

## A PALAVRA EM ARTAUD OU A CARNE QUE SE FAZ VERBO

Wilson Coêlho<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-4756-5714>

### RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir o lugar ou os lugares da palavra na obra de Antonin Artaud, tanto no teatro onde propõe novas maneiras de usá-la, desde a sonoridade até os espaços do silêncio, quanto na literatura que, de alguma forma quebra as fronteiras entre os gêneros conto, romance, poesia, cartas e outros, dando ênfase à poiesis, à criação como a verdadeira pulsão do espírito. Nesse sentido, trata-se de uma abordagem de Artaud, no que diz respeito à palavra, tendo por base o poema *Ci-Gît* (Aqui Jaz), que se insurge a partir de três formas de linguagem, a saber: o francês normativo, a gíria e as emissões glossolálicas.

PALAVRAS CHAVES: Palavra; Linguagem; Teatro; Literatura; Arte.

### THE WORD IN ARTAUD OR THE FLESH THAT MAKES VERB

#### ABSTRACT

*The aim of this paper is to discuss the place or places of the word in Antonin Artaud's work, both in theater where he proposes new ways to use it, from sound to spaces of silence, and in literature that, in some way, breaks the boundaries between genres: tale, romance, poetry, letters and others, emphasizing poiesis, creation as the true drive of the spirit. In this sense, it is an approach of Artaud with respect to words, based on the poem Ci-Gît (Here Lies), that rises from three forms of language, namely: normative French, slang and glossolalist emissions.*

KEY WORDS: Word; Language; Theatre; Literature; Art.

---

<sup>1</sup> **Wilson Coêlho** é Doutor em Literatura Comparada pela UFF, além de poeta, tradutor, palestrante, encenador, dramaturgo e escritor com 20 livros publicados, bem como licenciado e bacharel em Filosofia, Mestre em Estudos Literários pela UFES e Auditor Real do *Collège de Pataphysique de Paris*. Como professor universitário lecionou disciplinas de filosofia, ética, ciência política, artes e lógica. Assina a direção de 24 espetáculos montados pelo *Grupo Tarahumaras de Teatro*, com participação em festivais e seminários de teatro no país e no exterior, como Espanha, Chile, Argentina, França e Cuba, ministrando também palestras e oficinas. E-mail: [wilsoncoelho@gmail.com](mailto:wilsoncoelho@gmail.com) .



Afora seus poemas nos tempos em que era ainda um colegial em Marselha, possuindo uma boa cultura poética e particular admiração por Edgar Allan Poe, em certo sentido, e apesar do volume de suas obras editadas pela Gallimard e reconhecida por um razoável público-leitor, a porta de entrada de Antonin Artaud no mundo da literatura dá-se imediatamente pela censura. Tudo começou quando – em 1º de maio de 1923 – enviou um conjunto de poemas para serem publicados na *Nouvelle Revue Française*, a publicação literária periódica mais importante da França. Jacques Rivière, então diretor da revista, agradecendo o envio dos poemas e justificando a recusa em sua publicação, escreve a Artaud: “Senhor, sinto muito não poder publicar seus poemas na *Nouvelle Revue Française*”. Na verdade, a crítica de Jacques Rivière demonstra a mentalidade dominante da época nos meios literários, bem como uma certa resistência ao modo de escrever dos surrealistas, embora tenhamos de convir que, nesta fase, Artaud realmente tem uns poemas sofríveis, principalmente, os incluídos no *Tric-trac du ciel*<sup>2</sup>.

SOBRE UM POETA MORTO

*Sua alma de poeta, ai, havia partido  
Entre os sons exemplares e góticos de uma tarde  
E maravilhosamente entre negras marombas  
O sol inclinava sua amarelada querena.  
Então, tinha vindo na minha melancolia  
Ver os restos deste homem divino e ver  
A Beleza onde se forma como uma pousada  
O Sublime Pensamento incontestável e florido.  
Os órgãos do mar faziam um barulho de multidão,  
Os cabos rangiam com um barulho de ondulação  
Entre as chamas de ouro dos círios que choravam.  
E vozes ascendiam do veludo e do ouro  
Da grande embarcação que das procissões decoravam  
Aos sons muito suaves assoprando às flautas da morte<sup>3</sup>.*

Mas, graças ao próprio Jacques Rivière é que Artaud vai ter uma oportunidade de expor, de maneira mais convincente, os processos que dão origem à sua escrita, na famosa carta em que ele responde ao poeta dizendo que seus poemas “me provocaram

<sup>2</sup> Conforme Gérard Duruzoi, em *Artaud, l'aliénation et la folie* (1975, p. 58), nos textos deste poeta, publicados antes da *Correspondance avec Jacques Rivière*, tanto no prefácio de Maeterlink (ARTAUD, OC, I, p.244) quanto no *Tric-trac du ciel* (ARTAUD, OC, I, p.251), há uma certa preocupação em demonstrar que havia lido muito e que podia “escrever bem”, assim como ser capaz de tentar certas imagens “originais”, como acontece com o prefácio de doutor Edouard Toulouse, em *Au fil des préjugés* (ARTAUD, OC, I, p.242).

<sup>3</sup> *Sur un poète mort*, transcrito por Gérard Durozoi, em *Artaud, l'aliénation et la folie* (1975, p. 57), tradução de Wilson Coêlho.



grande interesse em conhecer o seu autor”. (ARTAUD, OC, I, p.23). A partir desse momento, se inaugura uma interessante e proveitosa correspondência entre o autor e o editor. E, nesse “confronto”, na questão da linguagem como uma luta pela autoexpressão, surge um paradoxo, ou seja, é justamente no gesto de declarar-se incapaz de exprimir seu pensamento que Artaud desenvolve com “brilho e lucidez” o pensamento sobre a incapacidade, ou melhor, o impoder de pensar.

A importância dessa *Correspondência com Jacques Rivière*, que durou mais de um ano, é tão relevante e reveladora que o editor acaba por se convencer de que os poemas devem ser publicados e, para tanto, faz uma proposta a Artaud. Mas, conforme proposta de Jacques Rivière, a publicação dos poemas de Artaud deveria vir acompanhada da correspondência entre os dois, considerando que – apesar de seus poemas serem “vagos” e sem “forma” – suas cartas refletiam sobre o pensamento com uma profunda e “extraordinária precisão”.

*Sofro de uma terrível doença do espírito. Meu pensamento foge-me de todas as maneiras possíveis, do simples fato do pensamento em si mesmo ao fato externo de sua materialização em palavras. As palavras, a conformação das frases, o fio interior dos pensamentos, as simples reações da mente – estou sempre em busca de meu ser intelectual. Quando, por isso, ocorre apoderar-me de uma forma, embora imperfeita, anoto-a, receoso de vir a perder toda a ideia. Estou abaixo de meu próprio nível, bem o sei, sofro com isso, mas prefiro submeter-me a morrer de vez.* (ARTAUD, OC, I, p.30)

Como podemos observar, são atávicas as raízes do ‘problema’ ou questão de Artaud com a palavra, onde o ontológico precede o estético. Não é por acaso que inúmeros são os escritos e os escritores que, ao mencionarem a obra deste poeta, enfatizam a sua relação com a palavra. Mas, na maioria das vezes, o fazem equivocadamente, principalmente, quando essa referência se dá em relação ao teatro. Obviamente, entre o teatro e a poesia, é muito mais fácil admitir o primeiro sem o uso da palavra, considerando a possibilidade de se utilizar dos recursos da mímica ou, mesmo sem um texto predeterminado, através da dramaturgia como movimento, como ação dramática, a *performance*, o improviso etc., ao passo que – a respeito da poesia – parece absurdo vislumbrar a ideia de um poema sem palavras. É quase como supor uma página em branco, mesmo que essa página em branco pudesse se dar como uma possibilidade do acontecimento de algo.

Primeiramente, convém compreendermos que a palavra não passa de um mero acordo de aceitação social que fazemos para a suposta designação de objetos, sejam eles concretos ou abstratos. Isso significa afirmar que todo símbolo ou toda palavra



são signos arbitrários, no sentido de que nenhuma palavra em si mesma dá conta de representar ou tornar presente à nossa consciência aquilo que ela discursa ou pretende se referir de um determinado objeto, ou seja, há um abismo entre o que a palavra nomeia e o objeto que é nomeado.

*Aqueles para quem certas palavras têm um sentido, e certas maneiras de ser, aqueles que mantêm tão bem os modos afetados, aqueles para quem os sentimentos têm classes e que discutem sobre um grau qualquer de suas hilariantes classificações, aqueles que creem ainda em 'termos', aqueles que removem ideologias que ganham espaço na época, aqueles cujas mulheres falam tão bem e também e que falam das correntes da época, aqueles que creem ainda numa orientação do espírito, aqueles que seguem caminhos, que agitam nomes, que fazem bradar as páginas dos livros, – são os piores porcos. (ARTAUD, 1991, p. 64)*

Mas em Artaud, independentemente do teatro ou da literatura, naquilo a que nos referimos em relação à palavra, o que está em foco não é o conglomerado de vocábulos, e sim a poética no sentido de criação (*poiesis*). Porque a palavra, em Artaud, não deve ser unidimensionada, planificada e, tampouco, uma intenção predeterminada ou uma mera ficção. A palavra é um mergulho no caos, quebrada e fragmentada, onde convivem as forças da gênese e da destruição, uma ruptura entre as fronteiras do eu e do mundo. É a palavra-sintoma, palavra-corpo de uma realidade não codificada. Não a palavra dada como uma herança de conceitos e categorias estanques, mas a palavra que se dá. Pois cumpre-se salientar que o que está em questão não é uma negação absoluta da palavra, mas o poeta, “denunciando” o hiato que se abre entre suas intuições poéticas e a concretização dessas intuições em forma verbal reivindica que a mesma (a palavra) não caia presa de reiterações de categorias preexistentes, considerando que, conforme Alex Galeno, referindo-se a Artaud, em sua *Carta ao parque dos sábios*:

*As palavras transformaram-se em exercícios retóricos na comunicação acadêmica. As áreas do conhecimento são fatiadas em gramáticas herméticas, específicas e não comunicáveis umas com as outras. Disseminam-se ideias e regras, que determinam a sobrevivência no parque àqueles apenas capazes de aprenderem a conjugação de seus verbos e a deglutição dos conceitos (GALENO, 2005, p. 07).*

Porque a poesia deve ser entendida também como uma espécie de cosmogonia, levando em conta que, para Artaud, a ação poética não passa de uma repetição do ato mítico da criação, onde o jogo de forças, utilizado nos processos mentais de escrever, traz à tona os elementos que são presentes na origem do cosmos, onde o poeta queima a si mesmo (crueldade), por intermédio das formas que emergem das palavras como



expressões temporárias e que – mesmo através de palavras, aceitas como tal – criam espaços exteriores à palavra. Mas essa cosmogonia de Artaud trata-se, também, de colocar o homem como um ‘microcosmo’, capaz de trazer em si mesmo os processos de criação e destruição do universo. Daí é que se possibilita a instauração de uma outra linguagem que é mais eficiente e originária. A linguagem que se estabelece para aquilo que está na base de toda poesia que se dá como uma espécie de imponderável ruído da criação, onde – através das imagens transportadas pelos nervos – a carne se faz verbo. Mas nesta carne que se faz verbo, desenvolve-se a linguagem do corpo que não apenas ocupa um vazio, mas trata-se de um não-lugar que se faz espaço, uma poética da carne que se movimenta como numa espécie de *thanatographie*.

*O verdadeiro pensamento, aquele que não se limita à reiteração das categorias preexistentes, o pensamento criador, nasce nos vácuos, nos novos espaços. Criar espaços para que nasça o pensamento, eis um dos sentidos da poesia artaudiana. (...) ...não nos referimos apenas à palavra que ocupa o espaço físico como som, ritmo etc. (...) ...materialidade da palavra, mas o problema do espaço extrapola essa perspectiva. (...) ...não se trata apenas do espaço físico, ‘real’, mas de um ‘outro espaço’, anterior à própria linguagem, que a poesia atrai, libera, resguarda, através das palavras que dissimulam essa espécie de silêncio. (...) ...esse vazio preenhe de possibilidades, prestes a se desdobrar, nos remetendo sempre a esse trânsito entre ser e não-ser. (QUILICI, 2004, p. 98)*

O sentido de palavra, em Artaud, se dá na não-palavra, ou seja, para que a palavra exista, faz-se necessário que a mesma se despoje de sê-la enquanto tal. Em certo sentido, dá-se como um existencialismo, considerando que, ao se fazer palavra, a palavra não se sustenta de uma função ou um significado *a priori*. A palavra é uma pá que lava, é uma pá diante do terreno baldio e desconhecido da existência, onde se cria sulcos para uma tentativa de conhecimento e apreensão disso que não sabemos o que é, desse vir a ser do espírito que se manifesta, mesmo através de recursos da glossolalia, como, por exemplo, em *Pour en finir avec le jugement de dieu* (*Para acabar com o julgamento de deus*<sup>4</sup>):

*O reche modo  
to edire  
di zã  
tan dari  
do padera coco  
(ARTAUD, 1974, p. 84, grifo do autor).*

---

<sup>4</sup> Cabe observar que Artaud faz questão que deus seja escrito com letra minúscula.



Enquanto acontecimento, essa maneira de manifestação do espírito se dá como linguagem, considerando que, na medida em que busca uma dissolução dos códigos de representação mumificados, Artaud busca outras categorias que sejam capazes de romper com essas que estruturam nossa mentalidade ocidental, repleta de automatismos e espiritualmente engessadas. Trata-se de uma busca dos “princípios”, uma ontologia, espécie de sondagem da experiência originária que a cultura do Ocidente, até então, tem sufocado ao ser humano. Portanto, se em Artaud a carne se faz verbo, não se trata do verbo como uma palavra em si, mas do verbo em movimento, através da palavra-ação (palavração), palavra-sopro, essa palavra carne que se faz linguagem. Mas convém observarmos que, em *Ci-Gît*, o poeta afirma que

*Toda verdadeira linguagem  
é incompreensível  
como a bofetada  
do claque-dente;  
ou o claque (bordel)  
do fêmur dentado (em sangue)*  
(ARTAUD, 1989, p. 95).

A palavra, em Artaud, como na fenomenologia, é uma intencionalidade, ou seja, ela é um ato visando algo, uma busca da consciência. A palavra é uma consciência, mas assim como na fenomenologia não existe uma consciência pura e toda consciência é consciência de algo, também a palavra não é a pura palavra. A palavra é a palavra de. E neste momento é que se manifesta a glossolalia. Porque as palavras da glossolalia não estariam colocadas como palavras absolutas, mas como a linguagem dos Anjos, aquela que, aparentemente, não tem sentido e que, na verdade, faz do não-sentido um sentido superior. É um ato de palavração que se faz no ato de palavrear-se. No momento mesmo em que é escrita, no momento em que é lida, no momento em que é pronunciada, porque quando a pá lavra, ela é o que é no instante e no modo em que está lavrando. Nessa lavroua, ou nesse ato de lavrar, em Artaud, a palavra se transfigura rompendo com os significados, onde se estilhaça, juntamente com o autor, desafiando seus próprios limites. Neste sentido, na tentativa de tornar as coisas tangíveis pela imagem, Artaud se insurge como uma espécie de ‘pirata’ que quer afundar os navios da guarda-marinha da consciência predeterminada e, ao mesmo tempo, atacar as



polícias do pensamento. Revolto-me, logo existo, como Camus, em *L'homme révolté*, “je me révolte, donc nous sommes”<sup>5</sup>.

Martin Esslin, em *Artaud*, ao comentar a afirmação do poeta de que “Se faz frio, ainda sou capaz de dizer que faz frio, mas pode acontecer também que seja incapaz de dizê-lo...”, conclui que as três palavras

*‘eu sinto frio’, pareciam a Artaud incapazes de transmitir o que realmente experimentava ao sentir frio. Para comunicar emoção, substância da poesia, só palavras abstratas não eram suficientes. Daí a poesia utilizar aspectos concretos da linguagem, que se comunicam diretamente ao corpo, elementos tais como a qualidade musical das palavras, a natureza sensual dos sons de que são feitas, a qualidade rítmica do poema que ativa diretamente os ritmos do próprio corpo: o latejar do sangue e a enorme multidão de associações não-verbais inerentes à linguagem e ativadas pela palavra.* (ESSLIN, 1976, p. 66)

Trata-se de um atrevimento em habitar – desnudado do ornamento dos órgãos – no umbigo de seus próprios limbos, quando já não existem fronteiras entre si mesmo e as alteridades. É o sopro materializado, não como o sopro divino para animar o objeto de barro pronto e acabado e, tampouco, o sopro do anjo ordenado a matar o ímpio. Mas, em Artaud, é a palavra-sopro, a palavra ganhando corpo, que trespassa a si própria e, ao mesmo tempo, se deixa atravessar por outros e novos sopros, povoada de sensações, pulsações e ritmos que inauguram espaços, como um rito entre vida e morte, um gingado da existência no processo de implosão e explosão da pirâmide disfarçada de berço e de túmulo em uma civilização que se pauta nesses termos. Trata-se de um movimento onde os fonemas superam a linguagem formal, a partir de um dinamismo interno do corpo que impulsiona a expressão da palavra, para além do universo de significados estáticos. São fonemas próximos da respiração, do grito arrancado do corpo, com jogos de sonoridade, passando pela *abracadabragem*. Uma palavra lida em todos os sentidos. Um princípio de escrita que, por fim, acede à via total. Mas o princípio e o fim são os mesmos, considerando que o princípio só é princípio se tiver um fim, não como uma finalidade ou um fim em si mesmo, mas um fim que já existe no princípio como proposta e objetivo. Da mesma maneira, um fim que só pode ser fim se puder ser a plenitude da realização do objeto do princípio.

---

<sup>5</sup> *O homem revoltado*, “eu me revolto, logo somos”.



...latrinas da morta ossuda<sup>6</sup>  
 que traspassa sempre o mesmo  
 vigor morno,  
 do mesmo  
 fogo,  
 cujo antro  
 inovador de um nó  
 terrível enclausurado  
 de vida mãe  
 é a víbora<sup>7</sup>  
 de meus ovos.  
 Pois o fim que é o princípio.  
 E este fim  
 é ele mesmo  
 quem elimina  
 todos os meios  
 (ARTAUD, 1989, pp. 83-84).

É dizer que a palavra não é um mero elemento que, num processo de empilhamento de palavras sobre outras palavras, compõe uma construção do pensamento, considerando que o pensamento se dá na medida em que a palavra é colocada, como uma dissolução da ideia que distingue a forma do conteúdo. O que tampouco significa que a palavra seja entendida apenas como um veículo que tem por finalidade transportar uma ideia. Trata-se não da palavra do ente, mas da palavra do ser através do ente *com e pelo* corpo que, na medida em que é revelada, nega-se como “obra” e, conseqüentemente, como literatura. É a palavra não-palavra, impregnada de tensão, um grito ontológico, o que implica afirmar que, conforme Cassiano Sydow Quilici:

*O grito não é necessariamente a emissão de um som inarticulado e estridente. A palavra pode ser ‘palavra-grito’, se é resposta primeira a esse impacto originário, a essa apreensão da vida como ‘crueldade’. (...) Não apenas a dor física e psíquica, possivelmente associada aos diversos problemas de saúde de Artaud, mas também a dor ontológica, de sentir o pensamento e a própria existência se desgarrando continuamente. A ‘palavra-grito’ emerge desse impacto e ao mesmo tempo o acolhe, garantindo a conexão entre a expressão e a ‘vida’. (QUILICI, 2004, p.90).*

<sup>6</sup> No verso de Artaud, está escrito: “latrines de la morte osseuse”. A palavra “osseuse” poderia ser traduzida como “ossosa”, mas preferi “ossuda”, por entender que é mais coerente com a linguagem do poeta.

<sup>7</sup> Aqui há um jogo de palavras que a tradução prejudica, ou seja, Artaud usa no verso anterior a expressão *vie mère* (vida mãe) e, em contraposição, nesse verso ele escreve *vipère* (víbora) que, apesar da escrita diferente, tem o mesmo som de *vie père* (vida pai).



É escusado ratificar que o grito, para Artaud, provém da “finura das medulas”, o cerne da carne que se faz verbo, a carne geradora de pensamento. Os caminhos do pensamento refeitos a partir das vibrações de sua língua como uma apropriação secreta e profunda da dor de existir. Não se trata de um intelecto centralizado no cérebro, mas de uma mente que habita o que é a própria carne. Uma espécie de aproximação de Schopenhauer em “As dores do mundo” e, também, em “O mundo como vontade e representação”, quando afirma que o mundo é vontade, e que o intelecto, entendido como a consciência, serve apenas para reprimir ou justificar essa vontade que está na carne.

*O tempo em que era uma árvore sem órgãos nem  
função,  
mas de vontade  
e árvore de vontade que anda,  
voltará.  
Porque a grande mentira foi fazer do  
homem um organismo,  
ingestão, assimilação,  
incubação, excreção,  
o que existiu criou toda uma ordem  
de funções latentes e que  
escapam ao domínio da vontade  
decisora,  
a vontade em que cada instante decide de si, porque assim era a  
árvore humana que anda, uma vontade que decide a cada  
instante de si, sem funções ocultas,  
subjacentes,  
[que o inconsciente  
rege  
(ARTAUD, 1998, p.105)*

Enfim, depois da ideia de desintegração da palavra, esta entendida como uma categoria pronta e acabada que se elege absoluta, temos três movimentos, ou seja, (a) a relação entre a escrita e a fala, propondo o corpo sem órgãos; (b) a recusa de uma sintaxe *a priori* como uma proposta de corpo sem carne ou o retorno ao osso; e, como desfecho ou complemento da tríade, (c) a negação do estilo e do gênero, como a carne que nasce do osso. Não se trata apenas de um fim, mas de um meio que constrói o fim e o começo.

No processo de destruição, surge a possibilidade da reconstrução. É aqui que o homem, a partir de seu osso, vai se recriar, livre de todos os maneirismos e das superficialidades da escrita. É o reencontro do pensamento com sua gênese. O ato



criador que faz com que o ser se revele a partir do homem, nas passagens do ser ao não-ser e, enfim, ao devir, como uma possibilidade do homem recriado do osso, da sua própria estrutura. Assim se revela o verdadeiro espírito Artaudiano, onde a poesia se dá na peleja entre a linguagem e seus formatos, nas vibrações sonoras, um abismo aberto entre o homem e seus duplos.

### Entre a Escrita e a Fala (Corpo Sem Órgãos)

Primeiramente, a desintegração da palavra, em Artaud, se dá no plano da escrita mesmo, ou seja, para ele, entre o “pensamento” e a expressão existe o estado não formulado e pré-verbal, como uma possibilidade de, conforme Martin Esslin, “encontrar meios e modos de transpor o espaço em branco e entre esse pensamento amorfo, ainda não criado e sua expressão”. A partir da ideia da possibilidade de se escrever como se fala ou escrever simples e sem alegorias, abre-se um espaço para se escrever como se tem vontade de falar; e, nesse sentido, faz-se necessário compreender, em Artaud, a relação entre a escrita e a fala. Não somente em seu discurso estético, mas, também, a partir de seus textos mesmos, aqueles entendidos como “literários”, independente de seus formatos de contos, poemas, crônicas, cartas, peças, críticas, desenhos etc. Daí, a escrita não se resume a um mero exercício de vontade de falar e, tampouco, essa se dá como a “fala” do desejo, do espontâneo, mas a fala da vontade, do que está em potência. Uma vontade que, ao se realizar na fala-escrita-fala, é o mesmo, ou seja, a verdadeira manifestação do espírito isenta da necessidade dos artifícios e maneirismos comuns à chamada literatura e à arte do “bem-dizer”, porque a poesia não pode se limitar a um mero exercício de *psitacismo*<sup>8</sup>, ou seja, uma perturbação psíquica de uma repetição de palavras sem se ter em mente as ideias que as mesmas representam. Nesse sentido, parece que – conforme alguns teóricos da literatura, esta é dividida entre o *normativismo* e o *descritivismo* – Artaud não está em nenhuma dessas possibilidades ou, caso contrário, não há como separar esses “modos de ser”. Compreendendo a atitude normativa como a que diz o que deve ser e como se julgar o literário do não-literário, bem como a atitude descritivista como a que diz o que é a literatura aberta às especulações, pode-se afirmar que Artaud não admite esse

---

<sup>8</sup> Do grego Psittacos = papagaio.



normativismo esquemático muito mais preocupado com as normas em si do que com o objeto em questão, que é deixar falar o espírito. É por isso sua recusa em admitir a palavra que engessa e mumifica o espírito, acreditando na necessidade de “*despedaçar a linguagem para tocar a vida*” (ARTAUD, OC, IV, p. 18). E desse despedaçamento da linguagem, Artaud chega mesmo, nos últimos tempos de Rodez e Ivry, a não mais escrever sem desenhar ou desenhar sem escrever.

*Porque o verdadeiro trabalho está nas nuvens.  
Palavras, não,  
placas áridas de um sopro que dava  
som pleno  
mas lá onde o Último Julgamento poderia distinguir os valores,  
as evidências  
quanto ao texto,  
no sangue mudado de qual maré  
eu poderia fazer entender  
a corrosiva estrutura,  
eu digo entender  
a construtiva estrutura,  
lá onde o desenho  
ponto por ponto  
não a restituição de um furado,  
do avanço de uma perfurada nas profundezas do corpo sempiterno latente  
(ARTAUD, 1995, p.56).*

Mas, pelo outro lado, também vale observar que o poeta não pode ser visto como um partidário do descritivismo, considerando que a poética artaudiana, por mais que se queira afirmar pelo despedaçamento, não renuncia a um certo rigor. Porque para se chegar ao “corpo sem órgãos”, é necessário o rigor do ritual. Mas pode-se compreender que, em Artaud, a ideia de ritual significa não apenas colocar este descritivismo-categoria em xeque, considerando que a mesma também se trata de uma representação, mas ainda conforme o poeta, a vida é a origem da impossibilidade de representar o não-representável.

Por mais que o ritual proposto por Artaud se pareça solto e descomprometido com um determinado fim aparente, ele (o rito) tem sua ordem interna e, mesmo no transe, trata-se de um conjunto de atos e práticas. Ao preço de “perder” a literatura, Artaud assume a vida como possibilidade criadora. Mas Artaud sabe, enfim, que pretende também a literatura como um “corpo sem órgãos”, postura da qual muitos se referem quase como uma obsessão recorrente em toda sua obra. Os órgãos são o que estraga, o que perverte a noção de homem, porque eles vão na direção da ideia de unidade, mas essa unidade está impregnada do pensamento europeu cristianizado e



mumificado. Daí a negação da literatura e, muito mais, sua afirmação da inutilidade da obra.

*Onde outros propõem obras eu não pretendo senão mostrar o meu espírito. A vida é queimar perguntas. Não concebo uma obra isolada da vida. Não amo a criação isolada. Também não concebo o espírito isolado de si mesmo. Cada uma das minhas obras, cada um dos planos de mim próprio, cada uma das florações glaciares da minha alma interior goteja sobre mim.*

(...)

*É preciso acabar com o Espírito, tal como com a literatura. Afirmo que o Espírito e a vida comunicam em todos os níveis. Gostaria de fazer um Livro que perturbasse os homens, que fosse como uma porta aberta e os conduzisse onde nunca teriam consentido ir, uma porta simplesmente conectada com a realidade. (ARTAUD, 1991, p.13-14)*

Há também que se distinguir o processo de despedaçamento e o “corpo sem órgãos” em Artaud. Não se pode confundir os momentos e instâncias em que cada uma dessas ações se dão. Obviamente, existem algumas confluências, considerando que, tanto na ideia do despedaçamento quanto na do “corpo sem órgãos”, existe uma vontade da reconstrução e a crueldade. Aqui, crueldade e vida podem ser apenas duas formas de dizer do mesmo: “*eu disse crueldade como poderia ter dito vida*” (ARTAUD, OC, IV, p. 110), e ainda: “*uso a palavra crueldade no sentido do apetite de vida*” (ARTAUD, OC, IV, p. 98), mas isso não tem nada a ver com uma questão particular da vida, mas com uma condição inexorável da existência que deve ser encarada de frente, uma forma direta de se colocar em jogo, sem subterfúgios, em prol do homem e sua necessidade de alcançar uma nova condição que, conforme já também citado por Quilici:

*Eu deveria ter especificado o uso muito particular que faço dessa palavra e dizer que a utilizo não num sentido episódico, acessório, por gosto sádico e perversão do espírito, por amor dos sentimentos estranhos e das atitudes malsãs, portanto não num sentido circunstancial, não se trata de modo algum da crueldade-vício, da crueldade efervescência de apetites perversos e que se expressam através de gestos sangrentos, como excrescências doentias numa carne já contaminada; mas, pelo contrário, de um sentimento distanciado e puro, um verdadeiro movimento do espírito, calcado sobre o gesto da própria vida e na ideia de que a vida, metafisicamente falando e pelo fato de admitir a extensão, a espessura, a condensação e a matéria, admite, por consequência, o mal e tudo que é inerente ao mal, ao espaço, à extensão e à matéria. (ARTAUD, OC, IV, p. 110)*

E, no sentido desta crueldade, há o “despedaçamento” da linguagem para que outra linguagem possa ser construída, no percurso do saber para o não-saber, como outra forma dinâmica de saber. Assim, Artaud carrega consigo, para o outro e para si mesmo, esse ato de crueldade, esse furor iconoclasta que quer implodir tanto a



pirâmide hierárquica quanto a parede que separa o lado de dentro do lado de fora, derrubar a fronteira que quer apartar a arte do espírito. Assim, o poeta utiliza diversos recursos, desde o despedaçar do silêncio até o rompimento com os padrões estabelecidos, passando pela glossolalia, os recursos onomatopaicos, a espacialização do texto na página, a instituição de tipografias, os brancos e espaçamentos inadvertidos, as rasuras no léxico francês e, é claro, as explosões.

### **Não à sintaxe como um *a priori* (corpo sem carne ou o retorno ao osso)**

Mas nesse movimento de desintegração, depois de ter proposto o “corpo sem órgãos”, convém-nos lembrar que Artaud propõe, agora, uma raspagem da própria carne, ou seja, o corpo sem carne, o imundo, como uma espécie de estar “fora do mundo”, entendida esta carne como referência significante de um território localizado. Artaud opta pelo não-nomeado, o completamente outro e desconhecido, unidades de articulação, “essas sílabas que invento”, livres de todas as codificações. O estranho diante de si mesmo e do nada, transbordando os limites da linguagem e exigindo novas formas de compreender o mundo, livre de todas as codificações até então concebidas e aceitas. Porque ao se compreender a carne como corpo, essa deve ser raspada, tendo em vista as “representações” acordadas como categorias estruturantes de nosso funcionamento mental, onde o social define os limites entre o humano e o não-humano.

*O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira?*

Este segundo momento da desintegração, considerado como consequência necessária e evidente, se dá na sintaxe, ou seja, na forma gramatical como as palavras são usadas dentro das frases, bem como as relações das frases entre si. Mas não se trata de uma guerra ou postura absoluta contra a sintaxe, porém uma recusa à sujeição de um pensamento à sintaxe. Uma rejeição da sintaxe como uma camisa de força para a manifestação do espírito. Isto significa abolir a sintaxe? Não! Mas consiste em usar a

---

<sup>9</sup> Última aparição de Artaud numa conferência, intitulada “Tête-à-Tête” (*apud* QUILICI, 2004, p. 195).



sintaxe até o limite onde ela não possa mais ser um divisor de águas entre o pensamento e o não-pensamento, entre a linguagem e o silêncio, entre a escrita e o desenho, e entre a música e o grito. Significa afirmar que, na escrita, para Artaud, há que se estabelecer uma espécie de suspensão, próxima à da fenomenologia, no que diz respeito à formação da consciência. Mas aqui trata-se de suspender a forma gramatical que é quase sempre colocada anterior e como uma espécie de fôrma para o pensamento congelado. Equivale à ideia de que, conforme o discurso Artaudiano, a sintaxe não dever ser considerada como um *a priori* para aquilo que se quer dizer. Há uma recusa em se sujeitar o pensamento à sintaxe, considerando a escrita como o sopro do espírito ou, como ele mesmo diz em “O Pesa-nervos”, “*esses estados que nunca são nomeados, essas situações iminentes da alma, ah, esses intervalos do espírito*” (ARTAUD, 1995, p. 60).

*Eu sou, parece, um escritor.  
Mas o que escrevo?  
Eu faço frases.  
Sem sujeito, verbo, atributo  
ou complemento.  
Eu aprendi palavras,  
elas me ensinaram coisas.  
A minha vez de ensiná-las uma  
maneira de novo comportamento.  
Que o pommô de tua tuve patán  
teu estrumêne um bivilt aní  
vermelho  
ao lumestan do cadastro  
utrán.  
Isso quer dizer que o útero da  
mulher vira vermelho, quando o Van  
Gogh o louco protestador do homem se  
mete em marcha dos astros de um  
[demasiado  
soberbo destino.  
E isso quer dizer que é tempo para  
um escritor fechar a loja e deixar a  
carta  
escrita para a carta<sup>10</sup>.*

Conforme observado no capítulo anterior, além das variadas formas como Artaud emprega a palavra, especialmente, no poema *Ci-Gût*, há diversos níveis de leitura, tanto na escrita dela mesma, como pela voz, passando pela sonoridade, onde ele se utiliza do francês normativo, a gíria, a “desconstrução” da sintaxe *a priori* e, enfim, a glossolalia. Considerando o homem como resultado de suas vivências e ações que o

---

<sup>10</sup> Poema escrito em 1947 e publicado pela Gallimard, no Luna-Park, n° 5, outubro de 1979.



fazem transcender ao seu mero nascimento, não se pode negar que o emprego da glossolalia não tenha, em Artaud, algumas chispas de sua vida pregressa: uma infância onde transitava entre as intensas mestiçagens de povos gregos, turcos, italianos e franceses, destacadamente, o grego falado cotidianamente pela avó Mariette Nalpas<sup>11</sup>, bem como resquíços de sua estada, numa grande e considerável parte de sua vida, em diversos manicômios, tratado como uma pessoa supostamente com problemas mentais, com outras pessoas também portadoras de problemas mentais. A partir daí, a glossolalia Artaudiana é compreendida por muitos de seus críticos quase como um esperanto, ou seja, a possibilidade de uma língua, como fusão de diversas línguas, ser entendida em qualquer lugar.

Mas reduzir a esses termos a glossolalia Artaudiana é cair numa armadilha muito frágil e se tornar presa de psicologismos e sociologismos baratos. Nessa direção, para justificar os delírios” e movimentos da glossolalia, seria até mesmo possível que algum crítico ou biógrafo aventureiro lhe atribuísse, devido ao contato com o turco, uma herança sufista dos Dervixes, cuja dança, de rodopios embriagantes, procurava colocar os iniciados em harmonia com o movimento dos astros, induzindo-os, dessa forma, a um estado de êxtase místico. Pelo lado grego, ainda poderia ser-lhe agregado à influência de Dioniso, conhecido como o deus do vinho e da embriaguez, o deus estrangeiro esquartejado (despedaçado) pelos Titãs. Mas tudo isso pode não passar de conjecturas que procuram o significado de uma coisa fora dela, pois, em Artaud, a glossolalia<sup>12</sup> não se resume a um mero fenômeno histórico e/ou sobrenatural em que o poeta é capaz de falar diversas línguas ou línguas desconhecidas e, tampouco, trata-se da produção de uma linguagem inventada com vocabulários e sintaxes fixos. Na glossolalia artaudiana, os significados das palavras são flutuantes e significam no momento mesmo e em cada vez que se realizam com eficácia, quando o texto se realiza materialmente na relação entre o corpo de seu intérprete com a carne do auditor. Novamente, aqui a ideia de que a pá lava e que, muitas das vezes, ao ato de lavar, se torna uma pá lava, a língua do vulcão, a língua de fogo, como o Espírito Santo dos cristãos (pentecostes), a fala-língua de várias línguas. Da glossolalia às ‘glossolalínguas’.

---

<sup>11</sup> Muitos dos escritos de Artaud são assinados como Nalpas.

<sup>12</sup> Do grego *glossa* = língua + *laleo* = falar.



*schramm tau cromant  
 schraum tau cramant  
 schramm tau schraumant  
 schraum tau schramment  
 schramm tau schramment  
 schraum tau schraumment  
 schraum tau schramment  
 schraum tau schraumment*

(ARTAUD, 1983, p. 226)

De acordo com Cristiano Florentino, ao comentar esses versos que Artaud escreve a partir do sobrenome de sua ex-noiva belga, Cécile Schramme, esse poema glossolálico

*... cria o efeito de um mantra, essa sílaba, palavra ou verso que se repete indefinidamente, gerando um canto, um rito sonoro que alcança uma música mágica e encantatória que está fora da impostura do signo. Mais uma vez, o poeta enlaça, num único evento, voz e escrita, corpo e letra (FLORENTINO, 2005, s/p)*

### **Negação de estilo e gênero (a carne nasce do osso)**

No terceiro plano, existe a necessidade de desintegração do estilo ou do estabelecimento de alguns formatos aceitos como a suposta arte de bem-dizer. Equivale afirmar que, quando algo tem que ser dito, para Artaud, fica quase impossível enquadrá-lo num conceito ou modelo predeterminado. Como exemplo disso, sua obra é diversificada e, na maioria dos casos, é quase impossível distinguir as fronteiras entre um gênero literário e outro (poesia, romance, crônica, peça de teatro, ensaio, “carta” etc.), ou seja, aquilo que Artaud persegue, no sentido de sua essencialização, está presente em todas as formas com que ele se manifesta, uma poética do pensamento, do Espírito que resulta dos atritos da carne, da existência.

*Eu não concebo nenhuma obra separada da vida.*

*Eu não gosto da criação separada.*

*Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio. Cada uma das minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim.*

*Eu me reencontro tanto em uma carta escrita para explicar a contração íntima de meu ser e a castração insensata de minha vida, quanto em um ensaio que é exterior a mim mesmo, e que se me aparece como uma gravidez indiferente de meu espírito.*  
 (ARTAUD, 2004, p. 207)



Faz-se importante frisar que, além de sua contribuição para uma *epistème* menos ligada aos cânones no combate aos princípios racionalistas das chamadas obras-primas, Artaud, a partir de seus escritos em forma de cartas, desenvolve um modo mais ensaístico para a criação poética, a discussão científica e a elaboração literária, como uma espécie de nova lógica que não tem necessariamente que obedecer às leis da racionalidade moral, mas que se funda e se apresenta justamente como a possibilidade do olho em estado selvagem, o olhar desnudo dos conceitos...

Admitindo que, em Artaud, a carne se faz verbo e, ainda, que ele escreve com todo o corpo, faz-se necessário compreender sua luta pela descolonização desse corpo. E essa descolonização se dá como vontade de despedaçar os organismos que têm servido de enquadramento para o corpo. Trata-se de um movimento para que o poeta possa criar espaços para a vida, considerando que, para Artaud, o organismo aqui não representa a estrutura biológica, mas implica numa operação social sobre o corpo que, até então, o tem tornado funcional e dócil e, até mesmo, conforme o pintor e poeta francês Gilbert Chaudanne, um “corpo-curtição”, contra os fenômenos profundos do corpo.

*No ambiente do culto ao corpo são e belo que estamos vivendo atualmente, a proposta de Artaud de passar de novo na mesa de cirurgia para reconstruir seu corpo que saiu errado das mãos do Criador, opõe-se radicalmente ao narcisismo da saúde corporal; porque, para Artaud, este corpo tão falado não é o corpo curtição, não é o cadinho de chispas dionisiacas, não é o lugar geométrico do prazer sempre recriado.*

*(...) Artaud gesticula na fogueira de seus ossos flamejantes e cria um espaço ossificado onde o Gólgota e a hierarquia celeste desmoronam na singularidade de Artaud-le-Momo (Artaud-o-pirado), do homem que não foi filho do homem, do homem que não foi filho de Deus, de um dos poucos homens que foi filho de si mesmo, e filho da cristalização tão procurada no meio da carne relaxada. (CHAUDANNE, 1989)*

Ainda no que diz respeito à relação de Artaud com o corpo, neste estágio, depois de ter passado pela definição do que para ele significa a palavra, bem como “Entre a escrita e a fala (corpo sem órgãos), “Não à sintaxe como um *a priori* (corpo sem carne ou retorno ao osso)” e, finalmente, “Negação de estilo e gênero (a carne nasce do osso)”. Neste percurso se completa a dicotomia destruição/construção. É dizer que, para compreender Artaud nesta trilogia, convém uma análise mais atenta ao que afirma Paule Thévenin sobre *Le retour d’Artaud le Momo*. Para essa atriz e grande amiga do poeta, tendo inclusive participado das gravações de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, juntamente com Antonin Artaud, Maria Casarés e Roger Blin, *Le retour d’Artaud le Momo* é como um poema concreto que possui órgãos e que deve ser compreendido,



ao mesmo tempo, tanto numa leitura horizontal quanto vertical. De acordo com Gérard Durozoi (1975, p. 219), este poema

*[...] tem uma língua e gengivas, um nariz e orelhas, um ventre e um ânus, um pênis e testículos, uma vagina e um útero; enfim, ossos, joelhos e uma forte mão, indicando assim até que ponto o poema é (re) constituição voluntária do próprio corpo, é dizer, um corpo no qual os órgãos já não são alienantes, mas que estão, pelo contrário, reinscritos como convém, 'um corpo apertado e sem encetadura'. Daí o recurso de Artaud, sobretudo nos textos escritos depois de Rodez, não as palavras compostas ou levadas ao seu sentido etimológico, senão construídas agora por fonemas (no sentido linguístico estrito: unidades de articulação sem significação).*

## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1964.
- ARTAUD, Antonin. **A Arte e a Morte**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1985.
- ARTAUD, Antonin. **Artaud le Momo, Aqui Yace, precedido de La Cultura Índia**. Trad. Ramón Font. Madrid: Fundamentos, 1979.
- ARTAUD, Antonin. **Carta desde Rodez 1**. Trad. Ramón Font. 2ª ed. Madrid: Fundamentos, 1981.
- ARTAUD, Antonin. **Carta desde Rodez 2**. Trad. Ramón Font. Madrid: Fundamentos, 1976.
- ARTAUD, Antonin. **Ci-Gît précédé de la culture indienne**. In: Oeuvres Complètes, vol. XII. Paris: Gallimard, 1974, pp. 70-100.
- ARTAUD, Antonin. **Eu, Antonin Artaud**. Lisboa: Hiena Editora, 1998.
- ARTAUD, Antonin. **Héliogabale ou l'Anarchiste couronné**. Paris: Gallimard, 1979.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **Mensajes Revolucionários**. Trad. Ramón Font. 2ª ed. Madrid: Fundamentos, 1976.
- ARTAUD, Antonin. **O Pesa-Nervos**. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- ARTAUD, Antonin. **Oeuvres sur papier. Catalogue**. Besançon: Néotypo, 1975.



- ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água, 1985.
- ARTAUD, Antonin. **Pour en finir avec le jugement de dieu**. In: Oeuvres Complètes, vol. XIII. Paris: Gallimard, 1974, pp. 65-104.
- ARTAUD, Antonin. **Van Gogh, le suicidé de la société**. In: Oeuvres Complètes, vol. XIII. Paris: Gallimard, 1974, pp. 9-64.
- BAIER, Lothar. **Lire Artaud – Note sur une lecture obtuse**. In: Europe – revue littéraire mensuelle, nov-dez 1984, Paris, pp. 54-61.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Trad. Pedro Tamen. 4ª ed. Lisboa: Moraes, 1985.
- CHAUDANNE, Gilbert. **Antonin Artaud ou a demanda do osso flamejante**. Vitória: Folha de Cena, informativo do Grupo Tarahumaras, ano 1, n. 0, 1989.
- COELHO, Teixeira. **Destruir a arte para tocar na vida, arte**. In: ARTAUD, Antonin. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 14-35. Col. Encanto Radical.
- COELHO, Wilson. **Antonin Artaud - Atos de Crueldade**. In: VIII Concurso Capixaba de Dramaturgia, classificado em 1º lugar, Prêmio “Cláudio Bueno Rocha”, DEC, Vitória, 1987.
- COELHO, Wilson. **Antonin Artaud: Tratamento Cruel ou Cirurgia Ontológica?** In: Revista Internacional de Filosofia Iberoamericana y Teoría Social, nº 18, Maracaibo-Venezuela, 2002, pp. 69-79.
- DELEUZE, Gilles. **Le schizophrène e le mot**. Critique, ago-set, Paris, 1968, pp. 255-256.
- DERRIDA, Jacques e BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o Subjétil**. São Paulo: Unesp, 1998.
- DUPLESSIS, Yves. **O Surrealismo**. Col. Saber Atual. Trad. Pierre Santos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.
- DUROZOI, Gérard. Artaud: **La Enajenación y la Locura**. Trad. José Delor. Madrid: Punto Omega/Guadarrama, 1975.
- ESSLIN, Martin. **Os Limites da Linguagem**. In: ARTAUD, Antonin. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1976, pp. 62-71.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FLORENTINO, Cristiano. **A língua de fogo de Antonin Artaud**. Extraído da tese de doutoramento “As erupções da voz: a voz da escritura de Antonin Artaud”. Belo Horizonte: Suplemento da Imprensa Oficial, 2005.



- GALENO, Alex. **Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível**. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- GOUHIER, Henri. **Artaud et Nietzsche**. In: Antonin Artaud et l'Essence de u Théâtre. Col. Essais d'Art et de Philosophie. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974, pp. 179-189.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004.
- HÖLDERLIN, W. **Hipérion**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- KIFFER, Ana. **Antonin Artaud: uma poética do pensamento**. A Coruña, España, Biblioteca Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003, 261p.
- KLEIST, Heinrich von. **A mendiga de Locarno**. In: LANGENBUCHER, Wolfgang (Sel.). Antologia humanística alemã. Trad. Ari Lazzari e outros. Porto Alegre: Ed. Globo, 1972, p. 124-126.
- KLEIST, Heinrich von. **O duelo**. Rio de Janeiro: Ficções, 2002.
- KLEIST, Heinrich von. **Teatro de marionetes**. Trad. Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1952. (Cadernos de Cultura, 9).
- NAVARRI, Roger. **De la Critique à la Contamination**. In: Europe – revue littéraire mensuelle, nov-dez 1984, Paris, p. 124-131.
- NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Hemus, 1986.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NIN, Anais. **O Dario de Anais Nin, vol. 1**. Trad. Maria Dulce Esteves Reis. Lisboa: Livraria Bertrand, 1985.
- QUEIROZ, André Luis dos Santos. **O teatro artaudiano ou a metafísica da carne**. In: Cadernos do Dpto. de Filosofia da PUC-Rio, O que nos faz pensar, nº 5, 1991, p. 114-129.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud – teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.
- REY, Jean-Michel. **O nascimento da poesia – Antonin Artaud**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. **Invento-me monstro**. In: Arte Latina. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 127-138.



- SONTAG, Susan. **Abordando Artaud**. In: Sob o Signo de Saturno. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986, pp. 15-57.
- VIRMAUX, Alain et Odette. **Le Salut par l'écriture**. In: Antonin Artaud: Qui êtes-vous? Lyon: La Manufacture, 1986, pp. 67- 74.
- VIRMAUX, Alain. **Dos Intercessores aos Aparentados**. In: Artaud e o Teatro. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1990, pp. 113-174. Col. Estudos.
- WEISZ, Gabriel. **Palacio chamánico – filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- WHITE, Kenneth. **Le Monde d'Antonin Artaud ou Pour une Culture Cosmopoétique**. Bruxelles: Editions Complète, 1989. Col. Le Regard Littérai.

*Recebido em 18 de abril de 2020*  
*Aceito em 25 de abril de 2020*

