

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

# Corpo-linguagem: a escrita automática de Antonin Artaud (1925-1947)

Verônica Farias Sayão, Janaína de Azevedo Baladão, Ruben Daniel Castiglioni

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251107>

Submetido em: 2025-10-14

Postado em: 2025-10-15 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202527e20251107

Dossiê

## **Corpo-linguagem: a escrita automática de Antonin Artaud (1925-1947)**

*Body-language: the automatic writing of Antonin Artaud (1925-1947)*

Verônica Farias Sayão

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-4782-8932>

Janaína de Azevedo Baladão

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-8312-4978>

Ruben Daniel Castiglioni

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, CNPq, Porto Alegre, RS, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0003-1321-8642>

### **E-mails:**

[veronica.sayao@edu.pucrs.br](mailto:veronica.sayao@edu.pucrs.br)

[janaina.baladao@pucrs.br](mailto:janaina.baladao@pucrs.br)

[rdcastiglioni@gmail.com](mailto:rdcastiglioni@gmail.com)

### **RESUMO**

Este texto trata da escrita automática de Antonin Artaud entre 1925 e 1947, analisando sua relação ambígua com o movimento surrealista e a maneira como essa prática se transforma ao longo de sua obra. Embora expulso do grupo em 1926, Artaud manteve e

aprofundou o automatismo como meio de expressão do inconsciente e do corpo, articulando linguagem, sensações e experiência vital. A análise de poemas como “A múmia amarrada” e “Invocação à múmia” revela uma crítica ao suposto engessamento do surrealismo e a construção de uma “corpo-linguagem” que funde palavra e carne. Para tanto, nosso principal aporte teórico gravita em torno de Artaud (2025), Breton (1924), Derrida (2009), Blanchot (2005; 2010), Nadeau (1964) e Michel Foucault (2007). Por fim, é importante dizer que, ao longo de sua trajetória, Artaud radicaliza o automatismo, deslocando os limites da linguagem e propondo uma poética em que corpo e inconsciente tornam-se indissociáveis.

**PALAVRAS-CHAVE:** Surrealismo; escrita automática; corpo; linguagem; Antonin Artaud.

#### **ABSTRACT**

This text examines Antonin Artaud's automatic writing between 1925 and 1947, analyzing his ambiguous relationship with the Surrealist movement and how this practice transformed throughout his work. Although expelled from the group in 1926, Artaud maintained and deepened automatism to express the unconscious and the body, articulating language, sensations, and vital experience. The analysis of poems such as "The Bound Mummy" and "Invocation to the Mummy" reveals a critique of the supposed rigidity of Surrealism and the construction of a "body-language" that fuses word and flesh. To this end, our main theoretical contribution revolves around Artaud (2025), Breton (1924), Derrida (2009), Blanchot (2005; 2010), Nadeau (1964), and Michel Foucault (2007). Finally, it is important to note that, throughout his career, Artaud radicalized automatism, pushing language boundaries and proposing a poetics in which body and unconscious become inseparable.

**KEYWORDS:** Surrealism; automatic writing; body; language; Antonin Artaud.

“Do corpo pelo corpo com o corpo desde o corpo e até o corpo.” (Artaud, 2023, p. 22)

## Considerações Iniciais

Em 2024, celebramos os cem anos do Surrealismo — ocasião em que reacendeu a percepção do seu grande impacto e influência nos dias de hoje. Essa permanência ressalta um de seus traços principais: o impulso revolucionário de sua produção. Segundo Maurice Nadeau (1964), na obra *História do surrealismo*, tal revolução se deu, sobretudo, no campo da poética, com o propósito de tentar ultrapassá-la; assim, a disposição clássica do poema foi banida para abrir lugar ao texto automático do inconsciente. Como bem evidencia o pensador, o centro é a alma do poeta, uma espécie de “magma onde turbilhonam sensações, sentimentos, desejos, aspirações que se exprimem no tumulto, na incoerência, na gratuidade, por intermédio da palavra ou da escrita”, como um molde que “deve ser desmembrado, quebrado, reduzido a seus elementos simples” (Nadeau, 1964, p. 20).

Aldo Pellegrini (1987) que se destacou por ser o pioneiro na divulgação e organização do surrealismo na Argentina e na América Latina, no prólogo intitulado “Antoine Artaud, el enemigo de la sociedad” — que acompanha sua tradução ao espanhol de *Van Gogh, le suicidé de la société*, obra escrita por Artaud em 1947 —, afirma que a produção do autor francês é inclassificável por sua extraordinária complexidade. Seu pensamento livre desenvolveu-se em uma multiplicidade de sentidos e, mesmo assim, com uma notável unidade. Desafiando toda crítica, sua obra refuta-se a ser examinada como forma, e para acompanhar as elucubrações do autor, sinuosas e em ebulição, é necessário identificar-se com ele até em suas contradições, pois não pode ser medido com a lógica formal.

Trata-se de um novo tipo de escrita de profunda experiência vital sem preocupações formais nem estéticas, sem aspirações de beleza e perfeição. Portanto, não se fala em literatura, mas sim em intenção literária, com a liberação da linguagem à maneira de Rimbaud ou Lautréamont. Superando as noções comuns de escritor e dramaturgo, Artaud rejeita qualquer veste literária com a transcrição de vivências

recolhidas do mais profundo e oculto do seu ser e, conseqüentemente, da condição humana. Ao quase propor uma ideologia da transgressão opondo-se às normas e ao conformismo, sua obra é rejeitada pela maioria, mas aqueles que são condescendentes passaram a vê-la como a aventura literária de um extravagante desafortunado, ou apenas como o documento de um caso patológico, completa o autor citado.

Ainda, para Pellegrini (1987), foi no teatro que Artaud procurou a sedição, e o fez com energia e entusiasmo. Paradoxalmente, o teatro é o mundo das máscaras e é nele que busca desmascarar a sociedade. Suas obras colocam em cena forças naturais e puras, procurando que o palco se transforme numa espécie de demonstração experimental da identidade do abstrato e do concreto, empreendendo uma revolução desde o sentido do teatro até a técnica. Não é mais representar uma vida, mas sim representar a vida; não é mais a preponderância do texto, da linguagem, mas sim do espaço — substituindo a poesia da linguagem por uma poesia do espaço —, e, ao mesmo tempo, uma nova visão de todos os aspectos do mundo objetivo e do mundo interno, isto é, do ser humano considerado metafisicamente. Nessa concepção de magia e encantamento do teatro, ele procurava a profunda sensibilidade do espectador, levando-o à máxima disponibilidade e, concomitantemente, sacudindo-o e mostrando-lhe a violência que é viver.

Notavelmente, em 1924, ano de fundação do movimento, seus adeptos estavam preocupados com o experimentalismo e a ciência do fazer surrealista. No final desse ano, Antonin Artaud (2000) aderiu ao movimento, permanecendo ativo e assíduo no grupo até 1926. Nadeau (1964) pontua que, no ano de 1926, Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret e Pierre Unik expulsaram Antonin Artaud e Philippe Soupault por incompatibilidade de concepções sobre o movimento.

No prefácio da obra *O verbo roubado*, uma coletânea de textos de Antonin Artaud, Mayara Dionísio (2025) afirma que a busca inicial de Artaud por uma integridade da expressão artística foi o que acarretou o início da sua ruptura com o movimento. Contudo, a grande aderência do movimento ao Partido Comunista Francês (PCF), especialmente em 1927, quando André Breton fez sua integração, foi um momento de grande tensão entre Artaud e o movimento surrealista. Artaud — conhecido por seu espírito anarquista e por buscar uma ruptura constante com os sistemas lógicos institucionalizados pela mentalidade ocidental — aderiu ao surrealismo, dada a proposta de uma revolução contra

o Estado, a lógica, a cultura, a arte, entre outros elementos. Assim, quando viu a filiação do movimento ao PCF, passou a entender o surrealismo como uma farsa (Dionízio, 2025).

Ainda que Antonin Artaud tivesse seus conflitos com o surrealismo a partir de 1926, com sua expulsão, ele viveu e se dedicou ao movimento, a ponto de ser designado como coordenador do terceiro número da revista *La Révolution Surrealiste* (em 15 de abril de 1925) — edição para a qual ele próprio escreveu grande parte dos textos —, como nos esclarece Martin Esslin (1976) em sua obra *Artaud*. Igualmente, é possível afirmar que a escrita automática auxiliou Artaud em diversas questões inquietantes em relação à linguagem, marcas que ficaram bem claras em sua coletânea de cartas trocadas com o editor da *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, em 1923. Pensando no impacto que o movimento surrealista causou na vida de Antonin Artaud, este estudo se volta à análise de sua escrita automática, a fim de evidenciar que tal prática se estendeu até o final de sua vida, em 1948. Para tanto, nosso principal aporte teórico gravita em torno de, principalmente, Antonin Artaud (2025), André Breton (1924), Jacques Derrida (2009), Maurice Blanchot (2005; 2010), Maurice Nadeau (1964) e Michel Foucault (2007).

### **Antonin Artaud e o surrealismo**

Vamos nos concentrar primeiramente em analisar os primeiros textos produzidos por Antonin Artaud em 1925, como a “A múmia amarrada” e a “Invocação à múmia”, ano em que obteve maior produção vinculada ao movimento surrealista. O enfoque que nos interessa nesses dois textos é em torno de sua separação do movimento e a forma como ele percebeu os caminhos em que o surrealismo iria seguir em sua nova fase. Recordemos, inicialmente, o que André Breton (2024, p. 39), em seu *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, esclareceu como conceito de surrealismo, para compreendermos o caminho traçado por Artaud:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de toda e qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.

Breton (2024) está vinculado a uma prática de escrita, a fim de soltar as amarras do inconsciente de todo e qualquer empecilho que o proíba de fluir. Tal “automatismo liberta

as forças do inconsciente, enquanto a inteligência as aniquila e, em suas sábias construções, passa ao lado da poesia” (Nadeau, 1964, p. 154). Assim, o surrealismo desenvolveu práticas de criação que envolvessem a fluidez do texto, da pintura e das artes em geral, libertando-se de moldes fixos.

Antonin Artaud (2025, p. 54-5), no texto *As atividades do departamento de pesquisas surrealistas*, de 1925, exaltou a revolução surrealista ao afirmar que, além de ser uma “desvalorização geral dos valores, à depreciação do espírito, à desmineralização das evidências”, o movimento congregou uma “absoluta e renovada confusão de linguagens, o desnivelamento do pensamento”. Artaud (2025, p. 54-5) prosseguiu afirmando que seu “propósito é a ruptura e a desqualificação da lógica” e uma “reclassificação espontânea das coisas de acordo com uma ordem mais profunda e mais refinada”, estando “uma ordem que não pertence exatamente à morte”. Nesse sentido, o surrealismo passava a ser também, em suas palavras, um estado de ânimo — ou seja, é deslocar os significados dos significantes em novas possibilidades de entendimento, deixando que o inconsciente fizesse associações inusitadas.

Para Artaud, a escrita automática significava uma direção de afirmação para uma linguagem que pudesse alcançar a expressão do seu pensamento (Dionizio, 2025). Certamente, Artaud questionava-se todo o tempo sobre a linguagem, sentindo que ela sempre lhe usurpava algo, deixando esse vazio que não sabia exatamente o que lhe faltava em seu interior. Desse modo, a escrita automática poderia servir de uma espécie de promessa de ocupar esse vazio significativo.

Maurice Blanchot (2005, p. 53), na obra *O livro por vir*, chama a atenção para o fato de que Antonin Artaud estava ciente do limite da linguagem, que não permitia que o pensamento se articulasse de forma plena. Romper essa barreira faria com que o entendimento se revelasse “em sua verdadeira grandeza, testemunha absoluta dele mesmo. O tormento decorre de ele não poder se isentar de seu pensamento”. Podemos colocar que o mergulho dentro de si e esse autoconhecimento englobava uma linguagem para além da racionalidade, pois ela seria de pura emoção, sensação e corpo, e exposta muitas vezes, por meio da fragmentação. Tais mecanismos refletem não só um inconsciente segmentado, mas também um indivíduo fracionado em uma sociedade em mutação, na qual a qualidade de alguém é medida pela sua utilidade. Essas marcas de

desmembramento da linguagem acompanham a escrita automática de Artaud e já eram embrionárias em um de seus textos mais famosos, “A múmia amarrada”, de 1925, no qual Artaud esboçava o conflito com a linguagem e com a própria crítica ao surrealismo.

Vejamos o poema:

Tateando na porta, o olho morto  
e voltado sobre esse cadáver,  
esse cadáver esfolado que lava  
o terrível silêncio de seu corpo.

O ouro que sobe, o veemente  
silêncio jogado sobre seu corpo  
e a árvore que você ainda carrega  
e esse morto que caminha para frente.

— Veja como giram os fusos  
nas fibras do coração escarlate,  
esse grande coração onde o céu explode  
enquanto o ouro imerge os seus ossos —

É a dura paisagem de fundo  
que se revela à medida que você caminha  
e a eternidade o ultrapassa  
porque você não pode cruzar a ponte (Artaud, 2025, p. 80).

Em um primeiro momento, é importante lembrar que Artaud (2025), em carta a Max Morise, em 1925, afirmava que os surrealistas — incluindo ele — não são poetas e não deveriam ser lidos dessa maneira. Para ele, a escrita automática significava ver “todas as operações do espírito desagregadas por esse chamado soberano, todos os aspectos do pensamento, todas as formas da alma reunidas e reanimadas por essa corrente subterrânea”, não sendo mais “somente o desfile de imagens poéticas, que compõem o que convencionamos chamar de textos surrealistas” (Artaud, 2025, p. 78-9). Nesse depoimento registrado na carta a Max Morise, ele nos esclarecia sobre suas discordâncias em relação ao movimento surrealista — o que nos auxilia a compreender uma interpretação possível ao ler o poema “A múmia amarrada”: a de que o movimento surrealista estava em sua pós-vida, impedido de avançar devido às suas próprias amarras.

Ao utilizar a imagem da múmia no poema — um corpo teoricamente morto — na carta a Max Morise, Artaud (2025) registrou seu rechaço ao fato de que o surrealismo pudesse ocupar-se da realidade, distanciando-se dos objetivos interiores e anteriores à alma, superiores ao espírito, que lhe pareciam ser a base do movimento. Além do mais, a múmia “lava o terrível silêncio”, isto é, não há espaço para o grito. O poema reivindica

um mergulho mais radical, no caminho totalmente oposto ao superficial, para destruir o próprio indivíduo e suas formas. Na mesma carta direcionada a Max Morise, Artaud (2025, p. 77) complementou que é “por isso que, caindo no meio dessa efervescência contraditória, contraditória até mesmo em seu sentido, eu pronunciei a palavra: Espírito, e me mantive fiel a ela”. Ou seja, ele manteve-se fiel à ideia de não se deixar embalsamar em formas fixas e fórmulas previsíveis. Dessa forma, ao mencionar “olho morto”, “cadáver esfolado” e “silêncio de seu corpo” na primeira estrofe do poema, referencia-se esse corpo que parou de se ouvir, de sentir, e que segue sem direção, pois não enxerga por entre as amarras nas quais ele próprio se imobilizou. Não por casualidade podemos pensar nas faixas que amarram a múmia como as convenções e os sistemas que continuam a aprisionar o inconsciente.

O olhar artaudiano voltado à vida e ao sonho demonstra que são dois hemisférios em comunicação, algo que Nadeau (1964) sugere ser uma correspondência perpétua e de todos os instantes que envolve o mundo e o ser humano. Assim, a ideia da escrita automática de Artaud (2025, p. 57) dialoga com as notas “que desprezam a língua, que cospem no pensamento”, pois, “entre as rachaduras de um pensamento que é humanamente mal construído, desigualmente cristalizado, brilha um desejo de significado”. Consequentemente, o poema evidencia essas polaridades ao tensionar, na segunda estrofe, as questões do silenciamento autoimposto pelos surrealistas e os acontecimentos existentes em seu interior, a riqueza que ainda brota dessa árvore de raízes profundas que revoluciona as artes. Isto é, apesar do ocorrido, Artaud ainda admira o movimento e tudo o que ele criou — mesmo não fazendo mais parte. Tal concepção é reforçada na estrofe seguinte quando menciona em destaque as fibras desse núcleo escarlate que pulsam toda a vitalidade e riqueza dos alicerces experimentais e científicos da escrita do inconsciente.

Cláudio Willer (1983, p. 89), em sua obra *Os escritos de Antonin Artaud*, afirma que Artaud tinha a habilidade de ressuscitar, do fundo do inconsciente, imagens terríveis, significando que ele escarnecia “da razão, que retira[va] dos sentidos as suas imagens para restituí-las ao seu sentido mais profundo”. Ao realizar esse deslocamento e reconfiguração do sentido através de imagens desconcertantes, Artaud subvertia a própria imagem poética, aprofundando os seus sentidos. Igualmente, na última estrofe do poema,

vemos a suspensão da noção de tempo, alargando a duração dessa imobilidade lamacenta em que o movimento surrealista se encontrava, de acordo com Artaud. Desse modo, a eternidade ultrapassaria a estagnação.

Jacques Derrida (2009, p. 10), em *A escritura e a diferença*, contribui para entendermos as imagens poéticas artaudianas ao mencionar que a consciência precisa dizer algo, “como consciência de nada, consciência de que não é mendiga, mas a oprimida do todo”, ou melhor: “consciência do nada, a partir da qual toda a consciência de alguma coisa pode enriquecer-se, ganhar sentido e figura”, pois “o pensamento da coisa como o que ela é confunde-se já com a experiência da pura palavra — e esta com a experiência em si”. A escrita automática de Artaud engloba uma consciência que ganha novos sentidos e figuras, confundindo-se com ela própria e com a experiência em si. Consequentemente, o surrealismo ajuda a libertar esse inconsciente ao conduzir um espantoso enfeitamento guiado pela escrita que, ao perder contato com a lógica, retoma o contato com o inconsciente (Derrida, 2009).

André Breton (2024) já dizia que cabia ao homem pertencer-se por inteiro e manter-se cada vez mais em estado profundo com seus desejos, algo que a poesia ensina ao oferecer uma forma de compensação para as misérias que padecemos. O poema pode expressar também a sensação de disruptura que Artaud sentiria mais fortemente com o passar do tempo, visto que a oficialização de seu rompimento com o surrealismo ainda não havia se concretizado. Podemos pensar que ele ainda fazia parte do movimento (e, como tal, estava também mumificado), em um movimento de libertação e vontade de pertencer. Talvez nutrisse uma esperança de mudança. Tal questão é exposta na carta direcionada à Max Morise, quando menciona que:

Nós ainda estamos todos mumificados, e mumificados fibra por fibra, nós nem sabemos o que está nos incomodando mais. E se nós não estamos reunidos pelo objetivo de um complô, eu pergunto aos senhores, por que estamos reunidos? De minha parte, não consigo ver nenhum outro objetivo imediato, nenhum outro sentido ativo para dar à nossa atividade que não seja revolucionário, mas revolucionário, é claro, no caos do espírito, ou então que nos separemos! (Artaud, 2025, p. 78).

É perceptível o conflito em que Artaud se encontrava de não perceber nos companheiros de movimento os mesmos ideais, ainda que compartilhassem da mesma estagnação. Logo, essa sensação de algo “incomodando” era justamente o sentimento de não estarem participando da mesma luta, na qual a palavra revolução ganhou novos

significados com o passar do tempo. O poema “Invocação à múmia”, lançado no mesmo ano de 1925, também nos dá indícios dessa crítica à domesticação do pensamento, na qual a vida e também o movimento surrealista (quando se ideologiza) parecem embalsamados por convenções. Artaud transforma a múmia em figura-síntese da sua crítica ao surrealismo: o inconsciente, prometido como liberdade, aparece embalsamado por programas, linguagens e ideologias; resta-lhe o grito comprimido, que Artaud reinscreve no corpo e no rito. Vejamos um trecho do poema:

Essas narinas de osso e de pele  
por onde começam as trevas  
do absoluto, e a pintura desses lábios  
que você fecha como uma cortina

E esse ouro que lhe escorrega em sonhos  
a vida que lhe despoja dos ossos,  
e as flores desse falso olhar  
através do qual você se une à luz

Múmia, e essas mãos de fusos  
para lhe revirar as entranhas,  
essas mãos onde a sombra pavorosa  
toma a forma de um pássaro

Tudo isso que adorna a morte  
como um rito aleatório,  
essa tagarelice de sombras,  
e o ouro em que nadam suas entranhas negras.  
É aí que me junto a você,  
pela rota calcinada das veias,  
e seu ouro é como meu sofrimento,  
a pior e mais segura testemunha (Artaud, 2025, p. 81).

Como nos esclarece Maurice Blanchot (2010), no primeiro volume da obra *A conversa infinita: a palavra plural*, a escrita artaudiana é enigmática, vaga e paradigmática, assim este poema adquire significações mais profundas do que aquelas do poema anterior e, talvez, não tão óbvias. Há referências mais direcionadas às matérias corporais da múmia, já que se inicia a primeira estrofe com “narinas de osso e de pele” e “pintura desses lábios”. Derrida (2009, p. 258) pontua que “Artaud sabia que toda a palavra caída do corpo, oferecendo-se para ser ouvida ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, torna-se imediatamente palavra roubada”, visto que o “roubo é sempre o roubo de uma palavra ou de um texto, de um rasto”. Dessa forma, ao realizar essa convergência entre corpo e palavra, Artaud investiu novos sentidos, valores e desejos ao discurso poético, entregando-o ao leitor, ou seja, “roubando” também um significado original e trocando-o por outro. Assim, ao pensarmos nas partes corporais da múmia,

precisamos ir além do seu aspecto *post mortem*, visto que a palavra artaudiana busca iniludivelmente subverter a razão lógica e imediata de compreensão.

Artaud (2025), no texto “Dois documentos internos”, de 1925, disse que a revolução surrealista não era simplesmente ideológica, pois ela não se restringia a palavras e a doutrinas, já que objetivava tocar as carnes. Em suas palavras, “ela não é uma representação pictórica da vida, ela toca em conceitos vitais, princípios de alta ordem no espírito, mas que podem ter repercussões na vida física dos homens” (Artaud, 2025, p. 76). Pensando esses elementos com os anteriormente apresentados, percebemos que, para ele, a palavra é indissociada do corpo, trazendo assim suas angústias e significações. Assim como Blanchot (2010), Gonçalo M. Tavares (2021), em *Atlas do corpo e da imaginação*, reforça que, para Artaud, havia constantemente uma perda do pensamento quando se tornava palavra, pois a palavra percebe menos o mundo do que o pensamento, fato já exposto em este artigo. Assim, o poema parece alinhar o sentido incompleto da estrofe anterior ao trazer que esse corpo aparentemente vazio e morto na realidade carrega uma riqueza oculta, riqueza esta que está nos sonhos, no inconsciente.

Logo, novamente, a múmia se presentifica, mas agora é uma múmia que carrega todos os tesouros. Afinal, na estrofe seguinte, temos a menção à escrita automática com a referência a “mãos de fusos” e “mãos onde a sombra pavorosa toma a forma de um pássaro”, isto é, mãos livres e que são guiadas pelo inconsciente em associações desprendidas de qualquer lógica imposta.

Nesse movimento de crítica, há também um apelo ao que lhe atrai no surrealismo. A escrita automática para Artaud representava justamente essa libertação de criação, por isso ela é a tradução desse tesouro guardado na mente, no corpo. Dessa forma, havia algo que Artaud identificava com o movimento surrealista e que o movia. Essa motivação é tema do texto “A grande noite ou o blefe surrealista”, de 1926, na qual ele diz que o surrealismo sempre fora para ele uma espécie de magia, e que a libertação do inconsciente tinha como objetivo “aflorar na superfície da alma o que ela está habituada a manter escondido”, assim todo “o concreto muda sua vestimenta, sua casca, e não se aplica mais aos mesmos gestos mentais. O além, o invisível, afastam a realidade” (Artaud, 2025, p. 90).

É notável o quanto a simbologia da múmia aqui faz referência, visto que traduz muito do conceito que Artaud tinha do próprio movimento surrealista. À vista disso, o peso dos significados atrelados à imagem da múmia perde um pouco a negatividade, pois não significam somente a morte e a estagnação. A múmia também simboliza o corpo de uma realeza do Antigo Egito, riqueza, prosperidade e, especialmente, a transição para a eternidade da alma e do corpo. Assim, mesmo que Artaud estivesse buscando razões para “ofender” os membros do surrealismo em certo aspecto, no fim, ele também estava elevando o movimento a algo eterno.

Essas questões apresentadas ficam mais evidentes na última estrofe do poema quando se menciona o rito da morte em que as múmias passavam, ressaltando que em meio à escuridão das estranhas nada o ouro. Poderíamos estender essa questão ao fato de que, apesar de todos os altos e baixos do próprio movimento, como as expulsões de diversos membros, o que foi produzido será lembrado, e esse é o ouro guardado em sua história. É justamente nesse processo de criação e experimentalismo que Artaud permanecerá, como parte constituinte desse corpo surrealista. Mas não é um desfecho feliz: “seu ouro é como meu sofrimento” e “a pior e mais segura testemunha”, visto que já representa um passado do qual Artaud não faz mais parte. Dessa maneira, ele eterniza, ao seu modo, o surrealismo e a sua parte na construção desse templo corporal faraônico, representado pelo corpo preparado e adornado para a pós-vida.

### **Uma vez surrealista...**

Como visto no tópico anterior, Antonin Artaud passou pelo movimento e foi impactado pela escrita automática de tal forma que sua desvinculação do surrealismo ocorreu somente por questões ideológicas. Ele permaneceu e ajudou a desenvolver muitas das suas experimentações, acreditando na magia da escrita automática. Dessa forma, é notável seu grande envolvimento nos anos iniciais do movimento, assim como a sua profunda tristeza pelo rompimento com o grupo. Todavia, tal afastamento nunca significou uma não prática da escrita automática, e este tópico é voltado a pensar sobre isso.

A respeito da linguagem como instrumento poético do surrealismo, Nadeau (1964, p. 166-7) esclarece que o movimento “leva primeiramente a um subjetivismo total,

surgindo a linguagem como uma propriedade essencialmente pessoal, a que cada um pode usar como bem entende”. Assim, o mundo externo é negado enquanto o indivíduo encontra em si um mundo que deseja explorar sistematicamente. Em resultado, temos a elevação da importância dada ao inconsciente e às suas manifestações, que se traduzem em uma espécie de nova linguagem libertadora (Nadeau, 1964). Foi justamente no período de 1947, quase ao fim da vida de Antonin Artaud, que apareceram textos que mesclavam poesia e teoria, dando vazão a um jorro de pensamento. Tais textos são extensos e transitam entre esferas que, até então, não se tocavam em seus primeiros escritos produzidos em 1925.

Silvia Fernandes (2022), no prefácio da obra *Artaud, o Momo*, analisa que, nesse período de 1947, a obra artaudiana deixa de ser organizada em formas definidas, como ocorria em seus roteiros e manifestos entre 1920 e 1930. Nesse momento de sua vida, vemos manuscritos esburacados por golpes de instrumentos afiados, com desenhos de mutações corporais e instrumentos de torturas, espaços vazios nas páginas, além de uma escrita repleta de palavras e termos inventados (Fernandes, 2022). Contudo, é importante ressaltarmos que, pouco antes desse momento de sua vida, Artaud permaneceu forçadamente em um sanatório por nove anos, sofrendo diversos eletrochoques como “tratamentos” da medicina psiquiátrica. Entre idas e vindas de hospitais psiquiátricos, fundou raízes, de forma voluntária, em um hospital de doentes mentais de Ivry, no qual veio a falecer em 4 de março de 1948, devido a um câncer no reto (Esslin, 1976; Willer, 1983). Assim, é inegável o quanto os fatos em sua vida vieram a impactar estes momentos finais da sua escrita, como podemos perceber em “O retorno de Artaud, o momo”, de 1947, poema que reproduzimos um fragmento:

Não a membrana do abismo,  
Não o membro esvaziado de esperma,  
fruto de uma depredação.

mas uma carne  
sem membrana,  
nem dura nem mole.

Porque já passou pelo duro e o mole,  
Essa carne dilatada, gasta,  
repuxada, esticada como a palma  
de uma mão  
exangue por enrijecer,  
negra, violácea  
por amolecer [...] (Artaud, 2022, p. 16).

O poema, além de evidenciar modificações estéticas no recuo de alguns versos, coloca novamente o corpo como centro articulador das sensações e dos sentimentos, sendo vetor perceptivo do que ocorre ao seu redor e em seu interior. Esslin (1974, p. 65) nos auxilia a compreender este olhar artaudiano ao pontuar que “propendemos a ajustar nossa consciência apenas aos seus componentes verbais, o fluxo da linguagem que atravessa nossas mentes como um interminável monólogo interior”. Assim, a focalização corporal no poema em questão se dá em múltiplos locais sensitivos, estando no caso do trecho direcionada à região peniana. Contudo, como é usual na escrita de Artaud, os significados se exacerbam e ganham novas conotações. Assim ele nos convida a olhar para essa parte do corpo para além da questão sexual ou da vitalidade, mas sim para uma noção de passagem do tempo. Isso porque o poema, por meio de cada estrofe, perpassa por ideias de “rigidez” e “amolecimento” do membro em mais de um sentido, ao mencionar “dilatada” e “gasta”, “repuxada”, “esticada” e assim por diante, reforçando a sensação da passagem do tempo de alguém que viveu sua sexualidade, assim como a vida.

Para Artaud, as palavras não devem ser consideradas apenas no seu sentido gramatical, mas sim ouvidas, percebidas como movimentos — representativos de todas as circunstâncias da vida (Tavares, 2021). Dentro dessa concepção, estão também a passagem do tempo, as sensações, a corporeidade em todas as tuas formas. Blanchot (2005, p. 55-6) dialoga com Tavares (2021) ao afirmar que cada “poeta diz o mesmo, e, no entanto, não é o mesmo, é o único, nós o sentimos. A parte de Artaud lhe é própria. O que ele diz é de uma intensidade que não deveríamos suportar”. Essa intensidade quase insuportável é matéria-prima de seus textos finais, pois é a transposição da agonia de um corpo, da angústia de uma mente e do inconsciente. Assim ele segue o poema:

[...] Isto significa que existe um osso,  
por meio do qual  
deus  
se prendeu ao poeta,  
para invadir a ingestão  
dos seus versos  
com peidos mentais  
que retira do seu cu,

que o levariam do fundo dos tempos,  
até o fundo do seu cu.

e não é uma rodada de jogo  
que ele joga dessa forma

é o rodar de toda a terra  
contra quem tem bolas  
na buceta.

E se você não compreende a imagem,  
— e é isso que ouço você dizer  
circularmente,  
que não compreende a imagem  
que está no fundo  
do buraco do meu cu, —

é porque você ignora a substância,  
não das coisas,  
mas do meu cu,  
do meu,  
embora desde o início dos tempos  
todos tenham andando em círculos em volta dele  
como se rodeia uma alienação [...] (Artaud, 2022, p. 17-8).

Em meio a uma linguagem crua, o poema direciona o leitor para o interior da sua subjetividade, demarcada pelo mergulho dentro do corpo do poeta. Artaud opta pelo cru e visceral — algo que já postulava em sua obra *Teatro e o seu duplo*, ao usar o termo crueldade (Artaud, 2006). Assim, temos palavras como “cu”, “peidos mentais” e “buceta” como extremos do corpo, estando a imagem do ânus como elemento mais retomado. Em meio a essa crueza corporal, menciona-se deus, em letra minúscula, subvertendo às convenções, na primeira estrofe através da associação com osso, algo que remete à mitologia de Adão e Eva, na religião cristã.

Entre esses opostos — deus *versus* humano, mente *versus* corpo, cabeça *versus* ânus, santidade *versus* humanidade —, compreendemos polaridades distintas, porém complementares. O poema coloca o corpo como intermediário entre zonas não usuais em diálogo, como uma espécie de vetor que conecta o mais elevado ao mais terreno. Assim, o corpo artaudiano é um emaranhado de contradições que refletem seu inconsciente e suas emoções. Blanchot (2005, p. 54-5) esclarece que não “se deve cometer o erro de ler como análises de um estado psicológico as descrições precisas, seguras e minuciosas que ele [Artaud] nos propõe. Descrições sim, mas de um combate. O combate lhe é parcialmente imposto”. Isto é, já sabemos que não podemos cair no risco de ler as obras artaudianas de forma única e literal, pois há um embate travado com a palavra para que ela represente a profundidade da sua angústia. Derrida (2009), assim como Blanchot (2005), acredita que Artaud mantinha-se no limite — e é nesse limite, entre a destruição e a construção, que

tentamos lê-lo. Afinal, a palavra artaudiana interessa por sua organicidade e pela complexidade de tradução do seu inconsciente.

A respeito da profundidade da escrita automática artaudiana, Michel Foucault (2007, p. 531), em sua obra *As palavras e as coisas*, afirma que “em Artaud, a linguagem, recusada como discurso e retomada na violência plástica do choque, e remetida ao grito, ao corpo torturado, à maternidade do pensamento, à carne [...]” se entrecruzam. Dessa forma, não há como analisar seus textos — principalmente aqueles pertencentes ao fim da sua vida — sem compreender que sua escrita automática se aprofundou ao ponto do inconsciente e da carne se tornarem siameses. Assim, seu texto traduz muitas das sensações e dos sentimentos carregados por um corpo violentado pela vida. Mas vejamos mais uma parte de “O retorno de Artaud, o momo”:

O velho Artaud  
está enterrado  
no buraco da chaminé  
de sua gengiva fria  
desde o dia em que foi morto!

E depois?  
Depois?  
Depois!  
Ele é esse buraco sem moldura  
que a vida quis emoldurar  
Porque não é um buraco  
mas um nariz  
que sempre soube farejar  
o vento do apocalipse  
cabeça  
injetada no seu cu apertado,  
porque o cu de Artaud é bom  
para os proxenetas na miséria.

E você também tem a gengiva,  
a gengiva direita enterrada,  
deus,  
você também tem a gengiva fria  
há tantos anos  
desde que me enviou seu cu originário  
para ver se, finalmente,  
eu nascia,  
desde o tempo em que esperava por mim  
enquanto raspava  
meu ventre ausente [...] (Artaud, 2022, p. 23-4).

Na sequência do poema, notamos não só a renomada revolta com a figura de deus e que é remetida em diversos textos seus, mas também a angústia de estar preso no próprio

corpo e ser torturado em seu interior por si mesmo, sem a interferência superior como salvação. Por outro lado, como marca da escrita automática, temos as livres associações do inconsciente que causam ruptura do significado clássico das palavras, como “está enterrado / no buraco da chaminé / de sua gengiva fria”. À vista disso, percebemos que Artaud realizava uma “alquimia da matéria da língua”, como diz Ana Kiffer (2023, p. 7-8) no prefácio da obra *Meus desenhos não são desenhos: textos e desenhos de Antonin Artaud*. A pesquisadora ainda completa que ele buscava “o balançar do corpo, o raspar da garganta, tudo o que da língua física interferia na própria linguagem, sacudindo a sua estrutura” (Kiffer, 2023, p. 7-8, grifos da autora). Desse modo, a carne é sinônimo de apreensão, “carne nua com todo o aprofundamento intelectual desse espetáculo da carne pura e todas as suas consequências nos sentidos, isto é, no sentimento”, como o próprio Artaud (2025, p. 64) esclarece em seu texto *Posição da carne*, de 1925.

Concebemos que, para Artaud, carne é quase sinônimo de sensibilidade e dor, visto que é uma apropriação íntima e subjetiva, parte secreta do seu inconsciente. Portanto, o inconsciente na escrita artaudiana será revelado em associação ao corpo e à sensibilidade emocional, mesmo que muitas vezes esse corpo seja apresentado de forma desmembrada, como ocorre no poema em análise. A respeito dessa linguagem aparentemente insuficiente para expressar o inconsciente de Artaud, Esslin (1976, p. 64) traz um contraponto interessante a ser pensado: “talvez não fosse Artaud o deficiente em sua inabilidade para expressar seus sentimentos e transformá-los em ‘pensamentos’, palavras, linguagem; talvez a própria linguagem fosse incapaz de expressá-los apropriadamente”.

Igualmente, há diferentes associações com o ânus, que podem remeter ao câncer de reto de que Artaud padeceu e que culminou em sua morte em 1948, mas também a uma espécie de origem e/ou nascimento. Isso ocorre porque, anteriormente, há uma associação de deus em seu ânus; contudo, na estrofe três do excerto mais recente acontece uma inversão quando se menciona “desde que me enviou seu cu originário / para ver se, finalmente, / eu nascia”. Percebemos aqui uma polaridade de eterno renascimento que pode ser comparada com o símbolo do infinito ao fazermos referência a esse contato divino dado pela extremidade corporal, como se Artaud parisse deus e deus parisse Artaud.

Tal paradigma da linguagem que utiliza é um mecanismo conhecido que foi reforçado pela escrita automática surrealista, servindo de esperança de ampliar o potencial da própria linguagem. Paralelamente, o surrealismo continuou fazendo parte da sua essência, mesmo na forma de ausência, como Artaud refere no texto intitulado “Correspondência da múmia”, de 1925:

Há nessa múmia uma perda de carne, no falar obscuro de sua carne intelectual há todo um impoder para conjurar essa carne. Esse sentido que corre nas veias dessa carne mística, do qual cada sobressalto é uma forma de mundo e outro tipo de parto, perde-se e devora-se na queimadura de um nada errôneo.

Ah! ser o pai adotivo dessa suspeita, o multiplicador desse parto e desse mundo em suas deduções, em suas conseqüências floreadas.

Mas toda essa carne não passa de começos e ausências, e ausências, e ausências...

Ausências (Artaud, 2025, p. 83).

Há uma unificação entre a múmia dos poemas anteriores e as referências ao próprio corpo, tendo em vista que a escrita do inconsciente e o que foi desenvolvido junto ao movimento ainda fazem parte da maneira de pensar de Artaud, como um grito que corre por suas veias. A ausência também representa o vazio de algo que o preencheu por muito tempo e que lhe serviu de grande sentido, o que acaba sendo traduzido novamente como angústia. Podemos pensar em Michel Foucault (2007), que nos auxilia a compreender outras significações trazidas tanto na correspondência como no poema artaudianos, ao mencionar que a literatura, através do surrealismo, se deu como uma experiência da morte, do pensamento impensável, da repetição e como experiência da finitude. Assim, tanto a imagem da múmia quanto a de um corpo fadado a autotortura são representações do inconsciente e desse “retorno da linguagem”, que nada mais é do que ela estar posta a nu (Foucault, 2007). Obviamente que, nos termos artaudianos, essa linguagem posta a nu poderia ser chamada de crueldade.

De todo o modo, o surrealismo chegou na vida de Antonin Artaud em um dado momento e serviu de alavanca para boa parte de suas produções no decorrer da vida. No texto “Ponto final”, de 1926, ele diz textualmente que o “surrealismo chegou a mim em um momento em que a vida tinha conseguido perfeitamente me cansar, me desesperar e quando tinha como única saída a morte”, levando as larvas em seu cérebro a terem “um sentido, uma vida incontestável, ácida e, com isso, aprendi a acreditar em meu pensamento novamente” (Artaud, 2025, p. 95-6). Constatamos, igualmente, que de forma

complementar, como muitas frases surrealistas da escrita automática criaram, a morte para Artaud também é sinônimo de vida. Ou melhor, de renascimento.

### **Considerações Finais**

Ao longo deste artigo, buscamos demonstrar o impacto que o movimento surrealista causou na vida de Antonin Artaud e verificar que a escrita automática fez parte da vida do dramaturgo até sua morte. Mesmo se separando do surrealismo em 1926 e com os resultados conturbados que se desenvolveram após o seu rompimento, Artaud prosseguiu admirando e praticando os ensinamentos de sua curta e intensa estadia com o grupo. Evidentemente, após mais de vinte anos praticando uma escrita do inconsciente — assim como o impacto de sua saúde em hospitais psiquiátricos — aprofundou os sentidos e, de forma óbvia, suas transgressões na linguagem. Assim, a escrita artaudiana vinculou-se não só ao seu inconsciente, mas também ao próprio corpo, fundindo-se em uma espécie de corpo-linguagem.

Michel Foucault (2019, p. 573) afirma que “Artaud pertencerá às fundações de nossa linguagem, e não à sua ruptura”, visto que tudo “aquilo que experimentarmos hoje como limite, ou estranheza, ou insuportável, terá alcançado a serenidade do positivo”. Em outras palavras, os experimentalismos derivados do projeto surrealista — e desenvolvidos no restante da vida de Antonin Artaud — abriram espaço para um verdadeiro aprofundamento da própria linguagem em transcender a si mesma. O filósofo Baruch Spinoza (2007) já comentava que não sabemos o que um corpo pode fazer. Artaud, por outro lado, surge com uma possível resposta ao unir a escrita do inconsciente com as sensações corporais: o corpo pode ser o que desejar, até mesmo linguagem.

## Referências

ARTAUD, Antonin. *O verbo roubado: textos escolhidos*. Tradução e organização de Mayara Dionizio. São Paulo: Sobinfluência, 2025.

ARTAUD, Antonin. *Artaud, o Momo*. Tradução e prefácio de Silvia Fernandes. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

ARTAUD, Antonin. Escritos de um Louco. In: *Coletivo Sabotagem*. São Paulo: Editora Ática, 2000. Disponível em <http://www.sabotagem.cjb.net/>. Acesso em 20 ago. 2025.

ARTAUD, Antonin. *Meus desenhos não são desenhos: textos e desenhos de Antonin Artaud*. Seleção e tradução de Ana Kiffer. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Rizoma, 2017.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Vol 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Marcus Rogério Salgado e Diogo Cardoso. São Paulo: 100/cabeças, 2024.

DIONIZIO, Mayara. Prefácio. ARTAUD, Antonin. *O verbo roubado: textos escolhidos*. Tradução e organização de Mayara Dionizio. São Paulo: Sobinfluência, 2025.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1976.

FERNANDES, Silvia. Prefácio. In: ARTAUD, Antonin. *Artaud, o Momo*. Tradução e prefácio de Silvia Fernandes. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KIFFER, Ana. Prefácio. In: ARTAUD, Antonin. *Meus desenhos não são desenhos: textos e desenhos de Antonin Artaud*. Seleção e tradução de Ana Kiffer. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1964.

PELLEGRINI, Aldo. Antoine Artaud, el enemigo de la sociedad. In: ARTAUD, Antoine. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Traducción de Aldo Pellegrini. Argonauta, 1987.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2007

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

WILLER, Cláudio. *Os escritos de Antonin Artaud: tradução, prefácio, seleção e notas* Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

### **Declaração de contribuição dos autores**

**Verônica Farias Sayão:** administração do projeto, conceitualização, curadoria de dados, análise de dados, redação do manuscrito original, pesquisa, metodologia, recebimento de financiamento – bolsa doutorado CAPES – PROEX, disponibilização de ferramentas, validação de dados e experimentos, e design da apresentação de dados.

**Janaína de Azevedo Baladão:** administração do projeto, conceitualização, curadoria de dados, análise de dados, redação - revisão e edição, pesquisa, disponibilização de ferramentas, supervisão, validação de dados e experimentos, e design da apresentação de dados.

**Ruben Daniel Castiglioni:** administração do projeto, conceitualização, curadoria de dados, análise de dados, redação - revisão e edição, pesquisa, recebimento de financiamento CNPq, disponibilização de ferramentas, supervisão, validação de dados e experimentos.

### **Declaração de conflito de interesse**

A autora declara que não há conflito de interesse.

### **Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa**

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

**Editora-Chefe:** Cássia Maria Bezerra do Nascimento

**Editor Executivo:** Gerson Roberto Neumann

#### **Editores Associados:**

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues

Anderson Bastos Martins

Germana Henriques Pereira

## Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.