seu eu e de seus objetos. Essa relação erótica, em que o indivíduo humano se fixa numa imagem que o aliena em si mesmo, eis aí a energia e a forma donde se origina a organização passional que ele irá chamar de seu eu (LACAN, 1948/1998, p. 116).

Como efeito, o que se precipitará dessa relação é uma concorrência agressiva, representada por uma tensão interna do sujeito que o lançará a desejar o objeto do desejo do outro. Funda-se aí também a tríade do outro-eu-objeto. É por isso que em sua vida futura tantas e tantas vezes o sujeito irá se deparar com uma encruzilhada em que um caminho aponta para um condicionamento acerca do socialmente esperado, enquanto outro aponta para o inatismo (muito similar ao animal) de seu desejo (LACAN, 1948/1998).

Para seguir com sua discussão, Lacan (1948/1998) retoma o mito totêmico⁵⁸ de Freud e a necessidade que ele já apontava que seria necessária ao sujeito para neutralizar o conflito com esse outro que goza. Como solução, entende que é pela via da identificação edipiana que o sujeito transcende a agressividade estrutural da primeira individuação. Em outras palavras, a agressividade inerente ao período é transformada em faces múltiplas de respeito, a partir da resolução do Édipo, assumindo um direcionamento afetivo para com o outro e que acompanha o sujeito ao longo da vida. Entretanto, Lacan (1948/1998, p. 122) nos aponta:

Essa concepção faz-nos compreender a agressividade implicada nos efeitos de todas as regressões, de todos os abortamentos, de todas as recusas do desenvolvimento típico do sujeito, e especialmente no plano da realização sexual, ou, mais exatamente, no interior de cada uma das grandes fases determinadas na vida humana pelas metamorfoses libidinais cuja grande função a análise demonstrou. (...) A ênfase inicialmente depositada pela doutrina nas represálias agressivas do conflito edipiano no sujeito correspondeu ao fato de que os efeitos do complexo foram inicialmente percebidos nos fracassos de sua solução.

Ou seja, embora todo o esforço psíquico em oferecer um trato à agressividade, como há sempre um fracasso da identificação edipiana, a agressividade em alguma medida resta ao sujeito e tem seus impactos na cultura. Para tal, partimos de Freud (1930/2011), que nos assegura que a espécie humana se submete à ordem social ao abrir mão de alguns privilégios individuais em nome da coletividade, o que é causa de mal-estar. Recordamos Freud:

⁵⁸ O mito totêmico foi abordado no Capítulo II, seção 2.2.

(...) o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um quinhão de agressividade. Em consequência disso, para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também uma tentação para satisfazer a tendência à agressão, para explorar seu trabalho sem recompensá-lo, para dele se utilizar sexualmente contra a vontade, para usurpar seu patrimônio, para humilhá-lo, para infligir-lhe dor, para torturá-lo e matá-lo (FREUD, 1930/2011, p. 57).

Para corroborar sua tese Freud (1930/2011) aponta diversos exemplos, que podemos atualizar com experiências muito mais recentes, tais como o nazismo alemão e todo o horror da Segunda Guerra Mundial, mas também com as ditaduras sofridas por diversos países, inclusive latinoamericanos, incluindo o Brasil.

Retomando a discussão freudiana, podemos dizer que, em síntese, não fossem nossas forças psíquicas de interdição, de ordem superegoica, estaríamos no mundo como uma “besta selvagem que não poupa nem os de sua própria espécie” (FREUD, 1930/2011, p. 57). E assim a civilização recorre a elementos sociais, por exemplo às diversas instituições (Educação, Religião, Justiça etc.), para colocar limites às pulsões agressivas humanas.

Freud (1930/2011) não é muito otimista com relação aos efeitos e avanços dessas interdições e verifica que mais cedo ou mais tarde todos nós nos deparamos com a ineficiência das leis, que embora punam com violência infratores de certos atos, notadamente violadores do outro, nada fazem diante de expressões mais sutis de violência. Como não podemos perder de vista a subjetividade de nossa época, não podemos deixar de questionar inclusive as violências institucionalizadas em nossa cultura e raras vezes punidas, que se apresentam em forma de assédio, preconceitos das mais diversas ordens (racismo, homofobia, sexismo, xenofobia etc.) e violência psicológica veladas; ou mesmo pela política de “deixar morrer”, cometidas pelo Estado quando nega a seus cidadãos o direito constitucional de acesso à saúde, educação, cultura, segurança etc., tal como alguns poucos anos no serviço público nos permitiu conhecer.

A partir daqui podemos seguir para o conceito de violência, um conceito que como já apontado não encontra, a princípio, respaldo na teoria psicanalítica, mas se apresenta à psicanálise a partir do momento que a entendemos como sintoma – e principalmente quando aparece como sintoma social –, um fenômeno evidente com toda sua particularidade na subjetividade de nossa época, mesmo que não emergente deste tempo. A violência aparece quando se faz presente na rua, no ônibus, no trabalho, nos espaços em que “todo mundo está”.

Diz-se, então, de sintomas contemporâneos, de patologias do ato, entre outras expressões, para indicar a característica peculiar desses sintomas que resistem ao trabalho que usa a palavra, diferentemente da época freudiana. São os sintomas próprios de um mal-estar subjetivo que supõe evitar o conflito interior por meio do não-exercício do pensamento, mesmo que manifestos por sujeitos que tenham condições de pensar. Como é bem conhecido, nessas formas sintomáticas têm sido incluídas as anorexias, bulimias, toxicomanias, mas, também, a violência (FERRARI, 2006, p. 53).

Pela discussão de Ferrari (2006), atentemos que esses sintomas vêm na contramão do que propõe a psicanálise. Se Lacan (1948/1998, p. 109) nos diz que “o analista curava pelo diálogo”, considerando que a associação livre é que faria o sujeito avançar no trabalho de libertação de um sofrimento, o que vemos nos supracitados exemplos é uma impossibilidade da palavra. É claro que a impossibilidade da palavra não é privilégio de nossa época. Ao olharmos para o hoje, entretanto, tomamos certas expressões de violência, e para tal recorremos a Coringa, Sandro e William para discutir a violência como expressão desse sintoma social que evidencia que falta o olhar do Outro.

Tomemos a violência como a emergência de uma verdade do sujeito, a qual tem relação com o gozo, sendo que o sintoma é justamente o que condensa verdade e gozo. Como sintoma, ela emerge como ponto de denúncia de que tem algo que não vai bem, algo que desorganiza, ou ao menos questiona a ordem estabelecida, impossibilitando a intenção de felicidade do sujeito (FERRARI, 2006). Nesse sentido, há modos regulados de se gozar no sistema social, e há outros que não são aceitos. Acreditamos que a violência busque atingir aquilo que do gozo do outro é insuportável para mim, por isso preciso destruir esse outro.

Nas palavras de Laia e Caldas (2016, p. 978), enquanto a agressividade pode ser lida como uma cifração do inconsciente que é impulsionada pela pulsão de morte,

por sua vez, quando a violência explode (ou mesmo implode), é porque as referências identificatórias e de localização são precárias ou até desaparecem como tentativas de conter essa virulência. Assim, a violência escapa àquilo que se refugia sob a capa da identificação, testemunhando o encontro com um objeto em sua absurda estranheza e que não se apresenta mais como um semelhante ou mesmo um rival, mas como alteridade radical, diante da qual o sujeito corre o risco de ser literalmente esmagado. Frente a essa presença ameaçadora, o sujeito pode perpetrar o ato de abolir o objeto estranho, por vezes abolindo-se com ele, na medida em que não conta com o recurso às palavras, ou seja, com as tessituras narrativas que o mantêm de algum modo distante desse objeto de horror.

Nesse sentido, a violência não deixa de ser um modo de defesa do sujeito que é respondido no Real, “defesa contra o real do gozo indistinto e inconcebível” do outro (LAIA; CALDAS, 2016, p. 978). Ela está, portanto, onde a linguagem não tem lugar, seja porque não chega,

seja porque foi expulsa de lá (LAIA; CALDAS, 2016). Conforme nos questiona Lacan, "acaso não sabemos que nos confins onde a fala se demite começa o âmbito da violência, e que ela já reina ali, mesmo sem que a provoquemos?" (LACAN, 1954/1998, p. 376).

Em síntese, podemos dizer que o próprio Lacan responde à sua pergunta ao nos apontar que onde há fala não há violência e vice-versa, e que mesmo sem ser provocada, se há ausência da palavra a violência impera, movida pela pulsão de morte (LAIA; CALDAS, 2016).

Em *As formações do inconsciente* (1957-58/1999), Lacan assevera que a violência não deve se confundir com potência agressiva, mesmo que ela seja "essencial na agressão, pelo menos no plano humano. Não é a palavra; inclusive, é exatamente o contrário. O que se pode produzir em uma relação inter-humana é a violência ou a palavra" (LACAN, 1957-58/1999, p. 468). Ou seja, ambas estão em planos opostos.

Nesse sentido, a violência seria representativa do impossível de dizer, como via de acesso, inclusive, às passagens ao ato. Diferentemente do *acting-out*, que responde ao princípio do prazer e tem relação com a satisfação do gozo, a passagem ao ato tem estrutura de ato imotivado, de modo disruptivo e irracional, cuja modalidade de resposta imobiliza o sujeito e impossibilita efeitos de apaziguamento do gozo e da angústia (CALAZANS; BASTOS, 2010). No caso da passagem ao ato, portanto,

O refreamento do gozo que invade o sujeito e o tratamento da angústia pela via dos atos são capazes de proporcionar apaziguamento, mas isso não implica a elaboração de uma suplência no sentido de uma ação que, ao enlaçar os registros, confere uma nova posição ao sujeito (CALAZANS; BASTOS, 2010, p. 255).

O que Calazans e Bastos (2010) nos indicam, portanto, é que embora *acting-out* e passagem ao ato tenham a finalidade de dar um outro lugar ao sujeito, conferindo-lhe possibilidade de resposta à angústia, quando trazemos essa discussão para o campo da violência, o que verificamos é que diante da impossibilidade da palavra na passagem ao ato, o gozo retorna no plano do real, escapa ao sentido (FERRARI, 2006), representa uma violência de nada.

Podemos trazer Gustavo Henrique Dionísio (2016) para compor em nossa discussão. Em seu ensaio sobre violência e arte contemporânea, o autor aponta que

Com o caráter precário de nossa vida contemporânea, acompanhada de políticas objetivas e subjetivas de segregação, assistimos a um crescente acúmulo de passagens ao ato. Manchetes como “Jovem mata a mãe porque ‘ela pegava no seu pé’”, ou reportagens do tipo: “Brigas de casal, discussões em jogo de cartas, uma mãe que teve gêmeos após uma gravidez não planejada. Tudo isso foi motivo para assassinatos em maio e junho do Vale do Paraíba” são indícios que deixam esta mudança cada vez mais evidente (DIONÍSIO, 2016, p. 204).

A mudança a que o autor se refere diz respeito a uma transformação apresentada por Joel Birman (2006) em *Arquivos do mal-estar e da resistência*, onde o psicanalista aponta que há algo se modificando nos modos de existir, efeitos da sociedade do capital, que potencializa uma polarização nas diferentes formas de violência que impactam na subjetividade, concentrando-se em dois pontos: um que é estruturante do sujeito e outro que se apresenta como gozo mortífero. Sobre o segundo ponto, essa hipótese nos indica que desejo e gozo se enlaçariam, perdendo seus limites e como consequência o que vemos é a realidade em plano de objetificação.

Voltaremos a este ponto na sequência, mas antes gostaríamos de sublinhar um último ponto acerca da diferenciação entre violência e agressividade: para Lacan (1948/1998), quando a violência tem vínculo com o simbólico, o que é da ordem da agressividade pode ser simbolizado (tal como verificamos pela teoria da imago no espelho), então ela pode ser captada pelo recalque e transformada em outra coisa (sintoma). Por outro lado, ao direcionar-se para o plano do real, a violência escapa à ordem do interpretado (FERRARI, 2006), culminando na violência enquanto efeito da passagem ao ato, conforme apresentado acima.

Assim, pela condução que fizemos até aqui podemos verificar que a violência se concebe tanto no plano do simbólico quanto do real. No plano simbólico abordamos uma violência que se produz no laço social (a exemplo de *Totem e tabu* e *O mal-estar na civilização*), o que supõe uma violação ao real quando demarca a ordem do universal em detrimento do singular (FERRARI, 2006). Em suma, essa forma de violência se estabelece sobre o filhote de homem quando se encontra com o discurso do Outro a partir de seu nascimento. É violenta também a separação que o retira da alienação ao Outro e ele está à mercê dessa experiência e, em se tratando da neurose, não há como fugir. Mas não podemos deixar de apontar que é aí que ela permite a constituição do sujeito, embora não sem ameaça, dada sua possibilidade de desagregação (FERRARI, 2006).

Conclui-se, com Ferrari (2006), que tanto agressividade quanto violência “supõem algo de renúncia por parte do sujeito, uma vez que ambas supõem determinado tratamento que a civilização dá ao gozo da vida, ao gozo do vivente, àquele gozo que não é causado nem pelo

significante nem por um objeto qualquer” (p. 59-60), mas que está sempre datado e localizado em sua época.

5.2 A TEATRALIZAÇÃO DA EXISTÊNCIA: UMA PROPOSTA DE SIMBOLIZAÇÃO À VIOLÊNCIA NO MAIS ALÉM DA CLÍNICA PSICANALÍTICA

A caminho de fechamento desta pesquisa, sentimos necessidade de retomar a teatralidade (logo mais retomaremos Artaud também), e o fazemos a partir da fala de Birman (2006), citado acima. O enlaçamento e a perda das fronteiras apontada por Dionísio (2006), acima, nos sugerem que haveria uma sobreposição de vazios desestabilizadora do sujeito, uma vez que “a fratura se perdeu. Ora, se ali onde havia fratura já não há mais nada, o furo pulsante do *objeto a*, o ‘gozo enquanto tal’, começa a chegar perto demais, de modo a não mais oferecer a possibilidade de verificarmos suas margens, que se tornariam impalpáveis *ad absurdum*” (DIONÍSIO, 2006, p. 204).

Para esclarecer essa acepção precisamos retomar o enlaçamento dos registros R-S-I, abordado no Capítulo III, e reconhecer que é preciso que os três registros estejam amarrados para garantir uma estruturação mínima ao funcionamento psíquico. A ausência dessa amarração lança o sujeito ao Real sem barreiras. Nesse sentido, a falta é constitutiva e permite ao sujeito buscar seus próprios significantes (a partir da entrada no Simbólico). Pensando a violência, quanto mais forte for a potência desse Real no ato violento, maior a possibilidade de esgarçamento do Simbólico e maior a dificuldade do sujeito em encontrar significantes que o representem (BIRMAN, 2006; DIONÍSIO, 2016) e que assim apontem para uma saída pelo Simbólico.

O vazio da falta que Lacan (1959-1960/2008) apontava ao falar de *das Ding*, recordemos, exige uma posição do sujeito, ao que o psicanalista declara termos como via a religião, a ciência e a arte, sendo que, das três, a arte é a única que não tampona esse vazio e permite ao sujeito direcionar algum trato ao real. Nesse movimento, se colocaria um objeto (e não o desejo, sem objeto, tal como a hipótese levantada por Birman) no lugar do vazio, justamente onde mora a potência destruidora da violência que se entrelaça ao desejo (BIRMAN, 2006; DIONÍSIO, 2016).

Ao destacarmos a arte, seguindo pelo caminho da teatralidade, recorreremos a Leonardelli (2011), que nos conduz pelo entendimento de que “é no vazio das operações cotidianas, e no vácuo da sua ineficiência para conter e conceber a experiência presente que a teatralidade acontece” (p. 9). Até aqui já nos parece claro que a teatralidade acontece para além da finalidade

artística e nos aponta algo do caminho de uma falta a ser preenchida e, levando toda a discussão acerca da vida e obra de Artaud, podemos pensar essa ideia da teatralidade que transcende o palco e a obra artística para tomar conta de uma emolduração da vida do sujeito – Artaud, mas também de todos nós – como uma busca do sujeito por algo que lhe falta.

Reconhecemos que para seguir com essa discussão precisamos assumir a experiência da existência como, em alguma medida, uma experiência teatral que se aproxima da teatralidade do terceiro cenário que Féral (2015) nos traz. Recordemo-nos, é aquele em que um espectador está sentado em uma cafeteria observando pessoas que passam pela rua. Para a autora, a priori não há qualquer intenção de que a ação se torne teatral (ficcional), mas a teatralidade se faz presente à medida que o espectador está atento ao que acontece à sua volta e assim se coloca à disposição para que algo possa acontecer ali. Ou, poderíamos dizer, seu ato de assistir os gestos e movimentos das pessoas o predispõe a ressignificar a experiência de observá-las (FÉRAL, 2015).

Logo, podemos inferir que o fato de um sujeito estar na vida, circular pelos espaços sociais, trabalhar, visitar pessoas, museus, ou mesmo caminhar pelas ruas pode ser visto, pelo menos, de duas formas, completamente distintas em suas consequências. A primeira delas é assumir um papel transeunte, fazer uso de situações, gestos, movimentos automatizados, sem qualquer compromisso com a teatralização dessa experiência. Como uma segunda hipótese, esse transeunte pode assumir uma posição protagonista, mesmo que esteja no lugar de espectador, buscando por alguma intenção de transformação da realidade. Por isso, tratemos um pouco mais do espectador.

5.2.1 O espectador emancipado, de Jacques Rancière, e o teatro enquanto ato, de Antonin Artaud

Diante da constatação de que a teatralidade pode se fazer presente na vida cotidiana, nos encontramos com *O espectador emancipado*, de Jacques Rancière (2012). Nesta obra, o filósofo dedica-se a pensar o papel ativo do espectador diante da experiência teatral.

Contrariando uma tradição que vem desde Platão, de fixar a experiência do teatro tendo o espectador no lugar daquele que vai a um espaço e coloca-se em posição subjugada em termos do saber, um teatro que Rancière (2012, p. 9) caracteriza como “máquina óptica que forma os olhares na ilusão e na passividade”, aqui ele defende a ascensão do teatro sem espectadores. Trata-se da construção de algo novo, “um teatro reconduzido à sua virtude original, à sua

essência verdadeira, (...) em que os assistentes aprendam em vez de serem seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem voyeurs passivos” (RANCIÈRE, 2012, p. 9).

Nesse sentido, Rancière (2012) tira o espectador de um lugar passivo, daquele que apenas observa, para colocá-lo no lugar de “inquiridor ou investigador científico que observa os fenômenos e procura suas causas” (p. 10). O espectador pode ser visto, portanto, como um investigador do processo artístico, o que – não podemos deixar de considerar –, o coloca em um lugar muito similar àquele que Artaud imaginou para seu público, ou seja, um teatro sem fronteiras e diferenciações de palco e cena; sem observadores, mas participantes. Ele é uma linguagem artística que permite que, em sua experiência, um ser humano aproprie-se de seu tempo e de seu mundo (RANCIÈRE, 2012).

Ademais, há uma visão coletiva sobre o teatro. Para usar os termos de Artaud, enquanto prática compartilhada o teatro é representante da experiência coletiva de purificação pela via dos rituais, momento em que os sujeitos se apropriam de suas próprias referências (RANCIÈRE, 2012). Há, inclusive, uma dimensão teatral nessa experiência, a qual diz respeito à presentificação intencional do espaço e dos corpos que o compõem, tal como propôs Féral (2015) a respeito da teatralidade.

Rancière (2012) dá ênfase ao intuito de Artaud com o teatro da crueldade, no qual “o espectador deve abdicar da própria posição de observador” (RANCIÈRE, 2012, p. 10). Logo, não pensamos o teatro enquanto uma arte contemplativa, ao contrário,

segundo a lógica de Artaud, ela [a mediação teatral] os faz [aos espectadores] sair de sua posição de espectadores: em vez de ficarem em face de um espetáculo, são circundados pela performance, arrastados para o círculo da ação que lhes devolve a energia coletiva. (...) Uma mediação orientada para sua própria supressão (RANCIÈRE, 2012, p. 13).

Assim, a função do teatro seria justamente eliminar suas práticas mais arraigadas da passividade, da observação, do jogo que se contenta com o olhar, com a posição passiva (RANCIÈRE, 2012). Tal inquietação era presente no trabalho de Artaud (1999), que clamava para se eliminar as obras-primas, quer dizer, aquelas experiências artísticas que se estagnam no tempo, que se pretendem atemporais. Em suma, seria uma eliminação do teatro comercial, valoroso apenas na medida em que é entretenimento e produção de capital.

Rancière (2012) defende, a exemplificar-se com o próprio título de sua obra, um espectador emancipado. O espectador emancipado é aquele que, diante da performance, assume que

se espera algo dele e como a própria performance não o força a ficar inerte, coloca-se em ação de reagir de alguma forma. Nas palavras do autor, a emancipação

Começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Acreditamos que tal posição de Rancière (2012) se aproxima da terceira cena que Féral (2015) exemplifica quando aborda as formas de se pensar a teatralidade, mais especificamente aquela que trata da vivência teatral sem teatro. Mas atentemos que só faz sentido fazer essa relação se contarmos com a participação ativa do espectador nos acontecimentos que o envolvem. Quanto a isso, recordemo-nos de que a teatralidade acontece na medida em que o espectador, diante de acontecimentos do cotidiano, tem a possibilidade de fazer parte da ficção (LEONARDELLI, 2011). Por exemplo, quando diante da situação de observar pessoas que passam por uma calçada, sentado em uma cafeteria, encontra um caminho para ressignificar gestos, movimentos e virtualidades desses transeuntes (FLORENCE, 2011). Ademais, conforme Florence (2011), questionar-se sobre o que se vê e experiência pode ir muito além de simplesmente olhar para algo que acontece ao redor. É uma forma de entrar no jogo das relações humanas.

É preciso atentar para o fato de que Féral (2015), ao propor o supracitado terceiro cenário pensa-o fora do espaço teatral *stricto sensu*. Por outro lado, nos parece, Rancière (2012) aborda especificamente a experiência do teatro, defendendo que nela o espectador não é mero joguete. Assim, para pensar a teatralidade precisamos fazer uma transposição do trabalho do filósofo, considerando-o também nas experiências de teatralidade fora do espetáculo teatral.

Considerando esse exercício como algo que nos faz sentido, Rancière (2012) nos alerta que há uma diferença imensa entre superar a divisão que se faz de palco e plateia e permitir que a experiência teatral se constitua em um “lugar comungatório” (p. 19), ou seja, um reposicionamento dos corpos de modo que não haja mais algo que se encontra dentro e algo que se encontra fora da cena. Não há fronteira entre esses espaços. Tal objetivo poderia ser alcançado por diversas vias e envolve espectadores e atores de forma a abolir as diferenças de espaço (palco *vs.* plateia) e de funções (ator *vs.* espectador). A concretização dessa experiência seria capaz de deslocar a atuação para a posse de outros lugares, como a rua, a cidade e a vida (RANCIÈRE, 2012). Destas, interessa-nos principalmente a última, a tomada de posse da vida. Isso porque nos apoiamos em Rancière (2012), ressaltamos a dimensão política do teatro, e falar de

política é falar de modos de produção de vida, modos de permitir a subjetivação, de possibilitar autonomia.

Em consonância com isso, Cabral (2013, p. 5) nos aponta que o teatro é

interrupção da regra, reclama um direito absoluto à exceção, ao irrepitível, ao impossível de ser levado em conta. A frase do dramaturgo alemão Heiner Müller, segundo a qual, seria tarefa da arte “tornar impossível a realidade”, atinge este radicalismo. O Teatro de Artaud corrobora esse mesmo radicalismo ao nos fazer perceber outras leituras da realidade, desempenha o que talvez seja sua função principal, de abrir espaço para o imaginário⁵⁹, abrir os olhos para aquilo que permanece exceção em toda regra, para o que foi deixado de lado, o que não foi levantado, o que não se ergueu e por isso representa uma reivindicação.

Essa citação de Cabral (2013) nos leva para a experiência da singularidade como possibilidade de imprimir uma marca única no mundo, algo que só cabe ao sujeito. Seja em seu fazer artístico *stricto sensu*, seja na arte presentificada na vida pela via da teatralidade (nosso principal ponto de discussão), pensar o teatro com Artaud é ampliar as possibilidades, tomar a repetição no sentido freudiano, que – ao contrário da reprodução – evoca em si a diferença, o novo, a atualização das forças psíquicas (FREUD, 1914/2019).

Teatralizar, nesse sentido, é imprimir a própria marca na experiência de ser sujeito, e o que é ser sujeito se não se relacionar com outros? Rancière (2012) nos pergunta: “o que ocorre exatamente entre os espectadores de um teatro que não poderia ocorrer em outro lugar?” (p. 20); e ele próprio nos aponta que uma primeira hipótese seria a concepção de que teatro se faz na coletividade, afinal ele é a experiência do jogo entre pessoas. Ou seja, para o teatro existir é preciso que haja uma comunhão de pessoas a traçarem suas próprias trajetórias em suas experiências de vida. Ele fala, portanto, das singularidades, ao mesmo tempo que fala de coletividade.

Nessa medida, o que importa “é o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, na medida em que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra” (RANCIÈRE, 2014, p. 20). Ele segue, apontando também que “aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos, também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que

⁵⁹ Aqui, nos parece, o imaginário de Cabral (2013) tem relação com o exercício da criação, da imaginação, diferentemente do conceito lacaniano apresentado anteriormente.

viram e disseram, fizeram e sonharam” (p. 20), com base em associações e dissociações. Atualizam-se as experiências antigas à medida que novas experiências se acoplam à realidade.

É impossível falar disso sem pensar em nossa experiência com a psicanálise. Desde Freud compreendemos a experiência psíquica como um acoplado de elementos vividos que assumem o lugar de representações (FREUD, 1914/2019). Lacan (1964/1979), em seu retorno a Freud, nomeia essas experiências de significantes, indicando que o sujeito é o que acontece entre o deslizar de elementos representativos em uma cadeia de significantes.

Nesse sentido, o sujeito, enquanto efeito de suas experiências, jamais é passivo. No retorno às camadas do inconsciente que a psicanálise permite com seu tratamento, o sujeito é convocado a questionar-se sobre o que fazer com o que sabe sobre si, acerca de como se posicionar diante da escrita da sua própria história (FREUD, 1914/2019). Quando olha para sua trajetória pelo “lado de fora”, como espectador do que viveu no passado, é convocado a agir no presente, sendo que a psicanálise “em boa parte consiste na recondução ao passado” (FREUD, 1914/2019, p. 157).

Também a psicanálise olha para o sujeito a partir da ideia de emancipação (ou de autonomia, como tantas vezes Freud aborda em seus textos), tal como Rancière (2014) faz com o espectador. Na psicanálise, por sua vez, podemos pensar que a emancipação se apresenta como possibilidade de um agir diferente dentro de uma certa cadeia de repetição. Freud (1914/2019) a nomeia como um “mudar a sua opinião consciente” (p. 157) em relação aos seus sintomas. Ao fazer isto, o sujeito deixa de queixar-se dos infortúnios, tal como comumente se faz presente nas primeiras sessões de uma análise – a “política de avestruz” (FREUD, 1900/1996, p. 544) com relação às origens de seus sintomas –, e caminha para ocupar-se com o modo como se manifestam. Segundo Freud (1914/2019, p. 157), o sujeito em questão “deve ser antes um adversário digno, uma parte de sua essência que se apoia em bons motivos, de onde se trata de buscar algo valioso para a sua vida futura”. Valendo-se de Rancière (2012), ele quer aprender algo com aquilo que agora sabe que sabe sobre si.

5.3 O TEATRO DA CRUELDADE PARA ALÉM DO TEATRO: A TEATRALIDADE NA VIDA TAL COMO ELA É

Em 1938, o célebre psicanalista francês Jacques Lacan, depois de ter visitado Artaud no Hospício de Sainte-Anne, onde já estava internado há um ano, declarou: “Está fissurado, viverá até oitenta anos, não escreverá mais uma linha, está fissurado”. As previsões do futuro guru da psicanálise foram completamente desmentidas: dos 26 volumes que compõem as obras completas, somente oito são escritos compostos antes de 1937, isto é, antes que iniciasse o calvário das internações. Artaud morreu em 1948, aos 52 anos (TEIXEIRA, 1999, p. 192).

De acordo com o nosso percurso até aqui consideramos ser impossível não remeter o teatro de Artaud à ideia de um teatro que tem poder de ação sobre o sujeito, que permite algum novo movimento e que ele não necessariamente precisa se fazer em um espaço destinado ou adaptado para o fazer teatral. Com Féral (2015) e Leonardelli (2011), pelo conceito de teatralidade, também trabalhamos com a ideia de que o sujeito tem capacidade de operar sobre a vida, criando novas ficções (e por que não dizermos também fricções?) a partir de situações do cotidiano. Nesse sentido, o olhar do espectador é um olhar, embora não à distância, mas um olhar que interfere de forma direta na atuação do sujeito, independentemente de falarmos de teatro ou da vida como ela é.

Em Artaud, isso quer dizer transformar a vida das pessoas nos lugares em que elas vivem e se encontram, uma teatralidade que produz novos significados àquilo que se encontra na vida cotidiana. Para usar um conceito do próprio Artaud, dizemos que há uma eficácia em seu teatro. Com o conceito conseguimos nos aproximar de Lacan, no momento em que ele caracteriza o Simbólico. Esse momento foi fruto do projeto lacaniano de fazer um retorno a Freud, propondo uma compreensão maior sobre as consequências da descoberta do inconsciente, o que significou uma reviravolta no mundo da ciência, que até então colocava o homem da racionalidade como o senhor da verdade (FRANÇÓIA, 2007). Freud (1917/1996) rompe com essa lógica ao propor, pela psicanálise, que o sujeito é causa de seu desejo, logo, não é senhor nem mesmo de seu próprio pensamento.

Lacan faz essa entrada no Simbólico pela influência de Lévi-Strauss na parte de sua obra que toca o estruturalismo de Saussure. Olhando para a antropologia pela via de sistema, Lévi-Strauss concebe a cultura como um conjunto de normas com finalidade de organizar o meio, sendo a linguagem o sistema de comunicação e troca entre os membros dos grupos humanos (FRANÇÓIA, 2007).

O meio social é, portanto, lugar possível para a subjetividade, para além do caráter naturalista das relações humanas tal como era trazido pela psicologia (FRANÇÓIA, 2007). A

psicanálise avança nos estudos da subjetividade ao considerar que a maioria das trocas humanas se dá pela via do simbólico, ou seja, pela linguagem. O resultado foi que

Lacan formulou que o desejo é o desejo do outro; sob a influência de Lévi-Strauss e do símbolo, Lacan substancializou a realidade humana tanto em seu estatuto universal quanto individual. Se antes a *imago* era responsável pela subjetividade, da psicologia à psicanálise ocorre a passagem do imaginário para o simbólico sem a perda da compreensão da gênese do eu, pois a *imago* não deixa de ser a noção fundamental do imaginário, e o inconsciente, com a entrada do simbólico, ganha um contorno fundante da subjetividade ao ser identificado com a ordem simbólica (FRANÇÓIA, 2007, p. 89).

Dessa ordem Simbólica faz parte a linguagem, uma vez que é por meio dela que o sujeito faz uso de representações, material significante com o qual é capaz de significar a si mesmo, uma vez que pode verbalizar. Esse sistema configura o psíquico e o inconsciente, tendo a linguagem como a base mais material de representação do pensamento e por meio da qual o sujeito (temos em vista a neurose e não a psicose, por exemplo) organiza o psiquismo (FRANÇÓIA, 2007). Nas palavras de Florence (2011, p. 10),

A função do símbolo consiste em religar diversas ordens de realidade que, no princípio, estão separadas umas das outras. Dessa forma, a doença, o sentimento de ser vítima de um sortilégio, o sofrimento, a angústia são rupturas da coerência existencial que pedem uma rearticulação, um aporte de significação. A ação simbólica é a invenção de uma nova relação, em ressonância profunda com as regras do sistema.

Com Lacan, a ideia do símbolo está relacionada com o significante, que é aquilo que nada tem a ver com a ideia que se apresenta originalmente, mas que ainda assim o representa, quer dizer, passa por ele. O simbólico passa por pedaços ou fragmentos de elementos que ao se encontrarem não dizem nada, a menos que sejam articulados no discurso (VIEIRA, 2009).

Ainda, tal como concluíram Lévi-Strauss e o próprio Lacan, a noção de símbolo vai para muito além da substituição de uma palavra. O símbolo tem a ver com “uma matriz ativa de sentidos, de uma estrutura significante, culturalmente fundada e articulada, e que age dramaticamente” (FLORENCE, 2011, p. 8). Nessa lógica, é impossível separar, dentro de uma certa cultura, o que, dos símbolos inerentes a ela, diz respeito a que âmbito da vida, pois toda ação dramática é também jurídica, política, religiosa etc. Ou seja, inter-relacionada.

Para Artaud, o teatro “se enraíza nas festas, nos ritos, nas crenças e se inscreve nas ligações mais ou menos manifestas com as instituições religiosas, jurídicas e políticas” (FLORENCE, 2011, p. 8). Em *O teatro e a crueldade* ele explicita a ideia de crueldade dizendo que o que lhe interessa é um teatro que se presentifica onde estão as pessoas.

O Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas. Tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade (ARTAUD, 1999, p. 96).

E isso vem ocorrendo desde o início dos tempos.

Com isso verificamos que a amplitude da dimensão Simbólica é imensa e que, para Artaud, não era possível fazer teatro sem lançar mão dessa experiência. Ao tratar de um cinema eficaz, por exemplo, Artaud (1926/2009) faz referência à capacidade da linguagem artística – e poderíamos falar do cinema tanto quanto do teatro, da dança ou da pintura, por exemplo – conter em si todos os elementos possíveis para compor um ser humano. Essa leitura nos aproxima muito da ideia de simbólico construída com Lévi-Strauss e da qual Lacan também fez uso.

A origem desse interesse da parte de Artaud vem de seu encontro com as sociedades não-ocidentais, as quais não tinham um teatro instituído tal como ele conhecia na França. Mesmo sem esse teatro, as pessoas viviam a teatralidade em seus rituais e festas. No mesmo período, embora sem reconhecermos relação clara entre ambos, Lévi-Strauss também se perguntava sobre o modo como essa teatralidade era vivenciada, se era entendida por esses atores sociais como real ou imaginada (FLORENCE, 2011).

No caso de Lévi-Strauss, era difícil para o antropólogo entender que não se tratava de ou real ou imaginado, mas que a vivência se tratava tanto do real quanto do imaginado (FLORENCE, 2011). “Forçoso era reconhecer que ela releva a opacidade da própria experiência e que se impõe igualmente como o lugar onde operam os processos inconscientes de comunicação. Devemos, então, renunciar à nossa lógica e ao nosso ‘ou isto ou aquilo’” (FLORENCE, 2011, p. 8), o que ele faz a partir do encontro com estudantes africanos de teatro. Com isso quer-se afirmar que os atores sociais que viviam essas experiências estavam pouco preocupados em definir a experiência como pertencente a uma certa dimensão ou a outra. Muito mais preocupados estavam com a simbologia de tal experiência nas suas vidas e subjetividades.

Com o teatro que fazemos na *Cia Coletivo Sem Órgãos*, acreditamos que esta experiência é possível quando os participantes de uma produção tomam seu próprio corpo, atravessado por experiências próprias da vida na cidade, na periferia e nas instituições pelas quais passam, como material de trabalho para apropriação de suas histórias. Como exemplo tivemos a cena curta *Perifa*, que nasce do encontro de cinco corpos periféricos numa sala de ensaio, propondo-se investigar os atravessamentos que vivenciam estes corpos ao transitar pela cidade. Também vivemos esta experiência com *Voz Surda*, peça teatral na qual dois atores negros transpõem a

temporalidade datada de *As criadas*, de Jean Genet, para uma linguagem datada no nosso tempo, na vivência de corpos operários. Ainda, o solo *Corpóreo* fez parte de uma investigação sobre o corpo feminino e o lugar do amor nas lutas por libertação, tal como proposto por bel hooks (2006) em *O amor como prática da liberdade*⁶⁰.

Mas, conforme nos lembra Artaud, vivenciar a experiência de um teatro da crueldade não se reduz às práticas teatrais ensaiadas e/ou produzidas em grupos e espaços de teatro. Quando olhamos para a teatralidade de seu trabalho verificamos que há abertura para múltiplas possibilidades de o sujeito se relacionar com a arte, seja por meio de uma instalação cênica construída em um espaço convencional, seja por uma intervenção artística desenvolvida por atores na rua – espaço não convencional de interlocução teatral –, seja pela amplitude de modos de olhar para uma situação cotidiana que, num instante de imprevisibilidade, para usar o termo de Féral (2015), se torna algo completamente novo aos olhos do sujeito que vive a experiência. Artaud falava de um movimento humano de tomada de consciência, tal como Féral faz com seus três cenários da teatralidade.

Também com Ana Teixeira (1999) podemos retomar essa discussão, momento em que a autora aponta que Artaud buscava com sua obra retomar um “uso mágico das coisas” (p. 188), o que quer dizer recusar a dimensão estritamente empírica dos fenômenos, tal qual estão prontos para seu uso, tal como se faz no cientificismo. Fazer uso da linguagem é colocar em questão a manipulação unívoca dos símbolos. Artaud pretendia fazê-lo retomando a materialidade dos símbolos e seus usos.

Essa retomada da consciência das coisas trazida por Artaud parte do indivíduo indo em direção ao coletivo, tal como a noção trazida por Lévi-Strauss, uma vez que a ideia de comunicação só tem sentido enquanto pluralidade (FLORENCE, 2011), e também por Rancière (2012), com sua aposta no espectador emancipado. Logo, essa transformação não está descolada da realidade social, que é o lugar por onde circulam os símbolos, e se direciona para uma nova ordenação do social (FLORENCE, 2011), de maior consciência com relação às diversas realidades que circundam o ser humano. Essa experiência é necessária para alcançar a cura (AR-TAUD, 1938/1999).

⁶⁰ *Perifa e Voz Surda* são produções da *Cia Coletivo Sem Órgãos*, produzidas em 2019, com direção de Rodrigo Carvalho. *Corpóreo* foi um solo produzido e performado por Talita Baldin para o Festival Internacional Denise Stoklos, em 2018.

Nesse sentido, os símbolos sociais não são meras substituições de elementos, onde um representa o outro. Ao contrário, cada símbolo tem sua matéria própria (DERRIDA, 1995), nos conduzindo para um lugar de representação que precisa ser evidenciado. Para Pavis (2008) representação seria “tudo aquilo que é visível e audível sobre o palco, porém que ainda não foi recebido e descrito como um sistema de sentido, como um sistema pertinente de sistemas cênicos significantes” (p. 22). Ela está diretamente relacionada à encenação, que diz respeito à

colocação em relação de todos os sistemas significantes, em particular da enunciação do texto dramático na representação. (...) Esta encenação (...) é um objeto de conhecimento, o sistema das relações que tanto a produção (os atores, o encenador, a cena em geral), quanto a recepção (os espectadores) estabelecem entre os materiais cênicos a partir daí construídos por sistemas significantes (PAVIS, 2008, p. 22).

Ao definir representação e encenação desta forma, Pavis (2008) evidencia uma oposição: encenação é “objeto de conhecimento” (p. 22), enquanto representação trata-se de objeto empírico, aquilo que resta a partir da experiência do espectador, daquele que é colocado do outro lado da encenação e que, portanto, está fora dela. Em suma, uma leitura simples colocaria um conceito como oposto ao outro, ou seja, encenação (ator, encenador, diretor etc.) de um lado e representação (espectador) do outro, uma leitura clássica e possível. Aceitar essa simples relação de oposição, entretanto, não faria sentido para Artaud, nem para o percurso que trilhamos até aqui; e nem o faz para Pavis.

Com Artaud poderíamos dizer que o problema na ideia de uma pura representação para o teatro estaria no fato de que ela, quando lida fora da teatralidade, retira o espectador da responsabilidade da cena. Ele é colocado como objeto que se encontra do lado de fora da encenação. Nessa lógica resta ao espectador a experiência da encenação, aquilo que ela pode provocar no seu campo visual, o que a priori está externo a ele (PAVIS, 2008). Contradiz a proposta de emancipação do espectador de Rancière (2012).

Quando Pavis (2008) desfaz essa dicotomia, ao colocar a encenação como “regulação da relação texto/representação” (p. 27), opta por concebê-la como abertura para a criação de sentidos a partir do entrelaçamento dos contrastes que inicialmente poderíamos pensar que separam encenação de texto e representação, por exemplo, entre aquilo que é verbal e o que é não-verbal.

No contato da encenação com a representação e o texto, inevitavelmente a encenação será atravessada pelo contexto (tanto do ponto de vista social, quanto do ponto de vista subjetivo, do espectador) e, portanto, é impossível que seja lida apenas pelo ponto de vista do

encenador (PAVIS, 2008). É por isso que essa outra leitura da encenação tem por objetivo abrir caminhos, ampliar as possibilidades que se apresentam ao olho de quem a recebe. O espectador nunca é mero observador nessa linha de pensamento. Ao contrário, ao tomar contato com as imagens criadas pela encenação no palco, se apropria delas a partir dos sentidos que essa imagem lhe permite inferir, tanto quanto das sensações que lhe provoca.

Nesse sentido, a polissemia das imagens produz ambiguidades e a forma como se faz presente no comportamento não-verbal que se apresenta na encenação interfere fortemente na compreensão do texto acoplado a ele (PAVIS, 2008). Inclusive haveria um prazer envolvido nessa constatação, quando o espectador se dá conta de que há uma diferença entre “aquilo que se diz e aquilo que se mostra; aquilo que, para o espectador, parece excitar, desemboca nesta ideia: não mostrar aquilo que é dito” (Vitez apud PAVIS, 2008, p. 30). Desta forma, acreditamos, a representação não tem como finalidade simplesmente substituir um símbolo por outro, mas criar uma nova relação, evidenciar uma nova leitura dos elementos envolvidos, de forma completamente nova.

Para Artaud (1999), essa experiência seria uma vivência única, na qual qualquer signo ou símbolo teria uma apresentação própria ao ser transformada por meio de gestos, ritmos, sons, palavras e ressonâncias produzidas pelos atores com seus corpos. Sua crítica era de que o modo de operar ocidental estabelece formas, signos e sistemas, agindo de modo representativo. Como consequência, o que se vê é a separação entre a força que impulsiona a criação e a cristalização de modos padronizados de fazer e pensar. Com a crueldade, ao contrário, Artaud pretendia estar de corpo aberto para ser tomado pelos afetos (como não lembrar do corpo sem órgãos?!), o que quer dizer alcançar a vida, a parte indomável, incapturável, pulsional, da vida (CABRAL, 2013).

Essa afirmação vem ao encontro da ideia de teatralidade trazida por Fernandes (2013), a qual aponta que

um teatro de vivências e situações públicas não pretende apenas representar alguma coisa que não esteja ali. A impressão que se tem é de uma tentativa de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação*, se possível sem mediações (FERNANDES, 2013, p. 107, grifo da autora).

A autora reconhece, com isso, a impossibilidade de se apropriar desse teatro unicamente pela via do Simbólico, da palavra, uma vez que esse estado público da realidade escapa à linha da representação (FERNANDES, 2013). O que acontece é justamente aquilo que se presentifica

na relação estabelecida no próprio momento em que se faz, algo que também já abordamos com a ideia de cura do teatro da crueldade, em nossa leitura com Heidegger.

À medida que reconhecemos a ineficácia de se pensar a experiência artística apenas pelo campo do Simbólico, reconhecemos também que há algo mais que precisa se apresentar e que nos permite retomar a ideia já elucidada de que a arte seria uma forma de lidar com *das Ding* (LACAN, 1962-3/2005) e evidenciar que a vivência, e experiência, poderíamos dizer, se dá tanto como sofrimento quanto como satisfação, entendendo ambos como constitutivos da existência. O que chamamos à cena, portanto, é a face real da experiência artística.

Neste ponto cabe-nos retomar a discussão sobre violência, com a qual iniciamos este capítulo, quando trouxemos as cenas de Coringa e de Sandro e William. Nossa perspectiva foi de tomar as experiências desses sujeitos como ilustrações de um fenômeno que é social, o da violência em sua dimensão do real. Sem trato pela expressividade, ela aparece como uma violência gratuita. Quando, entretanto, olhamos para essas experiências como um modo desses sujeitos dizerem algo – que também são vítimas, que denunciam que a ordem social não vai bem, tal como fez Artaud com seu ensaio sobre Van Gogh –, passamos a vê-las como experiências do Simbólico que, a teatralidade nos explica, têm como objetivo permitir ao sujeito agir no mundo, embora por serem incompreensíveis, também são insuportáveis ao outro, por isso a necessidade de destruição.

Sobre o Teatro da Crueldade, Artaud sempre afirmou que não se tratava de um mero teatro social, mas um teatro da angústia humana em reação contra o destino, um teatro repleto de gritos que não eram de pavor, mas de ódio, e ainda mais do que ódio, do sentimento do valor da vida. A relação entre vida e teatro possui um sentido primordial para Artaud e seu Teatro da Crueldade, era por meio dele que o artista francês via e vivenciava a possibilidade de transformação ou, se quisesse, de deformação de um corpo institucionalizado (CABRAL, 2013, p. 8).

É essa crueldade da recusa em se fazer joguete de um *status quo* que aprisiona a vida e que busca, com a destruição de uma ordem antiga, construir uma nova. É assim que, para Artaud, o artista evidencia o olhar para si, colocando-se em relação com o espectador e evidenciando a perda de uma “personalidade de ator” em si mesmo ao viver essa experiência, a qual é substituída pela experiência de tensão entre as estruturas simbólicas do teatral (FLORENCE, 2011).

Atentemos que em alguma medida, toda a vida de Artaud consistiu na construção de sua arte, a qual estava ligada com a produção de um corpo que ele preocupou-se em refazer constantemente (TEIXEIRA, 1999). Em ato o que verificamos é sempre a presença de um

endereçamento a um outro. Por exemplo, desde o início de seu percurso, quando se muda para Paris e encontra Toulouse, há algo de um encontro que se efetiva pelas cartas; ou mais tarde, quando tenta as publicações com o editor Rivière; também com as mulheres com as quais se relaciona e corresponde na juventude; ou ainda depois, já em sua internação em Rodez. Há constantemente presente em sua vida um endereçamento de parcela de sua existência a um outro, que lhe oferece um certo anteparo, que dá uma sustentação à dor de Artaud pela via da expressão da poesia, seja pelas cartas, pelos desenhos, pelos textos, ou pela expressão do corpo e da voz. Em poucas palavras, com isso defendemos que toda a existência de Artaud se fez por meio da poesia, mas da poesia posta em relação de teatralidade. Ao direcionar-se a essas pessoas, Artaud vai para um mais além, direciona-se ao Outro, o que defendemos que Coringa, Sandro e William também fizeram, embora sem a mediação da poesia – e diante da impossibilidade da palavra ser ouvida pelo outro.

Conforme Féral (2015, p. 92), a teatralidade

Está nesse deslocamento que o ator opera entre ele próprio e ele como um outro nessa dinâmica que registra. A teatralidade está nesse processo do qual o ator é o foco, que faz com que ele sinta, nos momentos de imobilismo das estruturas simbólicas do teatral, a ameaça sempre presente do retorno do sujeito. Conforme as estéticas, a tensão entre as estruturas simbólicas do teatral e as investidas do pulsional é mais ou menos valorizada. Em um extremo encontra-se Artaud, em outro, o teatro oriental.

Assim, pensar a teatralidade em Artaud para poder transpô-la à nossa época pode ser lido como um modo de almejar a experiência de um teatro vivo, um teatro mais consciente, um teatro com fins revolucionários, visto que promove a reformulação do que é considerado humano. No plano mais individual, podemos falar de um teatro que visa à cura por essa crueldade impossível de ser completamente representada no plano do Simbólico e que por isso chama à cena a dimensão Real da vivência artística.

Essa experiência contém em si uma dose de agressividade, mas não de violência tal como a temos entendido aqui. E, nesse sentido, Artaud se antecipou a todos os demais teóricos que abordamos nesta pesquisa: nos direcionando à sua crueldade, essa que nos encaminha a pensar o sujeito em sua interioridade, uma forma de lucidez se encarnou em Artaud e em suas denúncias contra as atrocidades cometidas contra Van Gogh e tantos outros de sua época, assim como a ele próprio. Em nossa época, são as vidas (insuportáveis) de Sandro e de William, apenas dois rostos em uma multidão de tantos rostos.

Em suma, tanto o Coringa, na ficção dos anos 1980, quanto Sandro e William, na vida real do Rio de Janeiro nos anos 2000 nos parecem serem experiências de um Artaud

contemporâneo. São Artauds que, a exemplo daquele dos anos 1930 e 1940, denunciaram em seu grito uma parcela da sociedade que se apropriou dos símbolos sociais e enclausurou e ainda enclausura os demais em dimensões totalizantes que permitem pouco espaço à criação do sujeito, mas cujo sujeito ainda existe e resiste.

Entretanto os personagens das duas cenas têm experiências distintas no olhar do público. Coringa ganha as telas e o apoio de um povo que na vida real e na ficção é cotidianamente massacrado pelos subempregos, pelos contratos de trabalho precarizados e pelo desemprego; pelo não reconhecimento desses indivíduos enquanto pessoas dentro dos seus próprios governos, a considerar a realidade brasileira – e tantas outras. Sandro e William dividem a opinião popular ao teatralizarem o drama real de inúmeros cidadãos brasileiros que vivem à margem e mais à margem ainda são relegados quando têm negados seus direitos sociais, dada sua condição de vulnerabilidade. Acrescentemos a esse cenário as diversas experiências de preconceitos e violações. São vítimas que fazem de outros suas vítimas, pois seus próprios direitos outrora foram violados.

Essa constatação nos leva ao texto que Hélio Oiticica (1968/2011) escreveu quando do lançamento de sua obra *Bólido B33*. Em *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*, o artista faz referência a duas figuras, o herói anti-herói, representado por Cara de Cavalo, amigo de Oiticica, assassinado em 1964 pela polícia, após ser feito bode expiatório. A obra foi criada em 1966, composta por uma caixa-poema forrada com fotografias de Cara de Cavalo morto. No fundo da caixa há uma tela com os dizeres: “por que a impossibilidade?”. Em 1968 outra homenagem foi feita, com o poema-bandeira “Seja marginal, seja herói”, esta com a foto de Alcir Figueira da Silva, que contextualizamos abaixo. Oiticica considerou suas obras da ordem da ética: “como se sabe, o caso de Cara de Cavalo tornou-se símbolo da opressão social sobre aquele que é marginal – marginal a tudo nesta sociedade: o marginal” (OITICICA, 1968/2011, p. 14).

A crítica do artista não emerge no sentido de tirar qualquer responsabilidade de Cara de Cavalo pelos seus atos, mas de levantar a questão de como sua existência foi criminalizada:

Cara de Cavalo foi de certo modo vítima desse processo – não quero, aqui, isentá-lo de erros, não quero dizer que tudo seja contingência – não, em absoluto! Pelo contrário, sei que de certo modo foi ele próprio o construtor de seu fim, o principal responsável pelos seus atos. O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual esta sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo daquele que deve morrer, e digo

mais, morrer violentamente, com todo requinte canibalesco (...). Há como que um gozo social nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem 'pena'. Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade X marginal. Qual a oportunidade que têm os que são, pela sua neurose auto-destrutiva, levados a matar ou roubar etc. Pouca, ou seja, a sua vitalidade, a sua defesa interior, a sobrevivência que lhes resta, porque a sociedade mesmo, baseada em preconceitos, numa legislação caduca, minada em todos os sentidos pela máquina capitalista consumitiva, cria os seus ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado (OITICICA, 1968/2011, p. 14).

Cara de Cavalo é o ídolo anti-herói e aqui, nos parece, remete a Coringa, que divide a imprensa e ganha a massa. Ele manifesta seu grito de resistência e reivindica a sua autoria. Já Sandro e William são expostos nas notícias como violentos, marginais; mas são descolados de uma historicidade, na medida em que os atos dos assaltos ganham uma proporção imensa, mas na prática não se distanciam tanto de tantos outros fatos que permearam seus cotidianos. A essa compreensão chegamos a partir do documentário produzido acerca da história de Sandro e as entrevistas veiculadas nos jornais, dadas por familiares de William. Foram histórias que se construíram pouco mediadas pelo acesso ao Simbólico.

O anti-herói anônimo de Oiticica (1968/2011), por outro lado, é representado por Alcir Figueira da Silva, que ao se sentir alcançado pela polícia depois de assaltar um banco, optou por desfazer-se do roubo e se suicidar. Ele “morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência, seus recalques, sua frustração, (...) o seu exemplo, o seu sacrifício, tudo cai no esquecimento como um feto parido” (OITICICA, 1968/2011, p. 14).

Em suma, ambos, herói anti-herói e anti-herói anônimo, são formas distintas de denunciar a incomunicabilidade, ou a impossibilidade de se fazerem ouvidos no que têm a comunicar, no contexto social. Enfatizamos aqui justamente o ponto onde o Simbólico falha, tal como nos apontava Lacan (1948/1996). Além disso, o suicídio, além de evidenciar a passagem ao ato, evidencia também a preferência pela morte à prisão e, conforme a aposta feita por Oiticica (1968/2011), a perda da esperança da felicidade, entendida pelo artista como segurança e afeto.

Hélio Oiticica (1968/2011, p. 14) conclui:

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (“*status quo*” social). Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos. Aqui isto aparece no plano visceral e imediato. (...) O problema do marginal seria o estágio mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo comportamento cotidiano, o exemplo de que é necessária uma reforma social completa, até que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrificar tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalo. Aí então seremos homens e, antes de mais nada, gente.

Sua fala em muito se aproxima da denúncia que Artaud fazia em 1947, com seu texto sobre o suicídio de Van Gogh. Ele o retira da experiência da violência autoinfligida e identifica o ato como uma violência social infligida contra um sujeito, mas um sujeito anônimo e que ao mesmo tempo representa muitos, quando olhamos para elementos comuns das vidas diárias de nossos contemporâneos – a moradia suburbana, a violência de raça e de gênero, a precariedade do trabalho e do transporte coletivo, a pobreza, a violência física e dos discursos – e a transformação delas, num pequeno instante de imprevisibilidade, em uma leve posição de vantagem frente ao discurso do Outro. É a própria sociedade que se encontra doente (ARTAUD, 1947/2004). Por isso é que Artaud entra nesse jogo. Por conta da sua preocupação com a vida, precisamente na existência compartilhada. Não há teatro da crueldade, sequer há teatro, se não estivermos falando da existência compartilhada, dos afetos que se sobrepõem, da responsabilidade coletivizada que é viver em sociedade.

Por fim, fazendo uso dos ensinamentos de Regnault (2001, p. 20), que já estavam implícitos em Freud e Lacan, se a “arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica”, o que temos a aprender com Artaud em termos de resistência e re-existência em tempos tão difíceis para o sujeito e a vida?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Havia já alguns anos que o trabalho de Antonin Artaud me instigava. Com a finalização da pesquisa de mestrado e a consciência de que os princípios de Artaud atravessavam não apenas o meu corpo e meu modo de fazer teatro, mas também o meu modo de olhar para o mundo e pensar meu trabalho profissional como psicanalista, cresceu ainda mais em mim o desejo de conhecer um pouco mais esse homem cuja visão, absurdamente lúcida e à frente de seu tempo, já nos falava de uma experiência do teatro para além do próprio teatro.

Diante do desejo de seguir pela docência e, conseqüentemente, pela pós-graduação, ter Artaud como norte me pareceu o caminho mais certo à época, do ponto de vista do desejo e também da prática da pesquisa. Desde lá eu já sabia que não se trataria de um trabalho fácil, dados os diversos braços e a complexidade de sua existência e ofício. Se a dúvida me indagou por um lado, por outro também me dava a certeza de que era pela delicadeza do assunto que me ganhava, uma vez que eu entendia que ele mexia com as camadas mais obscuras da existência ao falar da crueldade, da morte, da destruição, da dor, da loucura, da experiência do manicômio e do eletrochoque.

Não recuei diante do desafio e aqui chegamos. Muitos elementos da história de Artaud só chegaram a mim enquanto esta pesquisa se tecia. Não seria honesto não dizer que muitas vezes a angústia de trabalhar com conceitos tão imateriais, não-descritivos, sem maiores explicações de seu próprio autor tomou conta – e o distanciamento, que tomamos como tão necessário em uma certa lógica do fazer científico e da pesquisa, se tornou impossível. Mas tal como um processo analítico, diante das voltas e mais voltas, aqui operadas pela escrita, o ponto de retorno era o mesmo ponto e todos eles me levavam para o lugar que a loucura ocupava na vida de Artaud: um lugar de resistência, e ao mesmo tempo, um lugar de existência.

Em meados de 2017, quando iniciei a pesquisa, não era possível imaginar que quase metade do período dedicado a ela seria imerso na tragédia representada pela pandemia de COVID-19 que assolou o Brasil e o mundo todo. Artaud mais uma vez gritou. Gritou pela descoberta (irônica descoberta) de que nós, homens, detentores da tecnologia e da ciência que desde o século XVII se entenderam como soberanas na relação com a natureza, nada sabíamos sobre um minúsculo organismo vivo, o coronavírus. Muito mais reconhecido que outrora, Artaud foi convocado através de artistas e pesquisadores contemporâneos, principalmente para falarmos sobre *O teatro e a peste*.

De forma análoga, que é justamente o caminho que Artaud percorre no supracitado texto, ele tinha o interesse de que seu teatro apresentasse a visceralidade da peste, tomasse os corpos e as existências por inteiro, reconfigurasse os ritos sociais (tal como a pandemia exigiu diante das restrições dos encontros e dos velórios). Os ritos, vimos com Quilici (2004), embora exijam uma preparação ritualística, fazem parte da vida das pessoas, tal como o respirar. Com Artaud o teatro é um desses ritos, por isso sua defesa de que ninguém precisa ir ao teatro para viver o teatro, embora também não se faça possível sem alguma disposição a viver a experiência. Para ele,

o teatro, como a peste, seria uma crise que se resolveria pela morte ou pela cura. Esse teatro convidaria o espírito a um delírio que exaltaria suas energias; possibilitando observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se verem como são, faria cair a máscara, pondo a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacudiria a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para as coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convidá-las-ia a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam (CABRAL, 2013, p. 6).

O teatro da crueldade é um grito de protesto contra aquilo que aprisiona o homem em si mesmo, exige dele a rejeição àquilo que castra o sujeito quando o obriga a se conformar com a realidade, que resiste ao instituído e que ganha força na coletividade.

Com o conceito de teatralidade, tal como pensado com Féral (2015), encontramos um lugar de ancoragem comum entre a leitura que fazemos de um teatro da crueldade hoje e de nossa experiência com a clínica psicanalítica. As observações de mundo e a análise da subjetividade de nosso tempo nos levaram à discussão que tecemos no último capítulo deste trabalho, quando nos perguntamos sobre a força das existências de Sandro e William, jovens comuns, da vida do dia a dia e que, nos parece, fazem uso dos meios que têm para agir no mundo.

Abordamos também a produção cinematográfica *Joker*, um anti-herói (?) que ganhou a sociedade na sua ficção e também o público que o assistiu. Quando de seu lançamento nos cinemas, muitos se perguntaram sobre a influência de produções como esta em termos de incentivo à violência. Perguntamo-nos, por outro lado, se de alguma forma a existência, por si, já não nos exige uma dose de “violência”. Entre aspas, porque precisamos nos perguntar que violência é essa de que falamos. A violência é considerada violenta quando direcionada a quem? Ou a quê?

Sim, tal pergunta faz sentido para nós, porque não podemos deixar de sublinhar a diferença de como o público das grandes mídias reage às histórias reais de Sandro e William e à

ficção de Coringa. O que diferencia Sandro e William de Coringa? O que fixa o espectador em Coringa, que as vidas reais de Sandro e William não encontram? Talvez seja porque lidar com a violência da ficção, por algum motivo, seja mais fácil para nós, a encontramos nas telas e assim lhe damos lugar para acontecer e tempo para durar. Neste sentido, podemos fazer a escolha de nos colocarmos diante da produção artística como meros espectadores – que ao encerrar-se o espetáculo seguimos para nossas casas, na certeza da ficção.

Entretanto, a defesa que buscamos construir ao longo deste trabalho nos convoca, mesmo como espectadores, a estarmos atentos ao nosso papel na cena cotidiana. Se, com Artaud, o teatro (e não percamos de vista o conceito de teatralidade de Féral no terceiro cenário apresentado no Capítulo IV) está presente no tempo e espaço em que as pessoas estão, como não olhar para esses sujeitos enquanto atores na cena do mundo, para retomar a expressão de Lacan, aquilo que construímos enquanto existência em nosso dia a dia? E quanto a nós, que tantas vezes entendemos que observamos de fora, não seria parte de nossa função social, nesse mesmo mundo, nos colocarmos no mínimo como espectadores emancipados, tal como nos aponta Rancière (2012)?

Com isso retomamos as duas cenas com que iniciamos o Capítulo V, para fazer uma transposição entre elas e dizer que não são tomados pela mesma medida os três personagens lá citados. De fato, cada caso é um caso, mas arriscamos dizer que são três subjetividades distintas convergindo em facetas de um mesmo fenômeno. Afinal, o quanto de violência um sujeito é capaz de suportar? E a partir de que momento ele faz parte daqueles que não têm nada a perder?

Com a experiência clínica, dia a dia nos deparamos com casos de vidas impossíveis, principalmente quando oferecemos escuta em serviços sociais. São pessoas que buscam algum tipo de endereçamento ao sofrimento vivenciado no dia a dia de vidas precárias, das quais pouco se queixam, mas muito sofrem. Diversas vezes já nos perguntamos o que sustenta uma vida, quando na escuta apreendemos tanta dor que nos parece impossível sustentar a existência. São vítimas de violências – física, emocional, sexual – de negligência, de assédio, de racismo estrutural e institucionalizado e que na escuta clínica, com a força da palavra, buscam simbolização, a qual nem sempre é possível. No ônibus, Sandro e William não encontram a quem endereçar suas vozes. Encontram a força policial e um atirador de elite. Na cena do mundo encontram a comemoração de um Estado que falha. Assim como Artaud, encontram, embora de modos distintos, a tortura como resposta à incompreensão.

Retornando à experiência clínica, nossa aposta na escuta ampliada é de que o lugar do analista seja o de construção de um espaço tal que a fala possa ser endereçada, o que quer dizer,

na cena do mundo, uma oferta para a compreensão, um lugar em que o sujeito possa ir ao encontro de simbolização para a sua experiência cotidiana. Com a leitura que nos foi possível fazer de Artaud com esta pesquisa, levantamos nosso manifesto de aposta na escuta e na troca, uma aposta no social no sentido mais amplo da palavra, o que quer dizer tanto no trabalho no campo social, pela via da clínica ampliada, quanto no social enquanto berço da coletividade.

Finalizamos esta pesquisa retomando um desejo que reconhecemos ser aquele evidenciado por Artaud e bem referenciado nas palavras de Byung-Chul Han (2017, p. 128) em *Sociedade do cansaço*:

Aparentemente, temos tudo; só nos falta o essencial, a saber, o mundo. O mundo perdeu sua alma e sua fala, se tornou desprovido de qualquer som. O alarido da comunicação sufoca o silêncio. A proliferação e massificação das coisas expulsa o vazio. As coisas superpovoam céu e terra. Esse universo-mercadoria não é mais apropriado para se morar. Ele perdeu toda relação com o divino, para com o sagrado, com o mistério, com o infinito, com o supremo, com o elevado. Perdemos toda capacidade de admiração. Vivemos numa loja mercantil transparente, onde nós próprios, enquanto clientes transparentes, somos supervisionados e governados. Já é tempo de rompermos com essa casa mercantil. Já é hora de transformar essa casa mercantil novamente numa moradia, numa casa de festas, onde valha mesmo a pena viver.

Embora Byung-Chul Han (2017) faça referência à sociedade do cansaço como uma sociedade altamente industrializada, globalizada, e desenvolva sua obra principalmente na relação do homem com o trabalho, sua referência da vida neste mundo em encontro com uma morada nos interessa e faz sentido. Porque nossa lógica de vida acelerada tem-nos incapacitado a ouvir e ver o outro, assim como vivenciar a experiência de tocar e ser tocado pelo outro. Pautamos em Artaud para dizer: essa retomada urge. Ela é urgente.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, A. **Marselha, 3 de agosto de 1922**. In Cartas a Genica Athanasiou. Con poemas dedicados a ella. Buenos Aires: Editora Siglo Veinte, 1922/1989.
- ARTAUD, A. La Concha y el Reverendo. **Me sobra un cuerpo**. v. III. 3. Ed. VomitArte Editora Clandestina, 1926/2009.
- ARTAUD, A. O teatro de Bali, Rev. Spectacles, n. 17/58, 1931. Artaud e sua experiência. O teatro de Bali. **Cadernos de teatro**, n. 47, 1970.
- ARTAUD, A. Carta de 1935 sobre o teatro. In VIRMAUX, A. **Artaud e o Teatro**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1935/2009.
- ARTAUD, A. Les Cenci. **Oeuvres Completes**. Coleção Quarto. France: Éditions Gallimard, 1935/2016a.
- ARTAUD, A. Autour des Cenci. **Oeuvres Completes**. Coleção Quarto. France: Éditions Gallimard, 1935/2016b.
- ARTAUD, A. Les Nouvelles révélations de l'être. **Oeuvres Completes**. Coleção Quarto. France: Éditions Gallimard, 1936-7/2016.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1938/1999.
- ARTAUD, A. Para o Sr. Henri Parisot. Carta de 22 de setembro de 1945. Cartas de Rodez. In WILLER, C. **Escritos de Antonin Artaud**. 2ª Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1945/1986.
- ARTAUD, A. **Para acabar de vez com o juízo de Deus**. Seguido de O Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Lisboa: Capa de & etc., 1947/1975.
- ARTAUD, A. **Van Gogh o suicidado pela sociedade**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1947/2004.
- ARTAUD, A. O Teatro e a Ciência. In VIRMAUX, A. **Artaud e o Teatro**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1948/2009.
- ARTAUD, A. La Actividade de la Oficina de Investigaciones Surrealistas. **Me sobra un cuerpo**. v. III. 3. Ed. VomitArte Editora Clandestina, 2009.
- ARTAUD, A. **Linguagem e Vida**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BALDIN, T. **Velhice e institucionalização: cenas da vida no abrigo**. Mauritius, Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2017.
- BARBARA, R. P. O Corpo Sem Órgãos – Francis Bacon e o Butoh: Propondo uma Estética Cruel. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 3, n. 2, p. 59-70, jul-dez/2017. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce> Acesso em: 30 nov. 2020
- BIRMAN, J. **Arquivos do mal estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- BOUSSEYROUX, N. La passion d'Artaud. **L'en-je lacanien**, n. 2, pp. 125-133, 2006.
- BRUNO, P. **Antonin Artaud**. Réalité et Poésie. Collection L'Oeuvre et La Psyché. Paris, França: L'Harmattan, 1999/2017.
- BRUNO, P. Homme abstrait jusqu'au corps. Effroi, peur, angoisse: clinique des violences contemporaines. **Savoir et clinique**, n. 3, 2003.

- CABRAL, J. F. G. O teatro da crueldade de Antonin Artaud: a dimensão política na vida. **Anais... XXVII Simpósio Nacional de História - Conhecimento histórico e diálogo social.** AN-PUH Brasil, Natal, RN, 22 a 26 de julho de 2013.
- CALAZANS, R.; BASTOS, A. Passagem ao ato e acting-out: duas respostas subjetivas. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 22, n. 2, p. 245-256, 2010.
- CANGUILHEM, G. **O normal e o patológico.** 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1982.
- DERRIDA, J. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In **A escritura e a diferença.** 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, J. **Posições.** Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.
- DIONÍSIO, G. H. A carne é fraca? Violência e ironia, psicanálise e arte contemporânea. **Psico-Argum.** v. 34, n. 86, p. 202-217, 2016.
- DUNCKER, P. 'He was the only man I had been for'. Monsieur Artaud and Monsieur Prevel. **Vert!go**, v. 1, n. 6, 1996. Disponível em: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-1-issue-6-autumn-1996/he-was-the-only-man-i-had-been-waiting-for-monsieur-artaud/ Acesso em: 15 out. 2021
- ESSLIN, M. **Artaud.** São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- EUGÉNIO, F.; FIADEIRO, J. **O encontro é uma ferida.** Excerto da conferência-performance Secalharidade de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro. Lisboa: Culturgest, jun. 2012.
- FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro.** 1. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERRARI, I. F. Agressividade e violência. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v.18, n. 2, p. 49-62, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/x7phbW9v9jcbWgsCzYtncZM/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 24 jul. 2021
- FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FLORENCE, J. Os efeitos da teatralidade. **Cena**, n. 10, 2011.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRANÇÓIA, C. R. O simbólico e a clínica psicanalítica: o início da teoria lacaniana. **Revista AdVerbum**, n. 2, v. 1, 2007. Disponível em: http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbum/Vol2_1/o%20simbolico%20e%20a%20clinica.pdf Acesso em: 14 mai. 2020.
- FREUD, S. Histeria. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud.** Vol. I, Rio de Janeiro: Imago, 1888/2001.
- FREUD, S. Charcot. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Vol. III, Rio de Janeiro: Imago, 1893/1994.
- FREUD, S. Estudos sobre a histeria. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud.** Vol. II, Rio de Janeiro: Imago, 1893-1895/1980.
- FREUD, S. Projeto para uma psicologia científica. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud.** Vol. I, Rio de Janeiro: Imago, 1895/1996.
- FREUD, S. A interpretação dos sonhos (primeira parte), v. IV. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud.** Vol. XII, Rio de Janeiro: Imago, 1900/1976.

- FREUD, S. Personagens psicopáticos no palco. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Vol. VII, Rio de Janeiro: Imago, 1905/1996.
- FREUD, S. Escritores criativos e devaneios. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Vol. IX, 1907/1996.
- FREUD, S. Totem e tabu. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Vol. XIII, 1913-14/1996.
- FREUD, S. Lembrar, repetir e perlaborar. **Fundamentos da Clínica Psicanalítica**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1914/2019.
- FREUD, S. Pulsões e suas vicissitudes. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1915/1996.
- FREUD, S. Conferências introdutórias sobre psicanálise. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Vol. XVI, Rio de Janeiro: Imago, 1917/1996.
- FREUD, S. O estranho. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1919/1996.
- FREUD, S. Além do princípio do prazer. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1920/1980.
- FREUD, S. Neurose e psicose. Obras Incompletas de Sigmund Freud. **Neurose, Psicose, Perversão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1924/2019.
- FREUD, S. Inibição, sintoma e angústia. **Obras Completas de Sigmund Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 1926/2014.
- FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. 1ª. Ed. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 1930/2011.
- FREUD, S. Novas conferências introdutórias sobre Psicanálise. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1932/1976.
- GARDEL, A. Poética Antropofágico-Perspectivística para uma Re-Visão do Teatro Brasileiro: a cena de origem. **Rev. Bras. Estud. Presença**, v. 9, n. 2, 2019. <https://doi.org/10.1590/2237-266078857>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/MnnmXvSPPSZKnd6R7DxK-ktb/?lang=pt> Acesso em: 28 nov. 2021
- HAN, B.-C. **Sociedade do cansaço**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- HEIDEGGER, M. **O Ser e o Tempo**. Parte II. 13ª Ed. São Paulo: Editora Vozes, 1986/2005.
- HOOKS, b. **Love as the practice of freedom**. In: *Outlaw Culture. Resisting Representations*. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243-250. Tradução para uso didático por Wanderson Flor do Nascimento. Disponível para download em: <https://docero.com.br/doc/n88nvv8> Acesso em: 10 jun. 2021
- JURKOVIC, T. Blood, Monstrosity and Violent Imagery: Grand-Guignol, the French Theatre of Horror as a Form of Violent Entertainment. **Coded Realities**, n. 1, ano 4, LC. 3, 2013.
- KILOMBA, G. Quem pode falar? In: _____. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- KRISTEVA, J. **El sujeto em proceso**. Série Semiótica. Medellin, Colômbia: Editorial Lealon, 1972.

- LACAN, J. Agressividade e psicanálise. In LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1948/1998.
- LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1949/1998.
- LACAN, J. **Nomes-do-pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1953/2005.
- LACAN, J. Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise. In LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1953/1998.
- LACAN, J. Introdução ao comentário de Jean Hyppolite sobre a ‘Verneinung’ de Freud. In LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1954/1998.
- LACAN, J. A instância da letra no inconsciente. **Escritos**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1957/1998.
- LACAN, J. A direção do tratamento e os princípios de seu poder. **Escritos**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1958/1998.
- LACAN, J. **O Seminário 3** – As psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1955-6/2005.
- LACAN, J. **O Seminário 5** – As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1957-8/2002.
- LACAN, J. **O Seminário 7** – A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1959-1960/2008.
- LACAN, J. **O Seminário 10** – A angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1962-3/2005.
- LACAN, J. **O Seminário 11** – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1964/1979.
- LACAN, J. **O Seminário 15** – O ato psicanalítico, inédito, 1967.
- LACAN, J. **O Seminário 20** – Mais ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972-3/1993.
- LACAN, J. **Conferência de Milão**. 30 mars 1974. Disponível em: <http://www.ecole-lacani-enne.net/pastoutlacan70.php> Acesso em: 26 mai. 2021
- LACAN, J. Rumo a um significante novo. **Opção lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise**. São Paulo, n. 22, 1977/1998.
- LAIA, S.; CALDAS, H. Violência e agressividade: Diferenças a partir da linguagem e do inominável da feminilidade. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, 2016.
- LEONARDELI, P. Teatralidade e performatividade; espaços em devir, espaços do devir. **Cena**, n. 10, 2011.
- MALISKA, M. E. Glossolalia: polifonia e polirritmia vocal. **Linguagens**, v. 4, n. 2, p. 248-257, 2010.
- MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MILNER, J-C. Linguística e Psicanálise. **Rev. Estud. Lacan.**, Belo Horizonte, v. 3, n. 4, 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-07692010000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 30 nov. 2020.
- MONSALÚ, F. Artaud e o ator como atleta afetivo num treinamento sensível. In MONSALÚ, F. **O corpo híbrido do ator: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena**. São Paulo: Giostri Editora Ltda., 2014.

- MONTEIRO, C. P. **A noção de lalíngua**: uma contribuição da psicanálise lacaniana à concepção de língua. 2012. 214 fls. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6204/1/arquivototal.pdf> Acesso em: 30 nov. 2020.
- OITICICA, H. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. **Sopro** 45. Cultura e Barbárie. fev./2011. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioiticica.html> Acesso em: 25 jul. 2021.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- PAVIS, P. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PEIRRON, A. Masmorra Cine. **O Teatro do Grand-Guignol**. [blog colaborativo] 2018. Disponível em: <https://masmorracine.com.br/2018/11/07/o-teatro-do-grand-guignol/> Acesso em: 19 fev. 2019
- PICCININI, W. História da Psiquiatria – Crônicas da história. O nascimento da psicoterapia médica. **Psychiatry on line Brasil**. v. 17, n. 12, 2012.
- PINA-COSTA, R. A Concha e o Clérigo: aproximações e divergências entre Antonin Artaud e o Surrealismo. **Revista Anagrama**: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. v. 3, n. 4, 2010.
- PRINGLE, S. **Theatre of Blood**. Exeunt Magazine. Features - Essays. 2011. Disponível em: <http://exeuntmagazine.com/features/theatre-of-blood/> Acesso em: 20 fev. 2020.
- QUILICI, C. S. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.
- QUINET, A. **O inconsciente teatral** – Psicanálise e teatro: homologias. Rio de Janeiro: Atos e Divã, 2019.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- REGNAULT, F. **Em torno do vazio**. A arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.
- ROMANO, L. **O teatro do Corpo Manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.
- RUBIN, C. E. Entre a neuropatologia de Charcot e a psicologia de Bernheim: considerações sobre a hipnose nos primórdios da pesquisa freudiana. **Revista Natureza Humana**, São Paulo, v. 19, n. 1, pp. 102-127, jan./jul. 2017.
- SÁNCHEZ-LEÓN, J. C. Séneca y Los Cenci de Antonin Artaud. In **Histoire, espaces et marges de l'Antiquité**: hommages à Monique Clavel-Lévêque. Tome 1. Besançon: Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2003.
- SCHARINGER, J. P. **Psicanálise e alteridade**: um percurso em Lacan pelas diferentes modalidades de outrem. 2009. 131 fls. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009.
- SCHEER, E. (ed.) Julia Kristeva. From “The subject in process”. In **Antonin Artaud**: a critical reader. NYC: Routledge, 2004.
- TEIXEIRA, A. O teatro da cura cruel. **Interface - Comunic, Saúde, Educ**, n. 5, pp. 197-192, 1999.

VIDAL, P. E. V. A paixão-Artaud. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 75, Edições Tempo Brasileiro, 1983.

VIEIRA, M. A. **Real, simbólico e imaginário**. A trindade infernal de Jacques Lacan. Segundo encontro do Seminário de Marcus André Vieira – A trilogia lacaniana. Realizado na EBP Seção Rio em 10/09/2009. Disponível em: http://www.litura.com.br/curso_repositorio/rsi_ii_os_tres_registros_e_os_tracos_1.pdf Acesso em: 04 set. 2020.

VIRMAUX, A. **Artaud e o Teatro**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WILLER, C. **Escritos de Antonin Artaud**. 2ª Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

WILLER, C. Paule Thévenin: “Artaud ocupou toda a minha vida!” (entrevista). **Revista de Cultura**, n. 1, 2000. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag1willer.htm> Acesso em: 11 nov. 2019.