REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
ISSN: 1983-2400

Revista Linguagem & Ensino
https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/index
Pelotas, v. 28, n. 1, JAN-DEZ (2025)

A PALAVRA ALQUÍMICA EM ARTAUD: Do outro lado da representação e a escritura "fora-de-si"[1]

Luciano Ponzio[2]
Universidade de Salento, Lecce, Itália

Tradução de
Adail Sobral[3]
Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, RS, Brasil

Resumo: Este ensaio examina a obra de Antonin Artaud como uma prática de escrita radical que ultrapassa as fronteiras convencionais entre literatura, teatro, desenho e vida. Interpreta a produção artaudiana como uma forma expressiva proteiforme, irredutível a gêneros estáveis e voltada para questionar a representação, o sujeito e a ordem do discurso. No centro da análise está a relação entre o teatro da crueldade, a escrita do corpo e a dimensão alquímica da palavra, entendida como força capaz de restituir visibilidade ao irrepresentável. O artigo percorre momentos decisivos da biografia de Artaud — o projeto teatral, a viagem ao México, a experiência irlandesa, o internamento e a retomada da escrita em Rodez — mostrando como vida e obra se interpenetram em uma trajetória de dissidência diante dos dispositivos disciplinares da normalização. O texto também destaca a tradução, concebida não como simples transcrição, mas como reescrita criativa e travessia da alteridade, sobretudo no diálogo com Lewis Carroll. Com apoio em Derrida, Blanchot, Deleuze, Barthes e Foucault, o estudo apresenta Artaud como figura central de uma escrita "fora de si", capaz de desarticular a linguagem e abrir um novo espaço para a arte, o pensamento e a liberdade expressiva.
Palavras-chave: Escritura radical; Artaud; Palavra alquímica.

Riassunto: Questo saggio analizza l'opera di Antonin Artaud come una pratica di scrittura radicale che oltrepassa i confini tradizionali tra letteratura, teatro, disegno e vita. Se interpreta la produzione artaudiana come una forma espressiva proteiforme, irriducibile a generi stabili e orientata a mettere in crisi la rappresentazione, il soggetto e l'ordine del discorso. Al centro della riflessione emerge il nesso tra teatro della crudeltà, scrittura del corpo e dimensione alchemica della parola, intesa come forza capace di restituire visibilità all'irrappresentabile. L'articolo ripercorre alcuni momenti decisivi della biografia di Artaud — il progetto teatrale, il viaggio in Messico, l'esperienza irlandese, l'internamento e la ripresa della scrittura a Rodez — mostrando come vita e opera si compenetrino in una

[1] Uma breve versão em português deste texto, intitulada: "A palavra alquímica em Artaud: do outro lado da representação e a escritura 'fora-de-si'", foi apresentada como comunicação ao "Colóquio Internacional Artaud - 75 anos depois (homenagem a Cláudio Willer)", Brasília (Brasil), 9-10 de março de 2023.

[2] Professor Associado, SSD: M-FIL/05 (atualmente PHIL-04/B) - "Filosofia e Teoria das Línguas", Departamento de Humanidades, Universidade de Salento, Lecce, Itália. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9405-7742. E-mail: luciano.ponzio@unisalento.it.

[3] Docente do PPGL – ILA - FURG e do PPGL - UFPEL; PQ – CNPq. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5532-5564. E-mail: adail.sobral@gmail.com.

traiettoria di dissidenza contro i dispositivi disciplinari della normalizzazione. Ampio rilievo è dato anche alla traduzione, concepita non come semplice trascrizione ma come riscrittura creativa e attraversamento dell'alterità, specialmente nel confronto con Lewis Carroll. Attraverso riferimenti a Derrida, Blanchot, Deleuze, Barthes e Foucault, il testo propone Artaud come figura centrale di una scrittura "fuori di sé", capace di disarticolare il linguaggio e aprire uno spazio nuovo per l'arte, il pensiero e la libertà espressiva.
Parole chiave: Scrittura radicale; Artaud; Parola alchemica.

Abstract: This essay examines Antonin Artaud's work as a radical writing practice that exceeds the conventional boundaries between literature, theatre, drawing, and life. Artaud's production is read as a protean mode of expression that resists stable genres and persistently challenges representation, subjectivity, and the order of discourse. At the center of the analysis lies the relationship between the Theatre of Cruelty, bodily writing, and the alchemical dimension of the word, understood as a force capable of restoring visibility to the unrepresentable. The article retraces decisive moments in Artaud's biography — his theatrical project, the journey to Mexico, the Irish experience, psychiatric confinement, and the resumption of writing in Rodez — showing how life and work become inseparable within a trajectory of dissent against disciplinary mechanisms of normalization. Particular attention is also given to translation, conceived not as mere transcription but as creative rewriting and a passage through alterity, especially in Artaud's engagement with Lewis Carroll. Drawing on Derrida, Blanchot, Deleuze, Barthes, and Foucault, the study presents Artaud as a central figure of a writing "outside itself," capable of dislocating language and opening a new space for art, thought, and expressive freedom.
Keywords: Radical writing practice; Artaud; Alchemical word.

> *Você deve saber pelos meus livros que sou um ser violento e irascível, cheio de assustadoras tempestades interiores, que sempre canalizei em poemas, pinturas, encenações e escritos, porque você também deve saber, pela minha vida, que nunca mostro essas tempestades no exterior.*
> (Antonin Artaud, "Carta a Georges Le Breton", Rodez, 7 de março de 1946; em Artaud 1943-1946 [2017], p. 250).

Poderíamos configurar a escritura de Artaud como proteiforme e, ao mesmo tempo, como um texto artístico único, exemplar e sem limites, além de qualquer limite visível e concebível, sem identidade, sem pertencer a uma certa forma artística, sem afiliação, sem tendência, sem adesão a alguma corrente, a alguma moda passageira.

A obra de Artaud é uma obra que *não opera*, é inacabável, uma escritura que está indissoluvelmente incorporada à vida; ou, se se preferir, Artaud questiona o limite entre arte e vida, seu tema obsessivo, já que a vida, sem enredo, é irrepresentável no âmbito de certa ordem de discurso, e menos ainda se deixaria ser definida por um teatro entendido como a encenação da "*parole soufflée*" (*roubada/soprada*)[4], inspirado por outra voz, e subtraída, *significada*, oferecendo-se como um espetáculo (Derrida, 1967 [1990], p. 219-254 e 299-323).

[4] O verbo *souffler* do francês significa tanto "soprar" como "roubar". "Soprar" no teatro é dizer, sem ser percebido, a fala a um ator que a esqueceu. Derrida escreveu um artigo sobre Artaud explicando que, para o autor, a palavra dita/soprada é roubada pelo expectador, tornando famosa a expressão "*parole soufflée*". N.T.

Isso reproduziria um teatro como um passatempo engenhoso, uma espécie de ato representacional da vida, típico do teatro morto, aquele que deixou de gerar imagens, como também aconteceu com certas palavras; um teatro que sequer trataria da *linguagem* e, consequentemente, como Carmelo Bene mais tarde iria apontar, um teatro que não lida com linguagem e que nem mesmo é teatro, promovendo, em contrapartida, dando continuidade à crítica de Artaud à representação teatral, e, de forma ainda mais provocativa, um "teatro sem espetáculo" (Bene, 1990, p. 37).

Artaud, no entanto, acredita que no teatro é possível traçar a origem da vida, que a arte alquímica da destilação pode ser praticada para obter a chamada pedra filosofal (*Cf.* Artaud 1964, trad. 2000). Teatro é *parole*, linguagem, o *athanor* alquímico dos elementos ("The Alchemical Theatre", 1932, como Artaud indicará; *Cf.* ibid., p. 165-169), capaz de recuperar a essência do que é irrepresentável e indizível, para além do teatro do Significado, para além de qualquer existência representacional.

O teatro-linguagem de Artaud é um corpo-escrito, cruel (*Cf.* "O Teatro da Crueldade", primeiro e segundo manifesto, 1932 e 1933; ibid., p. 200-203 e 236-241), atormentado, com efeitos convulsivos, composto por desorganização física (*Cf.* "O Teatro e a Peste", 1934; ibid., p. 134-150), que causa estragos em toda norma social e recupera vitalidade apenas pelo poder do Mito, capaz de oferecer as monstruosas vestes da vida, de seu Duplo (*Cf.* Artaud 1964; trad. it. 2000), não como uma cópia duplicada e inerte da realidade cotidiana – tão vaidosa quanto "edulcorada" e "inumana" – mas "de outra realidade arriscada" (*Cf.* "O Teatro Alquímico", ibid., p. 165) vivida a partir de uma posição única, em uma experiência *de e no* limite, como uma reafirmação da vida ao ponto do tormento, do suplício, da laceração, se não um lugar de descentração do *eu* e desconstrução do *ser*.

Como diz Maurizio Grande (2005), em uma coletânea de seus ensaios dedicada à relação entre escritura e teatro, o tema obsessivo de Artaud é a profunda ruptura do ser no mundo, a "rejeição da civilização da morte, um ataque à supremacia do eu e do corpo que sitiava a vida com a violência de seus órgãos, afirmação da vida para além de qualquer limite imposto pela existência individual e pela morte" (ibid., p. 232).

O teatro é uma vitalidade “in-conciliada”, a rejeição de tudo que seja símbolo idólatra e *representativo*, e, portanto, de tudo que é *teatral* no teatro, um teatro que "não aceita a morte, nem mesmo a vida" (*ibid.).* Artaud coloca a arte além de si mesma, em sua própria superação, em uma fórmula que nos diz exatamente "viver é superar a si mesmo" (*Cf.* "Carta a Jean-Lous Barrault", Rodez, 1º de fevereiro de 1944, (Artaud, 1943-1946 [2017], p. 122).

Ao tornar a vida a mais gigantesca das tragédias, poderíamos dividir o "drama de Artaud" naquilo que a linguagem teatral chama de "quadros", três ao todo, mas que aqui oferecem ao espectador um "ato único" e, sem replicação, de sua própria vida: *I Quadro*: o "Teatro da Crueldade" (*Cf.* Artaud, 1964, trad. 2000); *II Quadro*: a "Montanha dos Sinais" nos arcanos Tarahumara (*Cf.* Artaud, 1936, em Id. 1956, trad. it. 2001); *III Quadro*: o "Cajado com poderes mágicos, o famoso *baculus Ihesu* de 13 nós que pertencia a São Patrício, padroeiro da Irlanda".

***

I Quadro. O "Teatro da Crueldade" (*Cf.* Artaud, 1964, trad. it. 2000), anunciado entre 1932-1934, é experimentado na peça *Os Cenci* em 6 de maio de 1935 (*Cf.* Artaud, 1961, trad. it. 1981), com Artaud como diretor e ator principal; cenários e figurinos desenhados por seu amigo Balthus – irmão de Pierre Klossowski, a quem Artaud dedicará um livro de ensaios sobre suas pinturas (*Cf.* Artaud, 1923-1947, trad. it. 2008). Apesar de dezessete apresentações, e com pouco mais de um mês de ensaios extremamente agitados, a tragédia *Os Cenci* foi um fracasso retumbante: as críticas que se seguiram foram severas, e o teatro da crueldade acabou sendo um projeto grande demais para ser realizado de uma só vez, tanto que constituiu a crista na própria vida de Artaud, a ponto de decidir seu próprio destino. Artaud, na verdade, abandonou uma série de outros projetos teatrais subsequentes e, desde então, decidiu não se importar mais com um "certo" teatro.

II Quadro. Artaud partiu em uma jornada, passando por Cuba, com destino ao México (1936), "não para escapar", como ele mesmo apontaria (1936, *Carta a Barrault*, 17 de junho em Artaud 1935-1945, trad. it. 2011, p. 22), mas para buscar a força de uma mudança, para passar do outro lado das coisas, do outro lado de uma certa representação, inicialmente fascinado pelo mito da revolução que trouxe à tona um mundo perdido, enquanto as expressões indígenas e autóctones, a "antiga cultura solar" parecia resistir à "civilização" europeia. Em particular, ele redescobre a "Montanha dos Sinais" (*Cf.* Artaud, 1936, em Id. 1956, trad. it. 2001, p. 69-73) no arcano Tarahumara – (ou Rarámuri) que, na língua *náhualt*, significa *corredor* (*tara*) *a pé* (*huma*), portanto "povo dos corredores". Mas, para o poeta Artaud, atento às ressonâncias mágico-etimológicas das línguas encontradas em diferentes culturas, o interesse por *outras culturas* já é motivo de atenção e fascínio, como demonstra o ensaio dedicado ao teatro balinês (1931, em Artaud, 1964, trad. it. 2000, p. 170-184), um teatro com múltiplas gamas de gestos e danças e que atua "sem palavras" – e todo culto também está ligado a uma teatralidade; todo culto envolve uma *teatralidade*.

É por isso que Artaud traça palavras até o Mito, como a palavra "Tarahumara" que, segundo uma associação lúdico-poética, pelos sons, remontaria ao rei mítico da Irlanda, Tare, assim como ao sânscrito *tārā*, "pupila", "astro", "estrela"; enquanto *humara* se torna *humeras*, futuro do verbo *francês humer*, "cheirar", "respirar", "sentir o odor", tanto que ele descreve esse povo como "aqueles que respiram as estrelas" (a palavra grega *pneuma*, entre outras coisas, determina o princípio vital de todo organismo). Esses sincretismos de palavras, que tendem a ser irreconciliáveis com a "representação", são muito frequentes no imaginário de Artaud, especialmente em brilhantes obras de tradução (como veremos adiante).

Sem dinheiro no México, Artaud pediu ajuda escrevendo para seus amigos franceses; realizou uma série de conferências na Universidade da Cidade do México, escreveu inúmeros artigos e até tentou organizar sua própria exposição de pinturas. Do México, um lugar mítico de revolucionários, ele defende a derrubada de todos os valores ocidentais baseados na idolatria da razão e do individualismo burguês, esperando um retorno ao primitivismo mágico. Em novembro de 1936, porém, foi repatriado.

III Quadro. Dessa vez, a jornada representa um dos capítulos mais misteriosos e controversos de sua biografia. No ano seguinte (1937), Artaud foi para a Irlanda e, convencido

de que era o predestinado, "o Revelado", com base na convergência de signos astrológicos, partiu em busca das fontes vivas de uma tradição antiga. Movido por sua própria alucinação de ter em suas mãos um cajado com poderes mágicos, o famoso *baculus Ihesu* com 13 nós, que pertencia a São Patrício, padroeiro da Irlanda, – que, por sua vez, o teria recebido em sonho diretamente das mãos de Cristo – vaga pelas ruas de Paris até o cumprimento de sua missão: trazer o cajado de poderes sobrenaturais de volta à Irlanda, o que significava que Artaud deveria salvar seus habitantes de uma catástrofe iminente. Sua aventura na Irlanda, no entanto, terminou com sua prisão e repatriação forçada para a França por ter perturbado a ordem pública em várias ocasiões – provavelmente foi nessa ocasião que Artaud perdeu seu cajado, símbolo de seu próprio destino. A bordo do navio de retorno, aparentemente devido a um mal-entendido, Artaud tem um ataque de fúria, tanto que é trancado em uma cabine até seu destino, e é segregado, em uma camisa de força, no hospital de Le Havre, na ala dos "alienados".

Após anos de total silêncio, Artaud retomou a escrita de cartas – a carta era "sua forma preferida de ultrapassar as barreiras que o impediam de escrever", como Paule Thévenin revelaria a Cláudio Willer (2000) em uma entrevista de 1986 – usando as estratégias da escritura para declarar sua rejeição da identidade, do Ser, do Sujeito assujeitado. As reivindicações de que trazia "novas revelações do ser" (*Cf.* Artaud, 1937, trad. it. em Artaud, 2001) já haviam se manifestado em um escrito de Artaud, "Le Révélé" [O Revelado], datando do mesmo período da descoberta das virtudes mágicas de seu cajado. Mas a verdadeira desconstrução do Sujeito ocorre na própria criação de sua escritura, inicialmente se deslocando para a terceira pessoa a fim de denunciar a origem de um certo "enfeitiçamento", de ter sofrido, isto é, ter sido enfeitiçado, vítima de um sortilégio: a maldição de *estar no mundo*. Recalcitrante a todo tipo de disciplina do ser, Artaud, a princípio, altera musicalmente seu nome em grego, "Antoneo Arlanapulos"; e, depois, de 1941 a 1943, fragmenta-se novamente assinando "Antonin Nalpas", tentando remontar pedaços de memórias de infância vividas entre Marselha e Esmirna (hoje Izmir-Turquia) e que o remetem ao sobrenome materno (Euphrasie Nalpas), que tem precisamente origem grega (*Cf.* Dumoulié, 1996, trad. 1998; *Cf.* Moretti, 1987).

Embora Artaud tente, fora dos modos de escritura, se libertar da falsa origem do *eu*, ele mesmo, em sua vida, paradoxalmente, se vê de volta ao aprisionamento policialesco da identidade e ao internamento da palavra. São bem conhecidos os preconceitos clínicos sofridos por muitos outros artistas e poetas, como Hölderlin, cuja *polinomia* certamente não o impede de ser poeta, como Roman Jakobson nos conta ao ler sua obra (*Cf.* Ponzio, 2015, p. 225-244). O próprio Jakobson assinava seus poemas sob o pseudônimo Aljagrov; e, tendo-se mudado para os Estados Unidos em 1979, retomou e traduziu os mesmos poemas, comentando-os sem jamais reconhecer que era o autor, em uma espécie de disfarce, oscilando um pouco entre o sério e o humorístico, entre a interpretação erudita e a paródia. E, como é bem conhecido, isso também aconteceu com outros grandes escritores, como Nerval e Rimbaud, com suas respectivas e muito famosas expressões: *Je est un autre!* [Eu é um outro!] e *Je suis l'autre*! [Eu sou o outro!].

Artaud teria de suportar um total de nove longos anos de internamento, nove anos literalmente de inferno: preso-deportado-agredido-internado-envenenado-preso a uma camisa de força e colocado em coma; forçado a seguir os dogmas de disciplinamento do corpo, sistemas adotados em vários hospitais psiquiátricos na França, e acabando submetido às piores terapias de tortura: *eletrochoque* com resultados devastadores. Foi somente em Rodez que Artaud achou forças para retomar a escrita e o desenho até o dia de sua libertação em 1946. Em cerca de 106 cadernos, ele nunca mais escreveu sem desenhar, tanto que ele mesmo diria: uma "mão que escreve e desenha, que já não pode mais desenhar sem escrever, nem escrever sem desenhar, mas que não pode nem desenhar nem escrever sem cantarolar, a mão que serve a esse complemento que *dá voz*" (*Cf.* Bassan, 2013, p. 84).

***

Após esses três "quadros", em suas peças de um ato e sem réplica, tal como as descrevemos até agora, vemo-nos diante de um único longo *interlúdio* durante o qual a "representação" teatral da vida de Artaud é abruptamente interrompida, sendo quase suspensa, tanto que poderíamos indicá-la como uma longa pausa "com a cortina aberta" e com o "palco vazio", sem nenhuma mudança cênica adequada real. E, nesse ponto de sua vida, não podemos mais falar do "teatro de Artaud", mas do que Artaud *faz do teatro*, da poesia, do desenho e, numa palavra que abrange todas essas atividades, que diríamos de "escritura", ou seja, o que fará de Artaud um dissidente autêntico e irredutível diante da *Sociedade do internamento da palavra* – sociedade do controle denunciada muito depois, e de forma magistral por Michel Foucault (1975).

Portanto, tentemos resumir, sem querer voltar às causas psicanalíticas/psiquiátricas, o que levou Artaud a se desviar para configurar uma "escritura-*fora-de-si* " (*Cf.* Derrida, 1986, trad. it. 2005), aprofundando os *efeitos* que essa escritura produz. Isso nos permite não apenas reconhecer Antonin Artaud como uma figura fundadora da antipsiquiatria e da rejeição da "normalização" social, mas também, na sociedade atual, como um autor fundamental: um escritor com "E" maiúsculo, capaz de influenciar o destino do mundo com sua escritura, sem a qual existiria um mundo conservador, imóvel e "morto vivo", apodrecido em sua própria representação sufocante.

Tudo isso também vai ser incluído em um projeto mais amplo de ordem biopolítica (descrito extensivamente por Michel Foucault em 1975), como uma contestação da rede de poderes que administra a disciplina dos corpos e seu controle econômico-capitalista-utilitarista-funcional, envolvendo processos químicos, biológicos, demográficos, psiquiátricos, estatísticos, sociológicos, criminológicos, sexológicos, tudo isso inscrito no que está definido, no hábito de uma certa representação, como "a normalidade", ou como aquilo que nos torna todos iguais, alistáveis e, consequentemente, facilmente substituíveis na reprodução do idêntico, revelado tanto no mercado de trabalho como no mercado de guerra, "uniformizado" (em roupas e hábitos) de trabalhadores a soldados, fabricados graças à excelência dos produtos americanos com inseminação artificial em antecipação a todas as guerras planetárias, conforme previsto por Artaud (*Cf.* Artaud, 2001a, p. 19).

Longe de *deter* (*guardar, manter sob custódia*) uma "verdade" sobre Artaud e com o risco de deparar com a mera coincidência consigo mesmo e com os próprios registros médicos, trata-se de reconhecer, em autores dessa magnitude, o direito de serem *inatuais*, de serem, portanto, interpretáveis no "grande tempo", expressão cunhada por Mikhail Bakhtin (1979) que, tomando a obra de Shakespeare como exemplo, nos mostra o quanto mais é possível compreender hoje seu grande valor literário, em comparação com a compreensão do contexto histórico em que o autor inglês viveu. Outra fórmula linguística feliz é o "espaço literário", expressão forjada por Maurice Blanchot (1955), um autor fundamental de uma *escritura* que surge do encontro entre literatura e filosofia, e que pode ser encontrada nas obras de Mallarmé, Kafka (*Cf.* Blanchot, 1981, trad. it. 1983), Rilke, Hölderlin. Como veremos melhor adiante, Blanchot caracteriza ainda mais a especificidade da *escritura* literária ao entendê-la como *um jogo sem sentido, entretenimento infinito* (*Cf.* Blanchot, 1969, trad. it. 2015), em uma espécie de luta entre *a escritura* e sua própria impotência ou *desastre* (*Cf.* Blanchot, 1980, trad. it. 2021), ou a *falta* que será a verdadeira marca de toda a obra de Artaud: "Eu nunca escrevi exceto para dizer que nunca tinha feito nada, que não poderia fazer nada", diz Artaud em 1946, citado por Blanchot, "e que, embora eu tenha feito algo, eu não fiz nada. Todo o meu trabalho é construído e só pode ser construído sobre esse nada" (*Cf*. Blanchot, 1969, tr. it. 2015, p. 357).

***

"Intermezzo"/"cortina aberta". Gostaria de recomeçar mencionando um importante simpósio sobre Artaud organizado por Philippe Sollers, em 1972, intitulado: *Artaud. Rumo a uma Revolução Cultural* (29 de junho a 9 de julho, Centre Culturel International, em Cerisy la Salle), ocasião para um debate que levaria a um segundo encontro sobre Bataille (VV. AA., 1972). Philippe Sollers, para explicar as razões para querer reunir dois autores como Artaud e Bataille em um único simpósio, nos diz em uma primeira resposta: "para promover uma contradição" (ibid., p. 7). No entanto, a verdadeira motivação, diz Sollers, é dada pelo fato de que, na primeira metade do século XX, diante das convulsões da história (fascismo, stalinismo, duas guerras mundiais, duas ou três revoluções) até os anos sessenta, Artaud e Bataille foram alvo de álibis clínicos, biográficos e filosóficos. Artaud e Bataille não se parecem, diz Sollers, mas tinham um inimigo comum: "dois nomes, dois gestos que desenterraram e começaram a cortar o nó subjugado do *sujeito*" (ibid., p. 9). Ainda mais criminoso seria, diz Sollers, no artigo que abre o volume, intitulado "A condição Artaud", "se fingíssemos aqui que Artaud não foi assassinado", por meio de um assassinato cometido, perpetrado, calculado.

Em Artaud, a operação de revelar a realidade oculta, por meio das artes irmãs da *escritura* e *da pintura* (*Cf.* Artaud, 1986, trad. it. 2005; Derrida; Thévenin, 1996, tr. ing. 1998; Derrida e Thévenin, 1986), é incorporada, em certo momento, à sua própria pessoa, inicialmente incorporada à poética do "Teatro da Crueldade" (*Cf.* Artaud 1964, trad. it. 2000) e depois, de forma ainda mais incisiva, no "lançar-fora-o-sentido"[5] da língua (do Latim *fors-*

[5] Original: "forsennamento". Literalmente "ficar *fora* de si". Forsennato é louco. Remete aqui a "perder o senso". Aplicado à língua, indica perder o sentido, ou seja, expulsá-lo de si. Traduz o termo francês, usado por Derrida acerca de Artaud, *forcènement*. N.T.

foris [*fora*]; e sentido em alemão *Sinn*, traduzido para o italiano como *Senno* [*Juízo*] e *Senso* [*Sentido*]). Aqui são reunidos os termos 'Senno' e 'Senso', como diz Derrida (1986, trad. 2005)[6], *ao forçar* um sentido na língua francesa para a palavra "Sens": aqui, *perder o sentido [senso]* equivale a *perder o juízo [senno]*. Se a razão não cria nada, já que só pode definir, aderir às regras e aos movimentos calculados do pensamento, a loucura – entendida como polissemia *do* dia, como um evento (*Cf.* Blanchot 1973, tr. it. 1982) – é, por outro lado, a condição arriscada que nos permite considerar válidas as várias possibilidades que o processo criativo e de pesquisa sugerem, sem nos contentarmos com o sentido óbvio. A arte, como sabemos, não tendo regras preestabelecidas e menos ainda podendo ser definível, passa a ser a porta-voz dessa loucura, tornando-se o lugar em que toda regra, se houver alguma regra, tem de ser constantemente questionada: *burlar a lei*, *rodar as palavras* (*Cf.* Derrida; Fathy, 2000), e Artaud consegue propor tudo isso reinventando a própria escritura.

O louco, diz Foucault (1966, trad. it. 2001, p. 64) – entendido não como uma pessoa doente, mas como um "desviante", tornou-se, na experiência ocidental, o homem de aparência "selvagem", incorporando o *Diferente* por excelência justamente porque não conhece as diferenças e não vê nada além de semelhanças, todas elas válidas para ele como sinais – não está longe do poeta, que também é capaz de encontrar os laços de parentesco enterrados nas coisas, em uma época em que as palavras brilham na semelhança universal: tanto o poeta como o louco, nos diz Foucault, foram colocados na borda externa da Soberania do Mesmo.

Sem mais atores, Artaud se oferece à vida como personagem: *Artaud-obra-viva*, genial e trágico, mágico e profeta. O mito de Artaud morre e nasce de seu próprio fracasso, e o drama de sua vida será expresso principalmente pelo gênero epistolar, que permitirá que ele erradique a si mesmo e se des-escreva em sua *resistência/reexistência*. Esse teatro da crueldade buscado há anos, em diferentes espaços, de crise e ruptura, está em seu próprio corpo, *corpo-escrito* que Artaud vivencia. Como Derrida afirma, em "Artaud: la parole soufflée" [A palavra soprada/roubada](Derrida, 1965, 1967, trad. it. 1990), a teatralidade exige a totalidade da existência e não tolera mais a insistência interpretativa na distinção entre ator e autor.

Jean-Luc Nancy (Cf. Nancy, trad. it. 2011), por sua vez, referindo-se várias vezes a Artaud, fala de um *corpo-teatro*, como corpo falante, composto por gestos, físicos e fisiológicos, energéticos e dinâmicos, "biomecânicos" (*Cf.* Mejerchol'd, trad. it. 2009): na medida em que avança, incorpora o espaço, atua, na intensificação de sua *encenação*, em seu valor intensivo, esse corpo se ex-põe, não como representação/reapresentação[7], mas como a criação de uma dupla realidade, em nada igual a si mesma, mas arriscada, desumana, desconsiderada.

À "cruel razão poética" de Artaud retornará Blanchot, autor, como já mencionamos, de textos fundamentais sobre o conceito de *escritura* de "cunho" filosófico, como: *A Escritura do Desastre* (1980, trad. it. 2021), *A Loucura do Dia* (1973, trad. it. 1982) *Escritos sobre o Jogo*

[6] *Cf.* também Derrida, (2002), Derrida e Thévenin (1996), tr. ing. 1998, e Derrida e Thévenin (1986).
[7] Rappresentazione/ripresentazione. N.T.

Insensato de Escrever, subtítulo de *O Entretenimento Infinito* [*sic*] (1969, trad. it. 2015)[8]. É precisamente neste último livro que Blanchot dedica algumas páginas a Artaud e sua poesia, em um escrito-homenagem que renuncia imediatamente à imagem convencional do "gênio atingido" (ibid., p. 356), reconhecendo, pelo contrário, que o poeta-Artaud recebe uma razão que é sempre rigorosa, tanto que cunhou e trabalhou a língua, por meio da escritura, em termos de *crueldade*. Blanchot, além disso, exalta o pensamento de Artaud como *falta*, ou seja, a declaração implícita de uma rendição, de uma espécie de "impotência". Ele vai explorar esse mesmo tema em *A escritura do desastre* (Blanchot, 1980, trad. it. 2021), como uma perda do poder de escrever, de contar, o que significa reconhecer a palavra e a imagem – em vez da arrogante reivindicação de *restituir/transcrever* (*Cf.* Derrida, 1978, tr. it. 1981) – como sua liberdade-libertação, em vez de tentativa de escravizá-las, usá-las, recrutá-las para garantir e assegurar a manutenção do idêntico e sua clonagem. Essa *falta* é precisamente a condição da verdadeira arte, nos diz Blanchot, ou seja, o risco da criação de um espaço para uma nova linguagem, uma nova escritura.

Artaud, continua nos dizendo Blanchot, "não é professor, nem estudioso da estética, nem um homem tranquilo de pensamento", ele "nunca está seguro"; mas o que Artaud quer dizer "surge do trauma do que o afasta da vida cotidiana", "dedicado a uma vida imensurável". Sua poesia é, portanto, "poesia do espaço", isto é, a linguagem que busca usar *a extensão*, o espaço do ar intelectual necessário para poder falar, um espaço encontrado entre os componentes de uma frase escrita em que a poesia, mais do que qualquer outra linguagem ou escritura, fala desse *espaço* como *uma necessidade* de fala/palavra (Blanchot, 1969, trad. 2015, p. 358), na desconstrução e reconstrução de um novo texto, segundo uma nova arquitetônica.[9]

Sobre o conceito de *falta*, ele nos remete a outro de seus textos, intitulado *O Livro Por Vir [Le livre à venir]* (Blanchot, 1959, trad. it. 1969) no qual, na segunda parte, intitulada "A Questão Literária", encontramos páginas dedicadas ao poeta Antonin Artaud. Blanchot conta uma anedota sobre alguns poemas de Artaud cuja proposta de publicação foi rejeitada, sendo acusados de "defeituosos", "indignos" de serem publicados, em resumo: *em falta de alguma coisa*. Dada sua insistência em querer publicá-los de qualquer forma, Artaud é convidado a acompanhar seus poemas de um relato sobre a experiência dessa insuficiência, para confirmar com um testemunho escrito *essa falta*, esse defeito de *dispersão*. Mas a poesia de Artaud mais do que um objeto, é uma imagem; mais do que uma representação, é uma experiência violenta; e, como Blanchot mostra, "o que vem primeiro não é a plenitude do ser, mas a rachadura e a fissura" – 'fissura' no sentido de *trait*, do francês, *risco*, que Derrida (*Cf.* 1987, trad. 1989) enriquece com a palavra alemã *Riss*, que aqui indica a ação de *rasgar*, de *traçar*

[8] A primeira edição italiana do livro de Blanchot traz esse subtítulo. No original francês, trata-se da primeira epígrafe, que é uma citação de Mallarmé, "O jogo insensato de escrever", no original "*ce jeu insensé d'écrire*", reproduzido na obra *Divagations*, de Mallarmé, publicada em 1897. Nas edições posteriores em italiano, o título passou a ser *La conversazione infinita*. Em português, a obra foi dividida em 3 livros com o mesmo título, *A conversa infinita*: A Palavra Plural (2007), A ex-periência limite (2007), e A ausência de livro (2010), publicados pela Vozes em tradução de João Moura. N.T.

[9] Sobre a conexão *arquitetura/arquitetônica* e *as artes do espaço*, ver também Derrida 2011 e 2018.

[*marcar*] (inclusive no desenho). Portanto, *corte* – "a erosão e a laceração, a intermitência e a privação corrosiva: o ser não é o ser", mas " essa falta de ser, falta viva, que torna a vida vacilante, fugidia e inexpremível, exceto no grito de uma abstinência feroz" (Blanchot, 1959, trad. it. 1969, p. 48).

No final de seu ensaio sobre Artaud, Blanchot questiona as "relações estranhas" que existem entre as palavras "sofrer" e "pensar", deixando em aberto ao final esta questão que secretamente as une: "Será *que o pensamento* extremo e *o sofrimento extremo* talvez se abram ao mesmo horizonte? Talvez *sofrer* seja, definitivamente, *pensar*?" (ibid., p. 50).

***

Artaud pratica a *escritura* e o *desenho* (*Cf.* Derrida; Thévenin, 1996, trad. ing. 1998; Derrida; Thévenin, 1986), os lugares privilegiados do irrepresentável, pretextos para tornar a língua delirante, enlouquecendo-a, tirando-a das horríveis prisões do "Sentido/Senso". Para sair da língua do poder e do poder da língua, Artaud deve ousar o incognoscível em seu *desenho-escritura* mediante o uso radical da blasfêmia, de palavras escatológicas, de destruição dos suportes, de violência lexical ostensiva com conteúdo obsceno, vulgar e calunioso: palavras ofensivas, fora-do-lugar, palavras afetadas pela coprolalia, como marcas de uma verdadeira "escritura do delírio" que frequentemente também recorre à glossolalia, a sílabas inexistentes, a palavras de cunho encantatório, a fórmulas mágicas, a sons onomatopeicos e a gritos alienados da língua. Para Artaud, trata-se de impor à língua, assim como a si mesmo, uma verdadeira e adequada deriva, conduzida em vislumbres e operações de alquimia sobre a palavra-matéria, operando a destruição do Discurso, como Roland Barthes dirá em "Artaud: écriture/figure" [Artaud: escritura/figura. *Cf.* Barthes, *Obras Completas*, *tomo* III, 1968-1971, p. 877-879], contra a ordem servil da representação.

O texto de Barthes sobre Artaud (1971), escrito para um livro de Lamarche-Vadel sobre Artaud, nunca publicado, começa com uma pergunta: "Como falar de Artaud?", identificando imediatamente uma impossibilidade única, já que, para Barthes, Artaud constitui o que na filologia é um *hapax*, ou seja: "uma forma, ou um erro que é encontrado apenas uma vez no decorrer do texto". Mas sua singularidade não está no gênio, no excesso, e sim, escreve Barthes, na *destruição do Discurso*, dando-nos a ler essa destruição não com a simples página em branco (fácil demais!), mas através da violência/crueldade da linguagem, frágil porque o *código* e o *sentido*, explica Barthes, sempre triunfaram até agora: é precisamente esse *discurso violento*, revela Barthes, que diferencia Artaud de Brecht, que preferia um *discurso astuto*.

Artaud escreveu sobre *sua leitura-escritura*, de modo que o leitor se vê envolvido na *leitura-escritura* que Artaud impõe. A escritura de Artaud é *escritura-escrevente*, é incisiva, decisiva também para os rumos de libertação da palavra. Barthes também aponta que Artaud é superior a qualquer conhecimento didático, filológico, histórico, universitário ou científico: Artaud está mais presente em sua *própria escritura* do que em muitas dissertações "sobre" Artaud. *A escritura* – se for realizada para além da escritura simples, a *inscrição, transcrição* (*Cf.* Barthes, 1984, trad. it. 1988; Barthes, 1981, trad. it. 1986) – é o corpo regenerado, o corpo-escritura que Barthes chama de "figura", composta não por "traços estilísticos", mas por

rejeições, contorções, invenções, em uma palavra, a escritura se torna "espaço tático". Barthes encerra seu texto respondendo à sua pergunta inicial: "Como falar sobre Artaud?", e responde: "Não fale nem escreva *sobre* Artaud, mas escreva *com* Artaud" (Barthes, *Obras Completas*, tomo III, 1968-1971, p. 877-879).

A escritura, portanto, permite que Artaud desperte sua própria língua com intervenções violentas e refaça, apesar de tudo, um corpo, o qual, de tanto morrer, permitiu que Artaud e a palavra conquistassem uma verdadeira imortalidade. Para Artaud, o teatro era apenas a antecâmara da escritura como instrumento anatômico de dissecação e recomposição, onde falar, desenhar, escrever significa contorcer-se, *corpo a corpo*, complicando a vida e levando a escritura ao inaudível das sonoridades delirantes e ao indizível, reconhecendo-a assim como o verdadeiro e adequado lugar de pesquisa no qual dar espaço à palavra. Essa escritura inaudível e indescritível de sua obra mistura astrologia, quiromancia, esoterismo, cabala, numerologia, leitura de tarô; nestes últimos, entre os mais antigos, está o tarô de Marselha, ligado, portanto, à cidade natal de Artaud, e do qual ele também recuperou a *gíria* (uma variedade de língua que só no século XX seria reavaliada e respeitada), ou seja, a linguagem dos marginalizados, delinquentes, traficantes, prisioneiros, foras da lei, mendigos. Essa escritura artaudiana rejeita toda síntese, toda estagnação linguística em alguma "fórmula" que afirma possuir a verdade e que, consequentemente, censuraria o funcionamento da *significância* (*Cf.* Barthes, 1982, trad. it. 2001), obtusa, pulsional, heterogênea, não formal e insondável.

***

Ora, nesse mesmo contexto da *escritura* está também *a tradução*, que Artaud definiu em 1931 como uma espécie de bruxaria verbal. *Tradução* não é *transcrição,* mas trabalho de *escritura*, re-escritura, escritura sobre a escritura – no qual *escrever* não é *transcrever* (*Cf.* Barthes, 1984, trad. it. 1988; Barthes, 1984, trad. it. 1986). Artaud sabia disso muito bem quando definiu cada *escritura* incorporada à mera forma de *inscrição*, como "imundície"[10], na medida em que cada palavra é "marcada", fixada para sempre, *levada a termo*.

Artaud traduz Lewis Carroll, Edgar Allan Poe e Robert Southwell: mas não para reduzir essa atividade ao mero exercício terapêutico que a provocou. Entre outras coisas, Artaud nem sequer sabia inglês direito, e em seu trabalho de tradução foi auxiliado pelo capelão de Rodez, que falava inglês. Não é coincidência que seja principalmente ao traduzir Carroll que sua atividade como *tradutor*, entendido como aquele que realmente lê o texto, é exaltada em uma interpretação livre, onde a tradução pode ser encontrada na metáfora de cruzar o espelho, passar para o outro lado da representação, reinventar sua própria linguagem, fazer sua versão como "uma adaptação-variação do tema", *reinvenção*, operação alquímica, um "*salivar*, que o poeta faz a palavra passar nas profundezas da garganta, música, frase, variação do tempo, antes de *regurgitá-la* em matéria para o leitor" (Artaud *apud* Carroll, 1993, p. 93-95).

Alice Através do Espelho é *o outro*, é o fio de Ariadne que Artaud precisava para se encontrar como Escritor, e aqui a atividade de *traduzir* significa ter a possibilidade de

[10] *Cf.* Deleuze, "Sobre o esquizofrênico e a criança". *In*: Deleuze (1969, tr. it. 2005, p. 84).

atravessar um texto e sair mudado dele, redescobrindo seu papel como Poeta: a tradução *é feita* nessa *travessia* em que o espelho é a metáfora (*Cf.* Deleuze, 1969, trad. 2005). Em suas cartas, Artaud se detém na passagem do livro[11] em que Alice e Humpty Dumpty discutem a "questão" de quem manda nas palavras, sobre quem é o Mestre do Sentido. A tradução se torna *pre(é)texto* para um espaço de confronto dialético que permitirá a Artaud sair do lugar claustrofóbico das palavras (do Mestre[12]). A tradução aqui é a *cena* do diálogo entre o original e sua tradução (*trans-ducēre* é levar para além), a representação do próprio *outro*, em uma relação criativa com a alteridade, a reinvenção de uma palavra perdida, mas é, também, a reapropriação para Artaud de seu próprio destino original, o de Poeta.

Artaud traduz Carroll *reescrevendo* o que Carroll não conseguiu reproduzir por escrito porque, ao afirmar que *escrevia*, ele na verdade apenas *transcreveu*! Mas a *escritura* não é *transcrição*. Por isso o texto original de Carroll, segundo Artaud, é *falso* e *incompleto*. O texto que traduz, por outro lado, o texto de Artaud transforma aquilo de que o texto de Carroll é uma má imitação, uma reprodução vulgar. Nesse sentido, a operação de escritura "antigramatical" de Artaud, no que diz respeito à tradução do capítulo seis de *Através do Espelho*, de Lewis Carroll – assim como seu "teatro cruel" – é altamente relevante.

Ao colocar o autor de lado – apesar de sua autoridade e de seus direitos autorais – Artaud reescreve o texto re-intitulando-o na pluralidade dos sentidos com tonalidades musicais: *L'Arve et L'Aume - Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*[13], concluindo-o com um *Pós-Escrito* que anacronicamente denuncia Lewis Carroll como *plagiador de uma obra escrita pelo próprio Artaud* (*Cf.* Carroll, 1993; Artaud, 2008).

A polissemia de *Livre/Libre/L'Arve/Larva, livre, livro, larva*... assim como *L'Aume/homme/heaume*, *homem, elmo*... são representadas por Artaud no título como emblemas da transitoriedade de uma metamorfose da palavra poética que brinca entre sentido e som – na expressão feliz de Valéry: "Le poème cette hésitation prolongée entre le

---

[11] «Quando faccio uso di una parola IO», disse Poffolo Coccolo in tono sprezzante, «questa dice precisamente quel che ho deciso di farle dire, né più né meno». «La questione è di sapere», disse Alice, «se voi avete il potere di far dire alle parole tante cose equidistanti, multiple ed ebbrogolose d'infinite varianti». «La questione è», è ciò che disse Alice. «La questione è», disse Poffolo Coccolo, «di sapere chi è il Padrone, ecco tutto». / [...] «Ma tutto questo significato da dare a una sola parola!», disse Alice in tono pensieroso. / «Quando a una parola do così tanto girandlinguo, disse Poffolo Coccolo, pago sempre i Girandlinguini» (Artaud, *L'arve et l'aume*; tr. it. de L. Feroldi, 1997, p. 15).

[12]"Quando eu uso uma palavra", disse Humpty Dumpty num tom bastante desdenhoso, "ela significa exatamente o que quero que signifique: nem mais nem menos." "A questão é", disse Alice, "se *pode* fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes." "A questão", disse Humpty Dumpty, "é saber quem vai mandar — só isto." (...)
"É um bocado para fazer uma palavra significar", disse Alice, pensativa. "Quando faço uma palavra trabalhar tanto assim", disse Humpty Dumpty, "sempre lhe pago um adicional.". [Carroll. L. *Aventuras de Alice no país das maravilhas & através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.]. A tradução italiana trás, em lugar de "diferentes", "equidistantes, múltiplas e ébrio-gulosas de infinitas variantes." Trata-se de uma interpretação, pois o original não contém esses termos. N.T.

[13] Jogo de palavras no título, brincando com a sonoridade: L'Arve" se refere a um rio na região da Alta Saboia enquanto "l'aume" é uma palavra que parece inventada e que soa como "l'âme" (a alma) ou "l'aulne" (o amieiro). O subtítulo é *Tentativa antigramatical contra Lewis Carroll*. N.T.

son et le sens"[14] (*Cf.* Valéry, 1943, 1960, p. 636), poesia em que as palavras não se assemelham mais entre si em termos de sentido, mas em termos de sons.

Na véspera do stalinismo e do nazifascismo, foi Jakobson, ao tratar da poesia de Mayakovsky (1931, trad. it. 2004; *Cf.* Ponzio, 2015), quem identificou a formação de uma sociedade totalitária na surdez ao confronto com o significante como tal, como cifra, como ritmo, como não escravizado a um sentido fixo/fixado, não esgotado na conexão direta com um objeto, com uma ideia, não sujeito à ordem estabelecida, um significante autônomo com respeito à denotação, levado ao limite da expressividade. Julia Kristeva (1974b, trad. it. 2006) também tratou dos dispositivos semióticos do texto poético, mas é acima de tudo a *ética da linguística* que ela (Kristeva, 1974a) encontra precisamente ao ler Jakobson, consistindo em considerar como elemento essencial do "futuro anterior" da linguagem o sentir de novo, sempre renovado, da palavra *como* palavra, como som e como significado e sentido, e isso graças à poesia, à literatura como prática viva, e não como herança nacionalizada, ao perdurar do contraste entre 'o ritmo', ligado ao corpo, ao corpo vivo, ao *Leib*[15], à singularidade, à alteridade, irredutível do eu, e 'o sistema dos signos'.

Artaud finalmente pode dizer (em uma carta a Parisot datada de 22 de setembro de 1945) que o texto de Carroll "não passa de um plágio adoçado e despreocupado de uma obra escrita por mim e que eles fizeram desaparecer de modo que eu mesmo mal sei o que há dentro" (Artaud *apud* Carroll, 1993, p. 103).

Má imitação, reprodução vulgar *de quê*? O *que* é exatamente o texto de Carroll, que é uma tradução da ideia original, uma má tradução? De que ele é uma transcrição vil? E *o* que, na verdade, ao traduzir Carroll, Artaud retraduz?

Pode-se responder dizendo que, nesse caso, o que é traduzido do "texto original" é o *ser*, a realidade, a vida. Mas *o ser*, a realidade, a vida já se expressam em uma má tradução, já estão na representação, já são ditas por meio de uma língua que, com sua gramática e sua ordem de discurso, impõe uma versão falsificada, que também é incompleta e vil.

Ao traduzir o *ser*[16], realidade, vida, é necessário reinventar a própria língua, "fazer que a língua pura fale com um sentido extragramatical, mas esse sentido deve ser válido em si mesmo" (ibid., p. 101), ou seja, vai-se além da "superfluidade do ser" (ibid., p. 100), que, se chega a representar o ser, a realidade e a vida, não em sua representação, isto é, adoçada e embelezada em uma forma de vida capitalista e de sua representação conservadora, dando a ideia de que ela mesma não se move, mas, em sua crueza, no modo de partir o

[14] "O poema é a hesitação prolongada entre o som e o sentido". N.T.

[15] Corpo próprio, ou vivido (Husserl; Merleau-Ponty), não físico ou fisiológico (*Körper*). N.T.

[16] Quem não é não sabe / Quem obedece não sofre. // É a ele que cabe saber / por que toda a obediência / O que nunca sofreu // Quando o ser é o que desintegra / como a extensão do mar. // Nunca mais será absolvido, / Vão para o fundo e você fica agitado / Seu destino é o mais amargo. // Os peixes do mar estão mortos / Porque preferiram, ao ser, / Ir ao fundo sem saber nada / Do que você chama de obedecer. Só Deus é quem não obedece. / Todos os outros seres ainda não são e sofrem. Eles sofrem, nem vivos nem mortos. / Por quê? – Mas no fim os obedientes vivem / você não pode dizer que não são. – Vivos e não existem / Por quê? "Por quê?" Você tem que baixar a porta / Que separa o ser do obedecer! – O ser é aquele que se imagina ser / ser suficiente para evitar / Aprender o que o mar quer... // – Mas todo peixinho sabe disso! (Artaud, *L'arve et l'aume*, em AA.VV., Millepiani n. 11, 1997, p. 18-19).

coração/dilacerado e sofrer, do qual Carroll, repreendido por Artaud, se manteve bem afastado.

Em uma carta a Rodez, retomada por Deleuze ("Sobre o esquizofrênico e a criança", em Deleuze, 1969, trad. it. 2005, p. 80-81), Artaud escreve:

> Eu não fiz a tradução de *Jabberwocky.* Tentei traduzir um trecho, mas fiquei muito entediado. Nunca amei esse poema que sempre me pareceu ser de um infantilismo artificial... *Não gosto de poemas ou linguagens superficiais* que cheiram a lazer alegre e sucesso intelectual [...]. É possível inventar a própria linguagem e fazer a linguagem pura falar com um sentido extra-gramatical, mas é necessário que esse sentido seja válido em si mesmo, ou seja, que derive da angústia... *Jabberwocky* é obra de um explorador que queria se alimentar intelectualmente, saciado com uma refeição bem servida, que se alimenta da dor dos outros...

No discurso de Deleuze, o texto de Carroll é para Artaud muito mundano e seus jogos parecem pueris. Sendo ele hipócrita e instruído demais, Artaud ironicamente dirá que é até sua "fecalidade de um esnobe inglês" (Artaud *apud* Carroll, 1993, p. 101). Deleuze (ibid.), em relação a Carroll, fala de encantos psíquicos sem alma, de linguagem afetada, de espiar no espelho enquanto mantém afastado o duplo vislumbre. *Em Crítica e Clínica* (p. 37-38), Deleuze confirmará como a batalha das profundezas, seus monstros, a mistura de corpos, o mundo invertido, a subversão da ordem estabelecida, o encontro entre os mais baixos e os mais altos, de comida e excremento, o consumo de palavras e as verdadeiras aventuras subterrâneas de Alice (*As Aventuras de Alice no Subterrâneo* é o título original de [*As Aventuras de*] *Alice no País das Maravilhas*), como essa batalha é substituída por um jogo de superfície: o afundamento é substituído pelos movimentos laterais deslizantes e a profundidade é substituída pelo deslizamento de figuras planas como cartas, sem espessura. O próprio teatro se vê refletido em um sistema de espelhos (metafísica, peste, crueldade) que o duplica com um excedente de realidade que o palco não pode representar, exceto se degradando, tornando-se um corpo sem órgãos, em vir a ser.

Artaud dirá, sobre sua tradução, que Carroll o plagiou e saqueou, de modo que seu "Empreendimento antigramatical sobre Lewis Carroll e contra ele" não quer recuperar valores literais, mas destruir-evitar o estado real da palavra, ou seja, o espelho da palavra que reflete e se refere a um sentido. Artaud, portanto, opera a laceração do corpo escrito por meio de palavras-gritos/palavras-sopro, vitais, com valores tônicos (som, movimento, gesto, voz) e batidas rítmicas da palavra, tornando o texto um organismo sem partes, um corpo sem órgãos (*Cf.* Deleuze; Guattari, 1972, trad. it. 1975 e 1980; trad. it. 2010). Mais tarde, Deleuze e Guattari (1980, trad. it. 2010, p. 205 e 214) também reconhecerão a definição de Artaud do conceito de "corpo sem órgãos", em um de seus experimentos, que não é apenas figurativo, mas "biológico": o corpo sem órgãos é um corpo livre de todos os automatismos e devolvido à sua verdadeira e ilimitada liberdade.

Artaud, em *Para acabar com o julgamento de Deus*, 28 Nov. 1947, (ibid.; *Cf.* Artaud, 2001a), prescreve re-ensinar o corpo a dançar de cabeça para baixo como no delírio do *bal-musette* [baile popular em que se tocava acordeão] , e esse reverso será seu *verdadeiro*

direito! O "corpo sem órgãos" é, portanto, também um louvor ao mundo de cabeça para baixo, ao *carnavalesco*, ao *corpo grotesco* e *inacabável*, capturado e descrito por Bakhtin que, por sua vez, o recupera nas palavras e imagens do festival popular em seu *Rabelais*. Além disso, o corpo sem órgãos (*Cf.* Artaud, 2003a) não é contra órgãos, mas sim contra *organismos* (*Cf.* Deleuze; Guattari, 1980, trad. it. 2010), ou seja, àquela organização orgânica de organismos que impõe ao corpo formas, funções, conexões, organizações dominantes e hierárquicas, organizadas e subjugadas para extrair trabalho útil, para ter um sentido funcional e prático: uma produtividade a todo custo composta por fertilizações artificiais capazes de produzir *braços* de trabalhadores e de soldados na ocorrência de guerras planetárias, de uma sociedade de "progresso" exorcizada por Artaud (*Cf.* Artaud, 2019).

Entende-se, então, que a questão da *tradução*, da *tradução que não é transcrição*, representação/reapresentação de algo, mas *reescritura* e "*tentativa antigramatical*", que não diz respeito apenas ao *texto escrito e seu autor* (contra quem, possivelmente, como no caso de Artaud, em *L'arve et l'aume*, pode se revoltar), se torna para Artaud uma "empreitada", e não uma "tentativa", de indicar a atitude de luta ao ar livre com a língua correta e completa e racional que *obriga a dizer*, "fascista" no sentido de Barthes, edificante e esclarecedora, em vez de querer esclarecer o obscuro e rejeitar o claro: "usar palavras para expressar ideias claras / para mim ideias claras, no teatro, como em todo lugar, são apenas ideias mortas e liquidadas", precisa Artaud (1964, trad. 2000, p. 158). Trata-se, em última análise, da tradução da vida, para além da "realidade" reduzida à *representação* e do "ser" reduzido ao julgamento, à obediência, situação em que " quem obedece não sofre" e onde "o ser é o que desintegra / como a extensão do mar"; "o ser é aquele que se imagina ser / ser suficiente para se isentar / De aprender o que o mar quer...", a vida (Artaud, 1997, p. 18-19). Artaud se insurge escrevendo contra a obediência forçada, a opressão, o abuso, a violência, o julgamento, e onde *lire, délier, délirer* (*ler, libertar, delirar*) ressoam nele como atividades inseparáveis pela liberdade *da* expressão, não simples liberdade *de* expressão, mas anárquica, sem *arché* [origem], sem princípios ou domínio.

Portanto, para uma escritura domesticada, para uma escritura treinada, adestrada para comunicar – ou, se se preferir outra imagem, para uma *escritura-mensageira*, *carteira* (*Cf.* Derrida, 1975, tr. it. 1978), usada para transmitir mensagens embaladas, ou para o que Rossi-Landi (*Cf.* 1961) ironicamente chamava de "comunicação do pacote postal" –, interpõe-se a esse modelo uma escritura de pesquisa, uma *escritura inaugural*, uma *escritura de descoberta* (*Cf.* Derrida, 2013, trad. it. 2016), um escritura que busca o sentido sem jamais compreendê-lo de uma vez por todas, um sentido que nunca coincide com o Significado, e que, diante da pergunta "o que isso significa?", silencia. A escritura, não aquela colocada a serviço da memória, mas como *uma passagem sem pegadas, sem rastros* (*Cf.* Derrida, 1990, trad. it. 2003), nos faz participantes e cúmplices de uma visão-escuta que não realiza e não esgota o mundo, e que permite vislumbrar um movimento que continuamente escapa da ordem da troca econômica Significado/Significante. Nesse movimento, a escritura se entrega, em vez de dizer, à dimensão da *escuta*, uma escuta não voltada para a condescendência, indulgência, o consentimento, a obediência, mas à escuta ativa, a compreensão responsiva,

pois, como Artaud nos diz, "Não há encontro com o outro com base no *ser* e no *obedecer*." (Artaud "Carta a Marc Barbezat, 23 de março de 1947" *apud* Carroll, 1993, p. 104).

A *tradução como reescritura* diz respeito ao texto escrito, especificamente ao *da escritura literária*, a que mais realiza essa *reescritura*, movendo-se para o outro lado do espelho, para além da representação. Cada texto artístico tem a ver com uma tradução – não trivializada, não reduzida a *reprodução*, *duplicada*, como *duplo*, *cópia* do que já foi representado, do que já foi dito e do que já foi visto, do que se faz com imitação, restituição servil, *obediência*, uso respeitoso da língua e condescendência para com a ordem do discurso – que é realizada em cada texto artístico em sua singularidade, unicidade, insubstituibilidade, irreprodutibilidade, por ser inédito e inatual, sem álibi, injustificável, excessivo e infuncional.

***

Para Artaud, os desenhos-escritos-*feitiços* [sortilégios] são exorcismos e maldições com um tom profético e apocalíptico, acompanhados de intervenções gráficas, rasgos, cortes, perfurações e queimaduras, onde imagem e palavra se entrelaçam em grades labirínticas. Artaud inicialmente se familiarizou com aquarela e técnicas de desenho desde 1915; em 1924, frequentou o ateliê de André Masson e também teve a oportunidade de conhecer Miró e Dubuffet. Mas é precisamente desde 1939 que Artaud não escreve sem desenhar, determinado a sair das formas, linhas, traços, cores habituais, criar uma espécie de contraimagem, subversiva em relação à própria imagem e ao objeto criado, um prelúdio para uma desconstrução figurativa de corpos de palavras e imagens arrebatadas da percepção estética e renderizadas em metamorfose abismal.

> Não se trata aqui de desenhos
> no sentido próprio do termo,
> de qualquer incorporação
> da realidade por meio do desenho.
> (...)
> nenhum é exatamente uma obra.
> Todos são esboços, quero dizer golpes de sonda ou carnificina desencadeados em todos os sentidos por acaso, por acaso, por sorte ou por destino.
> não tentei cuidar dos meus traços ou efeitos,
> mas de expor a você algumas verdades lineares gritantes que se aplicam tanto às palavras, às frases escritas como ao grafismo e perspectiva dos traços.
>
> Assim, muitos desenhos são misturas de poemas e retratos, de interjeições escritas, de evocações plásticas de elementos, objetos, personagens, homens ou animais.
> É assim que devemos aceitar esses desenhos na barbárie e desordem de seu grafismo "que nunca se preocupou com a arte", mas com a sinceridade e espontaneidade da linha.
> (...)
> você vai perceber isso
> pelos meus desenhos desajeitados,
> mas tão distorcidos,
> mas tão astutos,
> para dizer *merda* para este mundo.
> (Artaud, 2002a, p. 15, 29 e 36).

A palavra "*soggettile*"[17] aparece três vezes nos escritos de Artaud, e Derrida a considera um elemento caracterizador para a leitura de seus desenhos-escritos (1943-46), pois eles condensam em si o testemunho da operação cruel, das cicatrizes causadas nos uivos da nevasca contra a *representação* e *a língua* (*Cf.* Thévenin; Derrida, 1986; Thévenin; Derrida, 1998).

Soggettile ("suporte" material da obra) em Artaud assume conotações adicionais sem precedentes, tornando-se objeto de estudo por Derrida (*Cf.* 1986, trad. it. 2005). Derrida foca precisamente na palavra intraduzível "*soggettile*". Essa intradução da palavra "soggettile", uma palavra "não dada", razão pela qual se *chama* assim, mostra imediatamente uma *resistência* à traduzibilidade. Essa resistência também é encontrada na materialidade do suporte da obra: a superfície que pode ser cruzada ou não, dependendo da porosidade do suporte. A palavra "*soggettile*" é, portanto, ela mesma um "soggettile"!

Os desenhos/pinturas e as palavras incorporadas neles diretamente no *soggettile* são, portanto, intraduzíveis. E como se exprime o intraduzível? pergunta Derrida inicialmente. E a resposta é: escrevendo *contra a própria língua*, forçando-a, *obrigando-a ir para fora do sentido*. Escrever desenhando contra essa língua, forçando-a, tornando-a "fora de si", *fora do significar propriamente dito*, forçando o *soggettile*, como uma bala que vem para perfurar a superfície sensível e resistente, mas *sem passar pelas palavras*, do mesmo modo como "é a direção que constitui o teatro, e não o texto escrito".

"*Preciso viver*", diz Artaud, escrevendo-desenhando à mão contra essa língua e "me explicar com a considerada materna como com outra [língua], me tornando quase intraduzível. [...] A chamada língua natural, a língua de nascimento, terá que ser forçada, torná-la louca de pedra [...]" (ibid., p. 18). Um grande escritor é aquele que é um estrangeiro em sua própria língua, na língua em que se exprime, mesmo que seja sua língua materna. Ele se baseia em uma língua desconhecida com a qual escreve, ou seja, abrindo uma brecha, uma fenda em sua língua, ao ir em direção a uma língua outra, estrangeira, uma língua dentro da língua, produzindo uma escritura ao quadrado. Como Deleuze escreve em relação ao teatro de Carmelo Bene, é preciso criar as condições para "ser bilíngue, *mas* em uma única língua, em uma língua única... ser estrangeiro, *mas* em sua própria língua... Gaguejar, mas ser gaguejador na própria linguagem, e não apenas na fala..." (*Cf.* "Um Manifesto de Menos", Deleuze, 1979, 2002, p. 83-113).

Os desenhos-escritos são emaranhados de uma escritura corporal, gestual, instintiva, onde fragmentos de poesia e figuração se entrelaçam, tornando visíveis os signos de uma alteridade invocada: uma espécie de corte libertador, com traços incisivos e violentos, gritos de um eu amordaçado por longo tempo. E onde o corpo é despedaçado, o signo estilhaçado, mutilado, dissecado em um espaço-de-papel que também se torna um teatro anatômico, em uma série de contraimagens, de contra-ídolos, em nós entrelaçados e inextricáveis, a partir

[17] Decalque da palavra francesa *subjectile*, já consagrada no Brasil. Tanto *soggettile* como *supporto* (usado no texto com aspas e entre parênteses) em italiano indicam de certo modo o sentido de suporte. No caso de supporto, propriamente material, e, no de soggettile, como substrato, base, apoio, para além do material mas o incorporando. Mas, como diz o autor, é intraduzível. N.T.

das lacerações do sujeito como um corpo em chamas, pulsando, batendo, de valor mágico e exorcístico. Para Artaud, desenhar é outra forma de *olhar de lado*, "à la Perseu", sem olhar diretamente para a petrificante realidade-Medusa, mas quebrando seu reflexo, abalando os limites da estética e da estilística, em um tecido verbal misturado com imagens, cruzando a fronteira entre *as artes do tempo* e as *do espaço* (*Cf.* Derrida, 2013, trad. it. 2016).

Deve-se dizer, como Derrida aponta, que "Artaud sempre entende, por pintura", uma "questão de sonoridade, timbre, entonação, trovão e detonação, ritmo, vibração, a tensão extrema de uma polifonia" (Derrida, 1986, trad. it. 2005, p. 25) em que a música se revela a linguagem extralinguística por excelência – Carmelo Bene também propôs um teatro musical, um teatro sem espetáculo, sem representação e que lide, finalmente!, com a *linguagem* (*Cf.* Bene, 1990).

É, portanto, no interior da língua que a língua deve ser, em vez de desestabilizada e subvertida, desviada, distraída da imposição de um Significado, e isso acontece por meio do jogo de palavras, ressoando em imagens-metáforas das quais a própria língua é teatro, teatro de representação, como disse Antonin Artaud. É por meio da associação livre entre signos pictóricos, verbais ou "reais" que se permite à escritura ampliar o campo de visão, a possibilidade de uma perspectiva mais ampla, de uma visão total e obtusa (Barthes, 1982, 2001), infinitamente extensível.

A escritura nunca para de trabalhar. E o que ela trabalha? A escritura trabalha a língua, ela a trabalha a qualquer momento, mesmo quando a língua é fixada, usada para cumprir suas funções sociais de comunicação e informação. Ao desconstruir a língua da comunicação, da representação, o texto da escritura se manifesta em outra língua, criando "uma língua dentro da língua" (Deleuze, 1979, 2002, p. 83-113) para se exprimir no indizível, para fazer a língua dizer algo que ainda não diz, fazendo isso freneticamente. A língua já vem carregada de clichês, apesar da alegação de que a usamos como uma ferramenta neutra e dúctil, assim como a superfície branca (*soggettile*) da tela descrita por Gilles Deleuze (referindo-se à pintura de Cézanne e Van Gogh, mas também a Artaud em nível linguístico) se mostra como uma espécie de ambiente pré-existente – qualquer coisa menos um espaço vazio, neutro ou livre – com o qual a pintura deve se confrontar (Deleuze, 1999, p. 109-110).

> A tela não é uma superfície branca, mas está totalmente cheia de clichês, mesmo que você não os veja. O trabalho do pintor consiste em destruí-los: o pintor deve passar por um momento em que não vê mais nada, por um afundamento das coordenadas visuais. Por isso digo que a pintura incorpora uma catástrofe que também é a matriz da pintura. Isso já é evidente em Cézanne e Van Gogh. No caso de outras artes, a luta contra os clichês é muito importante, mas permanece bastante externa à obra, embora seja interna ao autor. Exceto em casos como o de Artaud, em que o afundamento das coordenadas linguísticas comuns pertence à obra. Na pintura, porém, é uma regra: a pintura surge de uma catástrofe ótica, que permanece presente no próprio quadro.

Mesmo quando se tratava de se interessar pela pintura de Van Gogh (na famosa denúncia textual, *O Suicidado da Sociedade*, 1974, trad. it. 1988), Artaud desistiu de descrever a estabilidade de uma pintura. Artaud nunca escreve a respeito de seus desenhos e pinturas,

mas diretamente sobre eles, relacionando-se a um *soggettile*, em um *corpo a corpo* em que até mesmo o desenho é uma busca pelo corpo, tanto que até o próprio corpo de Artaud pode ser considerado um *soggettile* que vive, que desenha, que escreve, que resiste, assim como sua *escritura* é o único ato de resistência, que resiste até mesmo à morte.[18]

Retornando ao teatro da crueldade (Artaud, 1964, trad. it. 2000), teorizado e percebido como uma recusa a submeter-se ao texto-atestado, re-citado, como resistência à sua redução a uma duplicata da realidade, portanto, como escritura do irrepetível, do inimitável, do intransmissível, do intratável, deve-se notar que este foi concebido por Artaud como um teatro de contorções e gritos baseados em fragmentos verbais, na dimensão de um texto refratário à representação.

Sobre o teatro da representação, Derrida (1967, tr. it. 1982, p. 303) escreve:[19]

> [...] um autor-criador que, ausente e de longe, segurando um texto, observa, reúne e domina o tempo e o sentido da representação, permitindo que este o *represente* no que é chamado de conteúdo de seus pensamentos, suas intenções, suas ideias. Representar, por meio de representantes, diretores ou atores, intérpretes subservientes que representam personagens que, antes de tudo, pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do "criador". Servos que interpretam, cumprindo fielmente as intenções providenciais do "mestre". Por outro lado – e é a regra irônica da estrutura representacional que dá ordem a todas essas relações – ele não cria nada, apenas dá a si mesmo a ilusão da criação, pois nada faz além de transcrever e oferecer à leitura um texto cuja natureza também é necessariamente representativa, já que preserva aquilo que é chamado de "real" (o ser real, essa realidade que Artaud, no *Avertissement* al *Moine*, diz ser um "excremento do espírito"), uma relação imitativa e reprodutiva. Por fim, uma plateia passiva e sentada, uma plateia de espectadores, consumidores, "*jouisseurs*" [fruidores] – como dizem Nietzsche e Artaud[20] – que assistem a um espetáculo sem volume autêntico e sem profundidade, água estagnada oferecida ao seu olhar "*voyeur*".

Dessa escritura levada ao limite está o texto provocativo de Artaud, *Pour Les Analphabètes* [*Aos analfabetos*] (trad. it. 2002b), que levou ao tormento aqueles que ainda tendiam a aprisionar a Palavra de Artaud. Como Deleuze aponta, porém, esse texto é um texto não *para*, mas *em substituição a,* de forma precisa, que retrata, e não representa, a escrita dos analfabetos, dos sem-pátria, dos sem-teto, dos proibidos, da escritura dos amordaçados, mutilados, ofendidos, marginalizados, aqueles que não têm voz na sociedade.

É isso que Deleuze nos conta em uma conhecida entrevista com Claire Parnet:

> [...] O que faz um escritor? Ele escreve, ele escreve "*para*" leitores, claro, mas o que significa "*para*"? Significa "*à l'intention de*" [dirigido] a eles, destinado a eles, escrito "*para*" os leitores. Mas é preciso dizer que o autor também escreve *para os não leitores*, ou seja, não destinado a eles, mas "*em seu lugar*". Então significa duas coisas: *destinado a eles* e *em lugar deles*. Artaud escreveu páginas que quase todo mundo conhece: "*Eu escrevo para os analfabetos, escrevo para os idiotas*". Faulkner escreve para os idiotas. Isso não significa que estes leiam, que pessoas analfabetas

[18] Sobre a escritura interminável, *Cf.* Deleuze (1983), Blanchot (1969, 1973) e Foucault (1994).
[19] Ver, na mesma obra, "Artaud: la parole soufflée".
[20] Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*. N.T.

> leiam, significa "*em lugar" dos analfabetos*. Quero dizer que escrevo "em lugar" dos bárbaros [*les sauvages*], escrevo "em lugar" dos animais.
> E o que isso significa? Por que alguém ousa dizer uma coisa dessas, “escrevo em lugar de, analfabetos, animais”? Porque é isso que se faz, literalmente, quando se escreve. Quando se escreve, não se está lidando com um assunto pessoal corriqueiro. […] Escrever não é assunto privado de ninguém, mas significa se lançar em uma matéria universal, seja um romance ou uma filosofia.
> Mas o que isso significa?
> [...] Escrever significa necessariamente forçar a língua – e forçar a sintaxe, já que língua é sintaxe – até um certo limite, limite que pode ser expresso de diferentes formas: também pode ser o limite que separa a língua/linguagem do silêncio, ou o limite que separa a linguagem da música, ou o limite que separa a linguagem de algo que seria, O quê? Digamos que o lamento, o lamento doloroso...
> […] Então, de certa forma, se o escritor é realmente aquele que leva a língua/linguagem ao limite, o limite que separa a linguagem da animalidade, que separa a linguagem do choro, que separa a linguagem da canção, então é preciso dizer: sim, o escritor é responsável pelos animais que morrem, ou seja, ele responde pelos animais que morrem, escrever, literalmente, não "para" eles – novamente, eu não escrevo "para" meu cachorro ou meu gato – mas escrevo "em lugar" dos animais que morrem, etc., levando a língua/linguagem a esse limite. Não existe literatura que não leve a língua/linguagem e a sintaxe a esse limite que separa o homem do animal... Você tem que estar nesse limite... É o que eu acho... […] (Deleuze-Parnet, 2005, transcrição, tradução e grifos nossos).

Diante disso, podemos concluir da seguinte maneira: paradoxalmente, devemos reconhecer as línguas apenas como uma sobrevivência do velho mundo da opressão. Não seria ruim sonhar vagamente que um dia poderemos viajar pelo mundo e, com discursos ardentes e pela força do raciocínio e conceitos, liderar e convencer os homens a enterrar as antigas linguagens de uso comum para configurar a lógica irredutível de uma escritura – poesia, pintura, literatura, teatro, cinema são apenas alguns exemplos – que, momento a momento, objeto por objeto, rosto a rosto, torna o invisível visível, diz o indizível, exprime o impronunciável, mostra o impossível de uma alteridade imensurável: uma escritura *no limite* que tende a se propor programaticamente como uma pesquisa aberta e, ao mesmo tempo, cuidadosa, para não coagular em uma única direção, mas que está sempre pronta a responder ao desafio da multiplicidade, da complexidade.

As futuras gerações aprenderão *a ler*, e um dia encontrarão na escrita/escritura uma linguagem mais direta que a língua em si, um meio de expressão inteiramente novo e ilimitado em suas possibilidades. Em contrapartida, eu poderia dizer que, se tudo encontrar uma ordem e um lugar – um termo – na minha mente, começarei a não deparar com mais nada digno de nota, a não ver mais o que *vejo*, porque *ver* significa perceber diferenças, abandonar a realidade e a identidade em sua lógica conflituosa e opositiva, até mesmo a "inevitabilidade da guerra" inscrita na "realidade das coisas".

Referências

AA. VV. Artaud*. Verso una rivoluzione culturale*. Organização de Philippe Sollers. Tradução italiana de Marina Bianchi. Bari: Dedalo, 1974 [1972].

AA. VV. Dossier Antonin Artaud. *Magazine Littéraire: Artaud l'insurgé*, n. 434, p. 18-61, set. 2004.

ARTAUD, Antonin. *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*. Organização de H. J. Maxwell e C. Rugafiori. Milano: Adelphi, 2001 [1956].

ARTAUD, Antonin. *Alice in manicomio*: lettere e traduzioni da Rodez. Organização de L. Boero. Posfácio de Pasquale Di Palmo. Roma: Stampa Alternativa, 2008.

ARTAUD, Antonin. *Balthus e i surrealisti*. Organização de Paola Lalario. Torino: Ananke, 2008 [Textos de 1923-1947].

ARTAUD, Antonin. *Cinquanta disegni per assassinare la magia*: 1946-48. Tradução italiana e organização de Carlo Pasi. Brescia: L'Obliquo, 2002a.

ARTAUD, Antonin. *CsO*: Il corpo senz'organi. Organização de Mario Dotti. Milano: Mimesis, 2003a.

ARTAUD, Antonin. *Del meraviglioso*. Scritti di cinema e sul cinema. Roma: Minimum Fax, 2001b.

ARTAUD, Antonin. *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*. Milano: Adelphi, 1934.

ARTAUD, Antonin. *I cenci*. Organização de Giovanni Marchi. Milano: Einaudi, 1981 [1961].

ARTAUD, Antonin. *Il teatro e il suo doppio*: con altri scritti teatrali. Organização de Gian Renzo Morteo e Guido Neri. Prefácio de Jacques Derrida. Torino: Einaudi, 2000 [1964].

ARTAUD, Antonin. *Io sono Gesù Cristo*: scritti eretici e blasfemi. Tradução e organização de Pasquale Di Palmo. Viterbo: Nuovi Equilibri, 2003c.

ARTAUD, Antonin. *L'arte e la morte*: 1925–1928. Organização de Pasko Simone. Genova: Il Melangolo, 1976 [1929].

ARTAUD, Antonin. L'arve et l'aume. Tradução italiana de Luisella Feroldi. *In*: AA. VV. Antonin Artaud. *Il sistema della crudeltà.* Gli affetti, le intensità, il linguaggio dei corpi. Millepiani, n. 11. Milano: Mimesis, 1997. p. 9-19.

ARTAUD, Antonin. *Lettere dal delirio*. Organização e tradução de Pasquale Di Palmo. Roma: Stampa Alternativa, 2003b.

ARTAUD, Antonin. *L'ombelico dei limbi*: seguito dalla Corrispondenza con Jacques Rivière. Milano: MC Ed., 2021.

ARTAUD, Antonin. *Messaggi rivoluzionari*. Aprilia: Ortica Ed., 2019.

ARTAUD, Antonin. *Per farla finita col giudizio di dio*. Tradução e organização de M. Dotti. Viterbo: Nuovi Equilibri, 2001a.

ARTAUD, Antonin. *Per gli analfabeti*. Organização de Marco Dotti. Roma: Stampa Alternativa, 2002b.

ARTAUD, Antonin. *Scritti di Rodez*. Organização de Rolando Damiani. Milano: Adelphi, 2017 [Textos de 1943-1946].

ARTAUD, Antonin. *Succubi e supplizi*. Tradução de Jean-Paul Manganaro. Milano: Adelphi, 2004 [1978].

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh*. Il suicidato della società. Organização de Paule Thévenin. Milano: Adelphi, 1988 [1974].

ARTAUD, Antonin. *Vivere è superare se stessi*: lettere a Jean-Barrault 1935-1945. Milano: Archinto, 2011.

ARTAUD, Antonin. *Vivere è superare se stessi*: lettere a Jean-Louis Barrault (1935-1945). Milano: Archinto, 2011 [Textos de 1935-1945].

ARTIOLI, Umberto; BENE, Carmelo. *Un Dio assente*. Milano: Medusa, 2006.

BACHTIN, Michail. *L'autore e l'eroe*: teoria letteraria e scienze umane. Organização de C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988 [1979].

BARTHES, Roland. Artaud: écriture/figure. *In*: BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*. Tome III: Livres, textes, entretiens. Paris: Éditions du Seuil, [19--]. p. 877-879. [Texto escrito entre 1968-1971].

BARTHES, Roland. *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi, 1988 [1984].

BARTHES, Roland. *La grana della voce*. Tradução italiana de Lidia Lonzi. Torino: Einaudi, 1986 [1981].

BARTHES, Roland. *L'ovvio e l'ottuso*. Torino: Einaudi, 2001 [1982].

BASSAN, Fiorella. *Antonin Artaud*: scritti sull'arte. Milano: Mimesis, 2013.

BENE, Carmelo. La ricerca teatrale nella rappresentazione di Stato [o dello spettacolo del fantasma prima e dopo C. B.]. *In*: AA. VV. *La ricerca impossibile*: Biennale Teatro '89. Organização de Dario Ventimiglia. Venezia: Marsilio, 1990.

BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Sovrapposizioni*. Macerata: Quodlibet, 2002 [1979].

BLANCHOT, Maurice. *Da Kafka a Kafka*. Milano: Feltrinelli, 1983 [1981].

BLANCHOT, Maurice. *Il libro a venire*. Milano: Einaudi, 1969 [1959].

BLANCHOT, Maurice. *La follia del giorno; La letteratura e il diritto alla morte*. Com leituras de Jacques Derrida e Emmanuel Levinas. Reggio Emilia: Elitropia, 1982 [1973].

BLANCHOT, Maurice. *La scrittura del disastro*. Tradução italiana de Federica Sossi. Milano: Il Saggiatore, 2021 [1980].

BLANCHOT, Maurice. *L'infinito intrattenimento*: scritti sull'«insensato gioco di scrivere». Tradução italiana de Roberta Ferrara. Milano: Einaudi, 2015 [1969].

BLANCHOT, Maurice. *Lo spazio letterario*. Tradução italiana de Fulvia Ardenghi. Milano: Il Saggiatore, 2018 [1955].

CAMBRIA, Florinda. *Corpi all'opera*: teatro e scrittura in Antonin Artaud. Milano: Jaca Book, 2001.

CARROLL, Lewis. *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo specchio*. Torino: Einaudi, 1978 [Obras originais publicadas entre 1865 e 1871].

CARROLL, Lewis. *Humpty Dumpty di Lewis Carroll nella traduzione di Antonin Artaud*. Torino: Einaudi, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Che cos'è l'atto di creazione?* Organização de A. Moscati. Napoli: Cronopio, 2006 [1983].

DELEUZE, Gilles. *Critica e clinica*. Milano: Raffaello Cortina, 1996 [1993].

DELEUZE, Gilles. *Divenire molteplice*. Verona: Ombre Corte, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Logica del senso*. Tradução italiana de Mario De Stefanis. Milano: Feltrinelli, 2005 [1969].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'anti-Edipo*. Torino: Einaudi, 1975 [1972].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Millepiani*: capitalismo e schizofrenia. Roma: Castelvecchi, 2010 [1980].

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Abecedario di Gilles Deleuze*. Videoentrevista conduzida por Claire Parnet. Direção de Pierre-André Boutang. 3 CDs. Roma: DeriveApprodi, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Adesso l'architettura*. Organização de F. Vitale. Milano: Libri Scheiwiller, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Antonin Artaud*: forsennare il soggettile. Organização de Alfonso Cariolato. Milano: Abscondita, 2005 [1986].

DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Dello spirito*: Heidegger e la questione. Milano: Feltrinelli, 1989 [1987].

DERRIDA, Jacques. *Il fattore della verità*. Tradução italiana de F. Zambon. Milano: Adelphi, 1978 [1975].

DERRIDA, Jacques. *La scrittura e la differenza*. Tradução italiana de Gianni Pozzi. Introdução de Gianni Vattimo. Torino: Einaudi, 1990 [1967].

DERRIDA, Jacques. *La verità in pittura*. Tradução italiana de Gianni Pozzi e Daria Pozzi. Roma: Newton & Compton, 1981 [1978].

DERRIDA, Jacques. *Le arti dello spazio*: scritti e interventi sull'architettura. Organização de F. Vitale. Milano: Mimesis, 2018.

DERRIDA, Jacques. *Memorie di cieco*: l'autoritratto e altre rovine. Tradução italiana e organização de Federico Ferrari e Alfonso Cariolato. Milano: Abscondita, 2003 [1990].

DERRIDA, Jacques. *Pensare al non vedere*: scritti sulle arti del visibile (1979-2004). Organização de Alfonso Cariolato. Milano: Jaca Book, 2016 [2013].

DERRIDA, Jacques; FATHY, Safaa. *Tourner les mots*: au bord d'un film. Paris: Galilée, 2000.

DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. *Antonin Artaud*: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986.

DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. *The secret art of Antonin Artaud*. Tradução e prefácio de Mary Ann Caws. Cambridge; London: The MIT Press, 1998 [1996].

DI PALMO, Pasquale. *Album Antonin Artaud*. Rovigo: Il Ponte del Sale, 2010.

DUMOULIÉ, Camille. *Antonin Artaud*. Genova; Milano: Costa & Nolan, 1998 [1996].

FOUCAULT, Michel. *Il pensiero del fuori*. Milano: SE, 1998 [1986].

FOUCAULT, Michel. *Le parole e le cose*. Milano: BUR, 2001 [1966].

FOUCAULT, Michel. *Scritti letterari*. Organização de Cesare Milanese. Milano: Feltrinelli, 2004 [1994].

FOUCAULT, Michel. *Sorvegliare e punire*: nascita della prigione. Tradução de Alcesti Tarchetti. Torino: Einaudi, 1993 [1975].

GRANDE, Maurizio. *Scena evento scrittura*. Organização de Fabrizio Deriu. Roma: Bulzoni, 2005.

JAKOBSON, Roman. *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*. Organização de Vittorio Strada. Milano: SE, 2004. [Texto escrito em 1930 e publicado originalmente em 1931].

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974b. [Tradução italiana: *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Milano: Spirali, 2006].

KRISTEVA, Julia. L'éthique de la linguistique. *Critique*, Paris, n. 322, p. 206-216, 1974a.

MEJERCHOL'D, Vsevolod. *L'attore biomeccanico*. Textos reunidos por Nicolaj Pesočinskij. Organização de Fausto Malcovati. Milano: Ubulibri, 2009.

MORETTI, Monique Streiff. *Itinerario Artaud*. Bari: Edizioni dal Sud, 1987.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo teatro*. Tradução italiana de Antonella Moscati. Napoli: Cronopio, 2011.

PAVONE, Loredana. *Artaud traduttore a Rodez*: L'arve et l'aume. Catania: Cooperativa Universitaria Editrice Catanese, 2002.

PONZIO, Luciano. *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica*. Milano: Mimesis, 2015.

ROSSI-LANDI, Ferruccio. *Significato, comunicazione e parlare comune*. Venezia: Marsilio, 1961.

VALÉRY, Paul. Tel Quel. *In*: VALÉRY, Paul. *Œuvres*. v. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960 [1943].

WILLER, Cláudio; THÉVENIN, Paule. Artaud ocupou toda a minha vida! (entrevista de 1986). *Revista de Cultura*, [S. l.], n. 1, 2000.

Recebido em: 23/07/2025.
Aceito em: 05/12/2025.