

O JATO DE SANGUE: Dialética e Anacronismo em Antonin Artaud

Glênio Araújo Vilela¹

<https://orcid.org/0000-0002-2505-0296>

Marcelo Rocco²

<https://orcid.org/0000-0001-7229-339X>

RESUMO: Este texto tem como propósito analisar a dramaturgia Artaudiana denominada O jato de sangue (1975), escrita por Antonin Artaud em 1925, a partir dos conceitos de imagem dialética e de anacronismo, propostos por Georges Didi-Huberman (1998), e da teoria acerca da dialética negativa de T. W. Adorno (2009). Para tanto, traçou-se pontos de tensão que constituem parte da estética dessa obra teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Anacronismo; Imagem Dialética; Teatro da Crueldade.

THE JET OF BLOOD: Dialectic and Anachronism in Antonin Artaud

ABSTRACT: This text has the purpose of analysing the dramaturgy Jet of Blood (1975), Witten by Antonin Artaud in 1925, through the Concept of dialectic Image, as proposed by Georges Didi-Huberman, and through the theory on the negative dialectic of T. W. Adorno. Therefore, the main idea here is to sketch the tensions that underlay the aesthetic construction of such a play.

KEYWORDS: Anachronism. Dialectic Image. Theatre of the cruelty.

¹ **Glênio Araújo Vilela** é Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: didivilela@yahoo.com.br.

² **Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi** é Doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: marcelorocco1@gmail.com.



1. Preâmbulo: a revolta Artaudiana frente ao Teatro “Morto”

Em seu livro *O Teatro e Seu Duplo* (1999), publicado pela primeira vez em 1937, Artaud contesta as formas tradicionais de se fazer teatro, pois percebe tal expressão artística como algo desgastado, devido ao excesso de poder dado ao texto, na primeira metade do século XX. Segundo tal autor, o teatro estava em decadência devido à “ditadura da palavra” que colocava a encenação à disposição de uma dramaturgia prévia, em que atores declamavam um texto de maneira ilustrativa, sem a proposição de um novo significado no palco. Segundo o mesmo, tal teatro – esvaziado simbolicamente de sentido – servia de mero entretenimento à burguesia europeia, pois era desconectado das reais necessidades de crítica, de sugestão e de mudança. Para Artaud (1999), o texto – ancorado na palavra – vinha de uma literatura livresca e academicista, em que as racionalizações capitalistas e eruditas estratificavam fórmulas já gastas da linguagem artística.

Para Artaud (1999), tais fórmulas eram embasadas na noção de teatro como simulação, numa postura de “fingimento” em detrimento à vida. Este conceito espetacular que Artaud criticava parecia fragmentar a noção de arte, colocando-a no lugar equivocado de separação entre a emoção e o pensamento, eliminando a poética da vida, cristalizando a obra como se esta fosse proibida de se transformar, de se verter em um novo encontro. A palavra submissa ao texto se transformava, então, numa prisão, sem possibilidades de ramificações entre o jogo cênico e a dramaturgia, pois esta segunda governava as forças do saber sem nada acrescentar ao espectador que, por sua vez, era visto como um mero pagante, obedecendo à ordem de gerar lucros indiscriminados ao sistema capitalista.

O inconformismo de Artaud (1999) fazia-o recusar a se compactuar com a ideia de separação entre teatro e vida, subvertendo valores que o levaria a negar a racionalização cartesiana, pois ele acreditava que o teatro europeu havia perdido sua força de essência. A essência necessária para transpor a carne e atravessar a existência. Na estrutura representacional criticada por Artaud nada parece se criar, apenas se tem a ilusão de vida, pois este modelo transcreve o texto no palco de maneira artificial e imitativa: “Uma cena que ilustra um discurso não é totalmente uma cena e a sua relação com a palavra é sua doença” (ARTAUD, 1999, p.155).

Esta negatividade da supremacia da palavra na estrutura cênica revela a possibilidade inicial de separação entre texto e cena, pois os sentidos não são afetados



devido ao diálogo, mas são ativados quando algo novo surge entre as palavras, algo não dito, obscuro e novo, em que as ideias claras – encerradas em si – e mortas para Artaud dão origem aos outros caracteres de perigo, de risco: “*O Teatro [europeu] rompeu com o perigo*” (ARTAUD, 1999, p. 68). Tal provocação artaudiana propôs uma reflexão acerca da fragmentação entre cultura e vida, problematizando a ambiência degradante na qual o teatro se encontrava, criando assim, uma reorganização no sentido espetacular, em uma ruptura usual de linguagem, pois “*todo o verdadeiro sentimento é intraduzível*” (ARTAUD, 1999, p.79).

Desta forma, Artaud propôs o uso da palavra como extrema necessidade, em uma relação completa de independência simbólica entre esta e o jogo cênico, na busca de outras significações não elucidativas ao objeto perquirido: “*A linguagem das palavras devem dar lugar à linguagem dos signos*” (ARTAUD, 1999, p. 126). Artaud mostra em seus escritos seu sofrimento frente à época em que viveu, mostrando-se fadado do teatro naturalista, visto por ele como um teatro inerte que não provocava novas sensações, não saboreava as palavras que não fossem meramente miméticas e ilustrativas: “*O texto não é tudo, o drama tem sua própria linguagem, se não se livra do que está escrito, não tem vida nem virtude*” (ARTAUD, 1999, p.153). Diante desta problemática, Artaud sugeriu a independência entre o texto dramático e a encenação, propondo novas possibilidades que iriam modificar a maneira da construção teatral na contemporaneidade.

Pensada ao logo da década de 1930, tal proposta viria colocar o gesto como significante, colocando o teatro como local privilegiado da reprodução de manifestações e de sensações para o espectador. Assim, *O Teatro e Seu Duplo* propõe o estreitamento no encontro entre encenação e público, como Artaud descreve a seguir: “*A ideia de uma peça feita inteiramente da cena impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre sentimentos e palavras*” (ARTAUD, 1999, p. 40).

2. A Dramaturgia Artaudiana: o flerte com o Surrealismo

A influência do movimento surrealista sobre o Teatro da Crueldade de Artaud leva-o a escrever uma de suas principais obras teatrais: *O Jato de Sangue*. Nessa obra, verifica-se que o autor promove uma linguagem que desautomatiza o conhecimento, buscando o intercâmbio entre corpo/carne e espírito/alma:



Nós estamos por dentro do espírito, no interior da cabeça. Idéia, lógica, ordem, Verdade (com V maiúsculo), Razão, deixamos tudo isso ao nada da morte. Cuidado com suas lógicas, Senhores, cuidado com suas lógicas, não sabem até onde pode nos levar nosso ódio à lógica (ARTAUD, 1983, p. 27).

Para Artaud, nenhum pensamento é válido se não atingir o corpo. Como parte de seus experimentos, Artaud ousou criar dramaturgias que se ramificam em estruturas porosas, contaminadas pela ousadia. O jato de sangue vem para corroborar com o ideário de um teatro libertário. Escrita em 1925, época em que vigorava o movimento Surrealista e a preeminência do cinema expressionista alemão, tal dramaturgia iria mudar a percepção dos espectadores no que concerne à cena. Artaud, em seu livro: *Escritos de Antonin Artaud* (1983) define que:

Onde a poesia ataca as palavras, o inconsciente ataca as imagens, mas um espírito mais secreto ainda se empenha em colar novamente os pedaços de estátua. A ideia é estilhaçar o real, desorientar os sentidos, desmoralizar ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto. Do seu obstinado massacre, o Surrealismo sempre se empenha em extrair algo. Pois, para ele, o inconsciente é físico e o Ilógico é o segredo de uma ordem na qual se expressa um segredo da vida. (ARTAUD, 1983, p. 88-89).

Em *As trombetas de Jericó* (1997), Silvana Garcia aponta-nos alguns aspectos de conexão entre o pensamento de Artaud acerca do Teatro da Crueldade e o movimento surrealista. Os aspectos descritos por Garcia tornam-se presentes na dramaturgia de O jato de sangue, justamente pelo fato de Artaud acreditar num teatro que ultrapassasse os limites estabelecidos por um pensamento dicotômico: oculto ou diligente, consciente ou inconsciente, realidade ou imaginação. Na definição de Garcia, o manifesto surrealista referiu-se “ao universo do poético, do campo de relações sobre o qual se assenta o ato de criação – a imaginação, o sonho, a memória, o maravilhoso” (GARCIA, 1997, p. 86).

É importante ressaltar que Artaud foi contestado por alguns integrantes do próprio movimento, inclusive por Breton, que renegou o teatro e qualquer forma pré-estabelecida acerca da arte. Para parte dos surrealistas, o foco do movimento estava na investigação do eu-interior do sujeito, na tentativa de alargar e transcender o pensamento. Para parte dos integrantes, a representação do teatro não tinha o “caráter de primariedade da criação surrealista, sua marca essencial de espontaneidade, de



captação sumária de um instante (sonho, inconsciente, acaso) fugidio” (GARCIA, 1997, p. 75). É dessa maneira, porém, que o projeto teatral de Antonin Artaud significou – aos olhos de Breton – uma ameaça aos pressupostos do movimento surrealista. Alvo de muitas críticas, Artaud se desvinculou do movimento, sendo o único comunista do grupo. Como forma de justificar o desligamento do teatrólogo, Breton afirmou:

A notável falta de rigor que mantinham entre nós, o evidente contra-senso que implica, no que lhes concerne, a busca isolada da estúpida aventura literária, o abuso de confiança no qual ambos se empenham, já haviam sido por muito tempo objeto de nossa tolerância (BRETON apud GARCIA, 1997, p.252).

A resposta de Artaud à Breton surge com a publicação *Em plena noite ou o blefe surrealista*:

O surrealismo sempre foi pra mim uma nova espécie de magia. A imaginação, o sonho, toda essa intensa liberação do inconsciente, que tem por finalidade fazer aflorar à superfície da alma aquilo que ele tem por hábito manter escondido, deve necessariamente introduzir profunda transformações na escala das aparências, no valor da significação e no simbolismo do criado. (ARTAUD apud GARCIA, 1997, pp. 252-253).

De acordo com os apontamentos de Silvana Garcia, foi somente a partir de 1936, ano colérico em que Artaud começou a ser vítima de maus-tratos nos manicômios da França e que, também, começou a se corresponder, por meio de cartas, com Breton, que a troca de insultos entre os dois cessaram. A relação entre ambos foi melhorando e se intensificando até que Breton, em 1946, fez sua primeira aparição pública em uma manifestação de apoio a Artaud quando este acabara de ser recém-liberado do Sanatório de Rodez (GARCIA, 1997). Se na declaração de 27 de janeiro de 1925, lançada pelo *Bureau de Recherches Surréalistes*, que fora dirigida à crítica literária, teatral, filosófica, o surrealismo fora definido como: “*um meio para a liberação total do espírito e de tudo aquilo que é afim ao espírito*” (ARAGON apud GARCIA, 1997, p. 64, itálico no original), então, essa proposta radical do surrealismo de perscrutar o interior do sujeito, revelando suas verdades, os desejos de seu espírito, corresponde, de fato, às propostas do Teatro da Crueldade de Artaud, que, a nosso ver, mantém pontos de conexão com o surrealismo. Segundo Silvana Garcia, manifesta-se aí “*o oculto, o universo do subconsciente,*



o espaço privilegiado oferecido à imaginação, ao acaso, ao humor e, principalmente, mantém-se o sentido de arte vivenciada, princípios muito caros ao Surrealismo” (GARCIA, 1997, p.254).

Parece pertinente refletir sobre como Artaud explorava elementos inconscientes, questionando regras e convencionalismos que regiam a sociedade. Esses elementos, concomitantes ao movimento surrealista, nos possibilitam criar analogias entre o Teatro da Crueldade e o surgimento da performance artística. Na proposta dramaturgica artaudiana vale o jorro, o fluxo, em detrimento à construção formal de um pensamento encadeado e fabular, atacando de: *“forma veemente o realismo no teatro. Inovações cênicas são testadas, como a de se representar multidões numa só pessoa, apresentar-se peças sem texto, ou personagens-cenário fantásticos” (COHEN, 1989, p. 42).* Assim, na esteira desse pensamento, a performance irá herdar certo radicalismo do surrealismo, por construir uma linguagem que lida com a transgressão e toca nos tênues limites que separam vida e arte, estimulando assim a espontaneidade, na configuração de uma arte sem fronteiras.

3. Aproximações entre Teatro da Crueldade e a Dialética Negativa.

Como brevemente explicitado acima, o *Teatro da Crueldade* pode ser compreendido como um processo de experiência que foge ao enquadramento racionalista de uma fábula encadeada. Tal estrutura é traçada por certo desconforto na leitura do intérprete. Isso porque as acepções não são identificadas de imediato. É a partir dessa não identificação que podemos fazer um diálogo com Adorno sobre a sua formulação conceitual acerca da dialética negativa:

[...] a não identidade é experimentada como algo negativo. Quanto menos é possível afirmar a identidade entre sujeito e objeto, tanto mais contraditório se torna aquilo que é atribuído ao sujeito como cognoscente, uma força desatrelada e uma autoreflexão aberta. O pensamento não-regulamentado possui uma afinidade eletiva com a dialética que, enquanto crítica ao sistema, lembra aquilo que estaria fora do sistema; e a força que libera o movimento dialético no conhecimento é aquela que se erige contra o sistema (ADORNO, 2009, p. 34-35).

Tomando como base parte do conceito da dialética negativa de Adorno, é necessário apontarmos que esse pensador constrói tal conceito na tentativa de nortear um ponto de vista para além da diferença entre sujeito e objeto, e essa diferença se manifesta através de uma inadequação àquilo que é pensado. Ou seja, o pensamento



dá um salto, desaparecendo imediatamente a cisão entre sujeito e objeto. Em diálogo com o pensamento de Adorno, podemos pontuar que, ao lermos tal obra artaudiana o que se constata é que há, na linguagem, um não encadeamento. Isso se dá porque o nosso entendimento acerca da obra não se manifesta dentro da esfera da previsibilidade e do reconhecimento imediato de signos. Ao buscarmos subsídios na dialética negativa como ferramenta de leitura para analisar a peça *O jato de sangue*, é possível identificarmos que o processo de experiência do *Teatro da Crueldade* assume, nessa dramaturgia, uma linguagem que se contrapõe à realidade empírica, e é através da dissolução entre sujeito e objeto que essa experiência se torna eficaz. Isso implica dizer que tal experiência traz à tona uma nova escrita teatral que se torna hieroglífica, por comportar uma escrita habitada por gritos, onomatopeias, expressões e gestos formando uma espécie de axioma cruel, o qual opera numa corrosão abrupta das relações binárias entre dentro/fora, corpo/mente, fala/escrita, presença/ausência, forma/sentido.

Nessa perspectiva de análise, parece-nos que o pensamento de Artaud se aproxima muito das ideias de Adorno acerca da estética, na medida em que este, a partir de sua formulação conceitual da dialética negativa, desautomatiza e desestrutura toda a unidade de construção absoluta do pensamento racional. Isso porque Artaud subjuga as formas sacrossantas, repudiando esteticamente as heranças do teatro clássico europeu, na medida em que trabalha com a liberdade do pensamento, das palavras, dando espaço para o fluxo do inconsciente, cuja linguagem mostra-se grotesca, exaurindo, inclusive, as relações dialógicas rumo a um sentido lógico. De fortes consistências filosófica e mística, as falas dos personagens se enquadram em torno de uma ideia cômico-grotesca, tralhando o desnudamento da natureza humana e dos comportamentos sociais filtrados para uma adequação ao *hábitus*, tanto que - inseridos num espaço hostil e ameaçador, onde a força celeste (astros) e a força da natureza (trovões) mostram-se imponentes – os personagens da obra enfrentam o caos diante de um poder estranho e sobrenatural que os separa, que os mutila.

Se voltarmos a refletir acerca da dialética negativa, notaremos que a relação sujeito/objeto mostra-se diluída em *O jato de sangue*, na medida em que os objetos tornam-se extensão dos corpos dos personagens e vice-versa. Há aqui uma metamorfose do sujeito em relação à sociedade, à natureza e aos objetos. Isso se evidencia no momento em que a personagem “puta” diz:



LA PROSTITUTA. – Déjame, Dios.

Ella muere a Dios en el puño. Un inmenso chorro de sangre desgarrar la escena y se ve en medio de un relámpago más grande que los otros al sacerdote que se persigna. Cuando vuelve la luz todos los personajes han muerto y sus cadáveres yacen por todas partes en el suelo. Sólo quedan el Joven y la Prostituta que se devoran con los ojos. La Prostituta cae en brazos del Joven (ARTAUD, 1975, p. 38)³.

Essa ideia de metamorfose do sujeito, dos corpos esparramados por todas as partes, nos leva a refletir sobre o Teatro da Crueldade. Ou seja, esse sujeito, num processo de mutação, revelaria uma liberdade capaz de dissolver uma imposição arraigada por ordens, comodismos, medos, inibições e enclausuramentos. Como destaca Artaud na “Carta aos Reitores das Universidades Europeias”, presente em sua obra Escritos de Antonin Artaud:

Chega de jogos da linguagem, de artifícios da sintaxe, de prestidigitações com fórmulas, agora é preciso encontrar a grande Lei do coração, a lei que não seja uma lei, uma prisão, mas um guia para o Espírito perdido no seu próprio labirinto, núcleo central para o qual convergem todas as forças do ser, as nervuras últimas do Espírito. (ARTAUD, 1983, pp. 27-28)

A ordem aqui se estabelece num processo caótico, num mundo às avessas, num mundo desajustado capaz de provocar ruínas e desarmonias na paz aparente em que repousam os espíritos humanos. Nessa linha de pensamento, somente assim o sujeito conseguirá se compreender internamente, ressuscitando seus “eus” recalcados. Como afirma Artaud, o teatro é “feito para permitir que nossos recalques adquiram vida” (ARTAUD, 1999, p. 03). Isso significa que a organização de seu pensamento está fadada à sua própria desorganização. Em outras palavras, Artaud designa um propósito muito ambicioso ao pensamento, tornando-lhe suspenso e obscuro, exigindo o esforço do leitor para ultrapassar os limites do real. Dessa maneira, a dramaturgia põe em xeque tudo aquilo que não se configura como digerível, inteligível, sobretudo pelos diálogos que se manifestam sem coesão e pelas imagens completamente surreais. Com efeito, a dramaturgia apresenta-se aberta, o que, de fato, nos possibilita interpretá-la tomando como referencial a dialética negativa, que em seu estágio mais expressivo caminha em

³ *A PUTA. – Deus, me deixa!*

A puta morde os punhos de Deus. Um imenso jato de sangue rasga a cena e se vê através dos relâmpagos maiores que os outros o padre fazendo o sinal da cruz. Quando a luz se refaz, todos os personagens estão mortos e seus cadáveres jazem por todas as partes, no chão. Só restam a puta e o mocinho que se comem em olhares. A puta cai nos braços do mocinho (tradução nossa).



direção contrária ao discurso fechado, imutável e determinado. Adorno, ao delimitar o espaço da ação da dialética negativa na filosofia, afirma que tal ação:

[...] se tornaria infinita na medida em que despreza a possibilidade de fixar-se em um corpus de teoremas enumeráveis. Ela teria o seu conteúdo na multiplicidade, não enquadrada em nenhum esquema, de objetos que lhe impõem ou que ela procura [...] Ela não seria outra coisa senão a experiência plena, não reduzida, no medium da reflexão conceitual (ADORNO, 2009, p. 20).

A partir do pensamento adorniano, podemos ressaltar o diálogo entre a teoria e a obra artaudiana, isso porque *O jato de sangue* estratifica-se numa expectativa de entendimento não garantido, não decifrado, em que os discursos se apresentam, muitas vezes, de maneira contraditória, realojando conceitos e abalando, inclusive, as estruturas de linguagem. E foi nessa empreitada que Artaud construiu suas teorias teatrais e, também, essa obra teatral em questão. E é nesse terreno que se consolida o jogo de Artaud, capaz de produzir novas configurações para se pensar numa estrutura não mais centralizada ou estéril, nem dogmática.

Numa leitura analítica do conceito do Teatro da Crueldade, a partir do conceito da dialética negativa, é possível pensar que ambos os autores nos levam a indagações, à decomposição e reorganização dos discursos, em que tudo aquilo que se encontra oculto por trás das palavras é capaz de segregar e desconstruir o *logos* representativo. Na dramaturgia em estudo, há várias associações livres de imagens irrealis com base na sonoridade e na repetição de frases, em um modus em transe que nos remetem a *labirintos* que mapeiam zonas de significação, no que diz respeito a desejos, a dores, a sofrimentos e à moralismos. Tudo isso parece contribuir com a elaboração de uma verdade imprecisa, questionadora, duvidosa. Nesse processo, a contradição opera como um mecanismo performático, que, aparentemente, dialoga com a proposição de Adorno:

A contradição é o não-idêntico sob o aspecto da identidade; o primado do princípio de não-contradição na dialética mensura o heterogêneo a partir do pensamento da unidade. Chocando-se com os seus próprios limites, esse pensamento ultrapassa a si mesmo. A dialética é a consciência consequente da não-identidade. Ela não assume antecipadamente um ponto de vista. O pensamento é impelido até ela a partir de sua própria inevitável insuficiência, de sua culpa pelo que pensa (ADORNO, 2009, p. 13).



O princípio da dialética negativa perpassa a ideia de contradição, em que atingir o não idêntico diante de um conceito significa dizer aquilo que ele não consegue alcançar enquanto verdade, e, portanto, encontra-se reprimido, rejeitado, desprezado. É interessante conectarmos essa ideia à dramaturgia de *O Jato de sangue*, já que, nela, é o caráter do não identificável (a tensão entre os diálogos e as imagens) que conduzem nossos entendimentos a territórios obscuros, num choque de forças divergentes, cuja unidade vai além do conceitual, da lógica discursiva, daquilo que a própria linguagem torna-se incapaz de traduzir. E é aqui que se instaura a dialética negativa, onde os diálogos dos personagens e as imagens criadas encontram-se desregrados e inconciliáveis com qualquer moralidade, causando estranhamento e até ojeriza ao leitor. Verifica-se o pressuposto acima na cena em que *O Mocinho* – na tentativa de procurar a desaparecida *Mocinha* – diz:

Un sacerdote, un zapatero, un bedel, una ramera, un juez, una vendedora de hortalizas, llegan a la escena como sombras.

EL JOVEN. – *La he perdido, devuélvemela*

TODOS, en un tono diferente. – *Quién, quién, quién, quién.*

EL JOVEN – *Mi mujer!*

EL BEDEL, con tono lacrimógeno. – *¡Su mujer, psuif, farsante!*

EL JOVEN. – *¡Farsante! Podría ser la tuya!*

EL BEDEL, golpeándose la frente. – *Quizás sea cierto.*

Se va corriendo.

El sacerdote se aleja del grupo a su vez y pone su brazo alrededor del cuello del joven.

EL SACERDOTE, como en confesión. – *¿A qué parte de su cuerpo hacía usted más frecuentemente alusión?*

EL JOVEN. – *A Dios.*

El sacerdote desconcertado por la respuesta toma inmediatamente acento suizo.

EL SACERDOTE, con acento suizo. – *Pero no se hace más eso. Así no lo entendemos. Hay que preguntar esto a los volcanes, a los terremotos. Nosotros vivimos de las pequeñas suciedades de los hombres en la confesión. Y eso es todo, es la vida* (ARTAUD, 1975, pp. 36-37)⁴.

⁴ *Um padre, um sapateiro, um bedel, uma puta, uma juíza, uma vendedora de quatro estações chegam em cena como sombras.*

O MOCINHO. – *Eu me perdi dela! Devolvam!*

TODOS, num tom indiferente. – *Quem, quem, quem, quem.*

O MOCINHO – *Minha mulher.*

O BEDEL, com tom de choro. – *Sua mulher... Farsante!*

O MOCINHO. – *Farsante! Farsante é a tua!*

O BEDEL, batendo na testa. – *É pode ser.*

Sai correndo.

O padre se destaca do grupo e passa o braço em volta do pescoço do mocinho.

O PADRE, como num confessional. – *A que parte de seu corpo você faz, frequentemente, mais alusão?*



A cena descrita representa de forma subversiva o jorro dos pensamentos, das libidos dos personagens que se encontram recalçados por moralismos e imposições de instituições que os reprimem e os censuram. Isso implica pontuar que os personagens, por meio de suas falas, carregam em si a potencialidade de provocar, de desagradar, de desconstruir, de redefinir, de distorcer os tabus sociais. Com efeito, eles lançam seus pensamentos à “*liberdade soberana em meio a não liberdade*” (ADORNO, 2009, p. 15), desprendendo-os de suas concepções absolutistas, na qual se conjugam o “*soberano e o condescendente, um dependendo de si e do outro*” (ADORNO, 2009, p. 32).

A cena descrita acima merece duas atenções especiais, no sentido de que, primeiramente, Artaud lança mão de seu enfrentamento para com Deus, assinalando a sua crença em outras formas de misticismo, de modo que a salvação do espírito não virá de Deus, mas, sim, do contato do sujeito com sua própria natureza. Subentende-se, pois, que o sujeito é fadado a cumprir penitências para se salvar. Para isso acontecer, o sujeito deverá provocar em si mesmo uma revolução, invocando vulcões e terremotos. O segundo ponto que desejamos enfatizar nessa cena é que, nela, está implícita a vontade de Artaud de não aderir aos ideais do teatro tradicionalista europeu, assim como suas fraquezas ao enfrentar a vida dentro dos manicômios europeus. Manicômios esses que, aparentemente, revelam para a sociedade uma instituição séria e preocupada com a integridade física e mental dos pacientes. Contudo, na realidade, tais instituições mantêm um universo obscuro e sem esperanças, onde os pacientes vivem das “pequenas” sujeiras de uma política interna nunca revelada. Dessa forma, o autor projeta nos seus personagens o desejo de ser escutado. E dentro dessas operações de escrita, o espectador é contemplado a exercer sua proatividade imaginativa e a participar da obra, dando-lhe sentido. Poderíamos enfatizar que a escrita passa a ser revestida por uma: “*membrana lubrificante e cáustica, [...] com dupla espessura, inúmeros níveis, uma infinidade de fendas, [...], porém, tão sensível, tão pertinente*” (ARTAUD, 1983, p. 22).

O MOCINHO. – *A Deus.*

O Padre, desconcertado pela resposta, toma rapidamente o sotaque suíço.

O PADRE, com sotaque suíço. – *Mas isso não se faz mais! Eu não ouvi nada da sua boca. Como penitência você tem que invocar aos vulcões, aos terremotos. Nós vivemos das pequenas sujeiras dos homens nos confessionários. E agora é tudo, é a vida (tradução nossa).*



O que se pode constatar, pois, é que todo o universo onírico, presente em *O jato de sangue*, fornece ao espectador precipitações acerca de sonhos, onde todos os instintos animais, as obsessões eróticas e grotescas, as quimeras e violência possam transbordar. Verifica-se aqui a forte preocupação de Artaud em fazer com que o leitor/espectador participe e colabore como testemunha na construção dos sentidos da obra. Para Artaud, o espectador não pode ser alvo de uma representação teatral “*sem que uma imagem lançada provoque qualquer abalo no organismo, imprimindo nele uma marca que não mais se apagará*” (ARTAUD, 1999, p. 86). Ao contrário, o espectador tem que se sentir desestabilizado frente à obra que lê /ou à qual assiste, para que seu corpo e seu espírito abram *canais* para que possam experimentar novas sensações.

4. As potências imagéticas no cerne das rubricas: um diálogo com a teoria de Didi-Huberman

O jato de sangue se mostra de maneira lacunar. Os diálogos se potencializam em imagens. A dramaturgia nos propõe uma ideia que não se restringe à sobreposição a uma linguagem verbal. Ao contrário, o autor não cria uma relação de dependência entre uma linguagem e outra, senão uma tensão texto-visual, que diz respeito tanto à palavra quanto à imagem. Assim, as materialidades presentes nessa obra se configuram como “*imagens físicas e violentas que golpeiem e hipnotizem a sensibilidade do espectador pego pelo teatro como por um turbilhão de forças superiores*” (ARTAUD, 1983, p. 75). Esse pensamento torna-se evidente neste trecho da peça, uma vez que o autor trabalha com a força da natureza sobre os personagens:

En ese momento, repentinamente, la noche cae sobre el escenario. La tierra tiembla. El trueno hace estragos, con relámpagos que zigzaguean en todo sentido, y en el zigzagueo de los relámpagos se ve a todos los personajes echándose los unos con los otros, caen, se levantan y corren como locos (ARTAUD, 1975, p. 38)⁵.

A história não apresenta lugar nem duração definidos no espaço/tempo, além de conter poucos diálogos e muitas rubricas no corpo do texto, que se tornam

⁵ Neste instante, num só golpe, se faz noite em cena. A Terra treme. O trovão ruge, com relâmpagos que fazem zigue-zague em todos os sentidos, e nos zigue-zagues dos relâmpagos se veem todos os personagens que começam a correr: abraçam-se uns aos outros, caem na terra, se levantam e correm como loucos (tradução nossa).



fundamentais por traçarem a interseção entre a estância do literário e do cênico. Nessa relação, a dramaturgia dialógica se desdobra em dramaturgia temporal, espacial e sonora. As rubricas, em *O jato de sangue*, estabelecem um vínculo entre o texto dramático em si e sua encenação “virtual” (aqui, compreendida pelo imaginário do leitor diante das imagens). Essas rubricas tornam-se responsáveis por trazer à tona todo o efeito visual da obra, uma vez que Artaud traça o espaço e o tempo da ficção. Por meio das rubricas, que se mostram abertas e que estão a serviço da emancipação do texto/da cena para além do tridimensional, do corporal, do sensorial, é que o leitor poderá incorporar-se à obra contribuindo para a composição de seus sentidos.

Luiz Fernando Ramos, em seu livro *O parto de Godot: e outras encenações imaginárias*, pontua que as rubricas “inscrevem, no plano literário, a dimensão física e tridimensional da cena e, assim, não só articulam a encenação no plano imaginário, como garantem sua consistência ficcional” (RAMOS, 1999, p. 98). O pensamento de Ramos nos leva a refletir que as rubricas fazem de *O jato de sangue* uma dramaturgia ímpar, por sugerir, em várias instâncias, latências indecifráveis, surreais, para quem se aventurar a transpô-las numa encenação. Aquém ou além do drama, essa obra, instaura, paradoxalmente, tanto no plano de conceitos quanto no plano de ausências, uma escrita emancipada. Tal reflexão pode ser melhor compreendida na seguinte rubrica:

EL CABALLERO. – Maldita.

Se cubre el rostro con horror.

Una multitud de escorpiones sale en ese momento de las polleras de la Nodriz y comienzan a pulular en su sexo que se bincha y se resquebraja, haciéndose vidrioso, y reverbera como un sol (ARTAUD, 1975, p. 39)⁶.

Isso significa dizer que tal dramaturgia assume a poesia em sua materialidade. Ramos diz que: “*as rubricas criam um espaço ficcional permitindo ao espectador não só visualizar o fenômeno físico da cena na ausência do espetáculo, como fruir a carga poética da projetada espacialização*” (RAMOS, 1999, p. 153). É relevante pontuarmos que as rubricas funcionam independentemente das falas dos personagens e também não estão subordinadas a contar uma história, o que significa que Artaud trabalha com indicações espaço-temporais para auxiliar na ficcionalização do enredo. Uma outra observação a

⁶ O CAVALEIRO – Maldita.

Cobre o rosto de horror.

Uma multidão de escorpiões cai da saia da ama e começa a pular em seu seio que pega fogo e se racha: Tornando-se vidrado e brilhante como um sol. O mocinho e a puta fogem como dois trepanados (tradução nossa).



ser traçada é a importância das rubricas em não assumirem condições psicológicas dos personagens. Tanto é que o dramaturgo não trabalha com nomes. Os personagens funcionam como alegorias da religião, do trabalho, da censura, do sexo e da justiça. No caso, os personagens se configuram em “O Mocinho”, “A Mocinha”, “O Cavaleiro”, “A Ama”, “Um Padre”, “Um Sapateiro”, “Um edel”, “Uma Puta”, “Uma Juíza”, “Uma Vendedora de Quatro Estações”. O que se pode dizer desses personagens é que seus discursos são desordenados e coexistem com outras formas de vida, provocando-nos tensões em que a busca pelo *decifrável* só resulta no *indeterminado*:

EL JOVEN. – Te amo y todo es bello.

LA JOVEN, con un trémolo intensificado en la voz. – Tú me amas y todo es bello.

EL JOVEN, en un tono más quedo. – Te amo y todo es bello.

LA JOVEN, en un tono aún más quedo que el suyo. – Tú me amas y todo es bello.

EL JOVEN, dejándola bruscamente. – Te amo.

*[...] EL JOVEN. – Somos intensos. Ah, qué bien establecido está el mundo. Un silencio. Se oye como el ruido de una inmensa rueda que gira provocando viento. Un huracán los separa. En ese momento se ven dos astros que se entrecocan y una serie de piernas de carne viva que caen con pies, manos, cabelleras, máscaras, columnas, pórticos, templos, alambiques, que caen, pero cada vez más lentamente, como si cayeran en el vacío, luego tres escorpiones uno tras otro, y finalmente una rana, y un escarabajo que cae con una lentitud desesperante, una lentitud que hace vomitar (ARTAUD, 1975, p. 35, itálico no original)*⁷.

Na cena supracitada há o descompasso entre fala e gesto. Em outras palavras, aquilo que os personagens dizem (a construção idealizada de um amor pleno, puro, e verdadeiro) não correspondem às suas intenções de falas (vozes que ora apresentam-se trêmulas, ora bruscas, ora baixas, ora exaltadas) e tampouco com a imagem da roda que provoca um furacão, separando os personagens Mocinho e Mocinha. Podemos

⁷ O MOCINHO –. *Eu te amo e tudo é belo.*

A MOCINHA, com um tremor intensificado na voz. – Tu me amas e tudo é belo.

O MOCINHO, num tom mais baixo. – Eu te amo e tudo é belo.

A MOCINHA, num tom um pouco mais baixo. – Você me ama e tudo é belo.

O MOCINHO, bruscamente, abandona a mocinha. – Eu te amo.

[...] O MOCINHO. – Nós somos intensos. Oh, como o mundo está bem estabelecido!

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



fazer duas leituras acerca dessa cena. A primeira corresponde à tentativa de Artaud de querer dissolver a ideia romantizada do amor e a de uma sociedade bem estabelecida e ordenada.

Nesse sentido, o dramaturgo cria, então, a imagem de uma engrenagem, provocando um cisão que separa o casal (que momentos antes declarava amor um ao outro), trazendo à tona o caos total e o vazio supremo. A segunda interpretação advém da imagem criada, a partir do desmoronamento de pernas em carne viva, juntamente com pés, mãos, cabelos, perucas, máscaras, colunas, pórticos, templos, alambiques. Poderíamos enfatizar que esse “desmoronamento” simbolizaria o projeto do Teatro da Crueldade. Isso porque o autor procurava questionar as estruturas do teatro clássico, permitindo desestruturar parte do que se considerava “verdades irrevogáveis do pensamento”, chegando, assim, a atingir de forma violenta e cruel aquilo de mais recalcado a que a linguagem nos impossibilita de chegar: os lugares ocultos de nossa existência. Para se chegar a esses lugares ocultos não só o corpo deve se abrir e se esvaziar como também o olhar. Dentro das propostas do Teatro da Crueldade, ao direcionarmos nosso olhar para as camadas mais íntimas do nosso ser, devemos permitir que essas mesmas camadas nos também nos olhem. Essa reflexão corresponde àquilo que Didi-Huberman enfatiza:

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazará e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. (HUBERMAN, 1998, p. 38).

Nota-se, assim, que as imagens da cena anteriormente citada trazem um peso crítico por nos exigir um trabalho prévio de esvaziamento de discursos que se cristalizam como verdades, além de nos possibilitar a encontrar brechas onde possamos apresentar diferentes posições do olhar, com vistas à abertura ao invisível. Nesse jogo de tensão entre texto e imagem, o que se pode perceber é que a ação dramática, em todo o enredo, não se encontra atrelada às falas dos personagens, já que muitas delas se consolidam plástica e espacialmente na obra, sugerindo, assim, outro paradigma em termos de construção dramaturgica, possibilitando que a construção do entendimento sobre ela apresente-se num processo de work in progress. E é na



condição de ir além do visível e do legível que se estabelece a experiência do intérprete, isto é, como possibilidade de singularizar seu olhar. Essa ideia permite dialogar com as propostas de Didi-Huberman no que concerne ao objeto artístico: o olhar é capturado pelo objeto. Nessa relação de reciprocidade, o olhar se redimensiona e as possibilidades de críticas tornam-se menos engessadas, ganhando mais mobilidades. Como afirma o filósofo:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Tomando como referência o pensamento de Didi-Huberman, a estética dessa obra artaudiana nos convida a adentrar no jogo entre olhar e ser olhado pelo objeto, em que “o ver se transforma em ser” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Essa nossa ideia pode ser visualizada na cena final em que A Puta, ao cair nos braços do personagem O Mocinho, diz:

*LA PROSTITUTA, suspirando y como en el extremo de un orgasmo. – Cuéntame como ha ocurrido esto.
El Joven esconde la cabeza entre las manos.
La Nodrizza vuelve llevando a la Joven bajo el brazo como un paquete. La Joven está muerta. La deja caer al suelo y ésta se aplasta y achata como una torta. La Nodrizza no tiene más senos. Su pecho es completamente chato. En ese momento regresa el Caballero que se echa sobre la Nodrizza y la sacude con vehemencia.
EL CABALLERO, con voz terrible. – ¿Dónde lo has puesto? Dame mi gruyère.
LA NODRIZA, atrevidamente. – Aquí está.
Se levanta las polleras.
El Joven desea irse corriendo pero se queda como un títere petrificado (ARTAUD, 1975, p. 39)⁸.*

⁸ *A PUTA, num suspiro e como ao extremo ponto de um espasmo amoroso. – Conta pra mim como foi pra você.*

O mocinho esconde a cabeça com as mãos.

A ama volta trazendo a mocinha nos braços como um pacote. A mocinha está morta. A ama deixa a mocinha cair na terra onde ela se quebra e se torna pálida como uma bolacha. A ama não tem mais seios. Seus seios estão completamente achatados. Neste momento aparece o cavaleiro que se atira sobre ela e a sacode violentamente.

O CAVALEIRO, com uma voz terrível. – Onde você escondeu? Me dá o meu queijo!

A AMA, alegremente. – Aqui está.

Levanta as saias.

O mocinho quer correr, mas não consegue. Ele se congela como uma marionete petrificada (tradução nossa).



A imagem da Mocinha que, ao cair na terra, se quebra como uma bolacha; a imagem da Ama que retira de dentro de sua saia (supostamente de seu aparelho reproduzidor) um queijo; e, por último, a imagem do Mocinho que se congela como uma marionete petrificada, tais imagens juntas se configuram na própria *não hierarquização* entre sujeito e objeto. Um ponto importante a ser destacado aqui é o uso da imagem da marionete a que Artaud recorre. Tal uso traz à tona as erupções do *fantástico* e do *burlesco*, além de apontar a incapacidade da voz (do personagem e do próprio Artaud) de exprimir aquilo que a atormenta. Aquilo que não se traduz em fala. E esse corpo ganha deformidade: a marionete petrificada. E essa dissonância constitui parte do projeto do Teatro da Crueldade. O que se pode deduzir, pois, é que tudo que se apresenta, na dramaturgia é olhado/interpretado por meio da cisão do ver à sensação de incompletude, de inquietude, de indeterminação daquilo que não podemos apreender, daquilo que nos escapa, do vazio. A partir desses campos de visão (inquietude, indeterminação, inapreensibilidade) que se funda a perda e também onde se rompe a dinâmica de hierarquização do sujeito e objeto.

Segundo Didi-Huberman, “*o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha*” (HUBERMAN, 1998, p.29). Esse retorno do olhar sobre o olhante é pensado pelo filósofo a partir do conceito de imagem de Benjamin. Esta imagem, por sua vez, está relacionada à experiência do choque que assinala certa revolução e violência na imagem; e está ligada à história e ao tempo. Nesta experiência de choque é que se instaura a operação de perda, do inapreensível que impede o reconhecimento e que problematiza, com isso, a ordem do saber. Isso significa que distanciar do visível é consentir com que o olhar, em exercício de inquietude, crie um espaçamento do vazio:

[...] Aqui não há portanto síntese a não ser inquietada em seu exercício mesmo de síntese (de cristal): inquietada por algo de essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 117).

Para tanto, trabalhar a ambivalência da imagem é tentar extrair alguns sentidos ocultos da mesma. É pensar nos possíveis desdobramentos desse sentido num exercício de resignificação para além daquilo que nos foge do campo do visível. O segredo reside então, diante do pensamento de Didi-Huberman, na dialética, que por si só carrega a crítica. Ao nosso olhar, ela nos obriga a olhá-la e a constituir esse olhar. É somente assim que se poderia constituir a leitura de uma imagem: “*ler não no sentido*



de decifrar, mas de retrabalhar a imagem na escrita, que é ela mesma imagética, portadora e produtora de imagens” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 181). Diante desse pequeno excerto, é possível pontuar que *O jato de sangue* nos apresenta imagens que constituem desvios, contradições, sem diminuí-las nem resolvê-las, mas integrando-as em sua ordem e dimensão próprias, transgredindo os limites de seu próprio campo semiótico.

Com isso, a obra nos oferece a oportunidade de experimentar a sua incompletude. Ou seja, tais incertezas não têm como referencial o real visível, o que não possibilita ao leitor ficar acorrentado a uma lógica figurativa, a uma representação do real. Aqui, o olhar interpretativo admite a ambivalência como dispositivo de leitura, isso porque os personagens artaudianos assumem várias facetas e possuem certa anomalia nas suas formas corpóreas, além de suas ações tornarem-se animais e, até mesmo, monstruosas. Um bom exemplo desse apontamento pode ser comprovado nesta rubrica:

*EL JOVEN, gritando con todas sus fuerzas. – El cielo se ha enloquecido.
Mira al cielo. Salgamos corriendo.
Empuja a la joven delante suyo.
Y entra un Caballero de la Edad Media con una enorme armadura y seguido
por una nodriza que sostiene sus pechos con ambas manos y resopla porque tiene
los senos muy inflados* (ARTAUD, 1975, p. 35, *italico no original*)⁹.

Há nessa rubrica a inserção de personagens bizarros e antiquados, como o Cavaleiro e a Ama. Por meio desses personagens, Artaud transporta o leitor para outros tempos e lugares, como, por exemplo, para a idade média¹⁰, que nos remete aos cavaleiros medievais, ao feudalismo, à soberania da Igreja Católica e, sobretudo, a doença da peste negra. Dessa forma, o tempo, em *O jato de sangue*, é marcado pela ausência de linearidade, de modo que as situações, os acontecimentos vividos pelos personagens não são definidos por uma ordem cronológica. Didi-Huberman acredita que, na esfera interpretativa do anacronismo e da perda, que as imagens se tornam dialéticas. Assim, as imagens, nessa obra, surgem a partir das ações do tempo que

⁹ O MOCINHO, *gritando com todas suas forças. – O céu ficou louco!*

Olha o céu. Vamos sair correndo!

O mocinho empurra a mocinha de sua frente.

Entra um cavaleiro da idade média com uma armadura enorme seguido por uma ama que segura os seios com as duas mãos e respira graças a seus seios muito inflados (tradução nossa).



interferem no espaço que, por sua vez, interfere sobre as ações dos personagens. O espaço se configura também através do tempo, por meio dos ritmos, fluxos, ecos e repetições. Tempo esse que traz à tona tensões e articulações entre linguagem e imagem, que não funciona como representação de algo previamente dado, ou imitação de um referente (produzindo a ilusão de uma presença visível):

LA NODRIZA. – *Nuestra hija, allá, con él.*
 EL CABALLERO. – *No hay hija, silencio.*
 LA NODRIZA. – *Te digo que se están besando.*
 EL CABALLERO. – *Qué carajo crees que me hace que se estén besando.*
 LA NODRIZA. – *Incesto.*

A palavra *incesto*, pronunciada no referente trecho, torna-se um tema bastante recorrente na escrita artaudiana. Essa obstinação se deve à necessidade de Artaud de lutar contra a moral e contra o estatuto social, na expectativa de encontrar uma liberdade para se expressar e deixar à mostra seu eu-inconsciente. Segundo o autor Alain Virmaux, “*o incesto é o que melhor caracteriza a violência feita ao nosso ser profundo*” (VIRMAUX, 1990, p. 50). A proibição do incesto constitui: “*o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas sobretudo no qual se processa a passagem da natureza à cultura*” (STRAUSS *apud* VIRMAUX, 1990, p. 50). Desse modo, o incesto configura-se em *O jato de sangue* como uma insistência colérica do autor em exigir do corpo uma pureza. E para se chegar a tal pureza é preciso castigar-se. Assim, Artaud se pune e é daí que provém “*a obscenidade, a imundice, a fecalidade como necessidade de expiação*” (VIRMAUX, 1990, p. 51).

Na cena supracitada, as falas produzem um jogo de alteridades, de justaposições (daquilo que se pode ver, daquilo que não se pode ver ou daquilo que não se quer ver), de deslocamentos e de colisões, fazendo com que as imagens-textos apresentem-se de forma paradoxal, por meio de elementos heterogêneos e de operações como: lapsos visuais e jogos de linguagem constituídos por afirmações e negações, por esvaziamento do visível e pela produção dicotômica entre o significado de algo latente e a manifestação de algo aparente. As imagens funcionam como um traço, um rastro, como “*coisas a ver de longe e a tocar de perto*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35). Julgando-as como críticas, elas ganham deslocamento no espaço e tempo por emergirem uma orientação ao leitor que ora se desliza pelo reconhecimento, ora pelo estranhamento, ora se evidencia, ora se esconde:



[...] a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Pretérito com o Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagética. Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 182).

Na obra *O jato de sangue*, em muitas instâncias, apresenta imagens opacas, então, o próprio ato de interpretá-las admite que tal ato assuma um lugar de suspensão. Isso significa que devemos deixar as imagens se apropriarem de nossa visão, por mais absurdas que sejam, de modo que a relação entre sujeito e objeto se transforme numa só coisa, desfazendo-se, assim, a oposição canônica da presença e da ausência. E é nessa oposição que se produz o sentido.

5. Considerações Finais

Para uma leitura atenta e criteriosa da obra, faz-se necessário que percebamos as vozes, os vazios, os ritmos entre uma imagem e outra. Como demonstrado através da análise das cenas, tanto o conceito de dialética negativa de Adorno quanto o conceito de anacronismo, de imagem dialética, com sua essencial função crítica, de Didi-Huberman, nos serviu de base para entendermos a obra de Antonin Artaud, inclusive para olhá-la como sendo uma escrita performática. Isso porque a escrita artaudiana permite ao leitor a expansão do campo do visível para uma dimensão temporal, espacial e corporal.

Entendemos que essa não é a única leitura possível de Artaud, mas a escolha dessas teorias no possibilita perceber que a obra analisada conduz nosso pensamento a uma espécie de vazio¹¹. É nesse vazio que a poesia (em processo de formação) nasce como imagem, alegoria, cuja linguagem ultrapassa o domínio das palavras e da ocorrência psicológica. Artaud trabalha com a articulação de uma linguagem no espaço por meio de imagens, formas, cores e sons, cujos sentidos estão sempre na ordem do oculto, do devir. Isso implica dizer que a tentativa, de qualquer leitor, em buscar uma síntese para a obra torna-se inútil. Para tanto, é necessário pensarmos, metafisicamente e dialeticamente, a relação entre texto e imagem na presente dramaturgia. Isso significa

¹¹ O vazio representa, na dramaturgia, a falta do dito, o puro querer dizer, entre a imagem e o significado.



que devemos ativar nosso inconsciente para compreendermos a linguagem teatral como “pura”, capaz de atingir outra realidade, na qual o teatro esteja ligado “às possibilidades de expressão pelas formas, por tudo aquilo que é gesto, ruído, cor, plasticidade, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é repô-lo no seu aspecto [...] metafísico, é reconciliá-lo com o universo” (ARTAUD, 1983, p. 58).

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.
- ARTAUD, Antonin. **El jet sangre**. Tradução de Antonio López Crespo. In: ARTAUD, Antonin. *El ombligo de los limbos. El pesa-nervios*. Buenos Aires: Ed. Aquarius, 1975. p. 34-40.
- ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução e organização de Cláudio Willer. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1983. (Rebeldes e Malditos)
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRETÓN, André. **Manifesto surrealista**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_actio_n=&co_obra=2320>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2019.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FARIAS, José Nivaldo de. A agonia da razão: contextos do fenômeno surrealista. In: FARIAS, José Nivaldo de. **O surrealismo na poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 15-31.
- GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- KOTHE, Flávio René. Do ângulo de Adorno. In: KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno: confrontos**. São Paulo: Ática, 1978. p. 121-211.
- RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot: e outras encenações imaginárias, a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 1999.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Tradução de Carlos Eugenio Marcondes Moura. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Recebido em 29 de setembro de 2019

Aceito em 20 de dezembro de 2019

