

## Teatralidade, Artaud e subjetividade: uma proposta de análise para a teatralidade na vida tal como ela é

### Resumo

Este trabalho é fruto da experiência de seus autores com a clínica psicanalítica e o teatro. Como objetivo, visamos articular o conceito de teatralidade (Josette Féral) com o teatro da crueldade de Antonin Artaud para, em seguida, desenvolver uma análise acerca da teatralidade vivida na dimensão da vida do sujeito no cotidiano. A crítica de Artaud aos modos de se fazer teatro em sua época nos faz questionar sobre qual é a arte ou o fazer artístico que nos interessa e como ele se apresenta em nosso dia a dia, abordando casos conhecidos pelo grande público: Coringa, do filme Joker (2019), e dois casos reais: de Sandro, do ônibus 174 em 2002, e de William, que parou a ponte Rio-Niterói em 2019. Com suas histórias, resgatamos a recepção pela escuta – que vai muito além de ouvir – como ferramenta imprescindível para alguém se fazer sujeito e concluímos que a teatralidade pode ser uma saída encontrada na vida tal como ela é, por cidadãos comuns, para subverter o discurso do Outro, o qual nos arremessa no desafio de sobreviver às violências inerentes à vida suburbana, racismo, pobreza, violência física e dos discursos. Acreditamos que, talvez, ao transformarem submissão em opressão, essas personagens da vida real encontrem, por ao menos um instante, uma possibilidade de alterar suas histórias.

**Palavras-chave:** teatro da crueldade; Josette Féral; estudos da subjetividade; psicanálise.

### Talita Baldin

Doutoranda em Psicologia na Universidade Federal Fluminense – UFF. Professora da Faculdades Integradas Maria Thereza – RJ. Brasil  
talita.baldino5@gmail.com  
[orcid.org/0000-0001-9835-5464](https://orcid.org/0000-0001-9835-5464)

### Paulo Eduardo Viana Vidal

Doutor em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Professor da Univ. Federal Fluminense – UFF. Brasil  
paulovidal@id.uff.br  
[orcid.org/0000-0001-7897-6933](https://orcid.org/0000-0001-7897-6933)

### Simone Ravizzini

Doutora em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Coordenadora do curso de pós-graduação “Clínica Psicanalítica na contemporaneidade” do Centro Universitário La Salle – Niterói - UNILASALLE– RJ. Brasil  
simoneravizzini@gmail.com  
[orcid.org/0000-0001-8130-8661](https://orcid.org/0000-0001-8130-8661)

### Para citar este artigo:

BALDIN, Talita; VIDAL, Paulo Eduardo Viana; RAVIZZINI, Simone. Teatralidade, Artaud e subjetividade: uma proposta de análise para a teatralidade na vida tal como ela é. *PerCursos*, Florianópolis, v. 22, n.50, p. 243 - 269, set./dez. 2021.

DOI: [10.5965/1984724622502021243](https://doi.org/10.5965/1984724622502021243)

<http://dx.doi.org/10.5965/1984724622502021243>

## Theatricality, Artaud and subjectivity: an analysis proposal for theatricality in life as it is

### Abstract

This article is result of the experience of their authors with the psychoanalytic clinic and the theater. As an objective, we aim to articulate the concept of theatricality (Josette Féral) with Antonin Artaud's theater of cruelty, and then develop an analysis of theatricality experienced in the subject's subjective life dimension daily. Artaud's criticism of the ways of doing theater in his time makes us question what is the art or artistic activity that interest us and how it presents itself in our daily lives, addressing cases known to the general public: Joker (2019) from the film with the same name and two real cases, Sandro, of the 174 bus in 2002, and William, who stopped the Rio-Niterói bridge in 2019. With their stories we rescued the reception by listening - which goes far beyond listening - as an essential tool for someone to become a subject. We conclude that theatricality can be an outlet found in daily life, by ordinary citizens, to subvert the Other's discourse, which throws them to the challenge of surviving the violence inherent to suburban life, racism, poverty, physical and speech violence. We believe that, perhaps, by transforming submission into oppression, these real-life characters have at least a moment to change their stories.

**Keywords:** theater of cruelty; Josette Féral; subjectivity studies; psychoanalysis.

Este trabalho é fruto de nosso trabalho cotidiano, o qual entrelaça a escuta psicanalítica à arte e, mais especificamente, ao teatro. Neste artigo somos norteados pelo conceito de teatralidade, tal como é apontado por Josette Féral. O incentivo para nos debruçarmos sobre o conceito diz respeito à potencialidade que ele nos parece ter ao permitir entrelaçar a arte à vida e reconhecê-la como forma de um homem se fazer sujeito, ou seja, alguém único no mundo, similar à sua espécie, mas singular em sua existência, dada a possibilidade de atribuir sentidos únicos à sua experiência.

Ao adentrarmos nos caminhos da arte, o fazer de Antonin Artaud nos interessa por seus questionamentos aos modos de se fazer teatro em sua época, nos levando a perguntar sobre qual é a arte ou o fazer artístico que nos interessa e como ele pode se fazer presente em nosso dia a dia. Caminhando pela vida e obra do artista nos damos conta de que o teatro que ele queria era um teatro da vida cotidiana, um teatro na vida tal como ela é, embora demarcado pela singularidade do que a experiência nos proporciona em um dado momento e, assim, nos aproximamos da teatralidade de Féral.

Abraçamos esse enlace possível entre Féral e Artaud e articulamos suas produções ao contexto social atual presente em nossas histórias cotidianas tomando como referência três casos, um da ficção – do personagem Coringa do filme *Joker* de 2019 – e dois casos reais – de Sandro, do ônibus 174 em 2002, e de William, que parou a ponte Rio-Niterói em 2019. Ao olharmos para essas histórias, as ideias que cercam o conceito de teatralidade e a obra de Artaud nos fazem questionar os modos de se fazer arte e que arte realmente nos interessa, além de podermos discutir formas de as pessoas se manifestarem subjetivamente em seus cotidianos pela dimensão artística.

Seria a arte uma ferramenta potente para pessoas comuns enfrentarem suas realidades, por vezes tão duras, especialmente no que diz respeito às violências sofridas, sobretudo pelas populações ditas periféricas? E poderiam fazer/ter feito arte pessoas que nunca tocaram em um pincel, estiveram em um palco ou registraram pensamentos no papel? Norteados por tais questões resgatamos a recepção pela escuta – que vai muito além de ouvir e que passa também pelo olhar – como ferramenta imprescindível para alguém se fazer sujeito.

## O conceito de teatralidade

Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (2011, p. 372) define o conceito de teatralidade como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”. Pavis cita o francês Antonin Artaud e aponta que o artista

constata o recalçamento da teatralidade no palco europeu tradicional: "Como é que o teatro, no teatro pelo menos como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras, ou, se quisermos, tudo o que não está contido no diálogo (e o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização em cena, e exigências dessa sonorização), seja deixado em segundo plano?" (ARTAUD, 1964 *apud* PAVIS, 2011, p. 372)

Com tal questionamento, Artaud indaga e esclarece a necessidade de retomar o que há de teatralidade no teatro, algo que há muito tempo considerava oculto no ocidente. Para ele, “o teatro só será devolvido a ele mesmo no dia em que toda a representação dramática se desenvolver diretamente a partir do palco, e não como uma segunda versão de um texto definitivamente escrito” (ARTAUD, 2011, p. 73). Com isso, o criador do Teatro da Crueldade fala da necessidade de um teatro entremeado na vida, implicado no dia a dia das relações estabelecidas pelo sujeito consigo, com os outros e com a Cultura/o Outro. Ademais, sua obra nos revela que o palco não se restringe ao espaço tradicionalmente entendido como teatral.

Conforme Freud, seria buscar a arte enquanto uma vivência singular, esclarecedora de como certos processos inconscientes se manifestam na existência de um sujeito (FLORENCE, 2011). Ademais, se implica diretamente na questão de Féral (2015) ao apresentar a teatralidade, uma vez que a vida cotidiana considerada por Artaud é exatamente aquela que representa a mais pura realidade artística, uma vez que é ressignificada, emoldurada sob novos termos.

Também Pavis (2011, p. 372) nos aponta que “nossa época teatral se caracteriza pela busca dessa teatralidade por demasiado tempo oculta”, reconhecendo que sua definição é genérica e, com isso, simplista, incapaz de trazer à cena a complexidade do fenômeno. Por outro lado, essa tentativa consiste em uma forma de pensar o que haveria de especificidade no teatro, ao mesmo tempo em que o diferencia de outras formas de espetáculo, como os vivenciados na dança e no audiovisual (FÉRAL, 2015).

Para Féral (2015), pensar o teatro pela via da teatralidade é fruto de uma reviravolta vivida internamente pelo teatro como era entendido até o final do século XIX e como se apresentou a partir do século XX, o qual evidenciou, dentre outras coisas, o distanciamento do texto teatral. A autora localiza o termo como surgido em anos muito mais antigos, porém sua disseminação se deu entre 1980 e 1990, ao se vincular com questões emergentes do teatro dito contemporâneo ou pós-dramático<sup>1</sup>.

Em consonância com essa informação, Sílvia Fernandes (2013) cita Pavis por seu ensaio *La Théâtralité em Avignon*<sup>2</sup>. Ao fazer essa nova leitura, a partir do contato com algumas obras apresentadas na mostra do Festival de Avignon de 1998, Pavis pôde rever as discussões tecidas acerca do conceito de teatralidade que trouxemos anteriormente, as quais ele considerava demasiadamente genéricas. Para Fernandes (2013), a mudança concentra-se no fato de que a partir de seu contato com essas novas produções, plurais em seus modos de fazer, Pavis dissocia o conceito de teatralidade de “qualidades abstratas ou essências inerentes ao fenômeno teatral, para trabalhá-lo a partir do uso pragmático de certos procedimentos cênicos e, especialmente, da materialidade espacial, visual, textual e expressiva de escrituras espetaculares específicas” (FERNANDES, 2013, p. 101).

Assim, Pavis avança na teoria trazendo o conceito para mais próximo da ideia de olhar do expectador – aquele que fica na expectativa de algo, diferentemente do espectador que observa ou assiste simplesmente – uma vez que

---

<sup>1</sup> Quanto ao teatro contemporâneo, não entraremos no mérito dessa discussão, uma vez que não faz parte da proposta desta pesquisa. Para ver mais, recomenda-se a leitura de *O teatro pós-dramático*, obra de Lehmann Hans Thies.

<sup>2</sup> Ensaio publicado na edição revista e ampliada de *Voix et images de la scène*, obra original com a qual não tivemos contato direto até o momento.

para o espectador aberto às experiências da cena, a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, ou uma terapia de choque destinada a conhecer esse real, e a compreender o político, ou ainda um embate potente de regimes ficcionais que aprecem disputar a primazia de constituição do teatro, ou simplesmente, e por que não, o discurso linear de um narrador tencionado para o final do mito, mas que volta sempre ao princípio. Ou uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, descobrindo campos excêntricos, culturais, antropológicos, éticos. Ou a capacidade de mudar de escala, de sugerir e fabricar o real com a voz, a palavra, o som e a imagem. (FERNANDES, 2013, p. 102)

Dessa forma, a teatralidade, pelo olhar de Fernandes (2013), diz respeito a uma captação da realidade pelo olhar do espectador que também é espectador, o qual é capaz de promover destinos outros para a experiência que está vivendo. Nesse sentido, a teatralidade vai muito além do fenômeno teatral propriamente dito e trata-se de um processo baseado no olhar de um outro que abre caminho para a criação de um espaço virtual e, portanto, pertencente ao outro. Nesse espaço, a ficção encontra caminho.

Fernandes (2013) também retoma a tese de Roland Barthes de que a teatralidade seria o teatro menos o texto<sup>3</sup> apontando que as formas contemporâneas criam dificuldades a essa teorização, “já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas” (FERNANDES, 2013, p. 102), exemplificando com produções brasileiras contemporâneas<sup>4</sup>.

Em complemento à escrita de Fernandes (2013), Féral (2015) nos orienta que a teatralidade diz respeito a duas condições, sendo a primeira a realocação do espaço cotidiano ocupado pelo ator ou performer, de modo a colocá-lo em outra posição no espaço. A outra condição se baseia no olhar do espectador, que cria uma certa moldura em torno de um espaço cotidiano que ele não ocupa e, portanto, olha de fora. Esse espaço demarca o espaço do outro e define a teatralidade (FÉRAL, 2015).

<sup>3</sup> Discussão tecida por Roland Barthes em *Essais Critiques*.

<sup>4</sup> Não julgamos pertinente levantar esses exemplos neste momento, mas, para acompanhar tal discussão, ver Fernandes (2013): *Teatralidade e Textualidade: a relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo*, na obra *Teatralidades contemporâneas*.

O que mais nos interessa na fala de Féral (2015) presente em *A teatralidade: em busca da especificidade da linguagem Teatral* é seu apontamento de que a relação eu-outro se dá a partir do olhar desse outro, o qual a autora coloca como no lugar da alteridade e que, portanto, diz respeito à diferença entre o eu (sujeito pensante) e o outro (como objeto, aquele que é pensado). A teatralidade se faz, entretanto, em um recorte da realidade, precisamente no lugar em que algo se rompe no cotidiano, e é nesse rompimento que o olhar do outro atravessa o eu.

Para exemplificar, a autora apresenta três cenários, os quais não se restringem ao plano teatral em si, como poderemos ver: no primeiro cenário temos um espectador que entra em um teatro com cenário e objetos de palco montados, mas sem atores. No segundo cenário, um espectador assiste a uma discussão entre duas pessoas dentro de um metrô, sendo que uma delas pede que a outra apague o cigarro, de modo a respeitar as leis de transporte coletivas, e o fumante não concorda com parar de fumar. Outros observadores analisam a situação, às vezes de fora, às vezes tomando parte na discussão. Por fim, o terceiro cenário apresenta um espectador que observa transeuntes passando pela calçada de uma rua, sentado em uma cafeteria (FÉRAL, 2015).

A partir desses três cenários, Féral (2015) propõe análises possíveis da teatralidade. No primeiro caso, a teatralidade se apresenta pelo reconhecimento por parte do espectador do material presente no palco e, a partir desse reconhecimento, a ampliação das possibilidades de construção do espaço ficcional. Nesse caso, falamos de um encontro de alteridades e não necessariamente de indivíduos, pois o que importa nesse contexto é justamente a construção que se estabelece entre o eu e o outro na diferença. O sujeito (pensante) produz sentidos sobre os objetos no palco (pensados). Isso porque, apesar do processo teatral ainda não ter sido colocado em movimento, certas informações já foram impostas, certos signos já estão presentes no espaço e poderão se tornar significantes, então o espectador já sabe o que esperar daquela organização: ele vai àquele espaço para ver uma peça teatral. Nesse caso, a presença dos atores não é pré-requisito para falarmos de teatralidade, mas o espaço sim. Este se torna a realização espacial do texto, condição para a ficcionalidade da narrativa produzida por aquele espectador que emite seu olhar para o espaço (FÉRAL, 2015).

Com relação ao segundo cenário, Féral (2015) aponta que a princípio não haveria teatralidade envolvida na cena, não porque não há um palco estabelecido, mas porque a cena seria entendida como um evento não-ficcional, uma experiência comum do cotidiano. Entretanto, se, ao saírem do metrô, os observadores são avisados de que os protagonistas da situação são atores e que os espectadores participaram de uma cena involuntariamente, então a teatralidade se faz presente, sustentando-se na consciência, por parte dos espectadores, de que o que aconteceu ali foi uma cena endereçada a eles. Com isso, o espectador pode experimentar ficção no que pensava ser um evento cotidiano e todos os signos que se apresentavam *a priori* na cena do metrô podem ser ressignificados, revelando a natureza ficcional da performance realizada (FÉRAL, 2015).

Por fim, na terceira situação não há a princípio qualquer esboço de intenção nos gestos das pessoas que passam pela rua, ou seja, não há pretensão de se construir nada com finalidade ficcional. Entretanto, há algo que chama a atenção do espectador por deixá-lo consciente de que há uma certa dimensão ficcional nos objetos e nos gestos que o envolvem naquele espaço, portanto inscritos na realidade, e o simples exercício de assistir aos gestos e movimentos das pessoas evidencia a experiência de ressignificá-los em um espaço teatral, conforme Féral (2015). Assim, mesmo se restringindo ao assistir, esta não é uma ação passiva.

Trazemos Jean Florence (2011) para contribuir com essa discussão. O autor nos aponta a criação como especificidade do teatro, a potencialidade que ele tem de “acordar o imaginário” (p. 5) e ressignificar as ideias pré-concebidas de qualquer símbolo humano. Trata-se de um jogo fantasmático no qual todos os participantes se entrelaçam em uma certa lógica de experiência, a qual só poderá ser analisada *a posteriori* da experiência real.

Ele [o teatro] pode desconstruir, subverter as representações mentais, as identificações; ele tem também o poder de questionar radicalmente toda instituição humana, toda convenção que rege as relações humanas, e isto graças à extraordinária liberdade que lhe é conferida pro seu modo bastante original – muito próprio – de jogar com suas ficções. (FLORENCE, 2011, p. 5-6)

Patrícia Leonardelli (2011) também nos auxilia com a questão ao retomar Féral e a explanação das três situações. Para ela, a teatralidade acontece menos em virtude dos elementos que a compõem, como os atores, o cenário, o espaço e o evento; e mais por conta da capacidade do espectador inscrever a ficção em acontecimentos e espaços cotidianos.

O encontro e reconhecimento do “outro”, e, fundamentalmente, do “espaço do outro” como “outro” representa, aqui, o instante de distanciamento, de descolamento do participante daqueles domínios que ele reconhece como “reais”, por serem mais próximos de suas referências do cotidiano, provocando a ruptura/“*cleft*” pela qual a ilusão encontra lugar para emergir. O participante entra em uma zona de significados fugidios, cujos sentidos serão construídos exatamente na medida em que se define o desenho ficcional de sua inscrição. (LEONARDELLI, 2011, p. 7, grifo da autora)

É, portanto, nesse jogo de olhares que a teatralidade acontece. É preciso que algum dos participantes dessa cena, cuja presença está ali agindo – vendo e sendo vista –, identifique e crie consciência de que há algo de uma ressignificação da realidade se produzindo, ou seja, que estar naquele lugar e situação naquele momento criou uma diferença com relação aos elementos iniciais apresentados pelo cotidiano.

Assim, podemos concluir que, para além da significação mais comum de teatralidade, que é atribuí-la ao palco do teatro, mesmo sem presença de texto e atores (cena 1), ela também acontece em outras duas situações: quando é possível transformar uma simples situação corriqueira em novas formas de olhar para os signos apresentados (cena 2) e quando cria uma emolduração (do termo original de Féral “*framed theatrical space*”) em torno de uma cena cotidiana, trazendo um novo olhar para os gestos e objetos que nela se fazem presentes (cena 3) (FÉRAL, 2015; LEONARDELLI, 2011).

Percebamos que o tempo todo Féral (2015), no original, e Leonardelli (2011), em sua leitura da primeira autora, configuram a teatralidade enquanto jogo de olhares. Esse jogo tem por objetivo promover a ruptura com processos visíveis e invisíveis que se apresentam de forma previsível, ou seja, ela se faz na imprevisibilidade do instante, uma

vez que se baseia ou em uma criação ou em uma ressignificação por parte do sujeito que observa (FÉRAL, 2015). Ninguém é passivo nessa relação. Conforme Féral (2015), essa nova inscrição depende de processos cognitivos, afetivos e sensoperceptivos que atravessam o sujeito, bem como da capacidade que ele tem de ser afetado – da singularidade de um sujeito diante da capacidade de olhar e de ser olhado, o que nos leva a pensar a teatralidade em termos de ser sujeito e da subjetividade.

### A teatralidade na vida tal como ela é

O conceito de teatralidade de Féral (2015) nos leva ao conceito de sujeito em processo de Julia Kristeva (1972). Na ideia de “processo” trazida por Kristeva, tanto o processo de fazer-se sujeito em si, quanto dos acontecimentos frutos de suas experiências – as quais se dão apenas na medida em que elas acontecem e assim configuram novas formas de ser ao vivente – parecem caminhar em um mesmo sentido: o sujeito não é dado e em nenhum momento consolidado, uma vez que a subjetividade se constrói no próprio processo de existir. Não há nada em termos de existência que não possa ser caracterizado como suscetível a um instante de imprevisibilidade, do “sujeito que escapa à lei unificadora da linguagem” (FÉRAL, 2015, p. 87).

Impossível falar disso sem abordar a experiência, esse existir que nos atravessa e coloca em processo diante do acontecimento do encontro. “O encontro é uma ferida”, nos dizem Eugénio e Fiadeiro (2012). “Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012). Conforme os autores, é impossível viver a experiência do encontro – com outros – sem se fazer tocado por ele, sem que algo de novo se produza na efemeridade desse encontro. Do mesmo modo, no momento em que a transformação acontece, ela já começa a se desfazer e refazer, produzindo outras coisas.

Voltando a Féral, ela nos apresenta outro exemplo, com Eugénio Barba e cerca de 2 mil espectadores sentados na grama à beira de um lago. Eles sabem que haverá teatro.

Entretanto, ainda não há nada nem ninguém na cena. Após meia hora de espera, é possível observar um ponto de fumaça surgindo de um ponto à vista. Não se sabe ao certo se aquela parte do espaço diz respeito à cena realmente, ou se o foco de fumaça é intencional, por exemplo. De forma quase simultânea surge um barco ao longe, do outro lado do lago, sem ser possível identificar quem está a bordo, atores ou não, nem a origem, se proposital ou acaso (FÉRAL, 2015). Considerando essa situação, embora o espectador não tenha certeza da intenção de cena dada pela situação em si, o seu olhar está aberto para inseri-la em uma “ficção potencial, que não sabe como vai se desenrolar, mas que supõe que vai acontecer” (FÉRAL, 2015, p. 105).

Por outro lado, não sejamos ingênuos de considerar qualquer experiência como teatralidade. Aqui, temos entendido a teatralidade como a capacidade de refazer, de produzir novos sentidos, o que poderia envolver o que Eugénio e Fiadeiro chamam de encontro:

Muitos acidentes que se poderiam tornar encontro, não chegam a cumprir o seu potencial porque, quando despontam, são tão precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, que a nossa existência segue sem abalo na sua cinética infinita: não os notamos como inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar. (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012)

A teatralidade, por outro lado, se presentifica justamente porque indaga, funda esses novos sentidos. Ou seja, em síntese, o que assumimos como teatralidade se manifesta a partir do reconhecimento de um lugar para o sujeito na relação que estabelece com o cotidiano, assim como tem relação com uma dimensão imaginária da realidade pela via de questionamentos. Neste último caso, a teatralidade parte da fundação de um espaço ressignificado pela expectativa, por algo que o espectador imagina que vai ou que pode acontecer, mesmo sem ter certeza. Essa situação, portanto, é um espaço que está além da construção original e que se faz porque há ato de criação envolvido, uma criação que se coloca principalmente, nesse caso, do lado do espectador,

jamais passivo em sua experiência. Assim, a teatralidade se faz presente no jogo teatral, mas de forma alguma se resume a ele.

## A teatralidade, o teatro de Artaud e o sujeito nos tempos atuais

### Cena 1

*Joaquin Phoenix é Coringa no filme de mesmo nome (do original, em inglês, Joker<sup>5</sup>) lançado em 2019. O longa é considerado uma releitura irreverente do vilão da DC Comics por apresentar a vida de, como nessa versão o personagem foi nomeado, Arthur Fleck pelas ruas de Gotham City, antes de se tornar o inimigo do Batman.*

*As cenas do longa-metragem nos mostram que essa vida não foi nem um pouco fácil. Ambientado nos anos 1980, Arthur é um comediante que sonha com o reconhecimento no stand-up comedy, mas que até então sobrevive desenvolvendo pequenos papéis como palhaço. As relações de trabalho, tanto com o chefe quanto com os colegas, são baseadas em situações de assédio e, somado a isso, vive e cuida da mãe doente em um pequeno apartamento no subúrbio, em meio à pobreza e às consequências de ser uma pessoa com transtornos mentais.*

*De Arthur, a vida exige muito. Precisa o tempo todo se defender dos perigos dos centros urbanos – a miséria, a fome, a violência – e também das ameaças de ser um louco perambulando pela cidade. Do sistema de assistência social também não pode esperar muito, queixando-se da opressão vivida ao não se sentir verdadeiramente ouvido.*

*Fruto da soma das violências sofridas, acopladas à massificação de uma população que sofre e não se sente assistida, nem no plano público, nem no privado, Arthur torna-se Coringa e junto com o personagem que representa é aclamado pelo público – tanto o da ficção quanto aquele que o assiste do outro lado da tela – por fazer com as próprias mãos a justiça dos que não têm nada a perder.*

*O filme foi bem recebido pelo público por todos os lugares em que passou. Embora todos concordem com o sucesso da atuação de Phoenix, houve divergências na opinião*

---

<sup>5</sup> PHILLIPS, T. *Joker*. [Filme longametragem]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2019. 122 min.

pública sobre um possível modo romantizado com que o sofrimento psíquico é abordado e por apresentar uma certa justificativa para a violência que Arthur Fleck devolve ao mundo que tanto o violenta. Ainda, para acompanhar a produção, o público é exposto ao lado cruel da vida humana, violenta e sem maquiagens. Muito se ouviu na mídia e mesmo em conversas informais sobre o quanto produções cinematográficas como essa poderiam incitar o público a praticar atos violentos – como se a própria vida real assim já não o fosse.

## Cena 2

No dia 20 de agosto de 2019, pouco mais de 5h da manhã, William Augusto da Silva de 20 anos anunciou um assalto a um ônibus que fazia uma linha de São Gonçalo ao Rio de Janeiro, no meio da ponte Rio-Niterói, região metropolitana do Rio de Janeiro. Ele fez aproximadamente 30 pessoas reféns e, com garrafas pet e gasolina, ameaçava colocar fogo no ônibus. Mediante negociações com a polícia, foram liberadas seis pessoas. Pouco mais de 9h da manhã, após quatro horas, foi noticiada a morte do jovem, baleado por um atirador de elite da polícia.

Lembro-me de que nesse dia eu estava na casa de meus pais, no Paraná, e todos os canais de televisão brasileiros e alguns do exterior noticiavam a situação. Recordo-me de dizer à minha mãe o quanto aquilo me soava “estranho” porque eu entendia que ninguém sequestraria um ônibus na ponte Rio-Niterói sem saber que sairia de lá ou preso ou morto. Junto a isso, falas de testemunhas relatavam que Willian dizia querer “parar a cidade” e “entrar para a história”<sup>6</sup>.

Durante e após o acontecimento, a mídia e mesmo os cidadãos, em seus grupos relacionais, retomavam o caso de Sandro, 21 anos, que teria sequestrado o ônibus da linha 174, na zona sul do Rio de Janeiro em 2000. Naquela ocasião, uma refém e Sandro foram mortos pela operação policial que foi considerada desastrosa pela mídia nacional e pela opinião popular. Questionamentos vieram no sentido de por que não teriam sido chamados atiradores de elite para a operação. Em 2002, a história de Sandro também virou produção

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,sequestrador-morto-por-sniper-e-sepultado-no-rio,70002977038>

cinematográfica<sup>7</sup>, expondo ao público uma história de abandono familiar e muita violência. Sandro era, inclusive, sobrevivente de uma outra tragédia, a chacina da Candelária, que significou a morte de dezenas de crianças e adolescentes ao lado da Igreja da Candelária, no Centro do Rio em 1993.

Quanto a William, a mídia mostra um jovem que é apontado por familiares e amigos<sup>8</sup> como tímido e isolado, isolamento que foi acentuado após um assalto na saída da escola, quando tinha 14 anos. Por outro lado, alguns jornais levantavam a possibilidade do jovem apresentar algum transtorno mental<sup>9</sup>. Na grande maioria deles, entretanto, “criminoso” foi a palavra utilizada como referência direta para falar de William.

Se William tinha por objetivo parar o Rio de Janeiro, de fato, naquela manhã de segunda-feira, ele foi visto e ouvido, embora tenha pagado um alto preço para se fazer visto e ouvido. Seria o preço, na vida real, não cinematografada, daqueles que não têm nada a perder?

Tenhamos essas duas cenas em mente para a sequência. Antes, porém, abrimos um parêntese para falar de Artaud.

Antonin Marie Joseph Artaud nasceu em Marselha, França, em 4 de setembro de 1896 sob o nome Antonin Artaud e morreu em Paris aos 52 anos, em 4 de março de 1948 (ESSLIN, 1978; MÈREDIEU, 2011). Filho de um agente de transporte marítimo e de uma dona de casa, pertenceu a uma família de classe média, tendo a oportunidade de mudar-se para a capital francesa aos 20 anos em busca de tratamento médico para as terríveis dores que o acompanhavam desde a infância e ali teve a oportunidade de conhecer a classe artística da época, interessando-se especialmente pelo teatro (MÈREDIEU, 2011). Logo nessa primeira década, passou a ser reconhecido como poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro, e dentre seus principais interesses estavam o misticismo e os ritos primitivos.

<sup>7</sup> PADILHA, J; LACERDA, F. *Ônibus 174*. [Documentário]. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2002. 150 min.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/08/sequestrador-queria-ser-bombeiro-e-se-revoltava-com-crimes-diz-professora.shtml>

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/noticias/2019/08/20/sequestrador-onibus-ponte-rio-niteroi.htm>

Ademais, a autenticidade de seu trabalho se misturava com a fragilidade de um psiquismo cuja sensibilidade para a arte e a vida o fizeram ligar-se diretamente com uma lucidez que apenas os loucos alcançam. Nesse sentido, Artaud foi uma importante voz de denúncia à arte de caráter comercial, para ele, isenta de compromisso transformativo da realidade.

Assim como a teatralidade, a dimensão da existência psíquica do teatro de Artaud está no fazer (artístico ou artesanal, se pensarmos essa produção única que é o “si mesmo”) que transcende a linguagem artística propriamente, mas que toma conta das casas, das ruas e das festas. Nesse fazer, a competência artística passa pela experiência daquele que toma contato com a arte, porque é sujeito.

A arte se produz nas escritas de seu corpo, inscrições que se dão ao longo de toda uma vida profissional, tanto quanto efeito das marcas de seus encontros. Afinal, “o encontro é uma ferida” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012) e tal como um corte na pele, produz uma cicatriz, que nada mais é que algo novo sob uma outra coisa que já existe, e que deixa de existir no mesmo momento em que começa a surgir (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012).

Esse “fazer teatro” nos remete ao terceiro cenário apresentado por Féral (2015), da pessoa que senta em um café e observa os transeuntes passando pelas ruas e pelas calçadas e que, naquela situação, cria a expectativa de que algo poderá acontecer em algum momento. Não há nada que esteja fora da cena, pois tudo se constrói nesse espaço possível de ser captado pelo olhar e de ser abarcado pela experiência (FÉRAL, 2015; LEONARDELLI, 2011).

Nesse sentido, traçamos a ideia de que o efeito tão procurado por Artaud na arte diz respeito a uma teatralidade, uma vez que a finalidade última tanto de seu teatro quanto da teatralidade é de permitir a criação e uma criação que passa pelo olhar de quem observa, mas não à distância. Um olhar que interfere de forma direta na atuação de quem atua, independentemente de falarmos especificamente de teatro ou da vida como ela é. Em Artaud isso quer dizer fazer uma arte que transforme a vida das pessoas nos lugares em que elas vivem e se encontram, teatralidade no sentido de produzir novos significados àquilo que se encontra na vida cotidiana.

Nesse sentido, o teatro de Artaud nos remete ao trabalho do psicanalista Jacques Lacan, no momento em que ele caracteriza o simbólico. Lacan retoma a ideia de fala e propõe a criação de um novo horizonte à psicanálise freudiana por meio da linguagem, em 1953, com o escrito *Função e campo da fala na psicanálise*. Por meio dessa conferência, que ficou conhecida como Discurso de Roma, Lacan (1998) implanta a linguagem no campo da psicanálise e dá-lhe registro pelo simbólico, parte de um modelo estrutural do sujeito composto por três registros – simbólico, imaginário e real – os quais representam a relação do sujeito com o Outro<sup>10</sup> e cuja falha de um desembocaria em um desenlace entre todos os demais (FRANÇÓIA, 2007). Dos três, o simbólico nos interessa nesse momento, dado seu lugar de linguagem.

O simbólico nada tem a ver com simbolismo (VIEIRA, 2009), está mais para o lugar da singularidade. Conforme Marcus André Vieira (2009) esse registro diz respeito aos fenômenos que podem representar outras coisas que não eles próprio, diz respeito àquilo que perde seu valor para se tornar outra coisa. Assim, conforme exemplos apresentados pelo psicanalista, o substantivo soldado faz parte do campo do simbólico quando, no sonho, deixa de guerrear e aparece jogando dados sob o sol (sol+dados), ou quando uma mãe deixa de ser a mãe e, no sonho, passa a ser uma tia ou uma irmã, e etc. É precisamente aí que o sonho pode ser analisado, pelos seus pequenos traços, por aquilo que sai do lugar do comum, do saber, do conhecido; e assume o lugar da singularidade ao marcar e diferenciar um sujeito perante outros (VIEIRA, 2009). Falamos, portanto, de relações entre sujeitos em seu meio social, lugar possível para a subjetividade (FRANÇÓIA, 2007).

Esse sistema configura o psíquico e o inconsciente, tendo a linguagem como a base mais material de representação do pensamento e com a qual o sujeito organiza o psiquismo (FRANÇÓIA, 2007) e daí vem a ideia e função do símbolo:

---

<sup>10</sup> O Outro (grande outro) de Lacan difere-se dos outros, com O minúsculo. O Outro lacaniano diz respeito à Lei, às normas e à Cultura, a intervenção da função paterna na vida de um sujeito durante o Complexo de Édipo.

A função do símbolo consiste em religar diversas ordens de realidade que, no princípio, estão separadas umas das outras. Dessa forma, a doença, o sentimento de ser vítima de um sortilégio, o sofrimento, a angústia, são rupturas da coerência existencial que pedem uma rearticulação, um aporte de significação. A ação simbólica é a invenção de uma nova relação, em ressonância profunda com as regras do sistema. (FRANÇÓIA, 2011, p. 10)

Com Lacan, a ideia do símbolo está relacionada ao significante. O significante é aquilo que nada tem a ver com a ideia que se apresenta originalmente, mas que ainda assim tem um fundo dela. O simbólico passa por pedaços ou fragmentos de elementos que ao se encontrarem não dizem nada, a menos que sejam articulados no discurso (VIEIRA, 2009) e é dessas marcas do significante que o teatro poderia se apropriar para ser, para Artaud, um meio de operar uma nova forma de ver esses planos, uma reorganização da lógica humana. Dito isso, podemos dar continuidade à discussão que tecíamos sobre o teatro proposto por ele.

Artaud se permitiu tocar profundamente pela forma como as sociedades não-ocidentais, as quais não tinham um teatro instituído tal como ele conhecia na França. Mesmo sem esse teatro, as pessoas viviam a teatralidade em seus rituais e festas. No mesmo período, embora sem reconhecermos relação clara entre ambos, Lévi-Strauss, uma das principais referências de Lacan para pensar o campo do simbólico, também se perguntava sobre o modo como essa teatralidade era vivenciada, se era entendida por esses atores sociais como real ou imaginada.

No caso de Lévi-Strauss, era-lhe difícil entender que uma experiência não se tratava de ou real ou imaginada, mas tanto de uma quanto de outra (FLORENCE, 2011). “Forçoso era reconhecer que ela releva da opacidade da própria experiência e que se impõe igualmente como o lugar onde operam os processos inconscientes de comunicação. Devemos, então, renunciar à nossa lógica e ao nosso ‘ou isto ou aquilo’” (FLORENCE, 2011, p. 8), o que Lévi-Strauss faz a partir do encontro com estudantes africanos de teatro. Com isso, quer-se afirmar que os atores sociais que viviam essas experiências estão pouco preocupados em defini-las como pertencentes a uma certa

dimensão ou a outra. Muito mais preocupados estão com os efeitos de tais experiências em suas vidas e subjetividades.

Quanto a Artaud, recordemo-nos que, para ele, o teatro “se enraíza nas festas, nos ritos, nas crenças e se inscreve nas ligações mais ou menos manifestas com as instituições religiosas, jurídicas e políticas” (FLORENCE, 2011, p. 8). Em *O teatro e a crueldade* (ARTAUD, 1999), explicita que a ideia de crueldade em seu teatro tem como finalidade ressaltar um teatro que se presentifica onde as pessoas estão:

O Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas. Tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade. (ARTAUD, 1999, p. 96)

E isso vem ocorrendo desde o início dos tempos. Ademais, a amplitude da dimensão simbólica é imensa e, para Artaud, não seria possível fazer teatro sem lançar mão dessa experiência. Por meio da linguagem, a qual é composta por inúmeras formas, há uma abertura de possibilidades de o sujeito se relacionar com a arte, seja por meio de uma instalação cênica construída em um espaço convencional para uma instalação, seja por uma intervenção artística desenvolvida por atores na rua – espaço não convencional de interlocução –, seja pela amplitude de modos de olhar para uma situação cotidiana que, num instante de imprevisibilidade, para usar o termo de Féral (2015), se torna algo completamente novo aos olhos do sujeito que vive a experiência e, assim, retomamos seus três cenários. Artaud falava de um movimento humano de tomada de consciência, tal como Féral (2015).

Também Ana Teixeira (1999) investe nessa discussão ao apontar que Artaud buscava com sua obra retomar um “uso mágico das coisas” (p. 188), o que quer dizer recusar a dimensão estritamente empírica dos fenômenos, tal qual estão prontas para seu uso de forma racional. Fazer uso da linguagem é colocar em questão a manipulação

unívoca dos símbolos. Artaud pretendia fazê-lo retomando a materialidade dos símbolos e seus usos.

Essa retomada da consciência das coisas trazida por Artaud parte do indivíduo indo em direção ao coletivo, tal como a noção trazida por Lévi-Strauss, uma vez que a ideia de comunicação só tem sentido enquanto pluralidade (FLORENCE, 2011), já que ninguém se comunica sozinho. Logo, essa transformação não está descolada da realidade social, que é o lugar por onde circulam os símbolos, e se direciona para uma nova ordenação do social (FLORENCE, 2011), de maior consciência com relação às diversas realidades que circundam o humano. Essa experiência é necessária para alcançar a cura (ARTAUD, 1999).

Na experiência de Artaud (1999), essa experiência seria uma vivência única na qual qualquer signo ou símbolo teria uma apresentação própria ao ser transformado por meio de gestos, ritmos, sons, palavras e ressonâncias produzidas pelos atores com seus corpos. Essa afirmação vem ao encontro da ideia de teatralidade trazida por Fernandes:

um teatro de vivências e situações públicas não pretende apenas representar alguma coisa que não esteja ali. A impressão que se tem é de uma tentativa de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação*, se possível sem mediações. (FERNANDES, 2013, p. 107, grifo da autora)

Entretanto, a autora reconhece a impossibilidade de se apropriar desse teatro unicamente pela via do simbólico, uma vez que o estado público da realidade escapa à linha da representação. O que acontece é justamente aquilo que se presentifica na relação estabelecida no momento em que se faz e, assim, reconhecemos também que há algo mais que precisa se apresentar e que pertence a outro elemento da tríade lacaniana, o real, o que Lacan (2008) faz ao retomar A Coisa freudiana sob o nome *das Ding*.

A Coisa é um dos componentes da satisfação da pulsão, o que em linhas gerais tem a ver com a necessidade de o sujeito responder a uma necessidade interna. Considerando a teoria das pulsões de Freud (1996), o organismo vivo, norteado pelo

princípio do prazer, visa eliminar os estímulos desprazerosos pela via da descarga. Esse movimento é cíclico e se faz executado vinculando-se ao objeto que proporcionou tal satisfação, o que quer dizer qualquer objeto que permita a sensação de prazer no corpo desse organismo vivo. *Das Ding* se faz aí presente encarnando o contorno desse objeto, parte constante e inassimilável da experiência.

Ao retomar essa ideia no *Seminário 7*, Lacan (2008) enfatiza o Outro como sempre presente: é a mãe que interpreta as manifestações do bebê e oferece objetos capazes de satisfazê-lo, o que vai além das necessidades básicas para a sobrevivência; mãe que é substituída ao longo da vida de um sujeito por outros outros. Essa oferta, entretanto, ocorre respeitando um certo limite, uma vez que é impossível a qualquer sujeito apreender a totalidade desse pedido, uma vez ele passado pela cadeia significante. Qualquer apreensão seria parcial, pois o objeto só pode oferecer uma parcela do gozo desejado (LACAN, 1979).

A assertiva de Lacan quanto a isso é que o objeto é apenas veículo de gozo, então o prazer em si estaria localizado no que contorna esse objeto. Ao mesmo tempo, embora todo objeto possa satisfazer parcialmente a pulsão, nem todo objeto coloca no horizonte a ideia de gozo, apenas o objeto *a*. O Outro, ao se colocar nessa relação, é ao mesmo tempo a função que retira o sujeito do círculo vicioso de gozar e afasta o sujeito de *das Ding* (o real); e a função (no simbólico) que melhor demarca o desejo irresistível de retornar àquele gozo inicial.

Em síntese, *das Ding* evidencia que a vivência e experiência se dá tanto como dor quanto como satisfação, entendendo ambos como constitutivos da existência. O que chamamos à cena, portanto, é a face real da experiência artística. Logo, pensar a teatralidade em Artaud pode ser lido tanto no sentido de uma eficácia simbólica (FLORENCE, 2011), que poderia ser almejada por ele ao prezar a experiência de um teatro vivo, um teatro mais consciente, um teatro com fins revolucionários, por promover a reformulação do que é considerado humano; tanto quanto podemos falar de um teatro que visa a cura por essa crueldade impossível de ser completamente representada no plano do simbólico e que por isso chama à cena a dimensão real da vivência artística.

Por fim, retomando as duas cenas anteriormente apresentadas, nos deparamos com a impossibilidade de representar no plano simbólico as vidas (in)suportáveis, cada uma ao seu modo, de Coringa, de Sandro e de William, vidas atravessadas pelo sangue e pela violência. Essa crueldade que nos encaminha a pensar o sujeito em sua interioridade, uma forma de lucidez que se encarnou em Artaud e em suas denúncias contra as atrocidades direcionadas a Van Gogh (2004), a tantos outros e a ele próprio (ARTAUD, 2004). É essa crueldade da recusa em se fazer joguete de um *status quo* que aprisiona a vida e que busca com a destruição de uma ordem antiga, construir uma nova. É assim que, para Artaud, o artista evidencia o olhar para si, colocando-se em relação com o espectador e anunciando a perda de uma “personalidade de ator” em si mesmo ao viver essa experiência, a qual é substituída pela experiência de tensão entre as, aí sim talvez, como aponta Florence (2011), estruturas simbólicas do teatral.

Diante disso, deparamo-nos com o questionamento: na vida tal como ela é, como o sujeito busca a teatralidade e com que finalidade o faz?

Recordemos que a teatralidade

Está nesse deslocamento que o ator opera entre ele próprio e ele como um outro nessa dinâmica que registra. A teatralidade está nesse processo do qual o ator é o foco, que faz com que ele sinta, nos momentos de imobilismo das estruturas simbólicas do teatral, a ameaça sempre presente do retorno do sujeito. (FÉRAL, 2015, p. 92)

Conforme os preceitos de um teatro da crueldade, tanto o Coringa, na ficção dos anos 1980, quanto Sandro e William, na vida real do Rio de Janeiro nos anos 2000, nos parecem serem experiências de um Artaud contemporâneo. São Artauds que, a exemplo daquele dos anos 1930 e 1940, denunciaram em seu grito uma parcela da sociedade que se apropriou dos símbolos sociais e enclausurou e ainda enclausura os demais em dimensões totalizantes que permitem muito pouco espaço à criação.

Leonardelli (2011, p. 9) nos conduz pelo entendimento de que “é no vazio das operações cotidianas, e no vácuo da sua ineficiência para conter e conceber a experiência

presente que a teatralidade acontece.” A partir dessa consideração da autora já nos parece claro que a teatralidade acontece para além da finalidade artística e nos aponta algo do caminho de uma falta a ser preenchida. Ela transcende o palco e a obra artística para tomar conta de uma emolduração da vida do sujeito – Artaud, mas também de todos nós – como uma busca que a falta do olhar preenche.

Mas qual o preço que cada uma dessas pessoas (Coringa, Sandro, William – e cada um de nós em nossas atuações cotidianas) paga por esse pequeno instante de olhar do Outro? Certamente não teremos e nem visamos ter respostas para uma pergunta tão singular como essa neste momento. Entretanto, ainda assim, acreditamos na potência da discussão ao tentarmos fazer a palavra circular a partir dela.

Conforme discutimos até aqui, Artaud dedicou a vida à compreensão de que ela própria seria uma obra de arte e entendeu que o teatro, o seu teatro, só faria sentido se estivesse intimamente relacionado com a vida das pessoas, se se fizesse presente nas casas, nas rodas de conversa, nas ruas, nos espaços de trabalho. Nesse teatro, que Artaud chamou de “da crueldade”, não há ato digno de humanidade que não exija do ser humano uma abordagem teatral para a existência. Em suma, não há ato dignamente humano que não vise ampliar as possibilidades de se construir a própria existência. Portanto, haveria a presença de uma teatralidade em sua obra.

Quando trazemos as duas supracitadas cenas à tona, buscamos ilustrar uma certa dimensão teatral da vida – teatralidade – na qual nos dispomos a determinadas atuações para que sejamos vistos e ouvidos pelo outro, mas mais do que isso, buscamos, pela atuação (tanto em seu sentido cênico, quanto social) dar algum tipo de contorno ao vazio, essa dimensão real da experiência que desenvolvemos com *das Ding* (LACAN, 2005).

Como exemplo dessa afirmação, trazemos a cena de Coringa, na qual o personagem fala com a assistente social e lhe aponta que embora ela o receba ali há algum tempo e com certa frequência, ela não o escuta. Na cena da vida real empreendida por William ao “*parar o Rio de Janeiro*” para que sua voz pudesse ser ouvida o mesmo acontece, pois, pessoas como ele circulam por esses espaços cotidianamente e é preciso

que algo mais da experiência aconteça para que possam ter suas existências legitimadas. Essas cenas nos parecem ser clamores de pessoas que chamam para si uma tomada de posição enquanto sujeito. Sem dúvida há algo de teatral aí, mas acreditamos ser muito pobre nos contentarmos com fazer a leitura de que são simples possibilidades dessas pessoas/personagens serem vistas e ouvidas pelos outros. Parecem-nos mais com cenas atuadas mais para si do que para os outros, cenas que ao localizarem o olhar em seus corpos evidenciam algo que ao mesmo tempo produz sofrimento e gozo e assim presentifica o sujeito. Ou, em outras palavras, que retratam uma dimensão humana que se produz no real da existência.

Retomando Artaud, é como se nos expondo à crueldade da vida, pudéssemos retomar o vínculo que temos com aquilo que nos liga à existência e ao Outro, o vínculo mais primordial entre os humanos. No caso do *Coringa*, verificamos a aceitação de seus pares, dada a adesão do público, tanto na ficção quanto na vida real, ao se considerar a realidade vivida pelas personagens do longametrage. Por outro lado, quando William e Sandro, no Brasil do século XXI, param a cidade e devolvem ao mundo as violências que sofreram, eles não apenas não recebem a adesão do grande público, como são apontados como criminosos. O que diferencia Sandro e William de *Coringa*? O que fisga o espectador em *Coringa*, que a vida real de William não encontra? E, por outro lado, o quanto de violência um sujeito é capaz de suportar? E a partir de que momento ele faz parte daqueles que não têm nada a perder e cuja posição de sujeito não alcança e, portanto, não evidencia esse lugar do vazio também sob a posição do gozo e de alguma satisfação necessária à existência?

Assim, concluímos esse trabalho ressaltando que essas são questões difíceis de serem feitas e respondidas e que não nos propomos a fechá-las, se não apenas a tecer alguns fios de discussão partindo do reconhecimento do psiquismo enquanto um entrelace entre duas cenas, uma consciente e outra inconsciente que, nas relações estabelecidas com a realidade e a partir das experiências mais primitivas de um sujeito, produz sintomas. O sintoma pode ser uma forma de enlace com o social na medida em que, ao surgir, chama um olhar para si. Exemplo clássico para a psicanálise são as históricas de Freud, do final do século XIX e início do século XX, mulheres que precisaram

paralisar seus corpos e serem consideradas completamente inaptas à vida para poderem ser vistas e ouvidas. Seria a teatralidade um sintoma para o sujeito moderno?

Propomo-nos à defesa de que sim e que a crítica de Artaud às formas de se fazer teatro de seu tempo trouxeram-nos alguns efeitos cujo reflexo é o movimento crescente de outras formas de se fazer arte. Dentro do movimento artístico *stricto sensu*, deparamo-nos cada dia mais com a ascensão e o reconhecimento das companhias e coletivos ditos periféricos no cenário fluminense, nossa realidade próxima, tal como o coletivo em que a primeira autora se insere, e também em nível nacional. No que diz respeito à psicanálise, evidenciamos movimentos subjetivos que aqui são discutidos de forma teórica, mas que se fazem possíveis a partir da experiência da clínica psicanalítica enquanto ofício e que nos permite olhar para os fenômenos sociais como formas de expor a dor e o gozo de ser humano fora dos palcos – da arte em vida.

### Considerações finais

Coringa ganha as telas e o apoio de um povo que na vida real e na ficção é cotidianamente massacrado pelos subempregos, pelos contratos de trabalho precarizados e pelo desemprego; pelo não reconhecimento desses indivíduos enquanto pessoas dentro dos seus próprios governos, a considerar a realidade brasileira – e tantas outras. Sandro e William dividem a opinião popular ao teatralizarem o drama real de inúmeros cidadãos brasileiros que vivem à margem e mais à margem ainda são relegados quando têm negados os direitos sociais voltados às populações em situação de vulnerabilidade. Acrescidas a esse cenário estão as diversas experiências de preconceitos, como o racismo e a intolerância à diversidade. São vítimas que fazem de outros suas vítimas, pois seus próprios direitos outrora já foram violados.

Não podemos deixar de considerar, no contexto do ano 2020, a experiência da Pandemia de COVID-19 que confinou bilhões de pessoas no mundo todo às paredes de suas casas e que claramente demonstrou a relevância da arte para muito além do entretenimento, mas também como forma de produção da vida e de sobrevivência. A teatralidade que cada um de nós foi capaz de se colocar à disposição ainda não pode ser

Teatralidade, Artaud e subjetividade: uma proposta de análise para a teatralidade na vida tal como ela é  
Talita Baldin, Paulo Eduardo Viana Vidal, Simone Ravizzini

medida, senão apenas suspeitada, mas já sob a certeza de que novas linguagens se fazem possíveis no que diz respeito à arte. Isso porque tanto nas vidas de cidadãos comuns em situação de isolamento social diante de uma pandemia, quanto nas vidas de milhares ou milhões de Sandros, Williams, Coringas e Artauds do dia a dia, a dimensão da teatralidade das ações dessas personagens reais parece estar na apropriação dos elementos comuns de seu cotidiano – a moradia suburbana, o racismo, o transporte coletivo, a pobreza, a violência física e dos discursos – e a transformação delas, num pequeno instante de imprevisibilidade, em uma leve posição de vantagem frente ao discurso do Outro.

Talvez, transformando submissão em opressão, seja possível encontrar – mesmo que ao menos por um instante – uma possibilidade de alterar suas histórias. Com isso, queremos dizer que a teatralidade presente na arte de atuar e de viver permitem que pessoas, que em geral são tidas como invisíveis, possam se colocar enquanto sujeitos diante do olhar do Outro, mesmo que sem força suficiente para sustentar essa estrutura milenar que nos acompanha. Logo, não sem um preço a ser pago.

## Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh o suicidado pela sociedade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

EUGÉNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **O encontro é uma ferida**: excerto da conferência-performance Secalharidade de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro. Lisboa: Culturgest, jun. 2012.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Teatralidade, Artaud e subjetividade: uma proposta de análise para a teatralidade na vida tal como ela é  
Talita Baldin, Paulo Eduardo Viana Vidal, Simone Ravizzini

FLORENCE, Jean. Os efeitos da teatralidade. **Cena**, Porto Alegre, n. 10, p. 1-18, 2011.

FRANÇÓIA, Carla Regina. O simbólico e a clínica psicanalítica: o início da teoria lacaniana. **Revista AdVerbum**, [s. l.], n. 2, v. 1, p. 87-101, 2007. Disponível em: [http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbum/Vol2\\_1/o%20simbolico%20e%20a%20clinica.pdf](http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbum/Vol2_1/o%20simbolico%20e%20a%20clinica.pdf). Acesso em: 14 maio 2020.

FREUD, Sigmund. Pulsões e suas vicissitudes. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. v. 14.

KRISTEVA, Júlia. **El sujeto em proceso**. Medellín: Editorial Lealon, 1972. (Série Semiótica)

LACAN, Jean-Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: LACAN, Jean-Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jean-Jacques. **O seminário 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jean-Jacques. **O seminário 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jean-Jacques. **O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

LEONARDELI, Patrícia. Teatralidade e performatividade; espaços em devir, espaços do devir. **Cena**, Porto Alegre, n. 10, p. 1-18, 2011.

MÈREDIEU, Florence. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

TEIXEIRA, Ana. O teatro da cura cruel. **Interface - Comunic, Saúde, Educ**, Botucatu, n. 5, p. 187-192, 1999.

VIEIRA, Marcus André. Real, simbólico e imaginário: a trindade infernal de Jacques Lacan. In: II ENCONTRO DO SEMINÁRIO DE MARCUS ANDRÉ VIEIRA – A TRILOGIA LACANIANA, 2009, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: EBP, 2009. p. 1-16. Disponível em: [http://www.litura.com.br/curso\\_repositorio/rsi\\_\\_\\_ii\\_\\_\\_os\\_tres\\_registros\\_e\\_os\\_tracos\\_1.pdf](http://www.litura.com.br/curso_repositorio/rsi___ii___os_tres_registros_e_os_tracos_1.pdf) Acesso em: 04 set. 2020.

Teatralidade, Artaud e subjetividade: uma proposta de análise para a teatralidade na vida tal como ela é  
*Talita Baldin, Paulo Eduardo Viana Vidal, Simone Ravizzini*

Recebido em: 26/01/2021

Aprovado em: 05/10/2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Centro de Ciências Humanas e da Educação - FAED

PerCursos

Volume 22 - Número 50 - Ano 2021

revistapercursos@gmail.com