



## Os cadernos de Antonin Artaud: escritura, desenho e teatro

André Silveira Lage

### Os cadernos de Antonin Artaud

Ainda pouco conhecido no Brasil, os *Cadernos de Rodez e de Ivry*<sup>1</sup> de Antonin Artaud constituem um conjunto poético e gráfico considerável, que abalou a recepção crítica da obra de Antonin Artaud na França, provocando reações polêmicas, tanto no que diz respeito à sua natureza específica, quanto no que diz respeito à problemática editorial que os concerne. Diferentemente dos textos<sup>2</sup> do período pós-asilar de sua vida, esses 406 cadernos não se configuram como uma obra propria-

mente dita, não foram realizados em vista de uma publicação, não foram destinados ao leitor. Território desconcertante, tanto pela extensão (milhares de páginas) quanto pelo modo de escritura (fragmentos, rabiscos, anotações, textos jorrados em bloco, de um único sopro), eles colocam um problema para a crítica literária: como situá-los em relação às outras obras de Artaud? Estariam ou não “à margem” daquilo que consideramos sob a expressão “literatura”?

Sylvan Tanquerel defende, por exemplo, o estatuto “marginal” desses cadernos, considerando-os ora “como fora do campo da literatu-

---

André Silveira Lage é pós-doutorando da Escola de Comunicação e Artes da USP.

- <sup>1</sup> A partir do anos 80, esses cadernos começaram a ser publicados pelas edições Gallimard. Os *Cahiers de Rodez* (tomo XV a XXI das *Obras completas*) reúnem cronologicamente os cadernos escritos por Artaud de fevereiro de 1945 a maio de 1946, data de sua saída de Rodez. Os *Cahiers de retour à Paris* (tomos XXII à XXV) reúnem os cadernos escritos de junho de 1946 a janeiro 1947. Os cadernos redigidos a partir desta data e até a morte de Artaud, no dia 04 de março de 1948, não foram ainda publicados. Paule Thévenin foi a responsável pelo deciframento, pela transcrição, pela transmissão e edição desses cadernos. Podemos encontrá-los reproduzidos parcialmente e em fac-símile em diversos livros ou catálogos de exposição. Ver o livro de Paule Thévenin & Jacques Derrida, *Antonin Artaud: Dessins et Portraits*, o catálogo *Œuvres sur papier* da exposição realizada no Musée Cantini, e mais recentemente, o catálogo da exposição *Antonin Artaud* realizada na Bibliothèque Nationale de France (de 7 novembro a 4 fevereiro de 2007).
- <sup>2</sup> No final de sua vida, Artaud reencontra pouco a pouco a força criadora e publica diversas obras, tais como *Artaud le mômo* [*Artaud o momo*, 1947], *Ci-gît, précédé de la Culture Indienne* [*Aqui jaz, precedido da Cultura Indígena*, 1948], *Van Gogh le suicidé de la société* [*Van Gogh o suicida da sociedade*, 1947], *Pour en finir avec le jugement de dieu* [*Para acabar com o julgamento de deus*, 1948].

ra e relevando das análises médicas”, ora como uma espécie de “texto-anterior” ou canteiro das últimas obras, ora ainda como um *corpus* concernindo a produção dos anos 40 sendo frequentemente objeto de leituras gerais e temáticas.<sup>3</sup> Delphine Lelièvre, por sua vez, critica o próprio trabalho editorial, ao constatar a extrema disparidade entre a versão manuscrita e a versão apresentada pelas edições Gallimard. Apoiando-se em noções da crítica genética textual (“pré-redacional”, “unidade de página” e “cadernos de notas”), ela critica o partido tomado pelas Edições Gallimard, que “não reproduziu a topografia do texto – página, linha, margem, interlinha – nem os croquis e os desenhos, nem mesmo a pontuação manuscrita, portanto atípica”.<sup>4</sup>

O conjunto desses 406 cadernos redigidos durante o seu internamento em Rodez e em

Ivry constitui a parte mais importante do “Acervo Artaud” da *Bibliothèque Nationale de France*, em Paris. Ao consultá-los, percebi, entre outros aspectos, o impacto visual e vocal da página, a precariedade do suporte, a dimensão tátil que os regem, e, sobretudo, a importância da dimensão do arquivo (tanto do ponto de vista estético quanto político). Vê-los, pegá-los, folheá-los e lê-los é uma experiência de forte impacto. Na França, duas edições fac-símiles desses cadernos já foram publicadas pela Gallimard: *50 dessins pour assassiner la magie* (2004)<sup>5</sup> e o *Cahier: Ivry, janvier 1948* (2006)<sup>6</sup>. Vale lembrar também o *Artaud: Oeuvres*, Quarto Gallimard (2004), que retoma diversos textos contidos nesses cadernos, propondo ao leitor um repertório amplo e vasto.<sup>7</sup>

Todos esses cadernos constituem um território extremamente fecundo da obra de

<sup>3</sup> Tanquerel, Sylvan. “Antonin Artaud et la magie scripturale des cahiers”, in revue *Société – L’acte d’écrire*, n. 81, 2003, p. 8.

<sup>4</sup> Lelièvre, Delphine. “Scénographie d’un sujet: Les feuillets manuscrits des Cahiers de Rodez”, in *Europe*, n. 873-874, Janvier-février 2002, p. 219. A autora reitera em diversas passagens os limites da versão editada pela Gallimard, cuja diagramação contribuiu para “textualizar, isto é, apresentar sob a forma de texto, o que no estado inicial, é mais próximo de instantâneos de escritura desprovidos de toda preocupação literária”. Argumenta ainda que “textualizar” o manuscrito significa linearizar a escritura, hierarquizar a informação, organizá-la para torná-la legível.

<sup>5</sup> Essa edição reuniu em um único livro um prefácio que introduz o leitor na trama da escritura e do desenho, as reproduções fac-símiles do manuscrito original do texto, uma retranscrição colocada em paralelo e uma compilação de reproduções fac-símiles intitulada *Dessins pris à des cahiers de notes* [Desenhos extraídos de cadernos de notas]. Os desenhos escolhidos para acompanhar esta edição de *50 desenhos para assassinar a magia* foram publicados segundo a ordem de sua aparição nos doze cadernos retidos por Artaud para este projeto.

<sup>6</sup> Essa edição reuniu a reprodução fac-símile do próprio caderno, um prefácio e uma retranscrição do texto publicada à parte.

<sup>7</sup> Como, por exemplo, os textos que foram escritos para serem proferidos na ocasião da primeira exposição de seus desenhos e retratos, na Galeria Pierre, em 1947: *Alienar o ator* (caderno 298, maio 1947), *O Teatro e a Ciência* (caderno 329, julho 1947) e *Três textos para serem lidos na Galeria Pierre* (caderno 325, julho 1947). Como também um repertório rico de textos sobre o teatro, o desenho e o corpo, todos eles escritos durante os dois últimos anos de sua vida: *Notas para uma “Carta aos Balineses”* (caderno 246, fevereiro 1947), *O corpo humano* (caderno 295, maio 1947), *O rosto humano* (caderno 316, julho 1947), *Eu coloco a questão do desenho* (caderno 260, março 1947), *Dez anos que a linguagem partiu* (caderno 285, abril 1947), *50 desenhos para assassinar a magia* (caderno 396, janeiro 1948), entre outros.



Artaud. Considero-os não como uma obra propriamente dita (no sentido de obra acabada, feita, concluída, ou “gramaticalmente bem sucedida” como diria Artaud), mas como uma espécie de *dramaturgia íntima*, um reservatório de pensamentos, uma “picto-coreografia” (Derrida), que se configura, pouco a pouco, de maneira instável, fragmentada, anárquica e múltipla. Eles são contemporâneos da produção dos grandes desenhos, dos retratos e dos auto-retratos e encenam alguns temas recorrentes em seus últimos escritos, a saber, a luta contra deus e o “pai-mãe”, a revolta contra a “miséria do corpo humano” e a sua má constituição anatômica, a força da magia e a reivindicação revolucionária de um novo corpo humano, corpo infinitamente potencial, com poder de explodir, em luta contínua contra a arte, a organização do organismo, a representação, a língua carcaça e deus. Corpo indissociavelmente poema-desenho-teatro.

Nesse sentido, seria impossível desvincular a natureza desses cadernos das outras *poéticas* que os constituem como tal: o desenho e o teatro. É essa imbricação entre a *escritura*, o *desenho* e o *teatro* que me parece ser uma de suas características fundamentais. Ocupar o espaço da “página” desses cadernos com diferentes modos de expressão, saturá-lo de signos verbais e não-verbais, habitá-lo com desenhos informes, objetos indecifráveis, blocos, caixas, caixões, pregos, pedaços de membros, fragmentos de rostos, barras, pontos, manchas, rabiscos, anotações, reflexões, pensamentos diversos, listas de nomes, listas de quadros e de obras, relatos de sonhos, textos às vezes acabados, nascidos de um só jorro (como os textos escritos em 1947 sobre o desenho, o teatro, a anatomia humana), tudo isso é uma maneira de combinar dois gestos – *escrever e desenhá-lo*. No entanto, é raro que os

desenhos venham ilustrar, figurar o que o texto diz. Nem ornamento, nem ilustração, eles introduzem, ao contrário, uma mesma pulsação, cuja “força de dilaceramento” seria idêntica à da escrita. Tanto o traçado dos signos verbais quanto a materialidade do grafismo nos confrontam com essa “força de dilaceramento” que além de teatralizar a visualidade da página e de introduzir o princípio da *dissonância*, traduz também o que Jacques Derrida chama de “pensamento do lance”, que é o “pensamento da pulsão mesma, da força pulsiva, da compulsão e da expulsão. Da força antes da forma”.<sup>8</sup>

### 50 desenhos para assassinar a magia (caderno 396)

O caderno de número 396, contendo o texto *50 desenhos para assassinar a magia* se inscreve nessa perspectiva do “pensamento do lance” do qual fala Derrida. Ao examinar as reproduções fac-símiles do manuscrito de *50 desenhos para assassinar a magia*, a primeira impressão que se tem é a de que ele foi escrito de um só golpe, em um único gesto. A própria *grafia* de Artaud nos sugere tanto a velocidade<sup>9</sup> de uma escritura que segue o impulso do pensamento quanto uma forma de escritura arcaica, pictográfica, na qual as letras são percebidas de maneira plástica e como desenho. Percebemos também que o manuscrito é impregnado e atravessado pelo impulso do lançamento, do projétil, característica que pode ser verificada nas marcas da *performance* da qual procede o manuscrito: martelado com a ajuda de um instrumento pontiagudo, ele é perfurado em diversos lugares, formando visualmente uma constelação de pequenos furos que aparecem desde a primeira página, atra-

<sup>8</sup> Derrida, J. & Bergstein, L. *Enlouquecer o subjétil*, 1998, p. 43.

<sup>9</sup> Lembremos também que a velocidade foi, no tempo do surrealismo, dos *Champs magnétiques* [Campos magnéticos] e dos desenhos automáticos de André Masson, um fator determinante.

vessando e repetindo-se em todas as outras. Podemos analisar esses *furos*<sup>10</sup>, essas pequenas “perfurações performativas” (Derrida) como as marcas do gesto físico e vocal que os precedem, e seria difícil lê-los sem pensar no papel da dicção, da declamação e da escansão que lhes são indissociáveis. Na página manuscrita não há nenhum desenho, mas paradoxalmente, o desenho está ali, ele habita a página, traça um pensamento sob a forma de explosões de subjetividade, de blocos de sopro que disseminam, na página impressa, sua natureza essencialmente *vocal*. Em outras palavras, enquanto marca, figura e traço do gesto físico e vocal que os engendram, esses furos são o desenho. Eles cravam o suporte inerte da representação (a folha de papel é atravessada), dinamizando-o, tornado-o mais potente. Eles nos conduzem também a pensar a *noção de voz* não apenas como uma oralização da escritura, mas também como um campo de forças impregnado na letra, no traço escrito e desenhado, rompendo assim com a concepção tradicional que opõe a voz à letra, o vocal ao escritural e ao visual. Resumindo: esses furos anunciam de maneira emblemática essa relação entre a prática do desenho e o “valor plástico e objetivo do sopro”.<sup>11</sup> Eles indicam-nos que o desenho em Artaud é uma « máquina que tem sopro »<sup>12</sup>:

(...) levanto-me / procuro / consonâncias, / adequações / sons, / balanços do corpo / e dos membros / que reproduzam o ato (...).<sup>13</sup>

Em Artaud, desenhar não significa representar por traços alguma coisa, mas supõe um corpo-a-corpo com a questão da língua. Desenhar é submeter a língua à uma espécie de torção e de *escansão* que desestabiliza a sintaxe e que engaja o corpo inteiro. Escandir, lembremos, consiste em decompor a língua em elementos constitutivos através da voz, em analisá-la mesmo. É uma antiga prática da declamação da poesia através da qual se faz sobressair o corte das sílabas em unidades métricas. Mas Artaud vai muito mais longe. Escandir pode também ser compreendido como uma *eletrocução* que Artaud inflige à língua, como uma corrente de eletricidade vocal que produz o que a poesia escrita não é capaz de dizer: um ritmo, uma sensação, uma respiração, uma melodia cujas modulações sonoras são minuciosamente experimentadas e estudadas com precisão, com esse “rigor implacável” que fundamenta uma de suas definições da *Crueldade*.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Lembremos também dos *sortilégios* de Artaud, essas estranhas cartas, essas missivas conjuratórias que misturavam desenho e escritura sobre folhas de papel meticulosamente perfuradas e queimadas com um fósforo ou a ponta de um cigarro.

<sup>11</sup> Artaud, A. *50 dessins pour assassinier la magie*. 2004, p. 32. Tradução livre.

<sup>12</sup> Artaud, A. *Oeuvres*. Quarto Gallimard, 2004, 1513.

<sup>13</sup> Artaud, A. *50 dessins pour assassinier la magie*. 2004, p. 31. Tradução livre.

<sup>14</sup> A teoria do *Teatro da Crueldade* em Artaud foi muitas vezes mal compreendida, torturada, maltratada, pois confundida com um teatro de sangue, com exposição de órgãos, mal físico, tumulto e sadismo. Em diversos textos do *Teatro e seu duplo*, Artaud tenta explicar o que ele entende por “crueldade”, concebendo-a não “no sentido episódico, acessório, por gosto sádico e perverso de espírito, por amor dos sentimentos estranhos e das atitudes malsãs”, mas no “sentido de apetite de vida, de rigor implacável, no sentido de turbilhão de vida que devora as trevas”. Fica claro que a crueldade em questão não é física, nem moral. Ela é, antes de tudo, *vital* – intimamente ligada ao próprio princípio da *vida*: “Tudo



Eu sopro, / canto, / modulo / mas não por acaso / não / tenho sempre / como que um objeto prodigioso / ou um mundo / para criar e para chamar.<sup>15</sup>

Explorar as potencialidades sonoras da língua, fazer ouvir tanto a palavra organizada com vistas a um sentido lógico quanto o fonema puro, sua explosão e seu nascimento, são operações indissociáveis de uma oralidade e de uma gestualidade que presidem e constituem como tal essas práticas que se contaminam reciprocamente: o desenho, a escritura e o teatro. Ou seja, ambas as práticas remetem à intensidade de uma *ação*, ao mesmo tempo *gestual* e *vocal*:

Meus desenhos são puramente / e simplesmente a reprodução no / papel / de um gesto / mágico / que exerci / no espaço verdadeiro / com o fôlego de meus / pulmões / e minhas mãos / com minha cabeça e meus 2 pés / com meu tronco e minhas / artérias etc.<sup>16</sup>

Nos últimos anos de sua vida, Artaud tinha o hábito de exercer o *golpe* de seu sopro, de praticar a escansão, utilizando simultaneamente um martelo que ele batia sobre um grande tronco de madeira. Numa carta de setembro de 1945 endereçada à Roger Blin, ele descreve mais uma vez os recusos dessa *prática* que lhe permitia experimentar as modulações de sons, as vibrações de cada sílaba, os diferentes ritmos da matéria verbal:

Um de meus recursos é cantar frases escandidas quando escrevo, como outros cantariam ‘viens poupoule ou auprès de ma blonde’ e outro recurso é golpear com meu sopro a atmosfera e minha mão, tal como se maneja um martelo ou uma foice para fazer jorrar almas sobre meu corpo e o ar.<sup>17</sup>

Escrever. Escandir. Dar golpes com o sopro e com o martelo. O que era para Artaud uma maneira de dizer o texto poético, de fazê-lo “sair da página escrita” como num desejo de capturar a palavra em seu nascimento, era normalmente confundido pelos médicos dos hospitais psiquiátricos com delírio desenfreado, histeria verborrágica, alienação mental. Tais médicos desconheciam que o *teatro do sopro e do grito* era uma maneira de praticar metodicamente a sua teoria do *Teatro da Crueldade* e, pelo viés de tais operações, reinventar a sua própria anatomia. Numa carta a Jean Paulhan, ele precisa:

Estou sempre aqui em perigo de ser tratado de louco e de agitado quando trabalho aqui, seja em gestos, seja em cantos, seja em caminhadas, seja em atitudes do meu Atletismo afetivo.<sup>18</sup>

Tudo indica que o sopro como temática recorrente em Rodez estaria relacionado com o trabalho do ator, mas atenção, o ator aqui em questão não é um comediante, ele não utiliza seu corpo para construir uma personagem, não

---

que *age* é uma crueldade. Disse *crueldade* como poderia ter dito *vida*”. (Artaud, A. 1999, p. 133, 118, 119, 134). Sobre essa questão da crueldade, ver o meu artigo “O Teatro segundo Artaud: ou a Reinvenção do Corpo”, in *Revista FIT 3* [Festival Internacional de Teatro]. Belo Horizonte: Rona Editora, 2008, p. 62-71.

<sup>15</sup> Artaud, A. *50 dessins pour assassinier la magie*. 2004, p. 31-32. Tradução livre.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 27 e 28. Tradução livre.

<sup>17</sup> Artaud, A. *Tomo XI*. 1974, 119. Tradução livre.

<sup>18</sup> Artaud, A. Ibidem, p. 127-128.

se inscreve no espaço da representação. Ao contrário, ele age com seu corpo para *devolver o corpo ao corpo*. Isto é, ele age com o seu corpo para concretizar o que Artaud nomeia “uma certa operação de transmutação fisiológica, e de metamorfose orgânica verdadeira do corpo humano”.<sup>19</sup> Ou seja, a finalidade do teatro é, nesse

sentido, a reinvenção da anatomia. E essa reinvenção passa pelo corpo, pelo ritmo, pela voz, pela explosão desse « verbo vibrátil, espasmódico e metódico » que coloca o teatro dentro do corpo e que faz do corpo humano o lugar privilegiado do ato teatral.<sup>20</sup>

---

**RESUMO:** Este artigo pretende apresentar os cadernos de Rodez e de Ivry de Antonin Artaud, levando-se em consideração tanto um breve esboço da problemática editorial que os concerne quanto uma reflexão sobre a sua natureza específica. Trata-se de mostrar ainda como a natureza específica desses cadernos é indissociável daquilo que neles estão em jogo, a saber, a articulação, no interior do próprio espaço da página, de três poéticas (a escritura, o desenho e o teatro) que se definem e se contaminam reciprocamente, potencializando assim um tema extremamente primordial que surge a partir de Rodez: a reinvenção da anatomia.

**PALAVRAS-CHAVE:** cadernos de Antonin Artaud; escritura; desenho; teatro.

---

<sup>19</sup> Artaud, A. *Oeuvres*. Quarto Gallimard, 2004, p. 1547.

<sup>20</sup> “Faça dançar a anatomia humana, de cima para baixo e de baixo para cima, de trás para frente e de frente para trás”, escreverá Artaud no grande poema de 1947 intitulado *O Teatro da Crueldade*. Ou então: “O teatro da crueldade quer fazer dançar simultaneamente pálpebras com cotovelos, rótulas, fêmures e dedos dos pés, e que isso seja visto”.