



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

RENAN PAVINI PEREIRA DA CUNHA

**LINGUAGEM E TRANSGRESSÃO NOS ESCRITOS DE
ANTONIN ARTAUD**

Londrina
2011

RENAN PAVINI PEREIRA DA CUNHA

**LINGUAGEM E TRANSGRESSÃO NOS ESCRITOS DE
ANTONIN ARTAUD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marta Dantas da Silva

Londrina
2011

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central
da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

<p>C972L Cunha, Renan Pavini Pereira da. Linguagem e transgressão nos escritos de Antonin Artaud / Renan Pavini Pereira da Cunha. – Londrina, 2011. 119 f.</p> <p>Orientador: Marta Dantas da Silva. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Artaud, Antonin, 1896-1948 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia francesa – História e crítica – Teses. 3. Cartas francesas – Teses. 4. Escrita na literatura – Teses. 5. Loucura na Literatura – Teses. 6. Morte na Literatura – Teses. 7. Linguagem literária – Teses. 8. Psicologia e literatura – Teses. 9. Escritores franceses – Correspondências – Teses. I. Silva, Marta Dantas da. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciên- cias Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 840-1.09</p>
--

RENAN PAVINI PEREIRA DA CUNHA

**LINGUAGEM E TRANSGRESSÃO NOS ESCRITOS DE
ANTONIN ARTAUD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Marta Dantas da Silva
UEL – Londrina – PR

Prof. Dr. José Fernandes Weber
UEL – Londrina – PR

Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos
UEL – Londrina – PR

Londrina, 30 de novembro de 2011.

PAVINI, Renan. **Linguagem e transgressão nos escritos de Antonin Artaud**. 2011. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar a relação de Antonin Artaud com sua escrita. Para tal, elegemos quatro textos principais para examinarmos: *Héliogabale ou l’anarchiste couronné* (1934); *Les nouvelles révélations de l’Être* (1937); *Lettres de Rodez* (1943-1946); *Correspondance avec Jacques Rivière* (1924). Dividimos a dissertação em três capítulos. O primeiro visa apontar como Artaud, através do personagem Heliogabalo, tentou elaborar uma nova linguagem ligada à sua ideia de crueldade. No segundo capítulo, nosso foco é buscar a relação da morte com a escrita (o desaparecimento do autor), e como a experiência do internamento carrega consigo uma ambiguidade entre o escrever e o silenciar. No último capítulo, nosso fito é mostrar porque as cartas que Artaud enviou a Jacques Rivière são consideradas “mais dignas” de publicação que seus próprios poemas, para, doravante, comparar a experiência dessa correspondência com os últimos anos de seu internamento, quando escreveu por glossolalias. Nosso intuito é mostrar como em diferentes épocas Artaud se relacionava com sua escrita, e como existiu uma relação de mudança e de desaparecimento da autoria em sua obra.

Palavras-chave: Antonin Artaud. Linguagem. Morte. Transgressão. Loucura.

PAVINI, Renan. **Language and transgression in Antonin Artaud's writings**. 2011. 119 p. Dissertation (Master's degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

ABSTRACT

The objective of this work is to inspect the relation between Antonin Artaud and his writing. For that purpose, we mainly choose four texts to examine: *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934); *Les nouvelles révélations de l'Être* (1937); *Lettres de Rodez* (1943-1946); *Correspondance avec Jacques Rivière* (1924). We divided the dissertation in three chapters. The first one aims to show how Artaud tried to elaborate, through the Heliogabalo persona, a new language that is related with his idea of cruelty. In the second one, our focus is to find the relation between death and writing (the vanishing of the author), and how the internment experience carries a ambiguity between writing and silencing. In the last chapter, our intent is to show why Artaud's letters to Jacques Rivière are considered "worthier to publish" than his own poems, and then to compare the experience of this mail with the last years of his internment, when he writes by glossolalias. Our intention is to show how Artaud relates himself to his writing in different times, and how existed a relation of changing and vanishing of authorship in his work.

Key-words: Antonin Artaud. Language. Death. Transgression. Madness.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	O TEATRO DE HELIOGABALO.....	11
2.1	A IMPLANTAÇÃO DO RITO SOLAR EM ROMA.....	14
2.2	A LINGUAGEM TEATRAL DE HELIOGABALO: CRUELDADE E ANARQUIA ENQUANTO POESIA	17
2.3	O ESTRANGEIRO EPIDÊMICO.....	23
2.4	NOS LIMITES DA HISTÓRIA, INTERDIÇÕES E ULTRAPASSAGENS	29
3	ARTAUD E A ESCRITA DA MORTE.....	39
3.1	A MÍSTICA DO ANONIMATO: A MORTE ENQUANTO REVELAÇÃO	40
3.2	DA IRLANDA A RODEZ.....	47
3.3	MORTE E ESCRITA NO SILÊNCIO DO INTERNAMENTO	55
3.4	A ESCRITA REMINISCENTE DE 1937	60
3.5	A AMBIGUIDADE DO INTERNAMENTO: A SOLIDÃO DA ESCRITA.....	68
3.6	O MÉDICO E O MOSTRO	76
4	DA IMPOSSIBILIDADE DO PENSAMENTO PARA O PENSAMENTO IMPOSSÍVEL.....	85
4.1	ARTAUD: A EXPERIÊNCIA DE SUA INSUFICIÊNCIA.....	89
4.2	UM DESLOCAMENTO LITERÁRIO	91
4.3	O VAZIO DA ESCRITA: DA <i>NOUVELLE REVUE FRANÇAISE</i> AO INTERNAMENTO EM RODEZ.	96
4.4	GLOSSOLALIA, UMA LINGUAGEM EM DIREÇÃO AO VAZIO.....	101
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
	BIBLIOGRAFIA	116

1 INTRODUÇÃO

No capítulo XXV de *Dom Quixote de La Mancha*, o herói dirige-se para Serra Morena em uma viagem cercada pela dúvida, pela incerteza se sua Dulcinéia del Toboso responderá a sua carta que ele enviará por Sancho Pança. O cavaleiro da triste figura pede a seu fiel escudeiro que leve uma carta para sua amada e, dependendo da resposta de sua Dulcinéia, corre o risco de permanecer louco ou pôr fim a sua sandice: “Louco sou, e louco hei de ser até que me tornes com a resposta de uma carta que por ti quero enviar à minha Dulcinéia del Toboso” (CERVANTES, 1978, p.211). Mas, ao chegar ao alto do monte onde Dom Quixote iria pagar penitência até a resposta de sua amada, surge um problema: onde escrever a carta? A única solução, na falta de papel, era escrever o texto da carta em um livrinho de bolso de Cardênio que os dois aventureiros portavam, e Sancho se encarregaria de mandar reproduzi-la na aldeia mais próxima por um menino de escola ou sacristão. Mas o fiel escudeiro levanta outra importante questão: como copiar a assinatura do nobre cavaleiro? Caso tente copiá-la, Sancho poderá ser acusado de falsário. Logo, o cavaleiro da triste figura tranquiliza seu escudeiro com uma série de argumentos:

Dulcinéia não sabe escrever nem ler, em toda sua vida nunca viu letra nem carta minha, porque os meus amores e os dela têm sido platônicos, sem se atreverem a mais que um olhar honesto; e ainda isso tão de longe em longe, que me atreverei a jurar-te verdade que em doze anos não a tenho visto quatro vezes; e até poderá ser que dessas quatro vezes nem uma só ela em tal reparasse” (CERVANTES, 1978, p.216).

E, por último, Dom Quixote argumenta que a própria Dulcinéia de Toboso, ou melhor, a camponesa Aldonça Nogales, não sabe que ela própria é Dulcinéia. Sobre esse episódio, Jacques Rancière (1995, p.180), em *Políticas da escrita*, afirma:

Assim Dom Quixote suspende seu destino, o destino de sua loucura, a uma carta que não será lida, a uma carta dirigida a um destinatário que não se conhece como seu destinatário. Para coroar tudo, a carta não será sequer enviada, já que Dom Quixote por distração torna a meter o livro no bolso. [...] Com esse ato absolutamente falho, Dom Quixote assume até o fim seu dever que é o de ser louco; dever em relação a Dulcinéia, em relação ao livro de cavalaria que ele imita e, em última instância, em relação ao próprio livro de que ele é personagem, ou seja, refém (RANCIÈRE, 1995, p.180).

Parece-nos que, nesse sentido, estamos diante de uma problematização que percorrerá grande parte da literatura de meados do século XIX e do século XX; a saber, uma forma de se fazer uma “obra literária” que abre a escrita à escrita, uma escrita que encontra-se inscrita em suas próprias linhas e cujo deciframento não pertence a outra linguagem senão à sua própria. Dom Quixote, ao escrever a carta, não a escreveu a um destinatário, mas na necessidade de existência de si próprio enquanto Dom Quixote de La Mancha, personagem do romance de Cervantes, ou seja, ao destinar sua carta a ninguém (ou a sua própria aventura errante), o herói aproxima loucura e literatura de uma experiência: a da escrita destinada a ninguém ou algo que, provavelmente, é a própria necessidade da escrita. E é nesse sentido que nos propomos a pensar a experiência literária de Antonin Artaud.

Falar sobre Artaud sempre é uma experiência angustiante, pois existe, de antemão, a impossibilidade de explicá-lo. Falar do poeta maldito não é tentar “explicar” o que ele quis dizer com isso ou aquilo, mas é tratar de identificar, em seus escritos, a própria experiência de escrever. Ao lermos seus textos, compreendemos porque eles abalaram a recepção crítica na França em sua época. Os textos são marcados por polêmicas, tanto no que diz respeito à sua natureza específica, quanto à sua problemática. Ler os escritos de Artaud é sempre um exercício de adentrar-se num território desconcertante, novo, sempre renovável, imprevisto e singular.

Sylvan Tanquerel (2003, p.8), sobre as *Les cahiers de Rodez*, escreve:

Certes, à la lumière de ces *Cahiers*, on commence à lire Artaud d'une autre façon, surtout les dernières oeuvres. Mais leur marginalité demeure, qui les situe souvent un peu à l'écart, en retrait ou en fond, soit qu'on les considère comme définitivement hors du champ de la littérature et relevant des analyses médicales (la question se pose alors de la pertinence de leur publication), soit qu'on en fait une sorte d'avant-texte, de chantier des oeuvres dernières, soit encore qu'on les intègre au *corpus* de la production des années 40 (oeuvres, correspondance, articles, etc.), *corpus* qui peut dès lors faire l'objet de lectures générales, le plus souvent thématiques. S'il est vrai que ces *Cahiers* apportent leur éclairage particulier sur l'oeuvre d'Artaud, c'est peu de dire que cette lumière singulière est opacifiante dès lors qu'on la *prend pour elle-même*.

Precisar com certeza, dentre os textos de Artaud, a importância que cada um assume, se revelam um gênio artístico ou uma patologia, ou se podem ou não ser qualificados como literatura, não seria tarefa fácil e nada nos falaria, realmente, sobre o poeta e sua escrita. Não podemos desconsiderar que todos esses livros, essas cartas, esses textos e panfletos constituem não uma obra acabada, bem delimitada, coerente em todos os pontos de sua extensão, mas antes de uma experiência singular do autor com sua escrita, uma experiência que não poderíamos definir com exatidão, ainda que possamos perceber, amiúde, seus movimentos, seus deslocamentos, suas transformações.

Maurice Blanchot (1987, p.16), em *O espaço literário*, propõe: “o escritor pertence à obra” e o que o escritor escreve não o pertence, carece de sua autoridade. Nesse sentido, ao escrever, o autor não tem o poder sobre a escrita, porque escrever é impor a si próprio, enquanto escritor, o silêncio — “Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve” (BLANCHOT, 1987, p.17).

Ora, os escritos de Artaud são um exemplo dessa experiência na medida em que são pensamentos errantes, pensamentos em constante movimento que levam à expulsão do autor de sua própria obra, sob risco de conduzi-lo à morte, ao anonimato, a ser um Outro que não Artaud. Isso não quer dizer que o poeta maldito tenha separado sua obra de sua vida; pelo contrário, a todo momento sua obra clama por sua vida, e vice e versa. Isso poderia nos revelar um paradoxo: se sua arte está ligada à sua vida, como poderia Artaud estar afastado de seus escritos? Tal paradoxo é facilmente superado quando percebemos que a obra o repele ao metamorfoseá-lo, ao fazê-lo partilhar desse espaço que abarca o diferente; Artaud fica à mercê de suas linhas, ou seja, transgredir a linguagem é transgredir a vida. Eis que o seu projeto se realiza no momento mesmo de seu apagamento: ao entrelaçar a arte e vida, o autor se tornou submisso a uma obra que é vida. Artaud atirou-se para o abismo do risco, soçobrando em seu silenciamento que faz brotar uma linguagem cruel e perigosa.

Entre os escritos de Artaud, elegemos quatro principais: *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934); *Les nouvelles révélations de l'Être* (1937); *Lettres de Rodez* (1943-1946); *La correspondance avec Jacques Rivière* (1923-1924). Não utilizamos, exatamente, essas obras em sua ordem cronológica, pois não consideramos que elas sigam uma linha que se possa percorrer logicamente — não

há um ponto de inteligibilidade original, nem uma teleologia a se seguir —, mas se respeitamos as datas, foi para trazer, ao leitor, uma maior compreensão da experiência de Artaud com sua escrita e de como sua arte estava ligada à sua vida.

No primeiro capítulo, analisamos quais as relações entre linguagem e vida na obra de *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Uma tentativa de, através da anarquia, estabelecer uma nova linguagem: uma linguagem mágica e concreta, semelhante à linguagem proposta em *Le théâtre et son double*. Nesse sentido, Artaud se identifica com o próprio príncipe sírio, e Roma pode ser vista como a própria Paris que, durante 12 anos, o manteve internado. Ele encarna Heliogabalo e, por meio de sua linguagem anárquica, como seu personagem, sofre devido à tentativa de impor a transformação a si mesmo e ressignificar o mundo. Tal como Heliogabalo, ao trazer o exterior para o ocidente, ao juntar o “bárbaro” com o “civilizado”, mostraremos como o próprio Artaud tentou criar uma nova semiologia das coisas.

No segundo capítulo, percorremos os anos de 1937 a 1946, época em que Artaud escreveu *Les nouvelles révélations de l'Être*, até seus anos de internamento em Rodez (1943-1946). Buscamos analisar, num primeiro momento, como Artaud desaparece em seus escritos através do anonimato. Como, de certa forma, não é mais Artaud que está nas linhas que traça, sendo ele apenas um intermediário entre o que se revela por meio da escrita e os homens. Não por acaso, nos primeiros dois anos de internamento, o poeta se denominava Antonin Nalpas, e não Artaud (que, segundo Nalpas, havia morrido). Doravante, veremos Artaud se afastar de suas afirmações anteriores, negando Deus e todos seus escritos nos primeiros anos de internamento, e voltando, por assim dizer, a uma linguagem da crueldade. Em suma, o segundo capítulo busca como o internamento (e mesmo a relação de Artaud com seu médico, Dr. Gaston Ferdière), ressoou numa escrita limite, onde a morte assume papel fundamental.

No último capítulo, analisaremos *La correspondance avec Jacques Rivière* para mostrar como Artaud sofria de uma incapacidade de transformar seus pensamentos em palavras que, paradoxalmente, o fazia escrever a qualquer preço, ou seja, como Artaud estava encerrado em um vazio que permitia, unicamente, que falasse dessa incapacidade de escrever. E, posteriormente, como em seus últimos anos de internamento, com suas glossolalias, Artaud não fica mais preso a esse

vazio, mas é esse vazio que o faz gritar, ressoar em seus escritos por meio de uma linguagem que aniquila toda representação.

Em suma, queremos apresentar cada texto de Artaud, não como uma continuação do outro, mas como uma espécie de descontinuidade contínua. Escritos submersos numa anarquia que destrói para construir: entre os opostos destruição/construção, morte/vida, Artaud se submete ao insensato jogo de escrever que o sacrifica para que o novo possa surgir. Nesse sentido, os escritos do poeta percorrem esse caminho perigoso, de uma escrita que, assim como no capítulo XXV de *Dom Quixote*, cria personagens e ressignifica a vida, que tem a necessidade de escrever, mesmo que nunca ninguém leia, mesmo que isso o leve à loucura — abrir a cortina para o palco da vida é sofrer o perigo da modificação atrelada à morte!

2 O TEATRO DE HELIOGABALO

ET MAINTENANT JE VAIS DIRE UNE CHOSE qui va peut-être stupéfier bien des gens. Je suis l'ennemi du théâtre. Je l'ai toujours été. Autant j'aime le théâtre autant je suis, pour cette raison-là, son ennemi.
(ARTAUD, 2004, p.1177)

A História conta que Marco Aurélio Antonio, vulgo Heliogabalo, também conhecido como Elagábalo, foi um imperador romano nascido em Emesa, Síria; que tomou o poder após a morte do assassino de Caracala, Macrino; que “entregou-se aos prazeres mais grosseiros com desenfreada fúria” e também “simulava copiar as vestes e maneiras do sexo feminino” (GIBBON, 1989, p.103); que morreu aos dezoito anos, em 222 d. C., pelas armas de seus guardas pretorianos, que se rebelaram contra seu príncipe quando o mesmo quis puni-los devido a uma predileção por seu primo Alexandre Severo. É lembrado até hoje por seus atos, por seu comportamento excêntrico, decadente e desrespeitoso em relação às tradições religiosas romanas e aos tabus sexuais. Se, de uma forma geral, a História nos mostra uma unilateralidade sobre Heliogabalo, Artaud, em 1934, mostra-nos que as ausências da história assumem suma importância para se conceber uma nova forma de pensamento.

Héliogabale ou l'anarchiste couronné foi um livro patrocinado pelo editor Robert Denoël, das edições Denoël et Steele, e com uma restrita tiragem de 105 exemplares.¹ Como nos diz Mário Cesariny (apud. ARTAUD, 1991, p.142), se podemos considerar que esse livro é “obra de um poeta, é também obra de erudição”: Antonin Artaud teve longas e minuciosas pesquisas, lendo textos tanto dos modernos quanto dos antigos, com aproximadamente cerca de 50 títulos sobre história da antiguidade e temas correlatos.² Mas, mesmo com todo o rigor, com toda a pesquisa, como nos diz Alain Virmaux, Artaud “ne pouvait ‘écrire sans enthousiasme’, selon son expression, ne pouvait non plus écrire sur un autre sujet que lui-même. Il ne tarde pas à s'identifier avec ce personnage historique de roi solaire, jaté pour finir à l'égout” (VIRMAUX, 1986, p.76). Sabemos que esse livro é

¹ É somente em 1967 que o texto *Héliogabale...* é inserido no sétimo volume das *obras completas* publicadas pela Gallimard.

² A bibliografia pode ser encontrada no final do livro *Héliogabalo ou o anarquista coroado* (edição portuguesa), em nota de Mário Cesariny (apud. ARTAUD, 1991, p.142-147).

coetâneo tanto à elaboração das ideias em torno do teatro da crueldade quanto de seu relacionamento com a escritora Anaïs Nin. Esta, em seu diário escrito entre 1931-1934, comenta que Artaud “se transforma em tudo sobre o que escreve” (NIN, 1983, p.206) a ponto de, enquanto caminhava pelas ruas de Paris, ter se declarado como o próprio Heliogabalo na Roma decadente. Em outra passagem ela narra a célebre conferência de Artaud, na Sorbonne, sobre “Le théâtre et la peste”:

A sala estava cheia de gente. O quadro preto fazia um estranho cenário. [...] A Luz era crua. Fazia os olhos de Artaud contraírem-se na escuridão, à medida que eles eram aprofundados. Isto aliviou a intensidade de seus gestos. Ele parecia atormentado. O cabelo, bastante comprido, caía-lhe por vezes para a testa. Ele possuía a agilidade e a rapidez de gestos de um actor. O seu rosto é descarnado, como que assolado pelos delírios. Os seus olhos parecem não ver as pessoas. São os olhos de um visionário. [...] Artaud caminha para fora do estrado e começa a falar do Teatro e da Peste. [...] Pedira-me para que me sentasse na fila da frente. Parece-me que tudo o que ele pede é intensidade, uma forma mais elevada de sentir e viver. Estará ele a tentar lembrar-nos que foi durante a peste que tantas obras de arte maravilhosas e peças de teatro apareceram porque, chicoteado pelo medo da morte, o homem procura a imortalidade, quer para escapar, quer para se ultrapassar a si próprio? Mas depois, quase imperceptivelmente, ele deixou cair o fio que estávamos a seguir, e começou a representar a morte pela peste. Ninguém se apercebeu realmente de quando aquilo começou. Para ilustrar a conferência ele estava a representar uma agonia. *La peste*, em francês, é muito mais terrível que *the plague*, em inglês. Mas não havia palavras que pudessem descrever o que Artaud representou no teatro da Sorbonne. Esqueceu-se da conferência, do teatro, das suas idéias, do doutor Allendy, que estava ali sentado, do público, dos jovens estudantes, da mulher, dos professores, dos directores. O seu rosto contorcia-se de angustia, podia ver-se a transpiração humedecer-lhe o cabelo. Os olhos dilatavam-se e os músculos encolhiam-se com câibras, os dedos lutavam para reter a sua própria flexibilidade, o fogo nas entranhas. Ele fazia-nos sentir a garganta ressequida, ardente, as dores, o delírio, o fogo nas entranhas. Estava em agonia. Gritava. Estava em delírio. Representava a sua própria morte, a sua própria crucificação (NIN, 1983, p.173).

A passagem de Anaïs Nin, citada acima, mostra algo fundamental que Artaud pretendia em sua reformulação da linguagem e que, claramente, encontramos em seu *Le théâtre et son double*: “a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato” (ARTAUD, 2006b, p.126). Essa linguagem, proposta pelo poeta, traz um sentido concreto e mágico, pois, ao exprimir-se objetivamente, estaria a caminho de

manifestar verdades secretas cuja fala articulada ocidental absteve. O autor de *Le théâtre et son double* tem em mente que as palavras, dentro dessa fala institucionalizada, por natureza e por seu caráter determinado, “detêm e paralisam o pensamento em vez de permitir e favorecer seu desenvolvimento” (ARTAUD, 2006b, p.130). Essa afirmação pode nos induzir a uma interpretação errônea de que o objetivo desse “Heliogabalo de Paris” seja destruir a linguagem. Ao contrário, trata-se de substituir uma linguagem articulada por uma de outra natureza, deixando de lado uma limitação que a linguagem ordinária nos traz, para caminhar a um ponto mais obscuro, mais misterioso e recuado em nosso pensamento. A gramática dessa nova linguagem “parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formulada. Mas encontrando na palavra um beco sem saída, ela volta ao gesto de modo espontâneo” (ARTAUD, 2006b, p.129). Nesse sentido, o que o poeta maldito pretendia era trazer à luz uma nova ideia de cultura que o homem ocidental esqueceu: “O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, idéias cuja força viva é idêntica à da fome”³ (ARTAUD, 2006b, p.1).

Tendo em mente *Le théâtre et son double*, Artaud mantinha a busca por essa linguagem menos abstrata e mais concreta: o teatro da crueldade é um ritual que valoriza o gestual e o objeto, que muda a finalidade da palavra, servindo-se dela de uma forma concreto e espacial — como bem podemos observar na no relato de Anaïs Nin sobre a conferência na Sorbonne. Nesse sentido, o desenvolvimento do pensamento decorrente desse teatro se daria por

³ Antonin Artaud explica, em uma de suas conferências pronunciadas no México, entre os anos de 1935 e 1936, o que entendia por cultura: “Direi primeiramente aquilo que toda a gente entende ou julga entender por cultura, passando depois a dizer o que é que ela realmente significa. Falamos do homem cultivado, falamos também da terra cultivada, e com isso estamos a exprimir uma acção, uma transformação quase material tanto do homem como da terra. Pode ser-se instruído sem se ser cultivado. A instrução é uma indumentária. A palavra instrução significa que uma pessoa se revestiu de conhecimentos. É um verniz cuja presença não implica forçosamente que se tenham assimilado os tais conhecimentos. A palavra cultura, por sua vez, significa que a terra, o *húmus* profundo do homem, foi arroteado. Instrução e cultura confundem-se na Europa, onde as palavras não querem dizer nada; empregam-se na linguagem corrente as palavras instrução e cultura para se exprimir uma única e mesma coisa, quando na realidade se trata de duas coisas profundamente diversas; mesmo que, propriamente falando, não confundam a instrução e a cultura, a verdade é que as situam no mesmo plano, considerem-nas como inseparáveis uma da outra, quando tudo o que vemos em redor de nós nos mostra que a cultura defasada e contraditória da Europa nada tem a ver com o estado absolutamente uniforme da sua civilização”(ARTAUD, 1980, p.63). Deteremos-nos mais tarde sobre a ideia de cultura.

verdadeiras qualidades concretas, extensas, estando nós num mundo concreto e extenso. Esta linguagem visa, portanto, encerrar e utilizar a extensão, isto é, o espaço, e, utilizando-o, fazê-lo falar, pego os objetos, as coisas da extensão como as imagens, as palavras, que reúno e faço responderem-se uma à outra segundo as leis do simbolismo e das analogias vivas. Leis eternas que são de toda poesia e de toda a linguagem viável (ARTAUD, 2006b, p.130).

Artaud combina as palavras com tudo que o teatro tem de significação em seu domínio concreto, propõe a manipulação dos signos verbais como objeto sólido, manifestando-os, desta forma, em um domínio misterioso e secreto. Em *Héliogabale ou l’anarchiste couronné*, como também em *Les Tahaumaras*,⁴ Artaud mantém os procedimentos desse teatro ao criar uma espécie de semiologia onde as coisas adquirem significação e formam discursos. Nesse sentido, *Héliogabale...* pode ser entendido como uma tentativa, através da escrita, de colocar em prática seu teatro da crueldade,⁵ o que leva Evelyne Grossman (2004, p.403) a afirmar: “La force qu’il nomme ici *anarchie*, il l’appellera au théâtre *cruauté*”.

2.1 A IMPLANTAÇÃO DO RITO SOLAR EM ROMA

Baseado no livro *História filosófica do gênero humano*, de Fabre d’Olivet, Artaud escreve algumas poucas linhas sobre o “Cisma de Irshu”, onde discorre a respeito da separação primeira das essências, separação que deve ser entendida no plano divino e no plano humano, sendo o último um reflexo do primeiro. Ele explica essa separação a partir da chegada dos Indús às terras do Palistão, onde os povos, grande amadores da metafísica, começaram uma guerra sangrenta por uma questão de princípios — homens em templos gloriosos que lutavam por ideais. O texto argumenta que na pré-história os homens ainda

⁴ Artaud, a partir do ano de 1936, começa a narrar sua viagem ao país dos Tarahumaras, “refazendo essa narrativa até sua morte em 1948, como se fosse um mesmo texto constantemente reexaminado e acrescido” (WILLER, 1986, p.95). *Les Tarahumaras* é um conjunto de textos, incluindo, além de sua narrativa junto à tribo dos Tarahumaras, cartas da época e cartas escritas em Rodez. Inicialmente, esses textos foram publicados em 1945, depois, em uma versão ampliada, em 1947 e, finalmente, em 1955 pela Editions L’Arbalète — antes de serem incorporados em sua *Oeuvres complètes* e editados pela editor Gallimard, em 1971.

⁵ Ao fazer a introdução para a obra de *Héliogabale ou l’anarchiste couronné*, em *Oeuvres* de Artaud, Evelyne Grossman (2004, p.403) escreve: “Les trois chapitres qui composent le récit résonnent comme trois actes au sens théâtral du terme car Héliogabale, aux yeux d’Artaud, est aussi un acteur et le temple d’Émèse a l’architecture du théâtre qu’il revê d’inventer: ‘Sous le sol, le temple descend en spirales vers les profondeurs; les chambres des rites s’entassent, se succèdent verticalement; c’est que le temple est comme un vaste théâtre, un théâtre où tout serait vrai”.

acreditavam na existência de um princípio único, mas esses mesmos homens, baseados no estudo da música, fizeram uma descoberta que colocaram em dúvida os ideais até então inabalados:

O mundo, longe de descender de um só princípio, é produto de uma *dualidade* combinada. Impossível duvidar; os factos são êsses; os factos, quer dizer, a análise transcendente da música, ou melhor, da origem dos sons. Tão longe quanto possa ir-se na origem destes, encontramos dois princípios actuando paralelamente e combinando-se para fazer nascer a vibração. Para além desse ponto vibratório está só a essência indescritível, o abstracto inexcrutável, o absoluto indeterminado, “o Inteligível” (ARTAUD, 1991, p.134)

Ora, entre o inteligível e o mundo está a harmonia, a vibração, a acústica que une o abstrato e o concreto. Assim, a vibração acústica é uma primeira via, e se a origem dessa via é dupla, então tudo é duplo, pois tudo deriva dessa origem, tudo deriva do som. Eis onde a anarquia aparece, já que há dois princípios: o Macho e a Fêmea. E essa anarquia gera a guerra, pois os partidários do Macho não acreditam na coexistência dos dois princípios.

É nessa anarquia, nessa peleja entre Macho e Fêmea que temos que entender a religião solar:

A religião da Síria é mágica porque conservou, de maneira mais concreta, a noção dos grandes princípios. E o paganismo, no seu sentido iniciático e superior, é a preocupação dos grandes princípios que ainda continua a girar e a viver no sangue dos indivíduos. E a noção dos princípios é a noção da luta que na origem os princípios tiveram que travar para estabilizar a criação (ARTAUD, 1991, p.137).

Com a subida do jovem Heliogabalo nos degraus de Emesa, o príncipe sírio ressuscita o culto do sol, até então reduzido às ossadas de seu avô Bassianus, e que a família dos Bassianus, onde Heliogabalo é o mais alto representante, herdeiros do reino e do sangue do sol, resgatam o lado divino e místico do sacerdócio solar.⁶ Se é Bassianus que resgata a linhagem do sol, é com

⁶ Sobre o sacerdócio solar em Emesa, Artaud (1991, p.18) escreve que os primeiros sacerdotes que herdaram o reino solar foram os Sansigeramidas: “De mãe para filho, os sacerdotes de Emesa, que há mil anos e mais provinham dos Sansigeramidas, herdaram o reino e o sangue do sol. De mãe para filho porque na Síria a filiação é a mãe: é a mãe que serve de pai, que tem os atributos sociais do pai; e que, do ponto de vista da concepção, é considerada primogenitor. Digo PRIMO GENITOR. O que significa que a mãe é o pai, que é a mãe que é o pai e o feminino que engendra o masculino. E há que aproximar isto do sexo masculino da lua que protege os seus fiéis de que lhes nasça nunca um par de cornos na testa”. E como esclarece o autor, há um hiato entre a linhagem dos

Heliogabalo que seus ritos voltam a ser prodigiosamente ativos. Não sem sacrifícios: o jovem Heliogabalo consegue implantar em Roma os costumes sírios, com a ajuda das Júlias (sua mãe, sua avó e suas tias) e por meio de sangue e de esperma.

Foi com sangue e esperma que Heliogabalo entrou em Roma, e foi com sangue e esperma que o mesmo governou Roma. O que para alguns pode soar como libertinagem sem sentido e crueldade desenfreada, trata-se, para o príncipe sírio, da linguagem do sol praticada na terra, da linguagem do verbo e da ação:

A cada gesto, a cada rito, a cada manipulação sangrenta, a cada punhal temperado em ácido e limpo, a cada nova veste que Bassianus tira e põe, a cada ruído desferido, a cada mistura brusca de ouro, de prata, de amianto ou de electrum, a cada gonzo que fazem girar e lança aos subterrâneos irradiantes os guinchos da Roda Cósmica, corresponde uma revoada de ideias sombrias e torturadas, ideias amantes das formas, ideias que querem encarnar. [...] Porque a religião do sol, tal era praticada em Emesa, passava para o exterior e podia ser vista pela maioria do povo, era apenas a parte reduzida e adoçada de um todo cuja contrapartida de torturantes e abomináveis inspirações só os sacerdotes do Deus Pítico conheciam. Se um falos giratório, e abundantemente paramentado, significa o que o culto do sol tem de negro, os laboriosos patamares que levam a ideia do sol para o interior da terra, realizam de forma física, em armadilhas e sortilégios cortantes, um mundo de ideias infinitamente sombrias, de que as vulgares histórias de sexo são apenas a capa (ARTAUD, 1991, p.42-44).

Heliogabalo, nesse sentido, pratica de forma física os rituais solares. Em Roma, o príncipe vindo do oriente, ao tentar implantar a religião do sol, resignifica os objetos, preenche as coisas com um valor mágico — as pedras, que são milagres vivos da natureza, vivem como as plantas e os animais, e o sol está vivo, e toda a terra está viva, de forma que o teatro não está no palco, mas na própria vida.

Ideia que podemos encontrar em *Le théâtre et son double*, quando Artaud afirma: “digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta”, e continua:

Sansigeramidas e dos Bassianus, que é marcado “por usurpação e por um crime que desviam, sem interromper, a linha do sol” (ARTAUD, 1991, p.18). Crime esse que consiste no assassinato do sacerdote Sansigeramidas pelo avô de Heliogabalo.

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que já uma poesia para os sentidos, assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada (ARTAUD, 2006b, p.36).

Artaud propõe para seu teatro da crueldade uma linguagem física e concreta, escapando da linguagem articulada em que todo o teatro ocidental de sua época estava embasado, linguagem que é, para Artaud, a causa da prostituição do teatro; o rito solar, ao tentar, nesse mesmo sentido, impor uma linguagem mágica e concreta em Roma, traz o teatro da crueldade coroado com a anarquia de seu sacerdote — Heliogabalo prossegue, sem protestos, na destruição de todos os valores latinos ao fazer de Roma o palco de sua nova semiologia.

2.2 A LINGUAGEM TEATRAL DE HELIOGABALO: CRUELDADE E ANARQUIA ENQUANTO POESIA

Michel Foucault, ao comentar o livro *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze, no artigo “Ariadne enforcou-se”, afirma como o ocidente sempre se recusou a pensar com intensidade, e acentua, apaixonadamente, a subversão de um pensamento mais agudo, mais elevado e mais intenso:

Chega então o momento de errar. Não como Édipo, pobre rei sem cetro, cego interiormente iluminado; mas vagar na festa sombria da anarquia coroada. Pode-se então, a partir daí, pensar a diferença e a repetição. Ou seja — em vez de representá-las — fazê-las e jogar com elas. O pensamento no ápice de sua intensidade será ele próprio diferença e repetição; permitirá distinguir o que a representação buscava reunir; [...] pensar a semelhança, a analogia ou a identidade como tantos meios de velar a diferença e a diferença das diferenças; pensar a repetição, sem origem do que quer que seja e sem reaparecimento da mesma coisa. Pensar antes as intensidades (e mais cedo) do que as qualidades e as quantidades; [...] Sempre se recusou, no Ocidente, a pensar a intensidade. Na maior parte do tempo, ela foi rebatida sobre o mensurável jogo das igualdades; [...] Pensar a intensidade — suas diferenças livres e suas repetições — não é uma insignificante revolução da filosofia. [...] É recusar, enfim, a grande figura do Mesmo que, de Platão a Heidegger, não parou de aprisionar em seu círculo a metafísica ocidental. É tornar-se livre para pensar e amar o que, em nosso universo, rege desde Nietzsche; diferenças insubmissas e repetições sem origem que sacodem nosso velho vulcão extinto (FOUCAULT, 2005, p.143-144).

“Vagar na festa sombria da anarquia coroada” afirma Foucault. O que o filósofo francês aponta como insuportável para a filosofia tradicional, ao fazer referência ao livro de Deleuze, pode ser entendido na tentativa de Heliogabalo de trazer, para o povo romano, uma nova forma de pensamento. Não é por acaso que a tentativa do sacerdote solar só foi possível pela guerra, e Heliogabalo, desde muito cedo (aos cinco anos de idade), pratica e vive os ritos da religião solar:

A decisão de tomar o nome de Elagabalus, o empenho que põe em fazer esquecer a sua família e o seu primeiro nome, e em identificar-se com o deus que os cobre, é uma primeira prova de seu monoteísmo mágico, que não é somente verbo, mas acção (ARTAUD, 1991, p.47)

Heliogabalo introduz seu monoteísmo em tudo o que faz. Monoteísmo esse que Artaud chama de anarquia: “E é a esse monoteísmo, a essa unidade de tudo o que empece o capricho e a multiplicidade das coisas, que eu chamo, eu, anarquia” (ARTAUD, 1991, p.47). A saber, podemos entender anarquia, aqui, como o esforço para fazer reduzir as coisas, em suas multiplicidades, e levá-las para a unidade — esforço que provoca a guerra dos princípios. Desta forma, ter o sentido da unidade das coisas é ter o sentido da anarquia, e “Heliogabalo, como rei, ocupa o melhor lugar possível para reduzir a multiplicidade humana e, pelo sangue, pela crueldade, pela guerra, levá-la ao sentimento de unidade” (ARTAUD, 1991, p.48).

Implantar a religião solar em terras romanas não é um capricho de Heliogabalo, mas uma tentativa, através da anarquia, de convidar o povo romano — representantes do Ocidente — a degustar o exterior, a caminhar na mobilidade do pensamento e, em um sentido mais profundo, fundir a arte com a vida. Todavia, romper com os mecanismos do pensamento latino não é tarefa fácil, e os deslocamentos provocados por Heliogabalo, ao sair de sua terra natal e se confrontar com a cultura romana, produzem, dramaturgicamente, cenas plasticamente impactantes.

Mas a anarquia e a guerra não se encontram somente no confronto de duas culturas (ou na tentativa de implantação de uma cultura exterior em uma cultura dominante), de duas civilizações, mas na própria luta dos princípios, travada de forma ininterrupta, dentro do próprio príncipe sírio:

Se Heliogabalo leva a anarquia a Roma, se surge como o fermento que precipita um estado latente de anarquia, a primeira anarquia está nele e devasta-lhe o organismo afundando-lhe o espírito numa espécie de loucura precoce que tem nome na terminologia médica actual (ARTAUD, 1991, p.97).

Assim, a anarquia instaurada em Roma pelo príncipe sírio já se encontrava dentro de si, pois carregava consigo a dualidade, que é anarquia, e a tentativa de união dos opostos; uma anarquia dos contrários que Heliogabalo sofre, em todos os instantes, seu esquartejamento. Cláudio Willer, ao comentar sobre *Héliogabale...*, afirma que “um dos temas centrais do livro é o confronto entre o princípio masculino e o feminino e a tentativa de fundi-los, feita por Heliogabalo de modo anárquico e pederástico, reproduzindo teatralmente a própria criação”, e conclui: “portanto, uma tentativa de transformar o mundo voltado às origens, algo semelhante aquilo que, para Artaud, seria a função do Teatro da Crueldade” (WILLER, 1986, p.33). Desta forma, temos que entender a função que a palavra anarquia desempenha no livro de *Héliogabale ou l’arnarchiste couronné* e a função que a palavra crueldade desempenha no teatro elaborado por Artaud.

Para Artaud, refazer o teatro, desmoronar a ideia de um teatro prostituído, é renunciar à linguagem ordinária, é transgredir o teatro preso e dominado pelo texto. Como aponta Willer (1986, p.55), o teatro para Artaud

sempre foi, acima de tudo, um meio, um veículo para uma linguagem mais “eficaz”. [...]A eficácia da linguagem seria sua capacidade de transformar as consciências e a realidade, ou seja, uma linguagem com o peso e a gravidade das invocações e formulas da Cabala e da magia primitiva. Esta seria, para Artaud, a linguagem “metafísica” — e esta palavra é usada com um significado especial, como sinônimo de linguagem livre, na qual os signos, libertos, readquirem toda sua força e potência (WILLER, 1986, p.55).

É essa eficácia da linguagem que pode ser entendida como crueldade: uma linguagem intensa, espontânea, onírica e pestilenta, que abale todas as representações, que aja sobre os homens de forma concreta e real, “e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira” (ARTAUD, 2006, p.97). Em *Le théâtre et son double*, tudo o que age é crueldade, e esse “agir” tem que atuar de forma determinante sobre as pessoas, para mudá-las e transformá-las. Artaud define que a palavra crueldade deve ser entendida em seu sentido amplo e não banal: “E com

isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arreventar a golinha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta” (ARTAUD, 2006b, p.118). Desta forma, a palavra crueldade não está ligada a um sentido de rigor sangrento, sangue derramado, carne martirizada que, desinteressadamente, busca o mal físico; ao contrário, crueldade está ligada a uma necessidade, uma espécie de direção rígida e lúcida: “Não há crueldade sem consciência, uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém” (ARTAUD, 2006, p.118).

Artaud escreve que a criação e a própria vida só se definem com uma espécie de rigor, uma crueldade como potência transformadora. E essa potência transformadora, que o teatro deve proporcionar, é o esforço de devolver ao homem o apetite pela vida: “uso a palavra crueldade no sentido de [...] rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor de necessidade inelutável, fora da qual a vida não saberia exercitar-se; o bem é desejado, ele é resultado de um ato, o mal é permanente” (ARTAUD, 2006, p.119). Artaud afirma que a palavra crueldade deve ser entendida em seu sentido amplo. Por isso, devemos entender que *Le théâtre et son double* não é um livro exclusivamente sobre teatro, mas, em um domínio muito mais vasto, é antes um livro sobre uma cultura em que o teatro é um caso exemplar e transformador. Artaud protesta contra a ideia da separação entre vida e cultura, afirmando que estas estão submetidas aos sistemas, aos signos, às representações, aos discursos: “Romper com a linguagem para tocar a vida”, segundo Artaud, é refazer o teatro para trazer ao homem um sentido renovado da vida, onde o mesmo “impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer” (ARTAUD, 2006, p.8) — nascimento da poesia que une a arte com a vida e a vida com a cultura, nascimento que provoca a dor da mudança e a mudança pela dor, que traz o desconhecido, a crueldade da criação.

Nesse mesmo sentido, podemos entender como Heliogabalo utiliza-se da anarquia no livro do poeta maldito. Antes de tudo, anarquia está ligada a divindade, a criação e, portanto, a transformação. Ao voltar-se para os deuses, Artaud (1991, p.60) afirma:

É apaixonante constatar que quanto mais antigo é um culto, mais terrível a imagem que faz dos deuses; e que só podemos compreender os deuses pelo seu lado terrível. É que os deuses só valem pelo Génesis, pela batalha no caos. Na matéria não há deuses. No equilíbrio não há deuses. Os deuses nascem da separação das forças e morrem da sua união. Quanto mais próximos da criação, mais o seu aspecto é tremendo, mais as suas figuras correspondem às forças que contêm.

Artaud escreve que nos cultos antigos, os deuses tinham algo de terrível e de cruel. Quanto mais próximos estamos da criação, mais a imagem dos deuses é terrível e, portanto, a origem das coisas é o caos. E o caos é a morada dos deuses, pois os deuses só podem sobreviver nessa luta dos contrários, nessa batalha ininterrupta pela criação, pela transformação. Ora, não é a isso que Heliogabalo propõe à cultura romana? O resgate da religião solar significa implantar a anarquia, a luta dos contrários. Mas o príncipe sírio não poderia fazer isso sem sangue ou sem esperma, pois ele queria por fim à separação dos princípios, à separação do Macho e da Fêmea, queria reduzir, enfim, esse antagonismo essencial:

Durante toda sua vida Heliogabalo é atraído por esta imantação de contrários, por este duplo esquartejamento,
De um lado,

O DEUS,

do
outro lado,

O HOMEM.

[...]

Heliogabalo é o homem e a mulher.

E a religião do sol é a religião do homem, que porém nada pode sem a mulher, seu duplo, na qual se reflete.

A religião do Um que se corta em Dois para agir.

Para SER.

UM e DOIS reunidos no primeiro andrógono.

Que é ÊLE, o homem.

E ÊLE, a mulher.

Reunidos n'UM" (ARTAUD, 1991, p.96-97).

Mas, como escreve Artaud (1991, p.98), "Heliogabalo absorve seu deus", e é dentro de si, no seu organismo humano, que os princípios são separados e essa luta é distribuída por suas duas cavidades. Assim o príncipe sírio é deus e carrega em si dois pólos hostis de uma anarquia agente: Homem e Mulher, Macho e

Fêmea — não à toa, Heliogabalo, como escreve Artaud, tanto enraba quanto é enrabado.

Todos os atos do príncipe sírio são atos de um anarquista-nato, inimigo da ordem e agente do caos. Todos seus atos de anarquia são atos de rei. E como rei — que não é homem, pois o rei se encontra acima dos homens — ou como deus, pratica sua anarquia, em primeiro lugar, contra si mesmo. Mas na guerra abstrata de Heliogabalo, ou melhor, na sua luta interior de princípios, há sangue humano como nas batalhas dos homens. Não sangue irreal, mas sangue que se expande por todo império, pois a vida do príncipe sírio é anarquia agente, que ele paga com sangue para ver realizadas suas ideias e sua poesia. O anarquista-nato realiza sua poesia ao praticar sua anarquia contra si mesmo. Pois se, de um lado, a anarquia é tentativa de unir dois pólos hostis a fim de acabar com as contradições, com a guerra e com a própria anarquia, do outro, é justamente pela guerra que se dá o início da obra da anarquia em uma terra de contradições e de desordem:

Há em toda poesia uma contradição essencial. A poesia é multiplicidade triturada e incendiada. E a poesia, que estabelece a ordem, suscita primeiro a desordem, a desordem dos aspectos incendiados; provoca o choque dos aspectos que leva a um ponto único: o fogo, gesto, sangue, grito. / Trazer a poesia e a ordem a um mundo cuja simples existência já é um desafio à ordem, é levar à guerra e à permanência da guerra, é fundar um estado de crueldade incidida, é suscitar uma anarquia sem nome, a anarquia das coisas e dos aspectos que acordam antes de soçobram de novo e se fundirem na unidade. Mas aquele que acorda esta anarquia perigosa é sempre a sua primeira vítima. E Heliogabalo é um anarquista que começa por devorar-se a si mesmo e acaba por devorar seus excrementos⁷ (ARTAUD, 1991, p.100).

Lançar-se para a anarquia é lançar-se para uma experiência perigosa, como um homem trancafiado às sombras, que devido seu ímpeto e pela sua curiosidade pelo saber, sai de sua caverna com o perigo de se cegar pela luz solar. Assim, a anarquia em Heliogabalo adquire a mesma função que a crueldade no teatro de Artaud: ambas têm um sentido de mostrar uma realidade nada apaziguadora, nada harmoniosa. E percebendo essa realidade que, através da crueldade e da anarquia, o homem golpeia-se, fere-se para se reconstruir.

⁷ Artaud parece definir aqui sua ideia mais alta de poesia, uma poesia que consome o poeta levando-o à morte.

Ao voltarmos ao artigo de Foucault, “Ariadne enforcou-se”, veremos o que seu autor escreve sobre *Diferença e repetição*: “O livro de Deleuze é o teatro maravilhoso onde se apresentam, sempre novas, essas diferenças que nós somos, essas diferenças que fazemos, essas diferenças entre as quais vagamos” (FOUCAULT, 2005, p.144). Em certa medida, esse era o fito de Artaud ao nos presentear com suas ideias de poesia enquanto anarquia ou de poesia enquanto crueldade: a necessidade de instaurar o diferente, de lançar-se para fora do limite onde o pensamento se fecha.⁸ Restabelecer o rito solar em terras romanas, assim como criar um teatro com uma linguagem concreta e mágica como faziam os antigos, não é estabelecer uma semelhança com velhas práticas ou ritos, mas, através da anarquia e da crueldade, proporcionar o diferente por meio da linguagem — o teatro transportado para a vida, a vida enquanto poesia.

2.3 O ESTRANGEIRO EPIDÊMICO

Em *Dionísio a céu aberto*, Marcel Detienne (1988, p.11) conta-nos uma história sobre o deus do vinho:

O rei Preto, da Argólia, tinha três filhas. Ao crescerem, são vitimadas pela loucura; recusam-se a prestar culto a Dionísio. Abandonando o palácio paterno, começam a errar pela terra de Argo. Preto convoca Melampo, renomado adivinho e purificador: seus sortilégios, suas ervas medicinais, lhes devolveriam a calma e as purificariam. Em retribuição de seu trabalho, Melampo pede um terço do reino. O rei não aceita, a doença piora. Suas filhas tornam-se cada vez mais agitadas, e a loucura toma conta da população feminina. Por toda parte as esposas saem de casa, desaparecem nos bosques, matam os filhos.

Embora Detienne não entre em mais detalhes sobre essa história, poderíamos nos perguntar o que levou Dionísio a vitimar as filhas do rei Preto e, doravante, todas as mulheres do seu reino num surto epidêmico: seria apenas uma gratuidade de suas ações? Em princípio, vemos que o próprio Dionísio se apresenta na forma de um surto epidêmico, que se alastra levando a loucura às habitantes da

⁸ Há uma ressalva: em *Héliogabale...*, o jogo com a diferença é claramente dialético, jogo de contradição; em Deleuze, a diferença não é necessariamente contraditória. Mas, apesar disso, a analogia funciona dentro do campo da diferença: seja pela dialética, seja pela diferença da repetição.

Argólida. O autor do livro *Dionísio a céu aberto* esclarece que a ideia de epidemia nada tem a ver com a ideia de contágio, mas estaria mais próxima, quando se refere à divindade, a um sacrifício de despedida: “Às *epidemias* respondem as *apodemias*, sacrifícios de despedida. Pois entre os deuses há movimento, mais intenso por ocasião das *Teoxênias*, quando uma cidade, um particular ou ainda uma divindade oferecem hospitalidade a certas potências divinas” (DITIENNE, 1988, p.13). Percebemos que epidemia estaria ligada ao deus do vinho por sua característica errante, pois Dionísio é uma divindade sempre em movimento, forma em perpétua mudança. Como deus epidêmico, as epifanias de Dionísio são marcadas pelo conflito, pelos confrontos e hostilidades de um deus que se apresenta sempre sob a máscara do estrangeiro: “Em suas mais memoráveis epifanias, Dionísio é tão estranho quanto estrangeiro. É o Estrangeiro portador de estranheza. Mas estranheza que se difunde através do desconhecimento, ou melhor, do não-reconhecimento” (DITIENNE, 1988, p.26).

Se Dionísio é o deus estrangeiro, que instaura a loucura ou a *mania*, a dor ou o lado tenebroso da vida, também, pode-se juntar a essa leitura, que é de um deus purificador⁹:

O Dionísio purificado [...] engloba em sua biografia dois aspectos importantes do dionisismo antigo. Um, mais explícito em um plano mítico, revela a impureza da loucura, da *mania*, a infâmia que ela inflige, a libertação que ela provoca. Enquanto o outro, mais relacionado com figuras do tipo ritual, descobre que a experiência do fiel de Dionísio passa pela visão recíproca do bacante e de seu deus. [...] um Dionísio que reúne no paradigma de sua história divina os elementos essenciais da experiência religiosa que ele introduz no mundo dos homens sob o signo da condição de estrangeiro/Estranheza: a loucura-infâmia e a purificação (DITIENNE, 1988, p.43-44).

⁹ “Prova disso”, escreve Marcel Detienne (1988, p.41-43), “é sua biografia de criança divina, nascida de mãe mortal e perseguida pelo ódio da madrasta Hera. No relato da *Biblioteca*, Dionísio, metamorfoseado em cabrito por um pai prudente, escapa por um triz à loucura sangrenta que se abate sobre a casa de Atamas e Ino. Em Nisa, onde Hermes precipitadamente o escondeu, o jovem Dionísio descobre a vinha. Hera segue-o de perto e, dessa vez, toma-o diretamente por alvo de seu furor, de sua raiva devoradora. Dionísio entra em delírio. A *mania* o possui, a ele que será o deus que levará os homens à loucura, no momento em que, com a vinha, é evocada a bebida inebriante, porém quanto Dionísio está ainda sob o poder de Hera, ela também perita em delírios furiosos. Ele começa a vagar entre o Egito e a Síria. [...] Mas Dionísio continua sua viagem, que o leva até a Frígia, à casa de Cíbele. É então acolhido por Réia, a Mãe dos deus, distinta aqui de seu duplo frígio, Da Mãe com seu cortejo de tamborins, de flautas e de *órgia*. [...] Réia põe fim à loucura de seu neto: ‘purifica-o’ da *mania*. [...] A purificação o faz sair de um estado de impureza contraído na *mania*: ele o qualifica, ritualmente ao que parece, para ser introduzido em seu próprio cerimonial”.

Assim, Dionísio apresenta-se sob dupla face: de um lado, como deus do delírio e, do outro, como deus purificador. Duplo poder de Dionísio, que se converte em um: “É no transe que se faz a purificação” (DITIENNE, 1988, p. 46).

Retomemos *Le théâtre et son double*, quando Artaud (2006, p.19-20), em “Le théâtre et la peste”, escreve como uma cidade atacada pela peste se comporta:

Estabelecida a peste numa cidade, seus quadros regulares desmoronam, não há mais limpeza pública, nem exército, nem polícia, nem prefeitura; acendem-se fogueiras para queimar os mortos, conforme a disponibilidade de braços. Cada família quer ter sua fogueira. Depois a madeira, o lugar e o fogo escasseiam, há lutas entre famílias ao redor das fogueiras, logo seguidas por uma fuga geral, pois os cadáveres já são em número excessivo. Os mortos já atravancam as ruas, em pirâmides instáveis que animais roem aos poucos. Seu mau cheiro sobe pelo ar como uma labareda. Ruas inteiras são bloqueadas pelo amontoamento dos mortos. É então que as casas se abrem, que pestíferos delirantes, com os espíritos carregados de imaginações pavorosas, espalham-se gritando pelas ruas. O mal que lhes corrói as vísceras, que anda por seu organismo inteiro, libera-se em jorros através do espírito. Outros pestíferos que, sem bubões, sem dores, sem delírios e sem sangramentos, observam-se orgulhosamente em espelhos, sentindo-se explodir de saúde, caem mortos, com a bacia nas mãos, cheios de desprezo pelos outros pestíferos. [...] O teatro, isto é, a gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente. Os últimos vivos se exasperam: o filho, até então submisso e virtuoso, mata o pai; o casto sodomiza seus parentes. O libertino torna-se puro. O avarento joga seu ouro aos punhados pela janela. O herói guerreiro incendia a cidade por cuja salvação outrora se sacrificou. O elegante se enfeita e vai passear nos ossários. Nem a idéia da ausência de sanções nem a da morte próxima bastam para motivar atos tão gratuitamente absurdos por parte de pessoas que não acreditavam que a morte fosse capaz de acabar com tudo. E como explicar esse aumento de febre erótica entre pestíferos curados que, em vez de fugir, ficam onde estão, tentando extrair uma volúpia condenável de moribundos ou mesmo mortos, meio esmagados pelo amontoado de cadáveres onde o acaso os alojou.

Para Artaud, a peste, ou melhor, o estado de peste, provoca essa gratuidade frenética. Mas, como percebemos, essa “gratuidade” não é desinteressada, mas espontânea: os homens, levados a um estado limite, como o provocado pela peste, experimentam suas possibilidades de transgressão. A peste, desta forma, conduz os homens para uma experiência-limite onde subvertem a ordem das coisas estabelecidas. Nesse sentido, a peste adquire um valor mágico, pois tem como característica a inversão, a modificação, a transformação do homem, de sua linguagem e de sua racionalidade. Um desastre social total, segundo Artaud, para então darmos um passo para um outro lado, mais

obscuro e cruel da vida — provocar um exorcismo da alma, distanciá-la de uma racionalidade presa ao materialismo, para suscitar um estado de força extrema: “A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos” (ARTAUD, 2006, p.23).

Ora, a peste, como a crueldade de Dionísio, tem esse sentido de purificação: possibilitam um estado extremo da alma, e é nesse estado que é possível a mudança e a transgressão.¹⁰ Para Artaud, essa mudança é poesia. Mas a vida enquanto poesia, a vida enquanto teatralidade, ou, como a tentativa de Heliogabalo em instaurar um caráter trágico na sociedade romana através de uma anarquia que é poesia. A saber, a crueldade e a anarquia para Artaud são justamente isso: poesia. Jacques Derrida (2002, p.152), em *A escritura e a diferença*, nos alerta que o “teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável”. Crueldade que é vida, vida que é crueldade.¹¹

Somado a isso, tanto a peste como o rito solar são como o dionisismo, são entidades vindas de fora, exteriores: como se sabe, o vírus original da peste, como o rito solar e o próprio Dionísio vieram do Oriente. Uma errância do pensamento que choca e modifica, instaura o extremo. Nesse sentido, observamos que para Artaud, o outro, ou o pensamento místico (que é justamente o oposto do pensamento europeu) funciona como um polo dialético transformador. Ele que permite ou suscita um estado extremo do pensamento, um estado de devir ou de movimento. Um pensamento confrontador de todos os ideais estabelecidos, de todas as representações solidificadas, transformando, revirando, expondo o homem a momentos extremos.

Na concepção de Artaud, poesia é a problematização da existência. Linguagem puramente gratuita (e entendemos gratuita como espontânea), provocada pela peste, anarquia ou crueldade, que é o furor de uma linguagem esquecida, de um vulcão

¹⁰ Artaud (2006b, p.28-29), ao comparar o teatro com a peste, escreve: “O teatro, assim como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vida humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam.”

¹¹ Um intrigante ponto que Derrida (2002, p.153) nos coloca, pertinente ao nosso estudo, é: em que medida, ao retomar alguns ideias de Artaud sobre a quebra da representação e da *mimesis*, seria possível que um “teatro da crueldade”, em seu sentido mais autêntico, começasse a existir? Na tentativa de uma resposta, escreve: “Estas questões, ao mesmo tempo técnicas e ‘metafísicas’ (no sentido em que Artaud entende essa palavra) põem-se por si próprias à leitura de todos os textos do *Théâtre et son double* que são *solicitações* mais do que uma súmula de preceitos, um sistema de críticas *abalando o todo* da história do Ocidente mais do que um tratado de prática teatral”.

aparentemente adormecido: ela restitui os conflitos, até então acalentados, com toda sua força. Essa linguagem dá a essas forças nomes que se tornam símbolos a serem saudados. É nos homens, como em Heliogabalo, que se trava então uma batalha de símbolos — uma peleja nada gratuita (no sentido de desinteressada).¹² Esses símbolos, como quer Artaud, são signos de forças maduras, sem uso na sociedade atual, e dão direito a imagens intempestivas que uma sociedade nunca aceitaria de imediato. Provoca uma verdadeira perturbação dos sentidos, uma paixão convulsa de mudança, um abalo da ordem regente. No fundo, o que Artaud chama de poesia é a revolta que leva o homem a momentos extremos, à morte ou à purificação (ou às duas). E a revolta tem que consagrar-se poesia:

Certo que Heliogabalo faz do trono romano um palco de fantoches, mas introduz nele o teatro, e, com o teatro, a poesia, na casa augusta do trono de Roma, no palácio do imperador, e a poesia, quando real, merece sangue, justifica o derramamento de sangue. [...] Onde os romanos acusam anarquia é em Heliogabalo fidelidade a uma ordem, o que significa que este cenário caído do céu sobre ao céu por todos os lados. Na magnificência de Heliogabalo não há nada gratuito, como o não há nesse maravilhoso ardor de desordem que é a aplicação de uma ideia metafísica e superior de ordem, isto é, de unidade (ARTAUD, 1991, p.110-111)

Essa linguagem teatral — e, portanto, linguagem transformadora e conflitiva — instaurada por Heliogabalo, tem o intuito, assim como a peste, de instaurar o mal e a desordem: ela é o mal, o triunfo das forças negras que podem levar à extinção. Deparar-se com a extinção, com a morte, significa aqui chegar ao limite, ultrapassá-lo, expandi-lo. Levar a linguagem até seu paroxismo que é cruel é levá-la ao limite para sua expansão, dar um passo em falso para achar outro caminho, e não o já traçado. Uma espécie de estranho sol, onde o impossível se torne normal, o estranho se torne comum e o estrangeiro se torne pátria. Essa é a liberdade que a peste nos dá, nos leva ao limite e mais além — já que, diante da morte, olha-se de outra forma. É essa liberdade que a guerra dos princípios nos proporciona — um eterno estado de luta, onde a dor, permanente, nos faz mover, nos faz expandir —, a desordem se torna ordem. Assim, “o teatro essencial é como a

¹² Artaud, em *Le théâtre et son double*, escreve que sob o estado de peste que se instala o teatro, o teatro em sua gratuidade imediata (*gratuité immédiate*). Parece-nos que Artaud joga com o sentido da palavra *gratuit*, sendo que num primeiro momento podemos ler como sinônimo de *désintéressé*, e, doravante, como sinônimo de *spontanée*. Desta mesma forma que utilizamos a palavra gratuita em português.

peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito” (ARTAUD, 2006b, p.27).

Para Artaud, instaurar uma linguagem transformadora que ressignifique as coisas é desmascarar a aparente calma que se abriga no mundo, é desnudar a verdadeira máscara da vida e levá-la para seu ponto inicial. A saber, levar a vida para sua origem não é devolvê-la para o igual, para o semelhante ou a repetição, mas é devolver a ela o que é próprio dela, sua idéia de magia: os conflitos. Através dos conflitos, dessa peleja, de uma aparente desordem que se instaura, segundo Artaud, a verdadeira liberdade. E foi a essa liberdade que Heliogabalo, trazendo consigo os conflitos, reivindicou através da sua libertinagem aparentemente fútil e pueril:

Pode-se dizer agora que toda verdadeira liberdade é negra e se confunde infalivelmente com a liberdade do sexo, que também é negra, sem que se saiba muito bem por quê. Pois há muito tempo o Eros platônico, o sentido sexual, a liberdade de vida, desapareceu sob o revestimento escuro da *Libido*, que se identificava com tudo o que há de sujo, de abjeto, de infame no fato de viver, de se precipitar com um vigor natural e impuro, com uma força sempre renovada, na direção da vida. / É assim que todos os grandes Mitos são negros e é assim que não se pode imaginar fora de uma atmosfera de carnificina, tortura, de sangue vertido, todas as magníficas Fábulas que narram para as multidões a primeira divisão sexual e a primeira carnificina de espécies que surgem na criação¹³ (ARTAUD, 2006, p. 27-28).

¹³ Em *Heliogabale ou l'anarchiste couronné*, Artaud (1991, p.96) escreve que “para Heliogabalo, Elagabalus é o membro erectil, a um tempo humano e divino. O membro-força que repartem e que se reparte, que só repartido é usado. O membro erectil é o sol, o cone da reprodução sobre a terra, como Elagabalus, o sol da terra, é o cone da reprodução no céu.” Assim, podemos perceber como toda a sexualidade protagonizada por Heliogabalo está, definitivamente, segundo Artaud, ligada a um rito poderoso. Antes, Artaud (1991, p.51) escrevera: “Enquanto na hora da morte, a religião de Ictus, o Peixe pérfido, faz o sinal da cruz nas partes pecadoras, a religião de Elagabalus exalta a perigosa ação do membro sombrio, do órgão da reprodução”. Nesse sentido, Heliogabalo, ao entregar-se às liberdades carnis, não estava descompromissado, mas estava realizando sua religião de forma concreta, tentando juntar os opostos irreconciliáveis — o homem e a mulher — ao deitar-se tanto com homens (representando assim o papel de mulher) e ao deitar-se com mulheres (representando assim o papel de homem). Um ser andrógono, que tentou fundir o DOIS em UM. E se o membro erectil é ação perigosa, é porque suscita o movimento, os conflitos: a morte representa o final de um ciclo, mas o membro representa reprodução, que por sua vez representa criação — com a morte, não vem a inércia, mas o movimento.

2.4 NOS LIMITES DA HISTÓRIA, INTERDIÇÕES E ULTRAPASSAGENS

Nietzsche, em *Segunda consideração intempestiva*, afirma que o século XIX é marcado por um excesso de conhecimento, e isso fez com que o homem ocidental deixasse escapar a ideia de uma história a serviço da vida. A história deveria, necessariamente, se remeter à vida prática do homem e, portanto, o grande problema da cultura moderna é não saber usar a história a seu favor, soçobrando, assim, em uma “febre histórica”. A vida, escreve o filósofo, “está doente, esta vida desagrilhada, está doente e precisa ser curada. Ela está enferma de muitos males e não sofre apenas de lembrança de seus grilhões — ela sofre, o que nos diz respeito especialmente, da *doença histórica*”, e complementa: “O excesso de história afetou sua força plástica, ela não sabe mais se servir do passado como de uma alimento poderoso” (NIETZSCHE, 2003, p.94-95). Portanto, ao mesmo tempo em que “nosso povo”¹⁴ detém um certo tipo de conhecimento, este não está conectado à vida. Assim, só os povos com um sentido *a-histórico* podem produzir uma verdadeira cultura e, na modernidade, não temos nada de originalmente nosso, no sentido que nos apropriamos dos saberes de outras épocas — tornamo-nos “enciclopédias ambulantes”, sugere Nietzsche. Como toda a enciclopédia, o seu valor e seu conhecimento se encontram em seu interior, a “totalidade” está traçada nas linhas que detém; o que está em suas páginas é a verdade, o que lhe é externo, não é falado, é tratado como falso, mentiroso, etc. Nesse sentido, a ideia de enciclopédia não se distancia da cultura europeia, que faz a divisão do que lhe é interno (o que tem valor) e o que lhe é externo (o que não tem valor), ou, em outros termos, o civilizado e o bárbaro.

Justamente no momento em que a história se torna ciência, ou seja, quando a história está submetida ao procedimento científico, é que ela deixou de ser utilizada no plano da vida do homem para colocá-la no plano da subserviência do conhecimento científico que, perigosamente, nos faz lembrar um lema: “*Fiat veritas pereat vita*”¹⁵ (NIETZSCHE, 2003, p.32). Se a história se fez ciência, a ciência se fez um conhecimento autônomo em relação à vida. O conhecimento científico se

¹⁴ É sabido que Nietzsche joga com a ideia de que a cultura alemã é apenas uma reprodução da francesa. Mas estamos inclinados a utilizar *Segunda consideração intempestiva* no contexto de Artaud, porque acreditamos que as ideias de Nietzsche podem ser utilizadas para a análise de outros contextos que não o do embate entre cultura francesa e alemã no século XIX.

¹⁵ “Que se faça a verdade e que pereça a vida”.

constrói, desta forma, em sua autonomia que independe da vida, e a humanidade é guiada, passivamente, por essa história da razão e da lógica que independe dela:

o saber, consumido em excesso sem fome, sim, contra a necessidade, não atua mais como um agente transformador que impele para fora e permanece velado em um certo mundo interior caótico, que todo e qualquer homem moderno designa com um orgulho curioso como a 'interioridade' que lhe é característica. [...] Ele não é nenhuma cultura efetiva, mas apenas uma espécie de saber em torno da cultura (NIETZSCHE, 2003, p.33-34)

Ora, essa análise de Nietzsche parece nos convidar, pelo menos em certa medida, para direcionarmos a crítica faz à história no livro sobre o príncipe sírio. Artaud, em suas pesquisas sobre a vida e o reinado de Heliogabalo, defronta-se com uma visão historicista, segundo o mesmo, ingênua e limitada. Uma história que não se importou em entender a importância de um príncipe vindo do oriente, que não estava simplesmente implantando seus excessos, mas suas necessidades e sua linguagem mágica através de seus ritos. A hostilidade que se tem com Heliogabalo não é somente a hostilidade que se tem com um príncipe jovem, desregrado e manado a excessos, mas uma hostilidade xenófoba. Um sírio entre césores talvez pudesse ser aceito, mas se fosse um César e não um sírio. Heliogabalo de César só tinha o título, pois o resto, suas vestes, seu comportamento, suas ordens, suas leis, seu reinado todo, era magia síria.

Numa vida cuja cronologia é impossível e onde os historiados, que lhe assinalam toda uma série de crueldades não datadas, vêm um mostro, vejo, eu, uma natureza de uma plasticidade prodigiosa, que sente a anarquia das coisas e se rebela contra as coisas. Para mim, o homem que, lançando objectos rituais no forno que mandara construir à entrada do templo de Hércules, em Roma, grita: "*Só isto, só isto é digno de um Imperador*", e delapida assim parte do tesouro não somente real mas sacerdotal; o homem que entra em Roma apertando nos braços a pedra cônica, imenso falos reprodutor; que usa essa pedra como um princípio acima de tudo, maior do que tudo, e a passeia por Roma como imagem da unidade de tudo; que intenta unificar os deuses e faz abater à martelada, ente o seu deus, as estátuas dos falsos deuses de Roma, não é um idólatra, é um mago nascido dos seus próprios ritos e participando dos seus poderes (ARTAUD, 1991, p.100-101).

"Uma natureza de uma plasticidade prodigiosa", noção que se apresenta intrínseca à ideia de reformulação de uma cultura. Nietzsche afirma que

“num excesso de história, o homem deixa novamente de ser homem, e, sem aquele invólucro do a-histórico, nunca teria começado e jamais teria ousado começar”¹⁶ (NIETZSCHE, 2003, p.12).

O filósofo, ao se interrogar sobre o sentido triplo da história, a saber, o monumental, antiquário e crítico, fala que o último, em sua maneira positiva, ou seja, a serviço da vida, precisa vir à tona de tempos em tempos “para explodir e dissolver um passado, a fim de poder viver: ela alcança um tal efeito conforme traz o passado para diante do tribunal, inquirindo-o penosamente e finalmente condenando-o” (NIETZSCHE, 2003, p.29-30). Este julgamento do passado seria, justamente, a criação de uma segunda natureza, uma forma de por em cheque o passado, para então colocá-lo a serviço da vida:

O melhor que podemos fazer é confrontar a natureza herdada e hereditária com o nosso conhecimento, combater através de uma nova disciplina rigorosa o que foi trazido de muito longe e o que foi herdado, implantando um novo hábito, um novo instinto, uma segunda natureza, de modo que a primeira natureza se debilite (NIETZSCHE, 2003, p.31).

Assim, o ser humano deve colocar a história a serviço da vida para expandir sua natureza, criando, desta forma, uma segunda natureza. Exige-se que se transgrida o conhecimento que detém a humanidade, e, para isso, será necessário que se viva *a-historicamente*. O filósofo alemão pensa o *a-histórico* como uma *força plástica* que transforma e incorpora o que é estranho e passado, da mesma forma como os gregos que conservavam “teimosamente, no período da sua mais grandiosa força, um sentido a-histórico” (NIETZSCHE, 2003, p.34), e aprenderam a incorporar e a conviver com outras culturas, criando uma segunda cultura.¹⁷ O *a-histórico* ou o sentir-se *a-historicamente*, segundo Nietzsche, é a capacidade do homem de esquecer, e esquecendo o homem pode se desprender de

¹⁶ Nietzsche ainda nos demonstra três modos históricos: o monumental, o antiquário e o crítico. Todos, em sua maneira positiva e negativa. Ou seja, o filósofo não está a excluir a dimensão histórica como benéfica ou válida para a vida do homem, mas está a criticar um historicismo rigoroso, demasiadamente científico cuja ligação com o presente, com o instante vivido pela humanidade, se mostra nula. Portanto, ao demonstrar os três tipos de história, Nietzsche afirmou que, na modernidade, a humanidade não fará a ligação vida/história, mas a deixará de lado em favor de um rigor científico que afastou a história da vida do homem.

¹⁷ E preciso lembrar que Nietzsche entende Dionísio como um deus sírio que se instaurou na cultura grega, sendo aceito e cultuado.

uma racionalidade que o mantêm ilhado no discurso que o determina. Algo que rompa com as barreiras, como um impulso apaixonado, em direção ao novo:

A cultura histórica só é efetivamente algo salutar e frutífero para o futuro em consequência de uma nova e poderosa corrente de vida, do vir a ser de uma nova cultura, por exemplo; portanto, só se ela é dominada e conduzida por uma força mais elevada e não quando ela mesma domina e conduz (NIETZSCHE, 2003, p.17).

Uma vez que a história se encontra a serviço da vida, ela se encontra a serviço de um poder *a-histórico*. Desta forma, podemos pensar que o que Nietzsche entende por “segunda natureza” esteja próximo, justamente, desse esforço de Heliogabalo, tal como ele se encontra no livro de Artaud, de instaurar uma nova forma de cultura — ao trazer o rito solar para a cultura romana, Heliogabalo não estaria categoricamente negando a última, mas absorvendo ambas para implantar sua anarquia modificadora. Ora, para entrarmos mais a fundo no rito solar e nas transformações pretendidas pelo príncipe sírio, será necessário, antes, mostrar o que Antonin Artaud entende por cultura.

Artaud esclarece sobre esse tema principalmente em dois textos: “Bases universelles de la culture” e “Le théâtre et la culture”.¹⁸ O autor julga que a Europa fez (como ainda faz) uma grande confusão entre cultura, instrução e educação; e essa confusão teria provocado a falência das mesmas. Em que sentido? É no momento em que o homem europeu colocou no mesmo plano instrução e cultura, que esta última se tornou defasada e contraditória — esquecida, talvez. Temos que entender cultura, segundo Artaud, da mesma forma que entendemos uma terra cultivada. Assim, ao falarmos de homem cultivado, estamos exprimindo uma ação, uma transformação tanto na terra quanto no homem. Artaud percebe que se pode ser instruído sem ser cultivado, pois a “instrução é uma indumentária. A palavra instrução significa que uma pessoa se revestiu de conhecimentos. É um verniz cuja presença não implica forçosamente que se tenha assimilado os tais conhecimentos”; por outro lado, “a palavra cultura significa que a terra, o *húmus* profundo do homem, foi arroteado” (ARTAUD, 1980, p.62). Essa confusão feita pelo europeu trouxe a falência de como a palavra “cultura” deve ser

¹⁸ “Bases universelles de la culture” é uma das três conferências que Artaud pronunciou na Universidade do México, e que se encontra no livro *Messages révolutionnaires*; já “Le théâtre et la culture” pode ser encontrado como prefácio de *Le théâtre et son double*.

entendida. E, para Artaud, ela deve ser entendida em seu sentido rigoroso, mágico, profundo, e, sobretudo, em seu sentido de “modificação integral”. O termo cultura traz uma ideia uniforme, mas não limitada, da vida, do homem, da morte, da natureza, etc.¹⁹ Também traz uma ideia de necessidade, de ação, de modificação. Portanto, para Artaud, a ideia de cultura está estritamente arraigada com a vida; ideia semelhante que encontramos em Nietzsche (2003, p.94):

Nós somos sem cultura, mais ainda, estamos estragados para a vida, para o ver e o ouvir corretos e simples, para apreensão feliz do que há de mais próximo e natural, e não temos até agora nem mesmo o fundamento de uma cultura, porque não estamos convencidos de ter uma vida verdadeira em nós.

Se cultura significa vida, modificação e ação, então a ideia de cultura estaria aliada a proposta de Heliogabalo para o povo romano. O príncipe sírio seria um agente transformador, um momento *a-histórico* (a ausência de história ou o esquecimento da história) na história: ao trazer o novo, colocando em suspenso os valores latinos, estaria a transformar a cultura romana, estanque e inerte, em uma cultura, através do rito solar, que faça o homem se sentir vivo para a vida (ou, como diria Nietzsche, estaria a instaurar uma segunda cultura).

Heliogabalo não foi um deus, mas aos cinco anos de idade já é nomeado sacerdote do sol. Como tal, o príncipe sírio “tem desde muito cedo o sentido da unidade que está na base de todos os mitos e de todos os nomes”

¹⁹ Nesse ponto, é necessário saber que também há uma confusão entre cultura e civilização. Em sua conferência pronunciada no México, no ano de 1936, Artaud dirige-se aos mexicanos, falando que eles se “esqueceram até da própria significação da palavra cultura e confundem cultura uniforme com multiplicidade das formas de civilização” (ARTAUD, 1980, p.63). Pois afirma que por mais distintas que fossem as civilizações no antigo México, elas ainda mantinham uma única ideia do homem, da natureza, da vida e da morte, ou seja, havia uma ligação, por mais múltiplas que fossem as civilizações antigas do México, entre os povos, pois eles entendiam o significado de “cultura”, diferentemente da Europa moderna que, ao contrário, “tendo sabido uniformizar sua civilização, multiplicou até o infinito sua significação de cultura e, até relativamente à própria ideia de cultura, se pode dizer que viva na mais perfeita anarquia” (ARTAUD, 1980, p.63). Já em “Le théâtre et la culture”, afirma que “a civilização é cultura que se aplica e que rege até nossas ações mais sutis, o espírito presente nas coisas; e é artificial a separação entre civilização e cultura, com o emprego das duas palavras para designar uma” (ARTAUD, 2006b, p.2). Se pensarmos a fundo sobre o tema de Artaud, não veremos uma contradição entre civilização e cultura apresentada em ambos os textos. O autor utiliza o termo civilização de forma diferente. No primeiro momento, ele está diferenciando, para o povo mexicano, como várias civilizações tribais mantinham uma mesma cultura; já no segundo momento, o autor percebe que civilização não está separada de cultura, pois exercem uma idêntica e mesma ação. E a artificialidade dessa separação acontece com o homem europeu que pensa que a cultura está encerrada em seus livros e em seus sistemas filosóficos; esse homem, comenta Artaud, “é um monstro no qual se desenvolveu até o absurdo a faculdade que temos de extrair dos pensamentos de nossos atos em vez de identificar nossos atos como nossos pensamentos (ARTAUD, 2006b, p.3).

(ARTAUD, 1991, p.47). Seu monoteísmo, que impede a multiplicidade das coisas, é a anarquia: um esforço de reduzir as coisas para levá-las à unidade, esforço que traz consigo o conflito. Foi desta forma que esse sírio, entre césares, tentou expandir e difundir a religião do sol e pagou com a própria vida. Heliogabalo, o rei pederasta, é a própria representação dos conflitos, pois, sendo um sacerdote masculino, sacerdote do sol, quer ser mulher, realizando “a identidade dos contrários, mas não a realiza sem dano, e a sua pederastia religiosa tem como única origem uma luta obstinada entre o masculino e o feminino” (ARTAUD, 1991, p.69-70).

Ora, a grande crítica de Antonin Artaud para os historiadores, os povos, as ditas culturas, é ter acusado Heliogabalo de anarquista, sem perceber que a anarquia desse príncipe sírio é a fidelidade com a ordem e, nas palavras do poeta maldito, “o que toda a História considera como mais uma loucura e mais um acto pueril, é para mim a prova material da sua poética religiosidade” (ARTAUD, 1991, p.121), a saber, mesmo que toda a história assevere o contrário, existe em todos os atos de Heliogabalo, segundo Artaud, um sentido de ritual poderoso. Portanto, percebemos que Heliogabalo representa, para o poeta, não só um louco príncipe sírio que governou Roma, mas um louco — e por isso louco — que morreu pelos seus ideais, em rebelião declarada. Se a história considerou Heliogabalo como um louco por suas atozes crueldades sem precedentes históricos, Artaud o viu como uma natureza plástica prodigiosa que sentiu sua anarquia, uma anarquia que era inerente às coisas, ao mesmo tempo em que se rebelava contra as coisas:

Se em vez de se atardarem em turpitudes cuja descrição puramente anedótica lhes afaga o gosto pela crápula e o amor da facilidade, os historiadores tivessem realmente tentado compreender Heliogabalo, encontrariam na religião do sol a origem dos excessos, das loucuras e da alta crápula mística em que teve por testemunhas e coadjuvadores os deuses (ARTAUD, 1991, p.68).

Artaud (1991, p.16) argumenta que, antes da entrada de Heliogabalo em terras romanas, continuava ativa a “franja da barbárie que limitava o chamado Império de Roma, e no Império de Roma há que meter a Grécia, que foi quem inventou historicamente a ideia de barbárie”. Assim, do ponto de vista Ocidental, somos nós — “os dignos filhos dessa mãe estúpida” — os únicos civilizados, de

forma que todo o resto, fora dessa medida universal própria do Ocidental, é bárbaro. Afirmar isso, segundo Artaud (1991, p.16), é revelar uma contradição: “E no entanto o que há a dizer é que todas as ideias que permitiram aos mundos Romano e Grego não soçobrem imediatamente, não caírem a pique de uma cega bestialidade, vieram exactamente dessa franja bárbara”. Como observamos, novamente temos o problema do Outro, do externo, que nos remete à metáfora de Nietzsche sobre a enciclopédia:

Nas enciclopédias todo o valor acha-se circunscrito ao que tem dentro, no conteúdo, não no que se encontra por fora, ou na encadernação ou na capa. Desta feita, toda a cultura moderna é essencialmente interior; na parte de fora, o encadernador imprimiu algo assim como: “manual de cultura interior para bárbaros exteriores”. Sim, esta oposição entre dentro e fora torna o exterior ainda mais bárbaro do que precisaria ser, se um povo rude crescesse somente a partir de si e segundo suas necessidades grosseiras (NIETZSCHE, 2003, p.35).

A cultura moderna ou Ocidental, de modo geral, se comporta como uma “serpente que engoliu coelhos inteiros e então se deita ao sol silenciosamente saciada, evitando qualquer movimento desnecessário” (NIETZSCHE, 2003, p.34) — repousa nessa sensação imóvel, interior e fechada em si mesma. O exterior, ou seja, “o bárbaro” não está convidado, não é bem vindo a entrar. Foi no processo de construção dessa cultura (como já efetivamente nela) que o homem perdeu seu espírito transformador, ilhou-se para saciar seu desejo de não ter fome. Uma cultura que mina, interdita, ao seu redor, experiências que, perigosamente, podem causar uma indigestão nessa serpente sob o sol.

Nesse sentido, podemos entender que Heliogabalo, como sua ressignificação dos valores latinos, abre o pensamento (num movimento de transgressão e modificação) para os conflitos dos princípios que levam o homem a entender a vida como crueldade, e as ações aparentemente abruptas são, para o príncipe sírio, necessárias; ao mesmo tempo, esse pensamento fecha-se sobre si mesmo, pela interdição, pela demarcação entre um pensamento que vê o fora como bárbaro. Artaud se serve da história para mostrar como a mesma se fecha em si e não admite o exterior; e *Héliogabale ou l’anarchiste couronné* é um texto que usa a

história contra a própria história: ao encarnar o príncipe sírio, Artaud trouxe, em rebelião declarada, uma crítica ao limitado processo histórico ocidental — o mesmo que o considerou louco e o interditou.

Desta forma, não seria difícil entender o porquê de Artaud se identificar com Heliogabalo, e Roma com Paris. Artaud, esse Dionísio do teatro, ao escavar (no sentido transgressivo) a linguagem, aproxima-se de Heliogabalo, esse príncipe sírio morto por tentar instaurar, em solo romano, a religião solar. Se Heliogabalo foi morto por seus ideais, Artaud foi encerrado em instituições psiquiátricas por suas convicções — ambos viveram sua poesia.

Heliogabalo ou o anarquista coroado é um texto que não se propôs a uma narrativa linear nem progressiva da vida do imperador sírio, mas a construção de um mito. O texto é aberto com a morte (em sangue e esperma) e fechado com a morte (em sangue e excremento) de Heliogabalo:

Se em torno do cadáver de Heliogabalo, morto sem sepultura, e degolado pela sua polícia nas latrinas do seu palácio, há uma intensa circulação de sangue e de excrementos, em torno do seu berço há uma intensa circulação de esperma. Heliogabalo nasceu numa época em que toda gente dormia com toda gente e nunca se saberá onde nem por quem foi sua mãe realmente fecundada. Para um príncipe sírio como ele a descendência faz-se pela mãe — e, em matéria de mães, há em volta deste filho de cocheiro, recém nascido, uma plêiade de Júlias; e, utilizem ou não o trono, todas elas são putas rematadas (ARTAUD, 1991, p.13).

E, sua morte traz, em toda a narrativa, um dos momentos mais chocantes apresentados por Artaud. Quando sua própria guarda se lança contra Heliogabalo, ele e sua mãe, Júlia Soémia, fogem de seu próprio palácio. Fuga vã, pois sua guarda os alcança. O que fazem com o príncipe sírio só poderia ser contado pelas palavras de um poeta e, embora a citação seja extensa, julgamo-la necessária:

Doido de medo, Heliogabalo salta para as latrinas, mergulha no excremento. É o fim. / A tropa, que o viu, cerca-o. E sua própria guarda o agarra pelos cabelos. É uma cena de magarefe, uma carnificina repugnante, uma velha imagem de matadouro. / Os excrementos misturam-se com o sangue, irrompem com o sangue no gume das espadas que devastam as carnes de Heliogabalo e da sua mãe. / Uma multidão imensa marcha agora para o cais, sobre o Tibre, no rasto daquela pobre massa de carne exangue e suja. / “atirem-nos ao esgoto”, clama agora a população que aproveitou da liberalidade de Heliogabalo, que a digeriu velozmente. / Farta do sangue e da visão obscena dos dois corpos nus que mostram destruídos todos os seus órgãos, mesmo os mais secretos, a tropa tenta agora introduzir o corpo de Heliogabalo na primeira boca de esgoto que encontra. Mas, embora delgado, ainda é muito largo. Há que solucionar. A Elagabalus Bassianus Avitus, dito Heligabalo, já fora acrescentado o nome de Varius, porque provindo de múltiplos semens nascera de uma prostituída; deram-lhe ainda o nome de Tiberiano e Arrastado porque foi arrastado e atirado ao Tibre depois de tentarem metê-lo por uma boca de esgoto; mas a boca de esgoto não lhe deu passagem, ainda tinha as espáduas muito largas, e então decidiram limá-lo. Assim, partiram-lhe a pele, pode a mostra o esqueleto que queriam intacto; com que ainda poderiam ter-lhe posto o nome de Limado e Polido. / Mas, uma vez limado, continua largo, e atiram-no ao Tibre, que o arrasta para o mar, seguido, a alguns remoinhos de distancia, pelo cadáver de Júlia Soémia. / Assim acaba Heliogabalo, sem inscrição e sem túmulo, mas com funerais atrozes. Morre como cobarde, mas em rebelião declarada; e uma tal vida, coroada por tal morte, dispensa, parece-me, conclusões (ARTAUD, 1991, p.129-131).

Talvez esse tenha sido um momento *a-histórico* na história, que colocou a história em suspenso (ou no esquecimento do processo histórico que faz o homem agir espontaneamente, agir pela necessidade) para liberar uma força movente na qual a história não cansou de recusar. Heliogabalo, esse anarquista nato, é um ponto eruptivo no momento em que ele joga com os excessos para libertar toda a força plástica da vida; um poeta, segundo Artaud, onde “Todos os que triunfam ou dão que falar têm, eles também, algo de único; e os que, como Heliogabalo, conseguem ofuscar a História, decerto detêm qualidades que poderiam ter modificado o mundo, se as circunstâncias os tivessem favorecido” (ARTAUD, 1991, p.46).

Mais ou menos um ano depois da publicação de seu *Héliogabale...*, Artaud estava a bordo do navio a vapor *Albertville*, dirigindo para terras mexicanas com o propósito de conhecer a tribo dos Tarahumaras (experiência que resultará no livro *Les Tarahumaras*). Momento decisivo para Artaud, pois conhece — ao fazer

uma “antropologia participante” junto aos índios — novos costumes e novos ares longe da capital parisiense. Cláudio Willer (1986, p.96), sobre o texto *Les Tarahumaras* e a experiência de Artaud no México, escreve:

Nesse seu relato de viagem, bem como nos seus artigos e palestras do México, e também em textos anteriores, subjaz uma questão fundamental: a do colonialismo e da descolonização cultural. Lembremos que um dos projetos do Teatro da Crueldade era encenar *A Conquista do México*; só que em vez de encená-la, Artaud foi vivê-la. A intenção, nos dois planos, da obra e da vida, era aliar-se à cultura dos dominados, a uma cultura subterrânea e reprimida, dotada de um elevado potencial subversivo. Trata-se, portanto, do mesmo processo relatado em *Heliogábalos*, que não era romano mas sírio e que tentou derrubar os deuses, a religião e a ideologia da metrópole, implantando as crenças e signos da sua terra natal, ou seja, de um povo dominado. [...] Esse projeto de Artaud era dialético: ele não era um conservador, não estava interessado na restauração de uma cultura tradicional. Tanto sua fascinação pelo hinduísmo, pela Cabala, pelas práticas xamânicas, o que o interessa é o confronto com a nossa civilização, o efeito que tudo isso possa ter para alterar nossa percepção e nossa consciência.

A partida para o México fez Artaud experimentar o exterior, fez o poeta afastar-se da metrópole para viver, pelo menos, uma experiência semelhante como a de Heliogabalo. Em sua ida, que alguns críticos veem como fracassada, Artaud vive algo semelhante às ideias do príncipe sírio e de sua linguagem: tudo é linguagem e tem sentido — pedras, montanhas, árvores, sombras, abismos. Nessa sua experiência no exterior, Artaud chega como um intelectual francês (pelo menos é recebido como um), mas volta à França como um iniciado e um profeta — embora Artaud nunca tenha se considerado um intelectual, sua volta só afirmou a necessidade de seu desaparecimento, e um dos primeiros atos foi deixar de ser: após ser iniciado no rito de aniquilamento, feito pelos sacerdotes do sol em terras mexicanas, Artaud necessitou “reclassificar seu eu” e, conseqüentemente, deixou de assinar seu nome ao se considerar “o escolhido” para revelar verdades secretas.

3 ARTAUD E A ESCRITA DA MORTE

No texto *O milagre secreto*, Borges (1970) nos conta uma história sobre Jaromir Hladík, um escritor que durante o ano de 1939 foi detido pelas guardas do Terceiro Reich, encerrado na prisão e condenado ao fuzilamento — nenhuma outra forma, nem a degola, nem a decaptação, lhe causava tanto terror e amedrontamento como morrer fuzilado. Em sua mente, Hladík repetia o ato de sua morte infinitamente e, desta forma, morreu centenas de mortes (em pátios diferentes, por soldados diferentes, por espaços diferentes, por distâncias diferentes). Os seus simulacros lhe causavam imenso temor, e, quando de súbito, voltou às vésperas de seu fuzilamento, por vezes se considerava imortal, por vezes não via a hora de pôr a prova sua mortalidade — chegava mesmo a desejar a descarga das metralhadoras, para finalmente acabar a sua vazia tarefa de imaginar.

Ao lembrar suas obras, Hladík apercebeu-se que todo seu passado como escritor fora equívoco e lânguido, porém, ainda poderia “redimir-se” com seu drama em verso *Os inimigos*, pois, para estar completo, era necessário mais dois atos. Não havia tempo, e, nesse instante de seus pensamentos, clamou a Deus: “*Se de algum modo existo, se não sou uma de tuas repetições e erratas, existo como autor de Os Inimigos. Para levar a termo esse drama, que pode justificar-me e justificar-te, requeiro mais um ano. Outorga-me esses dias, tu de quem são os séculos e o tempo*” (BORGES, 1972, p.160).

Ao amanhecer, levaram Hladík para o local de sua morte, e, como o mesmo observou, a realidade era menos rica do que os simulacros que havia imaginado. Diante da tropa que o fuzilaria, ele esperou a descarga sob a chuva. No entanto, quando o sargento vociferou a ordem final, o universo físico se deteve:

Um ano inteiro solicitara a Deus para terminar seu trabalho: um ano lhe concedia sua onipotência. Deus laborava para ele um milagre secreto: matá-lo-ia o chumbo germânico, na hora determinada, mas em sua mente um ano transcorria entre a ordem e a execução da ordem. Da perplexidade passou ao estupor, do estupor à resignação, da resignação à súbita gratidão. Não dispunha de outro documento senão da memória; [...] Não trabalhou para posteridade, nem ainda para Deus, de cujas preferências literárias pouco sabia. Minucioso, imóvel, secreto, urdiu no tempo seu alto labirinto invisível. [...] Deu término a seu drama: não lhe faltava já resolver senão um epíteto. Encontrou; a gota de água resvalou em sua face. Iniciou um grito enlouquecido, moveu o rosto, a quádrupla descarga o derrubou. Jaromir Hladík morreu a 29 de março, às nove horas e dois minutos da manhã (BORGES: 1972, p.162-163).

A experiência de Hladík assemelha-se muito com a experiência do internamento de Artaud. Não pela proximidade das datas, mas pela proximidade de como ambos vivenciam o tempo. De certa forma, esse intervalo no tempo cedido por Deus a Hladík pode ser encarado como esse intervalo na vida e na liberdade de Artaud. Dispunha ele de caneta e papel, é verdade, mas seu tempo no internamento, tal como narra Borges sobre o autor de *Os Inimigos*, é um intervalo, um hiato da vida. É nesse tempo também que Artaud escreve, escrita que não tem o intuito de comunicar, apenas; assim como no milagre de Borges, tem a potência que a própria poesia forja para se manifestar, ou, como afirmou Artaud depois de recitar um poema de Gérard de Nerval, é preciso reencontrar o sentimento perdido da poesia: “Me horroriza la jactancia usted lo sabe pero hay en mí una fuerza innata de poesía que no puede dejar ya de salir” (ARTAUD, 2006, p.118). O sentimento perdido da poesia de Artaud, onde ela manifesta-se e revela-se, tem a mesma gestação de *Os Inimigos* de Hladík, nesse instante último, nessa experiência limite que encontramos ao nos defrontarmos com a morte. A experiência do internamento de Antonin Artaud, a partir de suas cartas, podem ser entendidas em torno desse confronto do poeta com sua finitude, do sujeito com sua subjetividade, da escrita com seu vazio.

3.1 A MÍSTICA DO ANONIMATO: A MORTE ENQUANTO REVELAÇÃO

Em 27 ou 28 de maio de 1937²⁰, Antonin Artaud declara a Jean Paulhan que não deseja assinar *D'un voyage au Pays des Tarahumaras* e que seu nome deve ser riscado. Paulhan pede que se coloque pelo menos as iniciais, mas Artaud (2000, p.118) rebate: “É a última vontade que eu peço para me fazer, suprimir tudo o que possa lembrar o meu nome. [...] Dentro em pouco hei-de estar morto ou numa tal situação que nem vou precisar de nenhum nome”. E, em uma carta no fim de junho, Artaud escreve novamente a seu amigo Paulhan:

²⁰ Esta carta não consegue ser datada precisamente, pois Artaud não o fez. Numa nota, da tradução para o português *Les tarahumaras*, sobre esta carta, Aníbal Fernandes diz: “sem data, mas com certeza escrita no mesmo dia (ou quando muito no dia seguinte) que uma carta a André Breton de 27 de maio de 1937, onde Antonin Artaud anunciava a ruptura com Cécile Schramme e a derrocada dos seus projectos de casamento” (ARTAUD, 2000, p.144).

Quem me conhece vai reconhecer-me, mas quantos serão. Esses também me reconhecem quando me vêem e lhes falo. Pois ainda cá ando.

Em tudo isso o que me interessa é a afirmação do anonimato e não me esconder de quem me viu sempre e há também aqueles que me não viram nunca nem hão-de vir a conhecer-me e dentro de dez anos ou seis meses talvez sejam toda a gente.

Por nenhum preço quero voltar a assinar (ARTAUD, 2000, p.119).

Artaud parece antever o que virá três meses depois: nove anos de internamentos. Se ele prevê sua morte, então de nada será útil seu nome — por isso o anonimato? De certa forma, a experiência de seu internamento significa esta experiência do anonimato: morrer, ser esquecido, estar privado do mundo.

O interessante é o que precede esses longos anos de internamentos: Artaud esteve sempre ligado aos sinais mágicos e proféticos. Em 30 de janeiro de 1936, chega a Havana,²¹ onde ocorreu seu primeiro contato com o novo mundo. Na ocasião, ocorre um fato que, mais tarde, ele atribuirá uma importância cósmica: Artaud foi presenteado por um feiticeiro negro, com uma pequena adaga — e quanto a isso, os biógrafos não sabem com precisão o que se passou em Cuba.²² Outro artefato que o próprio poeta atribuiu importância misteriosa e profética foi uma bengala irlandesa que ganhou de seu amigo René Thomas, que Artaud dizia ter pertencido ao próprio São Patrício.²³ Esses eventos místicos, que se

²¹ Artaud estava partindo para o México com dois objetivos principais: estudar a cultura pré-colombina e o culto do peiote. Paulhan ajudou Artaud em sua viagem, não só emprestando dinheiro, juntamente com outros amigos, mas também porque havia conseguido a aprovação oficial para sua viagem do Ministério da Educação da França (tinha mais como um endosso formal, sem subsídios financeiros, mas que traziam a possibilidade de ele ministrar conferências e escrever artigos em solo mexicano). Antes da chegada ao México, Artaud, em 9 de janeiro de 1936, passa por Antuérpia, logo depois em Havana e, posteriormente, desembarca em seu destino final.

²² Onde podemos conferir numa carta endereçada a Henri Parisot, já em Rodez, em 10 de dezembro de 1943: “A polícia deitou a mão ao que eu tinha e todos os meus papéis se perderam. Já não tenho nada do que tinha e consistia num certo número de manuscritos, numa pasta, e *sobretudo* numa pequena espada de Toledo com 12 centímetros de altura e com 3 ganchos, que um negro de Cuba me tinha dado. [...] De uma coisa eu tenho certeza, em Chezal-Benoît é que o pequeno estojo de couro vermelho com a espada de Toledo me não foi entregue” (ARTAUD, 2000, p.120-121).

²³ Martin Esslin conta que Artaud acreditava que essa bengala era a mesma com que o “santo banira da Irlanda todas as serpentes. Seja como for, Artaud afirmava posteriormente ter sido essa bengala, ‘que todos puderam ver em Paris, em maio, junho, julho e agosto de 1937’, ofertada a René Thomas pela ‘filha de um mágico da Savóia’. A bengala tinha treze protuberâncias ou nós, e Artaud estava convicto de que este era o mesmo número de nós da bengala de São Patrício, segundo recordava ter lido num dicionário de hagiografia por ele consultado na Bibliothèque Nationale, em 1934, quando pesquisava em função de seu livro sobre Heliogabalo” (ESSLIN, 1978, p.46). E Artaud, no começo de julho de 1943, quando assinava por Antonio Nalpas, já em Rodez, fala em uma carta para Frédéric Delanglade que “Antonin Artaud tras haber permanecido veinte años lejos de Dios volvió a él en septiembre de 1937, en Dublín, adonde había ido a devolver el

deram na mesma época em que estudava o taró²⁴, levaram Artaud a publicar *Les Nouvelles Révelations de l'Être*, onde, ao invés de usar seu nome, assinou como *Le Révelé*. O curioso desses eventos é, exatamente, a persistência de não assinar seu nome como autor de sua obra, evento que persistirá até outubro de 1943 (já em Rodez), o que estabelece uma relação mística com o momento que Artaud estava passando.

Mas o que significa essa ideia de renúncia do nome e o soçobramento no anonimato? Gérard Durozoi (1975, p.193) critica a interpretação de Otto Hahn por incorrer “sin duda em um error cuando (en su *Portrait d'Antonin Artaud*) afirma que Artaud se cree entonces amenazado y se niega a firmar sus textos por miedo a sus enemigos y a sus maleficios”. Vale a pena seguir o raciocínio de Durozoi sobre esse assunto. O autor de *Artaud: la enajenación y la locura* diz que o que Artaud “se propõe a fazer”, está ligado, simultaneamente, a *D'un voyage au Pays des Tarahumaras*²⁵ e *Les Nouvelles Révelations de l'Être*. Ambos os textos se complementam dirigindo o leitor a uma mesma forma: o anonimato. A opção de Artaud pelo anonimato significa, basicamente, que ele não fala em seu nome, pois a menção de seu nome próprio bastaria para que não conseguisse transmitir as essências de suas palavras, onde o nome próprio leva a vincular o sujeito a uma rede do discurso socializado. Assim, o nome “Antonin Artaud” estaria inevitavelmente ligado à função do autor. Isso é interessante e nos remete à conferência “O que é um autor?” de Michel Foucault.

Quando Foucault se pergunta “o que é o nome do autor?”, “como ele funciona?”, mostra-nos as dificuldades que essas perguntas suscitam: o nome do autor é um nome próprio. Esse nome próprio não se encontra como uma referência pura e simples, mas traz consigo outras referências além das indicativas:

Báculo de san Patricio, y se confesó y comungó pocos días antes de ser arrestado por la policía irlando-inglesa, como agitador político e indigente” (ARTAUD, 1981, p.43).

²⁴ Em uma frase das *Les Nouvelles Révelations de l'Être*, Artaud diz: “Je vais donc dire ce que j'ai vu et ce qui est. Et pour le dire, comme les Astrologues ne savent plus lire, je me baserai sur les Tarots” (ARTAUD, 2004, p.35).

²⁵ Durozoi ainda nos fala que o anonimato, ao estar ligado a *D'un voyage au Pays des Tarahumaras*, se mantém na sua relação com a experiência mexicana e a confirmação da necessidade de uma metafísica.

O nome próprio e o nome do autor estão situados entre esses dois pólos da descrição e da designação; eles têm seguramente uma certa ligação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição” (FOUCAULT, 2006b, p.272).

No entanto, eis onde surgem as dificuldades: “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 2006b, p.272). Se descobríssemos, por exemplo, que Antonin Artaud não tinha os olhos castanhos, ou que não nasceu em Marselha, isso não mudaria o fato de o nome Antonin Artaud se referir a mesma pessoa — a relação de designação não será modificada. Mas, por outro lado, se descobríssemos que o próprio Artaud não escreveu *Le théâtre et son double*, eis uma mudança de outro tipo: ela interfere diretamente no nome do autor. Mas onde Foucault quer chegar? Quer mostrar que vários exemplos assinalam a singularidade do nome do autor, e que, no fundo, um nome de autor

não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; [...] Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoal é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e que passa, uma palavra imediatamente consumível, mas se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (FOUCAULT, 2006b, p.273-274).

Ora, o desejo de Artaud em não assinar seus textos compactua justamente com a ideia de se afastar desse *status* de autor, para que seus escritos não ficassem presos a outros discursos, ultrapassassem a barreira característica de ser das palavras, funcionando, fora de um discurso ordinário, num discurso exterior à sociedade. Transpor a função autor é não limitar-se a uma unidade discursiva presa a si mesma e a todos os outros discursos que a envolvem.

“O anonimato não é suportável para nós”, diz-nos Foucault (2006b, p.276). Artaud já sabia disso. O poeta prevê sua morte, assim como um profeta

prevê o fim do mundo. Artaud é profeta, não só de si, mas de todos, ele é o profeta mágico, o revelado que anuncia a destruição da civilização:

Em junho de 1937, [Artaud] teve uma iluminação. O resultado foi publicar, em fins de julho, uma brochura, *Les nouvelles Révélations de l'Être* (Novas Revelações do Ser), sem nome de autor e simplesmente assinada *Le Révélé* (O iluminado), na qual profetizava a próxima destruição da civilização pelo Fogo, Água, Terra e por “uma estrela que ocupará toda superfície do ar, na qual o Espírito do Homem tinha sido imerso” (ESSLIN, 1978, p.46-47).

Mas o revelado não pode ser aceito imediatamente; antes, como Cristo, ele é rechaçado, repellido, crucificado, torturado — um louco:

LE TORTURÉ A ÉTÉ POUR UM FOU PAR TOUT LE MONDE.
IL EST APPARU COMME UM FOU DEVANT TOUT LE MONDE.
ET L'IMAGE DE LA FOLIE DU MONDE S'EST INCARNÉE UN
TORTURÉ.²⁶ (ARTAUD, 2004, p.796)

Artaud é o torturado. E esse torturado é louco e sábio ao mesmo tempo, pois detém a verdade, a verdade escondida que o homem de razão não pode ver. Assim, se o sábio, que é o iluminado, é tomado como louco, poderíamos muito bem considerar que Artaud, ao não assinar seu nome, estaria a fugir desse *status* de loucura para não ser realmente torturado. Mas, quanto a isso, um detalhe nos resta: não podemos deixar de lado a questão do anonimato como própria à problemática mística, como parece que foi o caminho que Esslin seguiu,²⁷ o qual Artaud tão bem enfatizou — “*Por nenhum preço quero voltar a assinar*”. Parece-nos

²⁶ Sobre essa passagem, Durozoi (1975, p.201-202) comenta a frase de Artaud: “Esta posición suya como definitivamente ‘ex-cêntrico’, esta reivindicación furiosa de la excentricidad preludia una inversión de los valores que descubre el verdadero enclave de la demência [...] Precisamente porque el Ser habla a través de él, porque coincide com el Ser del mundo, este torturado puede calificar lo que los demás llaman *su* locura como la preparación de una locura geral da sociedad. Para un mundo que se ha alejado al máximo de la verdad del Ser, es inaceptable el pensamiento auténtico de esta verdad y há de ser rechazada necesariamente a pretexto de locura”. Outro exemplo semelhante aperece em *Van Gogh le suicidé de la société*, quando Artaud comenta sobre Nerval: “Gérard de Nerval não era louco, porém disso foi acusado com o propósito de lançar ao descrédito certas revelações capitais que estava prestes a fazer, e além de ser acusado, ainda lhe bateram na cabeça, fisicamente golpearam-lhe a cabeça, uma noite, para que perdesse a memória dos fatos monstruosos que ia revelar e que, sob o efeito do espancamento, se deslocaram para o plano sobrenatural, pois toda sociedade, unida em segredo contra sua consciência, foi, naquele momento, suficientemente forte para fazê-lo esquecer a realidade” (ARTAUD, 2003, p.29).

²⁷ Martin Esslin (1978, p.48) propõe que “Ao assinar dessa maneira o folheto [*le révélé*], Artaud revela-se a si próprio como o torturado portador de destruição — e, através desta, da salvação — para o mundo”. Nesse sentido, parece que o biógrafo de Artaud esqueceu-se da temática do anonimato e a ideia de que não é bem Artaud que fala, mas esse Ser que fala através dele. Voltaremos, em breve, a essa formulação de Esslin.

que Artaud, ao considerar a iminência da morte, ou, já se considerando o “separado”²⁸ do resto do mundo, não deseja assinar, pois quem fala não é ele, “Antonin Artaud”, mas a própria metafísica através dele, uma metafísica divina, profética, mística que se utiliza de Antonin Artaud para revelar verdades apocalípticas.

Não anunciar seu nome é não aceitar uma função discursiva predominante que determina todo o tipo de discurso à autoridade do sujeito; é traçar uma ruptura na função autor, tal como ela se encontra na cultura ocidental a partir do século XIX; é fugir de um discurso que tem como fundamento seu autor, onde se analisa toda a obra por uma linearidade lógica, encobrindo, descartando e neutralizando — também desmerecendo — tudo o que não condiz com a definição geral que empregam sobre a obra de determinado autor; por fim, é uma produção do fora, exterior, que escava, rompe, transpassa a ordem do literário e do subjetivo.

Assim, é necessário, mais uma vez, pensar nas questões místicas que rondam Artaud nessa época. Já saturado pela cultura francesa e ocidental de modo geral, atravessa o atlântico num duplo sentido: romper com a cultura ocidental, conhecer uma nova cultura. De volta a Paris, juntamente com sua adaga mística e seu cajado de São Patrício, escreve *Les nouvelles révélations de l'Être* — escrita que traz a voz do outro, palavras que trazem um movimento do autor ausente. Como diz Esslin (1978, p.47), “A miraculosa espadinha e a bengala são referidas de diversas maneiras no livro: ‘Possuo uma espada que me foi dada por um negro africano; a bengala me veio de Deus’”. E o biógrafo complementa: “que Artaud se considerava o torturado fica claro no final do panfleto [*Les nouvelles révélations de l'Être*], quando prediz o holocausto para novembro de 1937: ‘a 7 (de novembro) a Destruição explode em Relâmpago. O torturado torna-se, para o Mundo inteiro, o Reconhecido, o Revelado’” (ESSLIN, 1978, p.47). Esslin parece mais uma vez não ocupar-se nem das questões místicas nem da questão do anonimato; acreditamos ser mais fidedigna a leitura de Jean-Michel Rey (2002, p.17-18), quando diz:

²⁸ Logo do início de *Les nouvelles révélations de l'Être*, Artaud (2004, p.788) afirma: “C'est un vrai Désespéré qui vous parle et qui ne connaît le bonheur d'être au monde que maintenant qu'il a quitté ce monde, et qu'il en est absolument séparé. / Morts, les autres ne son pas séparés. Ils tournent encore autour de leurs cadavres. / Je ne suis pas mort, mais je suis séparé”. Interessante dessa passagem, é que todo o discurso pronunciado não é ele, Artaud, que fala, mas o Ser, o Revelado. Antonin Artaud é apenas um meio para a manifestação do Ser, ou, de outra forma, é o Ser, ao utilizar Artaud para se manifestar, delega ao poeta francês um mínimo de poder e expressão para pronunciar palavras que não são dele, mas do Ser.

Na impossibilidade de se apresentar como autor do que escreve, como aquele que estabelece sua autoridade através de sua assinatura, Artaud aparece aqui sob uma figura de um intermediário, uma espécie de interprete. Aproximando-se a catástrofe, é preciso juntar os signos esparsos, disparatados, mantê-los juntos, apostando em que eles produzam um sentido. [...] Artaud quer, dessa forma, introduzir o que está por vir. Mas, ao mesmo tempo, fala — e é o que dá ao texto um relevo surpreendente, um maior alcance — sobre a ameaça que pesa sobre ele, aponta o luto a ser feito, para que um tal anúncio se realize: a obrigação de desaparecer pela separação, para que o ser tenha acesso ao seu discurso. Deixar, em suma, desvelar o Ser, tornando-se ele mesmo o lugar dessa exposição, como um corpo habitado por estranhos vocábulos, um indivíduo que se deva dobrar à crueldade do que é, submeter-se a uma força que fala sem desvios.

Logo, não é Artaud quem fala, mas o discurso do Ser que se revela a partir dele, anunciando o fim iminente, a catástrofe dos homens e do mundo. São palavras proféticas, cabalísticas, que não podem ser pronunciadas por um homem (somente através do homem), mas por um vocabulário enigmático e divino. E este homem, que serve como um intermediário entre o Ser e os homens, será, a princípio, mal interpretado, julgado, condenado. Artaud bem sabia disso, mas jogava com a ideia de que, como Cristo, chegaria o momento em que seria reconhecido, é o que dá a entender no término de seu texto: “Le torturé est devenu pour tout le monde le Reconnu, LE RÉVELÉ” (ARTAUD, 2004, p.799). E se ainda, de alguma forma, não desistirmos de considerar a presença de Artaud nessas linhas, teremos então que responder: se existem os rastros de Artaud, se ele, por mais distante que esteja, mesmo que nos interstícios de suas palavras, não se extingue totalmente, então é lá, nessa região onde ele não cessa de estar ausente, onde ele não fala, é aí que ele se encontra: morto. A presença de Artaud em *Les nouvelles révélations de l’Etre* se encontra, precisamente, no fato de que Artaud dirige-se para o desaparecimento — Artaud é apenas um intermediário entre as revelações catastróficas e os humanos: “NOTRE DESTIN À TOUS EST UN DESTIN DE MORT” (ARTAUD, 2004, p.797). É como se a morte fosse a única que tivesse o poder de revelação.

3.2 DA IRLANDA A RODEZ

Artaud se dirige de Paris para a Irlanda no começo de agosto de 1937. Ciente de que tem em mãos o cajado do santo — que mais tarde afirmará ser do próprio Cristo —, e a espada mágica entregue a ele por um negro cubano; o poeta francês, guiado pelo impulso que demonstra em *Les nouvelles révélations de l'Étre* (com interpretações cabalísticas, leitura de naipes), chega à terra de São Patrício. Artaud previu a destruição pelo fogo; predestinado a queimar nesse fogo, como queimou a vida inteira, também está destinado, por isso, ao conhecimento superior, oracular, secreto e místico sobre o mundo: o reconhecimento em sua clarividência.²⁹ É o que percebemos em uma carta endereçada a André Breton em julho de 1937, quando Artaud diz que o único motivo de continuar vivendo é que acredita que essa vida que o insulta morrerá antes que ele, ao mesmo tempo em que prevê a catástrofe pelo fogo:

Entre la colère d'un esprit furieux et la force dévastatrice de tous les feux il n'y a en réalité pas de *distance*. Mais il y a quelque chose à trouver. Ce quelque chose je l'ai trouvé et c'est cela qui me permet toujours de parler en toute assurance.

Car ma foi s'est incarnée en des *faits*.

[...] Je sais que tout ce que je dis dans cette lettre apparaît une folie et tient de la Nature d'un Rêve dont le Monde s'est dépossédé, je sais que devant ce Rêve il y aura encore des gens pour dire que l'apocalypse a depuis longtemps trépassé et que nous sommes dans la Réalité.

Mais il suffit de regarder extérieurement autour de soi pour se rendre compte que la Réalité a déjà presque dépassé le Rêve et que dans peu toute la force du Rêve sera balayée par d'étonnantes Réalités.

Pour moi, tout ce qui me reste d'espoir en ce monde que mon Esprit a déjà quitté est de voir s'y installer ce grand Rêve qui seul nourrit ma réalité.

Je sais que je n'attendrai pas plus loin que la dernière date que j'ai fixée³⁰ (ARTAUD, 2004, p.811-812).

²⁹ Essa ideia já se encontra em “Le théâtre et la peste”; Antonin Artaud (2006, p.28-29), ao comparar a peste ao teatro, como vimos no capítulo anterior, observa que, assim como a peste (e também o teatro), o fogo, e toda a destruição que traz junto, tem o poder de purificação.

³⁰ “ce grand Rêve qui seul nourrit ma réalité”, escreve Artaud, e André Breton, em *Introducion au discours sur le peu de réalité*, complementaria: “O autor destas páginas, não tendo ainda vinte e nove anos, já se contradisse, de 7 a 10 de janeiro de 1925, data em que nos encontramos, cem vezes sobre um ponto capital, a saber, o valor que merece ser atribuído à realidade [...] Horrível problema, no entanto! Cada dia que vivo, cada ação que executo, cada representação que me surge, como se nada fosse, me fazem acreditar que cometo uma fraude” (BRETON apud CUNHA, 2008, p.63). Breton, com a expressão “um pouco de realidade”, abarca um dos clássicos problemas do surrealismo. Esse problema diz respeito à falta de sentido das coisas e à mediocridade do mundo. O surrealismo expressava, como podemos perceber nessa carta de

Artaud previu a catástrofe final para novembro de 1937. Predestinado para esse evento cósmico, segue para o Oeste da Irlanda — não sem dificuldades, principalmente financeiras — com a ideia visionária de devolver aos irlandeses a bengala mágica que, para ele, pertencia ao santo que banuiu as serpentes da Irlanda. Em agosto, passa por Cobh, Galway e pela ilha de Inishmore (onde encontra alojamento numa aldeia distante). Suas dificuldades financeiras aumentam; solicita a ajuda financeira de Paulhan e Breton. Em 2 de setembro, ao deixar a ilha de Inishmore (onde alguns biógrafos cogitam que Artaud não pagou sua hospedagem), parte novamente para Galway, alojando-se no Imperial Hotel, e, três dias depois, escreve a Breton: “Je signe une des dernières fois de mon Nom, après ce será un autre Nom” (ARTAUD, 2004, p.826). É o prelúdio de seu desaparecimento. O poeta francês parece não só se distanciar da ideia de autoria, como também prefaciá-la a sua morte; ele deixa isso claro num texto escrito em Rodez, sobre sua estadia no asilo de Ville-Evrard, no ano 1939.³¹ Aproxima-se, cada vez mais, de um sentimento místico, onde ele não seria mais Artaud, mas um enviado divino.

Ao deixar Galway, seguiu para Dublin, onde acabou por envolver-se em um incidente que ocasionou sua prisão e deportação para Paris. Com seu inglês precário e seus excessos místicos, após perambular pelas ruas da cidade, Artaud chegou a pedir abrigo em um colégio jesuíta (onde acreditava abrigarem-se monges francófanos).³² Ao ser recusado, às altas horas da noite, começou a protestar aos

Artaud a Breton, o desprezo pela insuficiência e limitação do entendimento banal do que é o real. Para se fazer poesia surrealista era necessário lançar-se à imaginação, uma arte que abarque tanto o real quanto o imaginário, em que ambos se encontrem coligados, em que o imaginário se torne real. Desta forma, arte e vida se misturam e, portanto, podemos sair da limitada visão que a realidade banal nos traz. Em o *Manifesto do surrealismo*, Breton escreve que “Somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que *pode ser* e isto só já é razão bastante para que se levante um pouco a terrível interdição; [...] E a verdade é que as alucinações, as ilusões, etc., constituem uma fonte considerável de prazer (BRETON, 2001, p.17-18). É através desse prazer, através da imaginação que o surrealismo encontrou um caminho para ampliar a insuficiente realidade — insuficiência que Artaud não cessou de denunciar.

³¹ Artaud, nos primeiros anos de Rodez, quando assinava Antonin Nalpas, escreve: “Antonin Artaud murió de pena y dolor en Ville-Evrard en el mes de agosto de 1939 y su cadáver salió de Ville-Evrard en el transcurso de una noche blanca como aquellas de las que habla Dostoievsky y que duran varios días intercalarse pero no comprendidos en el calendario de este mundo — aunque verdaderos como el día de aquí. / Yo he asumido su continuación y me he añadido a él alma por alma y cuerpo por cuerpo en un cuerpo que se formó en su cama incluso concreta y realmente pero por magia en lugar del suyo. [...] Mi nombre, el mío, Dr. Ferdière es Antonin Nalpas” (ARTAUD, 2006a, p.28).

³² Até hoje, o que ocorreu realmente, como afirmam vários comentadores, permanece um mistério. Isso se deve ao fato de só termos acesso aos acontecimentos através das correspondências que Artaud endereçou a amigos e familiares. Como exemplo das várias complicações e mistérios que

gritos até que chamaram a polícia. Houve luta corporal; Artaud perdeu sua mística bengala e foi deportado para França em 29 de setembro de 1937, a bordo do navio *Washington*, que estava de partida para Havre.

O pior estava ainda por vir, como nos conta Martin Esslin (1978, p.49):

Na cabine que lhe tinha sido designada a bordo do *Washington*, Artaud, ao que parece, alarmou-se com o súbito aparecimento de um camaroteiro e um mecânico, portanto instrumentos metálicos, provavelmente para consertar uma pia. Convicto de que as duas figuras sinistras tinham vindo fazer-lhe mal, Artaud os atacou furiosamente e teve de ser dominado e metido em camisa-de-força. À chegada ao Havre, a 30 de setembro, os armadores do navio entregaram-no às autoridades francesas, que prontamente o internaram num manicômio, como louco perigoso. Era o começo de nove longos anos de confinamentos em instituições para doentes mentais.³³

Podemos perceber uma diferença fundamental entre a experiência vivida por Artaud no México e sua experiência na Irlanda. De um lado, temos um Artaud que busca experimentar e expandir seu pensamento através das forças místicas que habitam a tribo dos Tarahumaras; adentrou-se em seus ritos, em sua cultura, não apenas com o intuito de observar, mas fazendo uma “antropologia participante”: tentativa de viver uma cultura diferente; do outro, temos um Artaud que se lança, com suas convicções místicas e com seus delírios, em uma cultura que deseja mudar. Sucumbiu na geografia irlandesa, não foi aceito, encararam-no como louco por seguir suas próprias convicções: esse sábio-louco, que o próprio Artaud cita em *Les nouvelles révélations de l'Etre*, é aquele que nenhuma cultura, imediatamente, pode aceitar. Ao vermos essa diferença, não podemos negar que,

rondam essa época da vida do poeta maldito, os comentadores falam de diferentes locais onde Artaud foi pedir abrigo: uns dizem que foi em um Colégio Jesuíta, outros em um mosteiro, e outros, ainda, em um convento – não há uma concordância sobre o que realmente aconteceu.

³³ O próprio Artaud, em uma carta de 25 de agosto de 1944, conta à sua mãe sobre o ocorrido: “en Dublín pasé seis días en prisión y me pregunto por qué razón, ya que no había matado, ni robado, y que simplemente a causa del Báculo de san Patricio que viste cuando yo estuve en París en julio agosto de 1937 me acusaron de ser un agitador político y me *deportaron* a Francia y ya sabes que intentaron asesinar me en el barco y que tuve que defenderme en mi camarote contra la agresión de un mecánico que se había introducido en él con una clave inglesa y súbitamente quiso golpear me con ella” (ARTAUD, 1981, p.204). E, em janeiro de 1945: “Yo creo que si en ese momento yo estaba en el Hospital del Havre, encerrado en una celda y con una camisa de fuerza,, era por haberme defendido enérgicamente contra un camarero y un jefe de mecánicos que me habían atacado en mi cabina con una llave inglesa a fin de asesinar me. Porque me habían deportado de Dublín por agitador. Este é um hecho verídico. Sin embargo...” (ARTAUD, 1986a, p.19).

de certa maneira, não houve um prosseguimento da primeira experiência (no México) para a segunda (na Irlanda), mas uma inversão no papel que Artaud representava. Parece-nos inevitável que depois da experiência com o peiote e sua presença junto aos Tarahumaras, Artaud, homem de contradições, não seria o mesmo: passou de um iniciado para um mistagogo.³⁴ O próprio André Breton (apaud, DUROZOI, 1975, p.42), ao referir-se ao Artaud da Irlanda, diz que o poeta “pasa al otro lado”. Através de suas cartas, vemos uma estranha doutrina que toma conta de Artaud, uma constituição de um estranho sistema “teológico”.

Em uma bela carta remetida a Breton em 14 de setembro de 1937, Artaud deu esclarecimentos dessa mística que o acompanhava e da destruição que estava por vir. Ele aceita ser o sacrificado. Sabia que estava se dirigindo para a morte, como diz logo no começo de sua carta: “J’ai abandonné beaucoup de choses au cours d’une abominable existence, j’ai fini par tout abandonner, jusqu’à l’idée même de l’Existence. Et c’est en cherchant l’INEXISTENCE que j’ai redécouvert ce que c’était que Dieu. Si je parle donc de Dieu ce n’est pas pour vivre mais pour mourir” (ARTAUD, 2004, p.835). Toda a humanidade atual deve sucumbir, pois o homem ridiculariza e profana a força, que hoje se diz anacrônica, de Deus. Essa destruição trará uma nova e verdadeira humanidade, segundo Artaud, e essa humanidade obedecerá somente a Cristo. Mas não nos enganemos, “le christ vrai est celui qui m’a donné sa propre canne, son bâton de magie aimanté, et il n’a rien à voir, je vous prie de le croire, ni avec le christ de la chrétienté, ni avec celui de la catholicité” (ARTAUD, 2004, p.836). Mas de onde vem essa nova teologia de Artaud? Ela está amplamente inspirada numa miscelânea de tradições místicas, como a Cabala, o tarô, e o próprio hinduísmo, como podemos observar abaixo:

³⁴ Quando Artaud parte para o México, para conhecer a tribo dos Tahaumaras, tem o intuito de aprender com os índios: seus ritos, suas místicas, sua forma de vida embasada numa cultura da terra. Nesse sentido, Artaud encontrou nos Tahaumaras uma saída para a cultura ocidental que se limita ao pensamento lógico-materialista. Por outro lado, quando se dirige para a Irlanda, pretendeu levar ao esclarecimento e denunciar, para o povo, a verdade secreta em um mundo de aparência.

ce que les Hindous appellent la Triade Brahma, Shiva, Vichnou, et ce que nous appelons la Trinité Père, Fils et Esprit, en réalité le Fils-Shiva est contre la Création-Manifestation du Père MAINTENUE par le Saint-Esprit. Car le Fils-Shiva c'est aussi la Force, mais c'est la Force de Transmutation, donc de *destruction* des formes, c'est l'éternel passage *dans* et *à travers* les formes, sans s'arrêter jamais sur aucune, c'est donc la force même de l'absolu. Ceux qui cherchent l'absolu sont avec le Fils, contre le Père, mais surtout contre le Saint-Esprit. [...] Jésus-christ ce personnage homme est venu instituer, sur le plan de l'esprit, un rite de la disparition des choses, sur le principe même des sacrifices Humains. Seuls des imbéciles comprendraient qu'il s'agit dans tout cela de tuerie, de vivre en refusant la vie, de regarder les choses du côté où elles montent et non de celui où elles s'aplatissent sur le sol, de les regarder de celui où elles vont disparaître et non de celui où elles s'installent dans la réalité. Car dans la vraie doctrine du christ le Saint-Esprit est le Bourgeois installé et le christ le Révolutionnaire à perpétuité³⁵ (ARTAUD: 2004, p.835-837).

Artaud sabe que a vida deve retomar seu sentido perigoso. Perigo que ronda a humanidade e que fecha seu ciclo. A ruína do presente representa um porvir revolucionário. Uma passagem da inumanidade para uma verdadeira humanidade, uma passagem da individualidade para o absoluto, tendo como representante desse absoluto o Filho-Shiva, o Cristo. Um teatro da vida, um teatro fundamental, sugere Artaud, que a partir da alta magia revolucionária de Cristo, através da crueldade, travará uma briga com os burgueses do espírito santo, isto é, com o próprio anti-cristo. “Le moment est venu où elles doivent mourir. Et cela explique le désordre des temps” (ARTAUD, 1972, p.79) — desordem necessária para o movimento da vida, desordem que provoca renovação, purificação. Artaud afirma que há de seguir a corrente da vida, pois essa corrente é inevitável, esta corrente está fadada à luta entre duas forças primordiais da natureza:

³⁵ Cristo-Shiva apresenta aqui um duplo potencial revolucionário: tanto o de Cristo quanto o de Shiva. Grosso modo, Shiva, para a religião Hindu, é o deus Destruidor/transformador, enquanto Brahma (ou Brahma) é o deus criador e Vixnu (ou Vishnu) é o preservador. Shiva está intimamente associado ao fogo, pois o fogo é o elemento que representa a transformação. A transformação causada pelo fogo, tanto fisicamente como psicologicamente, auxilia o homem a transcender seus limites. Outra semelhança interessante entre essa fase de Artaud e o deus hindu, é que Shiva carregava um tridente, conhecido como Trishula, que seria a arma que tem o poder de destruir a ignorância dos homens. Se Artaud previu a destruição pelo fogo, que ao mesmo tempo que destrói, transforma, e Shiva, esse deus destruidor, se destrói, o faz para a construção do novo: é através da dança no círculo de fogo que Shiva cria, conserva e destrói o universo.

Or comme la force de vie est à bout de course l'ante-christ qui représentera la vie et l'attachement aux formes de la vie, sera détruit non sans détruire lui-même et faire détruire beaucoup de choses et beaucoup de gens. Et malheur, n'est-ce pas, devant une Vie qui tombe manifestement en pourriture, malheur à ceux qui iraient du côté de l'ante-christ qui défendra la vie et la jouissance de vivre, contre l'Enragé qui va inviter à ne plus vivre et à trouver qu'il est meilleur mourir. — Parce qu'il est plus intelligent de suivre le cours des choses que de s'élever contre leur cours (ARTAUD, 2004, p.838).

Imobilidade, estagnação, estancamento, inatividade. Artaud lutava contra essas forças. E para lutar contra elas, era necessário uma revolução interior para alcançar o exterior. Um poeta não compreendido que, enquanto tal, reiniciou-se numa longa jornada por hospícios: em 1937, Havre, Quatre-Mares e Sotteville-les-Rouen; em 1938, Sainte-Anne; em 1939, Ville-Evrard; em 1943, Chézal-Benoît e em 11 de fevereiro do mesmo ano, foi para Rodez e, por último, para a clínica de Ivry. De 1937 até sua chegada a Rodez, foi vítima das maiores brutalidades e de excessivas intolerâncias por parte das instituições psiquiátricas. Com condições hospitalares desumanas, somando-se os fatores da guerra, Artaud foi indiscriminadamente silenciado, marcado por um abismo que o fez calar e pelas intensas sessões de eletrochoques que o fizeram perder todos os dentes — isso já em Rodez.

Logo após ser preso, em 1937, sua mãe, Eufrasie Nalpas, e Jean Paulhan, estranhando o silêncio de Artaud, pediram notícias suas junto ao consulado francês na Irlanda. Mesmo sabendo que havia sido mandado para Havre, Eufrasie teve dificuldades de descobrir o paradeiro do filho. Conseguiu, finalmente, localizá-lo em Quatre-Mares, em Rouen. Não o reconheceu, num estado que os médicos diagnosticaram como “Síndrome delirante e persecutória”. A família de Artaud, a todo custo, tentou removê-lo para mais perto de Paris e em 12 de abril de 1938 ele foi transferido para o hospital psiquiátrico de Sainte-Anne, em Paris. Vários amigos puderam visitá-lo, mas Artaud raramente respondia, o que levou as autoridades a concluírem que era um caso incurável. Destarte, em 27 de fevereiro de 1939, foi transferido para o manicômio de Ville-Evrard — instituição que cuidava de casos incuráveis. Entrementes, um de seus livros mais famosos é publicado: *Le théâtre et son double*,³⁶ livro que tem repercussão, principalmente entre os

³⁶ Sobre a publicação de *Le théâtre et son double*, Martin Esslin escreve (1978, p.50): “Ele [Artaud] havia coligido os artigos e ensaios nele contidos ainda antes de sua partida para o México, pedira a

intelectuais de Paris. Os amigos do poeta o incentivaram a voltar a escrever e receber visitas.

O tempo passava, e cada vez mais a situação de Artaud se agravava com sua permanência em Ville-Evrard. A França, nessa época, estava sob ocupação alemã, havendo severa escassez de alimentos; “os internos dos manicômios ocupavam o último posto da lista de prioridades. Além disso, sabia-se que, na própria Alemanha, os loucos e deficientes mentais tinham sido mortos pelas autoridades como medida de economia de alimentos” (ESSLIN, 1978, p.51).

Tanto a mãe quanto os amigos de Artaud estavam preocupados; ele havia perdido muito peso e estava com uma aparência cadavérica. A senhora Bourdet (prima de Arthur Adamov)³⁷, conhecia um psiquiatra que, segundo ela, tinha um espírito humanitário e com uma certa sensibilidade para a arte e que talvez aceitasse a tutela de Artaud: Dr. Gaston Ferdière. Com o apelo do surrealista Robert Desnos, Ferdière aceitou receber Artaud em Rodez, embora ambos saibam que a transferência de um doente mental através da fronteira entre a zona de ocupação alemã e a zona livre não seria fácil. Desta forma, Desnos e a família de Artaud solicitaram a transferência do paciente para Chézal-Benoît,³⁸ que ainda se encontrava dentro da zona da ocupação alemã. De Chézal-Benoît à Rodez não seria difícil passar pela fronteira. Artaud chegou a Rodez na madrugada de 11 de fevereiro de 1943.

Esses longos anos de internamento só corroboram para mostrar como um poeta, dramaturgo, homem de teatro e ator, pode, a partir das práticas e fatores históricos-sociais, ser desumanamente tratado, não entendido, esquecido, silenciado. Nesse sentido, a ironia de Foucault, em sua entrevista “A loucura só existe em uma sociedade”, logo após a publicação de *Folie et déraison*, se justifica: quando lhe perguntaram se valia mais a loucura do que a razão, sua resposta foi:

Paulhan que apressasse a edição, ante de viajar para a Irlanda, e solicitara um adiantamento sobre seus direitos, quando estava sem tostão nas ilhas Aran. Finalmente, em fevereiro de 1938, o livro foi publicado na série *Métamorphoses* da Gallimard, em edição limitada de quatrocentos exemplares — e seu autor nem ficou sabendo”.

³⁷ Arthur Adamov (1908-1970) foi um dramaturgo francês, de origem russa. Frequentou os círculos surrealistas em sua chegada a Paris, na década de 20, e se tornou amigo de Artaud.

³⁸ O Dr. Gaston Ferdière contava com amigos em Chézal-Benoît, pois havia sido diretor-médico da instituição.

— uma das objeções do júri foi, justamente, de que eu teria tentado refazer o *Elogio da loucura*. No entanto, não: eu quis dizer que a loucura só se tornou objeto de ciência na medida em que ela foi descaída de seus antigos poderes... Mas, quanto a fazer a apologia da loucura em si, isso não. Afinal de contas, cada cultura tem a loucura que merece. E se Artaud era louco, e se foram os psiquiatras que permitiram a internação de Artaud, isso já é uma bela coisa, e o mais belo elogio que se possa fazer...

— *Não à loucura, com certeza...*

— Mas aos psiquiatras (FOUCAULT, 2002, p.164).

Vemos como Foucault, ao afirmar que não quis refazer ou fazer um elogio à loucura, mas uma crítica à taxonomia psiquiátrica moderna, que tende a abarcar, dentro de suas classificações, um potencial ilimitado de indivíduos para tornarem-se psiquiatrizáveis — como é o caso de Artaud. É nesse sentido que Foucault está ironizando seu “elogio” à psiquiatria.

A última carta que se conhece de Artaud, antes de seu internamento é endereçada para Jacqueline Breton, filha de André Breton. Depois, os únicos registros sobre a vida do poeta foram de fichas policiais, certificados médicos, cartas de transferências. Podemos perceber, a partir desses dados, como Artaud foi tratado durante esse período de internamentos e observamos como se manifestava o vocabulário psiquiátrico da época. A partir de casos como de Artaud, poderemos entender os movimentos anti-psiquiátricos do pós-guerra, principalmente, na década de 60.³⁹

Entrementes da Irlanda a Rodez, Artaud só volta a escrever quando se encontra internado no Hospital de Sitteville-lés-Rouen. Escreve uma carta em 23 de fevereiro de 1938, para o ministro da Irlanda. Ela começa assim:

³⁹ Como esclarece Victor Leonardo da Silva Chaves, “O termo antipsiquiatria passou a ser usado na década de sessenta para designar uma corrente doutrinária na área de saúde mental que tinha por característica principal contestar a validade da Ciência Médica para resolver os problemas de psiquiatria. Seus conceitos propagaram-se para áreas afins, no bojo dos movimentos de protesto das conturbadas décadas de 60 e 70, que julgam não existir doenças mentais e que a nosologia médica psiquiátrica não passa de um conjunto de rótulos, apregoando o fechamento dos estabelecimentos médicos psiquiátricos. Roudinesco, em seu Dicionário de Psicanálise, fornece a seguinte definição: *Embora o termo antipsiquiatria tenha sido inventado por David Cooper num contexto muito preciso, ele serviu para designar um movimento político radical de contestação do saber psiquiátrico, desenvolvido entre 1955 e 1975 na maioria dos grandes países em que se haviam implantado a psiquiatria e a psicanálise: na Grã-Bretanha, com Ronald Laing e David Cooper; na Itália, com Franco Basaglia; e no Estados Unidos, com as comunidades terapêuticas, os trabalhos de Thomas Szasz e a Escola de Palo alto de Gregory Bateson*” (In. <http://www.olavodecarvalho.org/convidados/victor.htm>).

Je vous écris sur le conseil du Docteur Germaine Morel, Médecin chef de l'ASILE D'ALIÉNÉ de Sotteville les Rouen où je me trouve actuellement interné depuis le 17 octobre dernier, et où je suis maintenu CONTRE TOUT DROIT, d'ordre de la Police de SÛRETE GÉNÉRALE Française, qui accomplit en véritable ABUS DE POUVOIR (ARTAUD, 2004, p.849).

Nesta carta, Artaud, que se denomina um “sujet *grec*, né à Smyrne” com o nome de Antoneo Arlanapulós⁴⁰, pede a sua liberação. Esta é a única carta que temos notícias no ano de 1938, ao contrário do ano posterior, já em Ville-Évrard, quando encontramos um grande número de cartas escritas por ele — momento que coincide com a publicação de *Le théâtre et son double*.

As correspondências de Ville-Évrard talvez sejam as mais chocantes de Artaud nesse período, ainda mais as cartas endereçadas ao Doutor Léon Fouks. Nessas Artaud mostra uma escrita virulenta, forte, abusiva, mística, condenando seu internamento e tecendo grandes ameaças ao Dr. Fouks pela sua condição de interno: “VOUS ÊTES CONDAMNÉ À MORT, VOUS SEREZ CRUCIFIÉ VIVANT ET DÉPECÉ PLACE DE LA CONCORDE” (ARTAUD, 2004, p.860); e ainda: “JE SUIS VOTRE IRRÉCONCILIABLE ENNEMI” (2004, p.862).

Artaud deixa Ville-Evrard em 22 de janeiro de 1938, e, após passar por Chézal-Benoît, chega em Rodez, onde inicia uma abundante correspondência com velhos amigos, conhecidos e com os próprios médicos do asilo.

3.3 MORTE E ESCRITA NO SILÊNCIO DO INTERNAMENTO

Maurice Blanchot (1989, p.131), ao falar de Rilke, escreve: “[a morte] não existe somente no momento da morte: somos seus contemporâneos o tempo todo”, frase de inspiração heideggeriana e que nos remete, inevitavelmente, à época de internamento de Artaud. O poeta maldito sabia que estava morto, separado. O escreveu diversas vezes durante seu internamento e, no entanto, o paradoxo se faz: é uma das épocas em que Artaud mais escreve, uma época de intensa produção e reflexão, em que o poeta retoma sua escrita calada desde 1937: chegou a hora de

⁴⁰ Interessante disso é que Artaud, considerado tomado por “um certo tipo de loucura”, não é o único a mudar seu nome. Outros já o fizeram (e não estamos afirmando que com as mesmas intenções), basta lembrarmos de Hölderlin, que na sua conhecida fase de loucura, fechado em uma torre, às margens do rio Neckar, “faz versos [...] que assina com nomes estranhos: Killalusimeno, Buonarotti, Skartanelli, Scardonelli” (QUINTELA, 1991, p.25); também Nietzsche, no ano de 1889, mesmo ano em que é internado em uma clínica em Basileia, passa a assinar suas cartas ora como o Crucificado e como Dionísio.

voltar a falar — mas, como falar, se sua fala não pode ser escutada? Fala de um morto, esquecido, separado, posto à margem, desaparecido.

Internado, o louco se encontra nesse espaço vazio, silencioso e rodeado pela morte. Louis Althusser,⁴¹ em sua autobiografia, escreve uma interessante diferenciação do espaço do internamento de um louco e o espaço da prisão de um criminoso (isso já na década de 1980): o prisioneiro louco é colocado em um estado de não responsabilidade, ficando privado de toda a escolha, de seus direitos cívicos e fadado a seu destino que se torna a própria impronúncia⁴²; por outro lado, o prisioneiro clássico, submetido a um júri, fala em seu nome e em sua defesa, podendo expressar-se publicamente — sua fala é escutada, é relevante no processo de sua defesa.

Tomando seu próprio caso como parâmetro, Althusser afirma que um assassino considerado louco, “privado de seu perfeito juízo e portanto de sua liberdade de decidir” (ALTHUSSER, 1992, p.26), é internado num hospital psiquiátrico por tempo indeterminado, diferentemente de um criminoso, que tem sua pena determinada, podendo encurtá-la dentro da prisão. Mas, segundo Althusser, o internamento, em numerosos hospitais psiquiátricos, ainda na década de 80, continuam a ser espécies de prisões. Essa aproximação no modo de enclausuramento do louco e do prisioneiro levam ambos, de certa forma, a uma mesma pena: o afastamento social e seu confinamento solitário. Mas o louco, diferentemente do criminoso, é sempre julgado mais perigoso por ser mais imprevisível, enquanto o criminoso, após cumprir sua pena, pode ser reintegrado à sociedade — pelo menos em matéria de direito, pois nem sempre o alinhamento com a vida se dá da maneira como está prescrita. Desta forma, o louco já não tem

⁴¹ Louis Althusser (1918-1990) foi um filósofo francês de origem argelina. Seu pensamento foi muito influenciado pelo marxismo e, em 1946, filiou-se ao partido comunista francês onde conheceu sua futura esposa: Hélienè Rytman. Após estrangular ela, em 1980, foi internado e escreve, em 1985, sua autobiografia *O futuro dura muito tempo*, onde existe uma tentativa de explicar o crime que cometeu em seu estado de loucura.

⁴² Althusser escreve que “o destino da impronúncia é na realidade a pedra sepulcral do silêncio”, e logo complementa: “Esse despacho de impronúncia que foi proferido a meu favor em fevereiro de 1981 resume-se, na verdade, ao famoso artigo 64 do Código de Processo Penal, em sua versão de 1938: artigo ainda em vigor apesar das trinta e duas tentativas de reforma que não chegaram a bom termo. Há quatro anos, no governo Mauroy, uma comissão tratou novamente desse delicado problema, que questiona todo um aparelho de poderes administrativos, judiciários e penais unidos ao saber, às práticas e à ideologia psiquiátrica da internação. Essa comissão não mais se reúne. Aparentemente, não encontrou nada melhor” (ALTHUSSER, 1992, p.26). Isso nos dá uma ideia de como a política asilar se mostra *démodé*, e se as condições de Althusser, já na década de 80, não lhe eram favoráveis, custa-nos pensar como seria o internamento de Artaud 40 anos antes, em plena segunda guerra e no imediato pós-guerra.

as mesmas expectativas que um criminoso comum: sua internação, em princípio, se dá por tempo indeterminado, pois, como se sabe, “os médicos são um tanto incapazes, mesmo para os casos mais agudos, de fixar um prazo, ainda que aproximativo, para um prognóstico de cura” (ALTHUSSER, 1992, p.28). Uma vez classificado um doente mental, “compreende doente mental para o resto da vida e, por conseguinte, internável e internado para o resto da vida” (ALTHUSSER, 1992, p.29).

Assim, o considerado doente mental está fadado ao silêncio, a esse espaço que o hospício o impõe, e que o louco levará consigo para o resto da vida. Sob essa reflexão, Louis Althusser (1992, p. 29) afirma:

Sob sua pedra sepulcral, ele [o louco] é como um morto para os que não o visitam, mas quem o visita? Porém, como não está realmente morto, como não se anunciou sua morte, se ele é conhecido (a morte dos desconhecidos não conta) torna-se lentamente uma espécie de morto-vivo, ou melhor, nem morto nem vivo, não podendo dar sinal de vida [...] Se falo dessa estranha condição, é porque vivi e, de certa forma, vivo-a ainda hoje. Mesmo libertado após dois anos de internação psiquiátrica, sou, para uma opinião que conhece meu nome, um *desaparecido*. Nem morto nem vivo, não ainda enterrado mas “sem obra” — a magnífica expressão de Foucault para designar a loucura: *desaparecido*.

É nesse vazio, ou, como lembrado por Althusser, “sob essa pedra sepulcral”, que vemos uma proximidade da loucura em relação à morte, onde a possibilidade de estar louco é, necessariamente, não estar vivo, estar afastado, ausente, sozinho, desaparecido, silenciado.

Jean Dubuffet (1978, p.5), no prefácio ao livro *Le langage de la rupture* de Michel Thévoz, escreve:

Le phénomène de l’institutionnalisation, dans quelque domaine qu’il s’exerce, tend à faire oublier que la norme instituée est arbitraire, qu’elle résulte d’un choix qui aurait pu tout aussi bien être différent. Ce qui fut à l’origine un parti pris parmi d’autres et qui s’est à la longue transformé en institution apparaît non plus convention provisoire et susceptible d’être à tout moment réformée, mais comme donnée fondamentale, comme base et fondement excluant toute mise en question.

A nossa cultura não permite o diferente, e a instituição psiquiátrica, ao encerrar esse diferente, utiliza-se dos escritos, desenhos, pinturas feitas pelos

internos para achar uma série de analogias com suas teorias. E ainda, Michel Foucault (1999a, p.145) complementaria que a obra, para o discurso psiquiátrico, está “encarregada de resolver no imaginário os problemas colocados na e pela doença”. Nessa linha de raciocínio, Michel Thévoz, inspirado pelo que Jean Dubuffet batizou de “Arte bruta”, denomina de “escritos brutos” os escritos nascidos dentro do espaço do internamento por seus pacientes. Esses escritos têm como principais características a oposição à noção ordinária de literatura: seus autores não falam de uma linguagem como o fazem escritores profissionais, mas se mantêm à margem da sociedade, fora das normas — e talvez, por isso, sejam nomeados de doentes mentais. Thévoz (1978, p.11) esclarece:

Néanmoins [...] la notion d'écrit brut se définira essentiellement par opposition à la littérature telle qu'on l'entend ordinairement. On considérera comme écrits bruts des textes produits par des personnes non cultivées, ignorant (volontairement ou non) les modèles du passé, indifférentes aux règles du bien-écrire, totalement étrangères par conséquent à la institution littéraire, au monde des éditeurs, des critiques et des lecteurs.

Em resumo, podemos definir alguns traços dos autores da Arte bruta: são totalmente estrangeiros a instituição artística ou cultural, dificultando o debate com a tradição ou com as tendências vanguardistas; não estão a parte pela difusão ou promoção de suas obras; eles reinventam sua própria linguagem, onde detêm “l'aversion de ces auteurs pour les vocabulaires et les règles syntaxiques et orthographiques, et de leur inclination à modifier le système de la langue, comme s'ils voulaient rendre celle-ci plus adéquate à leurs manière de penser” (THÉVOZ, 1979: 6); não escrevem para comunicar algo, mas manipulam as palavras “comme des substances magiques aux effets imprévisibles” (THÉVOZ, 1978, p.9).

Sobre os escritos brutos, Thévoz rejeita tanto a visão psicopatológica quanto a visão literária. Por um lado, a visão psicopatológica utiliza dos escritos para fazer seus diagnósticos e encontrar, nos escritos de seus autores, a doença; por outro lado, a literatura, ao transgredir a linguagem, visa sempre a instituição de uma outra linguagem, nesse sentido, a ruptura estabelecida pela transgressão não seria plena, e, portanto,

La filiation culturelle ne saurait être rompue. Merleau-Ponty a bien décrit la stratégie réformatrice de l'écrivain qui, dans un premier temps, affiche son adhésion au langage institué et recourt aux mots consacrés, pour les détourner insensiblement de leur sens routinier, pour en altérer et transfigurer la logique, et pour rallier finalement le lecteur, presque à son insu, à une nouvelle ordonnance des significations. Ce glissement sémantique par quoi, selon Merleau-Ponty, on peut déterminer le style d'un auteur, si original soit-il, est assuré en amont et en aval d'une socialité: il part d'un état de la langue qu'il décentre pour en instituer un autre. L'écrivain navigue précautionneusement entre deux écueils: se soucie-t-il exagérément de la communication, il banalise son écriture; s'en moque-t-il, il se condamne à l'hermétisme. L'instance sociale est présente dans chaque transgression, et la rupture est toujours hyperbolique, comme le doute de Descartes: elle ne s'effectue que sous l'assurance d'une reconnaissance finale, fût-elle posthume (THÉVOZ, 1978, p.59).

Nesse sentido, a psicopatologia classifica autores brutos por uma categoria nosológica, aprisionando-os a partir de um estado mental: a escrita de seus autores sempre estará ligada a um sintoma; enquanto na literatura, “les véritables oeuvres littéraires, en revanche, devraient émaner d'un Moi authentique et souverain” (THÉVOZ, 1978, p.60), a saber, a escrita sempre estará ligada ao seu autor e seu estilo.

Os autores dos escritos brutos, segundo Michel Thévoz, não falam a mesma língua que os literatos. Isso nos abre a questão: em que solo, escritos brutos ou literatura moderna, Artaud estaria pisando? Pergunta que demanda uma resposta imprecisa, embora ainda alguns pontos devam ser levantados.

Artaud foi um homem de vanguarda, fez parte do movimento surrealista e conhecia como ninguém a literatura e as artes. Homem de teatro, frequentou os mais diversos círculos de artistas franceses de sua época, conheceu pessoas como André Breton, Pablo Picasso, Charles Dullin, Genica Athanaïou, Anaïs Nin, Robert Desnos, Louis Aragon, Paul Eluard, Max Ernst, Raymon Queneau, Robert Aron, Carl Theodor Dreyer, André Gide, Paul Valéry, Jean Paulhan, Arthur Adamov, Jean Cocteau, entre outros. Artaud era reconhecido no meio artístico e literário, mas também, de certa maneira, nunca fez parte integralmente dele e nunca se preocupou, rigorosamente, em fazer literatura. Anaïs Nin (1983, p.169), sobre a expulsão de Artaud do movimento surrealista, escreve: “Artaud é o surrealista que os Surrealistas repudiaram”. Isso é interessante, pois mostra a verdadeira posição de Artaud perante a literatura e as artes em geral: ele nunca quis ser um artista, um literato, mas somente mostrar seu espírito, sua dor. O poeta maldito encarnou o

espírito surrealista de um modo que nenhum surrealista conseguiu incorporar. Nesse sentido, seguindo a linha de raciocínio de Michel Thévoz, Artaud se afasta do que se compreende por literatura. Ele escapa desse enquadramento literário, pois, por mais que suas obras tenham sido editadas, ele não as fez para transgredir a escrita ou para fazer literatura transgressiva, mas as fez por uma vontade de espírito, um impulso que não quer calar, mesmo sem conseguir se comunicar. Por outro lado, Antonin Artaud é também artista bruto, mas, como os autores de arte bruta, encontrou-se também enclausurado, fechado no espaço do internamento. Foi nesse espaço que teve uma grande produção escrita e de desenhos que não se destinavam a abarcar um grande público — ora uma carta endereçada, ora um desenho esquecido.

Artaud se encontra no limiar entre uma arte que se mostra bruta e uma literatura que se faz transgressiva. O poeta francês transita entre esses dois espaços, mas sem efetivamente se encontrar neles. Suas obras são singulares e atormentadoras, impulsivas e pulsativas como de um artista bruto, mas sua transgressão dos limites da linguagem da arte segue, de certa forma — pois não podemos negar suas influências —, autores já consagrados, como o próprio Artaud se tornou. Suas obras escapam à noção de obra, suas obras são tidas como marginais, letras mortas, ausências de obras.

3.4 A ESCRITA REMINISCENTE DE 1937

Nos últimos tempos em que passou em Ville-Evrard, Artaud, como já havia anunciado em suas cartas desde sua viagem ao México, cessou de assinar seu nome e adotou o nome de Antonin Nalpas — sendo Nalpas o nome de solteira de sua mãe. Nesse sentido, o poeta retoma sua escrita calada desde sua viagem à Irlanda. Antonin Artaud se encontra morto, pois Antonin Nalpas não é Antonin Artaud, mas outro. Esse outro é, justamente, esse homem que se encontra no centro da espantosa batalha entre o céu e o inferno, que o povo francês encarcerou para levar a cabo o plano do Anticristo:

Ver que Dios aún no haya puesto fin a *tiempo* a esta espantosa torpeza humana de un pueblo, me refiero al pueblo francés actualmente entregado por completo al Anticristo y a Satán y que desde hace años mantiene encerrado a un hombre en un Asilo de Alienados con el único fin de alimentarse sobre él mismo de sus humores seminales y sus excrementos. Dios necesita ser ayudado al máximo por la buena voluntad de todos los justos que no desean ese régimen infernal (ARTAUD, 1981, p.21-22).

Mas essa conspiração contra Antonin Nalpas começa, primeiramente, com os médicos franceses e com a polícia francesa (e todo o povo francês em geral), que o envenenam com arsênio e cianureto de potássio para lhe causar debilidades físicas. A causa desse envenenamento? Para Antonin Nalpas é um segredo de estado:

Car si j'ai le foie hypertrophié, et si quelque-uns de mes réflexes sont désaxés, cela n'est pas dû à une syphilis qui ne peut exister dans un corps aussi ancestralement vierge que celui que je porte, mais à un long empoisonnement par l'arsenic et le cyanure de potassium dont tous les médecins aussi et la police qui me l'a fait imposer et *que j'accuse* depuis cinq années savent que je suis victime pour des raisons qui sont depuis longtemps et pour toute la France un véritable secret d'état (ARTAUD, 2004, p.880).

O povo francês, os médicos e os policiais o mantêm preso, são pessoas mandadas pelo demônio, homens submetidos ao poder do anticristo que precisam alimentar-se da vida e das vísceras de Nalpas, pois essa é a vontade do demônio.

Artaud ainda se mantém místico nos primeiros anos de internamento em Rodez, seu misticismo agora se centra no próprio catolicismo, mas sempre fundamentado pela cabala e, raras vezes, pelo hinduísmo. Em uma carta para o Dr. Jacques Letrémolière, que data 5 de abril de 1943, ele explica a doutrina de Deus e do próprio Cristo. Segundo Artaud, o mistério da redenção está por trás do sacrifício de sangue de Jesus Cristo, sacrifício que é inseparável da palavra celeste e que deu origem à alma de todos os indivíduos. Além disso, ele acreditava que, nos fins dos tempos, Jesus Cristo voltaria à Terra junto com seu Pai, e Deus viria para consumir o sacrifício de seu filho novamente, já que, mesmo depois do calvário, os homens não compreenderam a lei de Cristo:

La Loi du Christ est la Loi du Vierge, incarnée dans la Vierge Marie, et Manifestée sur le Calvaire dans le Mystère de la Croix. Car Dieu a voulu que l'Être fût et demeurât chaste et Vierge éternellement. Et les hommes en se reproduisant par l'acte de la copulation immonde ont forfait à la Loi de Dieu et se sont tous rendus les esclaves de l'Antechrist et de Satan. Et c'est là le Péché d'Adam (ARTAUD, 2004, p.886).

Desta forma, podemos observar que o pecado de Adão foi ter-se entregado ao sexo e se reproduzir, assim como seus filhos se reproduzem — pelo orgasmo do coito. Esse pecado faz a alma dirigir-se para o desprezível das coisas, e perder, cada vez mais, a herança da eternidade. Assim, Artaud entende que a alma do mundo é única, mas cada ser possui uma parcela dessa alma. Portanto, a alma do mundo é a alma de Deus, e este é casto e virgem, e o homem, ao entregar-se virulentamente aos prazeres do coito, se afasta e infecta a alma do próprio Deus. Jesus Cristo, que é Deus, não pode aceitar a copulação, o pecado, de modo que o matrimônio não pode perdoar esse ato, pois “le Mirage Sexuel n'est pas chrétien” (ARTAUD, 2004, p.887).

Artaud afirma que, no princípio das coisas, Deus foi contra a reprodução sexuada⁴³ ao fixar as leis do crescimento e da multiplicação dos seres. Deus nunca quis nem o sexo, nem os excrementos e nem a urina. Os homens não foram criados pelo coito; pelo contrário, foram criados sem sexo. Além disso, não tinham intestino, de modo que, no princípio, os alimentos eram eliminados por evaporação lombar, logo após terem assimilados pelo estômago. Isso leva Artaud a dizer: “avant Adam il y a eu bien des Races qui vivaient de cette façon, e qui se reproduisaient par pure transmission fluidique des souffles venus du coeur avec l'aide et la Sanction magnétique du Saint-Esprit de Dieu”⁴⁴ (ARTAUD, 2004, p.887).

Portanto, para entrar corporalmente no reino de Deus, é necessário ser puro em pensamentos, atos e palavras. Para que sua obra seja completa, segundo Artaud, Ele tem que domar o corpo do homem, tem que fazer o corpo do homem voltar a ser tão sagrado quanto era antes do pecado de Adão, tem que voltar

⁴³ Para Artaud (2004, p.887), a reprodução sexual “est une infamie immonde formentée de toutes pièces par les démons”.

⁴⁴ Artaud ainda afirma como se dá o nascimento de uma criança: “Pour faire naître un nouvel enfant et pour mériter de susciter son être l'homme premier et la première femme nés dans le pur esprit de Dieu s'éloignent chacun au plus loin de leur corps terrestre et l'être de leur chair, et s'élancent vers l'esprit de Dieu, afin de lui demander la laisser échapper une forme qu'ils se promettent de garder pure sous les espèces de leur enfant, et c'est la Vierge Marie qui a la garde” (ARTAUD, 2004, p.887).

a ser como o corpo de Adão Kadmon, da tradição iniciática do judaísmo,⁴⁵ e como o corpo de Jesus Cristo, da tradição católica. Esse corpo sagrado pode viver sem sexo, e é através do sexo que o mal se manifesta. O corpo de um homem, em especial, foi eleito por Deus para levar a cabo seu esforço contra a incoercível natureza humana. E quem seria esse homem? Antonin Nalpas responde: é Antonin Artaud:

Le corps d'un homme très spécialement a été choisi pour être l'axe de cet effort de Dieu contre la nature incoercible de l'Homme, cet homme était destiné 1^a demeurer Vierge et à payer par sa douleur le Mal des autres hommes. Mais cet homme lui aussi a oublié Dieu et il a péché. Mais pour le prix de sa faute et de ses péchés il a accepté d'être enfermé vivant dans un Asile d'Aliénés et à *y mourir*. Cet homme s'appelait Antonin Artaud et il est mort à l'Asile de Ville-Évrard au mois d'août 1939. Depuis Dieu a refondu son corps qui correspond occultement à l'Arche-Type sacré de l'homme, sauf mais la virulence du Mal est si grande que le sexe n'a pas pu lui être encore enlevé, et il a fallu que ce corps expie par d'horribles souffrances cette sexualité qui est sur lui comme une de Nessus. Depuis de la mort d'Antonin Artaud Dieu a envoyé dans ce même corps plusieurs Anges pour se succéder dans sa douleur et à la fin el a produit un Être, que la Kaballe connaît sous le nom de l'Être LINTARK-DIMARTURK. Cet être attend que sa douleur cesse pour s'en aller du Monde et faire place à Dieu (ARTAUD, 2004: 888).

Essa impressionante declaração, como percebemos, traz uma escrita que, ao fugir de si, volta pra si, volta que não tem como característica falar sobre o sujeito Antonin Artaud, mas sim não deixar de distanciar-se dele. Em outras palavras, Antonin Artaud, deixando de ser ele mesmo para ser Antonin Nalpas, fala de um Artaud morto que sempre foi, na verdade, um enviado de Deus, um portador dos mistérios iniciáticos que errava pela terra para trazer a vontade divina para os

⁴⁵ Na cabala, Adão Kadmon representa o homem primordial, o homem arquétipo, o homem primitivo e ontológico. Sobre Adão Kadmon, Gershom Scholem (1978, p.125) escreve que “o Deus que pode ser apreendido pelo homem é ele próprio o primeiro homem. O grande nome de Deus em Seu desdobramento criador é Adão”. Sobre o pecado de Adão, onde podemos ver a inspiração de Artaud para construir sua teoria, Scholem (1978, p.130) afirma que “O exílio da *Schehiná*, ou, em outras palavras, a separação, em Deus, dos princípios masculino e feminino, é costumeiramente atribuído à ação destrutiva e à influência mágica do pecado humano. O pecado de Adão repete-se perpetuamente em cada outro pecado. Em vez de penetrar, em sua contemplação, a vasta unidade e totalidade das *sefirót*, Adão, ao se defrontar com a opção, escolheu o rumo mais fácil [...] Em vez de preservar a unidade das ações de Deus em todos os mundos, permeados ainda da vida secreta da Divindade e governados por ela, em vez de consolidar essa unidade pelas suas próprias ações, ele a destruiu. Desde então, passou a existir, algures, lá no fundo, uma ruptura entre o superior e o inferior, entre o masculino e o feminino”.

homens. Isso é o que afirma novamente em outra carta, agora endereçada a Jean-Louis Barrault, de 15 de setembro de 1943:

El cuerpo de Antonin Artaud es el elegido por Dios para descender a él cuando estuviera, este cuerpo, purificado de la mancha y de la tara original y para acabar de eliminar tras la muerte de Antonin Artaud el Pecado de los Hombres que se había acumulado totalmente en él (ARTAUD, 1981: 37).

E, logo depois, vem a afirmar novamente a data da morte de Artaud: “Antonin Artaud murió en Ville-Evrard en agosto de 1939” (ARTAUD, 1981, p.37). Mas, mesmo que Artaud esteja morto, seu corpo ainda vive em Antonin Nalpas, esse corpo que está internado, que foi maltratado, e, pior, esse corpo que carrega consigo todos os pecados do mundo. Tal como o corpo de Jesus Cristo, o corpo do falecido Artaud não pode suportar tais pecados, o que lhe causa dores provindas do demônio.

Para expulsar a los demonios y permitir el descenso de Dios y el término terrenal del Misterio de la Redención humana se necesita heroína y opio y es un acto de caridad cristiana y humana elemental el procurárselos al hombre desgraciado, atormentado y enfermo que aquí se halla y que no puede soportar más sobre sí el sufrimiento del Pecado Humano (ARTAUD, 1981, p.38).

Artaud interpretava a enfermidade de seu corpo pela perspectiva de sua metafísica teológica. O poeta não se vê como um doente mental, mas como alguém que sofre por carregar uma missão divina e, com ela, os pecados da humanidade. Sofrimento que o povo francês, os policiais e os médicos não conseguem entender — por isso louco. Suas convicções não só o levaram ao não entendimento por parte das pessoas, como também à sua própria mortificação. Mas se Artaud morreu, como o próprio data, em agosto de 1939, seu corpo permaneceu crucificado pelos pecados da humanidade e pela destreza do demônio. E, para sanar sua dor, é preciso heroína, ópio, morfina, que são menos prejudiciais do que a intoxicação pelo esperma e pelos excrementos que fabricam o homem a partir do sexo — esses são os verdadeiros hereges e as verdadeiras doenças.

Em uma carta de 7 de julho de 1943, Artaud escreve a Jean Paulhan:

Usted pudo conocer a Antonin Artaud durante cerca de 13 años y verle una o dos veces por semana sin saber muy bien que el escritor y el hombre de teatro a quien usted quería escondía un personaje secreto para usted pero conocido por toda la Prensa y la Multitud, MIENTRAS QUE EN CAMBIO EL MISMO OLVIDABA LA MAYOR PARTE DEL TIEMPO ESTA PRESTIGIOSA ACTIVIDAD e ignoraba el considerable ruido que se producía en torno a sus actos de hombre secreto que toda la muchedumbre conocía (ARTAUD, 1981, p.51).

Podemos perceber que Artaud afirma uma duplicidade em sua vida: homem de teatro (escritor) e um ser secreto. Essa fragmentação representa a recusa de Artaud de se afirmar enquanto ser único, exaltando uma transformação que vem com a morte: “Morir es cambiar de existencia, y no se muere una, sino muchas veces” (ARTAUD, 1981, p.55). Mas o que significa morrer muitas vezes? Uma hipótese possível seria renovação. Como sabemos, já foi dito que Artaud conhecia muito a religião Hindu, e inspirado pelo seu Cristo-Shiva, considerava a morte, a destruição e a catástrofe enquanto potenciais reformadores, revolucionários e transformadores. Antonin Nalpas, ao recordar de uma refeição com Frederic Delanglade e alguns amigos, quando ainda se nomeava Antonin Artaud, escreve: “le hablo de ello [Antonin Artaud] como si estuviera allí y aunque no sea en absoluto Antonin Artaud, el hombre corporal con quien comieron y porque tengo todos sus recuerdos” (ARTAUD, 1981, p.54).

Nalpas não é Artaud, e essa confusão persiste depois da dramática noite de agosto de 1939, que

Dios puso esa noche un alma distinta en un cuerpo idéntico al suyo y alguien distinto se despertó a la mañana siguiente en la misma celda de Asilo y en el lecho de Antonin Artaud y en un cuerpo idéntico al suyo, pero nuevo y virgen, pero ya no era Antonin Artaud em absoluto, y paulatinamente con el tiempo tomó conciencia de quien era. Ese alguien encontró su nombre y se llama Antonin Nalpas, soy yo mismo, y llevo en mi cuerpo el recuerdo de la vida entera de Antonin Artaud (ARTAUD, 1981, p.60).

Nessas primeiras cartas de Rodez, Artaud concilia sua metafísica mística teológica com suas críticas ao discurso psiquiátrico. Artaud se utiliza do nome “Antonin Nalpas”, porque esse se mantém, dentro dessa construção linguística do poeta, no centro do jogo discursivo. O nome “Antonin Nalpas” faz parte da própria mística que Artaud está tentando mostrar, está buscando e vivendo nesses

primeiros anos de internamento. Afirmar que Artaud morreu não é só dizer que esse discurso não pertence àquela pessoa conhecida por todos (homem de teatro, ator, escritor), mas é afirmar, enquanto ser divino, que a linguagem usada por esse ser mantém distância de todo e qualquer discurso que o envolve e o considera patológico. A linguagem de Artaud não é só uma linguagem contra a fala da psiquiatria, mas também uma linguagem que desautoriza a linguagem do médico:

Es infantil y absolutamente falacioso pretenderla, doctor Latrémolière, y es una idea que inventó usted mismo porque está *persuadido* de que soy un Alienado — y porque se halla en frente de mí en la posición del Médico de Asilo contra un encarcelado, porque le basta con afirmar, y el enfermo siempre está en error porque en tales casos aun sus afirmaciones de hechos entran en la categoría de un delirio catalogado cualquiera que sea la lucidez que emplee en expresarlos (ARTAUD, 1981, p.65).

Ao se adentrar nos limites da linguagem, ou, em outras palavras, ao se deparar com o limite do sentido, o poeta maldito traz, a partir dessas primeiras cartas de 1943, uma linguagem repetitiva, mística, oculta, quase inefável, que possibilita ultrapassar as fronteiras tanto da literatura quanto da poesia. Profeta de uma linguagem que não é sua, que, dentro de si, guarda a verdade primitiva sobre o homem e o mundo que foi esquecida. Jean-Michel Rey (2002, p.46) escreve: “Nos primeiros meses da época de Rodez, a escrita poética e o discurso religioso (ou místico) reencontram-se, como num país de reconhecimento, renovam uma muito antiga conveniência, trocam entre si poderes de expressão”. Isso é certo, e ainda podemos acrescentar: é na relação entre o poético e o religioso que Artaud encontra-se entre uma literatura e uma escrita bruta — uma linguagem que se manifesta a partir da morte de seu autor, e, junto com ela, uma linguagem com o poder de destruição da própria linguagem e que não visa fundar uma nova linguagem literária.

É no mês de setembro do ano de 1943 que vemos o poeta cessar de assinar Antonin Nalpas e voltar a assinar Antonin Artaud. Suas cartas ainda mantêm um forte discurso religioso, principalmente inspirado pelo cristianismo, sobre a pureza de seu ser. A sexualidade seria a causa dos pecados da humanidade e o principal motivo da guerra: “Si el hombre sufre es por una razón y sólo una: porque no quiere renunciar a la sexualidad” (ARTAUD, 1981, p.103). De certa forma, mesmo ao considerarmos essas cartas como uma reminiscência da sua escrita de 1937,

não podemos descartar que o pensamento de Artaud tem um fluxo de constantes mudanças. Agora se afasta, em certa medida, das tradições místicas (elas se mantêm como pano de fundo nesses primeiros anos de internamento); o poeta maldito vai afirmar-se em uma escrita cristã levada às últimas consequências: inspirado pela idéia do misticismo judaico de Adão Kadmon, Artaud recusa qualquer tipo de sexualidade. Ser casto para Artaud significa ser anjo, esse anjo enviado por Deus para denunciar a queda da humanidade nas tentações do diabo, entregando-se aos prazeres da carne.

Artaud se considera aprisionado por pessoas guiadas pelo demônio, que o levaram a uma série de internamentos para que não pudesse difundir a palavra divina. A verdade sublime que transmite é a mesma que o condena: ao ser essa pessoa iluminada por Deus, é também o ser delirante para os homens.

Si me encarcelaron, internaron, expulsaron del mundo y de la vida y si la administración francesa, representando con ello al pensamiento de todos los malos gobiernos actuales de la tierra, quiso desembarazarse de mi de este modo, se debe a mi amor por el Cristo y por su Hijo, que es Jesucristo, y porque este amor quiso ser eficaz y quiso manifestarse en palabras y en actos. El hecho es esta idea religiosa que tengo de la castidad, que es absoluta y exclusiva y me lleva repetidamente a reprochar a los hombres su impureza, porque es el uso de la sexualidad humana lo que em los cielos no cesa de causar a muerto de Dios (ARTAUD, 1981, p.184-185).

Artaud, esse anjo enviado por Deus, é o único que pode salvá-lo de uma morte provocada por toda a promiscuidade da humanidade. Nalpas é o nome de solteiro de sua mãe, justamente, esse ser puro, casto, virgem.⁴⁶ O que levaria Artaud parar de assinar Antonin Nalpas para voltar a assinar Antonin Artaud, se ainda prossegue afirmando ser casto e puro? Depois de seis meses, desde última

⁴⁶ Artaud, em uma carta ao Dr. Ferdière, atribui origens místicas e sagradas ao nome Nalpas: "El cuanto al nombre de Nalpas, es como le dije, el nombre de soltera de mi madre, que era hija de Louis y de Mariette Nalpas, y que nació (mi madre) en Esmirna el 13 de diciembre de 1870. Pero no es por eso por lo que yo he hablado de ello, y *me assombra en gran manera haberlo hecho*. / Pues por otro lado ese nombre tiene orígenes Legendarios, Místicos y sagrados que habrían exigido que se le hubiese dejado en la sombra desde el punto de vista que aquí se trata. / Usted conoce en el Mediodía un lugar no lejos de las bocas del Ródano y que se llama LAS-MARÍAS-DEL-MAR. Las Santas Márias eran CUATRO: / María Betsabé, María-Galba, María la Egipcíaca y la Santa Virgen María Madre de Jesucristo. Y que llegaron allí en barco tras el Suplicio del Gólgota. / Ahora bien la Leyenda dice y eso me ha sido asegurado por diversos reputados ocultistas de París que el nombre civil y social de una de ellas era Nalpas, María Nalpas. / Pero eso es tudo. Y no sé por qué se me há ocurrido aqui recordar ese nombre que por el contrario tengo todas las razones para respetar y no pronunciar DESDE ESTE PUNTO DE VISTA, pues por outro lado es un nombre muy extendido actualmente, ya que mi madre tuvo 6 hermanos y éstos unos cincuenta hijos y nietos, etc., etc." (ARTAUD, 2006a, p.62).

vez que assinou Antonin Nalpas, Artaud remete uma carta a Adrienne Monnier, afirmando que mesmo que tenha voltado a assinar seu nome, não é Antonin Artaud: “Ya no soy Antonin Artaud porque ya no tengo su yo, ni su consciencia, ni su ser, aunque esté en el mismo cuerpo que él y civil y legalmente lleve su mismo nombre y esta carta este firmada com ese nombre porque en esta tierra no puedo tener ninguno más.” (ARTAUD, 1981, p.186).

Assim, mesmo que Artaud tenha deixado de assinar Nalpas como seu sobrenome, no decorrer dos anos de 1943 e 1944, vemos que suas cartas fazem parte e participam desse nome que circula e ronda a sua mística da castidade. Não assinar Nalpas não significa voltar a ser Antonin Artaud, mas, por outro lado, admitir que os homens não estão prontos para a verdade divina, e estão reclusos aos pensamentos demoníacos; pensamentos que se manifestam principalmente através dos médicos e da polícia francesa, pensamentos que prenderam o poeta maldito e que o forçaram, repetidas vezes, a sessões de eletrochoque, camisas de força, tratamentos inumanos, para extinguir de seu espírito todas as “loucas” idéias que estava a revelar.

3.5 A AMBIGUIDADE DO INTERNAMENTO: A SOLIDÃO DA ESCRITA

Em torno da literatura, muitos são os autores que tratam do limite entre a razão e a loucura, entre o saudável e o patológico, entre o normal e a anomalia. Duas narrativas nos chamam peculiar atenção sobre esse tema: *O sistema do Dr. Alcatrão* e *do Professor Pena* (2008) de Edgar Allan Poe, e *O Alienista* (1994), de Machado de Assis. Ambos os textos não se comunicam só pela proximidade do tema, mas, particularmente, pelo modo como são apresentados os personagens médicos dentro de cada narrativa. É sabido que Machado de Assis era leitor de Poe, e é provável que a inspiração do literato brasileiro para escrever a novela *O Alienista* seja tirada de *O sistema do Dr. Alcatrão...*; basta olharmos de perto as características que nos interessam tanto do Sr. Maillard quanto do Dr. Simão Bacamarte, e como ambos, homen de ciência e detentores da razão, vão apresentando, no decorrer das narrativas, suas excentricidades.

O Alienista traz, grosso modo, e com toda a ironia machadiana, a ideia da loucura através das extravagâncias teóricas do Dr. Simão Bacamarte, em sua Casa Verde, no interior do Rio de Janeiro — Itaguaí; Poe apresenta um hospício

no extremo sul da França, que tem como diretor o Sr. Maillard, o protagonista e também narrador que, ao saber por alguns amigos médicos sobre a existência do estabelecimento, decide visitá-lo para conhecer o sistema de brandura, famoso método de tratamento adotado em tal hospício.

Embora ambas as narrativas sejam conduzidas de modo diferente, elas trazem a problemática do limite entre a razão e a loucura, ou, na verdade, o que ambos os textos parecem apresentar não vem em forma de afirmação, mas numa questão: quais os limites entre a razão e a loucura? Poe mescla horror com o cômico, onde esta narrativa fantástica segue o artifício do duplo, no caso, centrado na figura ambígua do Sr. Maillard — que realça a ambiguidade da figura do médico e como este apresenta a loucura. As histórias contadas pelo diretor do hospício na narrativa de Poe se confundem, ao longo da narração, entre verossímil e inverossímil, entre mentira e verdade; de forma semelhante, os discursos de Simão Bacamarte, ao introduzir, no decorrer da novela, várias teorias sobre a loucura, traz a questão: quem é insano ou quem é normal? Teoria que acaba por condenar o próprio médico:

Simão Bacamarte achou em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral; pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto. [...] Era decisivo. Simão Bacamarte curvou a cabeça juntamente alegre e triste, e ainda mais alegre do que triste. Ato contínuo, recolheu-se a Casa Verde [...] — A questão é científica, dizia ele; trata-se de uma doutrina nova, cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática. [...] Fechada a Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de sim mesmo (ASSIS, 1994, p.68).

Outro interessante ponto é que ambos os médicos, tanto Bacamarte quanto Maillard, estavam amalucados. Ambos são descobertos, num ato insólito, no último instante: a descoberta só vem salientar a loucura que percorreu ambos os personagens em toda a narrativa. Na novela de Machado, a ambiguidade do médico se manifesta quando, em sua busca de uma teoria perfeita para definir a insânia, descobre que serviria de estudo para si mesmo; no caso do Sr. Maillard, o ambíguo diretor, que ao receber o protagonista em seu hospício, conta-lhe como o “sistema de brandura” foi falho, levando o narrador a acreditar que o diretor estava em pleno

juízo de suas faculdades quando, muito pelo contrário, era o próprio organizador e líder da revolução dos loucos. Ambos os médicos estão marcados, em definitivo, pela mais pavorosa loucura que se desvenda, paulatinamente, aos olhos do leitor — loucura causada pela ambição desmedida de criar uma teoria perfeita para a própria loucura.

Conhecemos esse infundável debate entre os limites da razão e da loucura, mas as ambiguidades dentro de uma instituição asilar não findam só pela figura do médico e do interno. Quando Michel Foucault (2002, p.210) sugere, na abertura de seu artigo *A loucura, a ausência de obra*, que “talvez, um dia, não saibamos mais muito bem o que pode ter sido a loucura” e que “Artaud pertencerá ao solo de nossa linguagem e não à sua ruptura”, o autor de *História da loucura* expressa uma esperança. Mesmo que Artaud, hoje, tenha sido, de certa forma, absorvido pela literatura, pela estética e, principalmente, pelas práticas teatrais, ele ainda se mantém numa ruptura sem precedentes. Seu internamento e sua linguagem representam o auge de uma obra que não é obra, de uma escrita que não busca comunicar nem dar uma lição. Se buscássemos uma lição, um comunicado, estaríamos a trair o próprio Artaud, pois, “antes da loucura e da obra, [encontramos] o sentido de uma arte que não dá ocasião para obras” (DERRIDA, 2002, p. 115). Nesse sentido, concordamos quando Derrida (2002, p.115) escreve: “Se Artaud resiste totalmente — e, cremo-lo, como ninguém mais o fizera antes — às exegeses clínicas ou críticas — é porque na sua aventura (e com estas palavras designamos a totalidade anterior à separação da vida e da obra) é o *próprio* protesto contra a *própria* exemplificação”.

Artaud não pode ser exemplificado, nem simplificado. Sua escrita está jorrada por sangue, por uma ferida que não se cicatriza. Se em um determinado momento histórico se tentou (como ainda tentam) cicatrizá-lo, isso já não pertence a Artaud, já não pertence à sua linguagem. Artaud ainda encontra-se num lugar especial dentro de nosso pensamento (talvez no limite da loucura e da razão), não estando totalmente inserido, mas, de certa forma, já inserido. Isso só vem a demonstrar como é tênue a linha que separa o louco daquilo que ele não é.

Autores como Foucault afirmam que o discurso psiquiátrico fez a loucura calar-se ao encerrá-la dentro dos muros do internamento. Essa afirmação procede num sentido ambíguo: ao silenciar a voz da loucura, ela pode sussurrar, dentro do espaço que a dominou, palavras distantes daquelas que a determinam e a

limitam. A loucura não se calou diante do discurso do médico (que a definiu, a encerrou e a desaltorizou a falar), pelo contrário, ela contra atacou — silenciada, ela eclodiu numa linguagem que produz eco, numa profundidade falante que não se destina a ninguém, destruindo ou não compactuando com aquela linguagem outra (a do poder) que a determinou como louca ou esquizafrênica. Michel Thévoz (1979, p.8) escreve que “C’est l’internement ou l’excommunication sociale, et non la folie, pensons-nous, qui constitue la condition spécifique d’une telle création d’écriture [a arte bruta]”. E, somada a isso, Maurice Blanchot (1987, p.17) afirma que escrever é “retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo”. Artaud (2004, p.162), em seu *Le pèse-nerfs* qualifica seu pensamento como um “impoder”, mas esse impoder não é a esterelidade da fala, da escritura, ou uma simples impotência, senão, como nos escreve Jacques Derrida (2002, p.117-118), “é a própria inspiração: força de um vazio, turbilhão do sopro de um soprador que aspira para ele e me furta aquilo mesmo que deixa vir para mim e que eu julguei poder dizer em meu nome”.

É esse impoder que marca toda a escrita de Artaud, é esse sopro que não se destina a comunicar, mas, por mais contraditório que isso possa parecer, que não cessa de falar. Ainda em *Le pèse-nerfs*, Artaud (2004, p.160) afirma: “Je suis un abîme complet”; abismo que traz à palavra um não sentido, ou ainda, uma “irresponsabilidade como poder e origem da palavra” (DERRIDA, 2002, p.118); essa irresponsabilidade fica à margem da lógica, da moral e da estética, mas também fica à margem do seu próprio autor — “é uma perda total e originária da própria existência” (DERRIDA, 2002, p.118). As palavras de Artaud não pertencem a ele, pois quem é ele? Quem é Antonin Artaud? Ele próprio responde: “Y ahora soy Outro, absoluta y radicalmente” (ARTAUD, 1981, p.102).

Uma explosão vulcânica, diríamos, que marca a escrita de Artaud em 1945 e 1946. Sua escritura é traçada, mais do que nunca, pelo seu encontro com a morte. O poeta está em constantes transformações; essas transformações geram, em suas cartas, uma escrita repetitiva, ao mesmo tempo que irregular e corrosiva. Artaud se desdobra, se reinventa, se repete, desaparece em cada linha traçada, em cada desenho feito. Sua escrita traz uma batalha, uma guerra entre as palavras e seus sentidos, como já havia anunciado vinte anos atrás:

Ceux pour qui certains mots ont un sens, et certaines manières d'être, ceux qui font si bien de façons, ceux pour qui les sentiments ont des classes et qui discutent sur un degré quelconque de leurs hilarantes classifications, ceux qui croient encore à des "termes", ceux qui remuent des idéologies ayant pris rang dans l'époque, ceux dont les femmes parlent si bien et ces femmes aussi qui parlent si bien et qui parlent des courants de l'époque, ceux croient encore à une orientation de l'esprit, ceux qui suivent des voies, qui agitent des noms, qui font crier les pages des livres,
– ceux-là sont les pires cochons.

[...]

Et je vous l'ai dit: pas d'oeuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien.

Rien, sinon un beau Père-Nerfs.

Une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l'esprit (ARTAUD, 2004, p.165).

Em meados de 1945 vemos Artaud se afastar cada vez mais de suas convicções místicas que preponderavam nas cartas de 1943 e 1944. Artaud já demonstra uma linguagem mais violenta, mais cruel. Em uma carta a Jean Paulhan, de fevereiro de 1945, afirma que tem que recuperar o tom que se encontrava em *Le théâtre et la peste*:

He releído muchas veces *Le Théâtre et la Peste*, y pienso que hay en él un tono y el secreto de un tono que tengo que recuperar a cualquier precio por encima de todas las terribles adversidades a que há sido sometida mi conciencia, porque ahí reside el secreto de mi yo de todo lo que buscaba en la época de la correspondencia con Jacque Rivière⁴⁷ (ARTAUD, 1986a, p.45).

Em 6 de abril do mesmo ano, Artaud afirmou que se viu "invadido por una corriente de pensamientos de una violencia tan terrible que olvidé todo lo demás" (ARTAUD, 1986a, p.70). É nesse fluxo de seu pensamento que, três meses mais tarde, nega explicitamente a relação que mantinha com a religião cristã:

⁴⁷ É notável lembrar que a primeira edição de *Le théâtre et son Double* saiu em 1938, que coincide com o momento em que Artaud se encontrava em Sainte-Anne (que nem ficou sabendo da publicação). Já a segunda edição saiu em maio de 1944, mas Artaud só conseguiu ter acesso a sua obra quase um ano mais tarde.

On a dû vous dire qu'à un moment donné j'avais été repris par le rituel chrétien, mais voilà deux ou trois mois que je me suis rendu compte que j'obéissais ce faisant à d'abominables influences qui n'avaient jamais eu d'autre idée que de capter les forces de mon moi et de les amener à cette idée stupide de l'être, par les êtres appelée dieu et à laquelle je n'ai jamais cru, qu'on l'appelle christh, Jehovah ou Brahma. Je suis un homme et un corps, j'ai un coeur dedans venu de la moelle de mes os, ma douleur, et je ne supporte pas que les esprits me commandent, qu'ils viennent du ciel ou de l'enfer. Et j'ai été heureux de trouver enfin un homme qui veuille fesser le nombril de Dieu! Car Dieu en effet ne s'en ira pas avec ses rites, ses communions, ses messes et son Saint chrême si l'on ne se décide pas à le fasser avec toute la brutalité d'une haine que les siècles ont accumulée⁴⁸ (ARTAUD, 2004, p.983).

Estas transformações de Artaud vêm acompanhadas de uma ultrapassagem de toda sua escrita. De um lado, temos o espaço fechado do internamento, com todas as significações que traz consigo: solidão, linguagem científica, exclusão social, doença mental, etc; do outro lado, entretanto, temos um movimento exterior, que vem do interior, contra as amarras que impõe todo o discurso psiquiátrico e as sessões de eletrochoques que Artaud tanto condena: uma experiência mística com a linguagem (não simplesmente por que o autor acredita e coloca em seus escritos teorias místicas ou religiosas, mas uma relação mística que o autor mantém com a escrita), uma liberdade poderosa e sem reservas onde linguagem e vida se confundem, se mesclam e se misturam, ultrapassando a barreira da literatura e de uma escritura que fala sobre o mundo, rompendo com a sintaxe determinada e escavando, num esoterismo linguístico, um significado oculto dentro de cada palavra. Palavras que falam por si só, é isso que Artaud nos diz em uma carta endereçada a Jean Paulhan: “Comme un poète qui attend longuement que les mots disent tout ce qu'ils ont à dire avant de se mettre lui-même à les dompter. — Il y a dans ce texte plusieurs phrases où je me demandais jusqu'à quel

⁴⁸ Artaud explicitamente nega todo o catolicismo e toda a religião em geral. Em sua escrita, como podemos perceber a partir das cartas dessa época, Artaud não mais utiliza maiúsculas para designar palavras relacionadas à religião, em especial, deus. Posteriormente, utilizará maiúsculas apenas em alguns casos, mas apenas para ridicularizar. Como exemplo, podemos ver em uma carta endereçada a Roger Blin, em 23 de setembro de 1945, que o autor afirma seu ódio pelas religiões (embora nunca tenha deixado de ter intervenções místicas em sua linguagem): “Hay océanos de encantamiento en París, en la tierra y en Rodez para imperdirme de salir de aquí y no deseo continuar viendo al alma asfixiada bajo los encantamientos como viene pasando ya desde hace 8 años pero que ha llegado al colmo del paroxismo desde el pasado mes de Abril, es decir, desde esse pretendido Domingo de Pasión en que arrojé la comunión, la eucaristía, a dios y a su cristo por lãs ventanas y me decidí a ser yo mismo, es decir, simplemente Antonin Artaud un incrédulo irreligioso por naturaleza y con un alma que jamás há odiado a nada más que a Dios y sus religiones, sean de cristo, de Jeováh o de Brahma, sin olvidar los ritos naturalistas de los lamas” (ARTAUD, 1986a, p.108).

point l'écrivain a le droit de se croire le Maître du langage" (ARTAUD, 2004, p.898-899).

Linguagem que fala de si, sobre si e no interior de si. Uma linguagem afastada do mundo, ou, como diz Blanchot (1987, p.40), uma arte que "parece então o silêncio do mundo, o silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto". Ora, ao colocar a escrita de Artaud como uma linguagem que se mantém à margem do mundo, afastada do mundo, só corrobora com a ideia de que o poeta, encerrado num asilo de alienados, se encontrava na mesma dimensão que sua linguagem (enquanto Artaud estava socialmente colocado à margem, sua linguagem estava transgressivamente). O poeta maldito, ao lembrar de como foi internado, escreve: "Sea como sea era criminal hacerme pasar por un enfermo en estas circunstancias y calificar deshonestamente de crisis mentales mis estados de manifestación de mi verdadera alma y de mi verdadero ser" (ARTAUD, 1986a, p.97)⁴⁹. Isso nos faz lembrar dos contos de Machado e de Poe e as questões que podem suscitar: o que é loucura e o que não o é? Um louco ou um artista? Um alienado ou poeta? Ou, na pergunta de Foucault (2002, p.188): "Onde termina a obra, onde começa a loucura?" O próprio Artaud (1986a, p.114), em uma carta a Jean Paulhan, escreve sobre a incoerência do Dr. Ferdière ao olhar para ele e seus trabalhos: "*un médico* puede permitirse el lujo de tratarme de loco si no le gusta lo que hago, como un crítico que estuviese celoso de un poeta y que lo hiciese encarcelar. — Esto es lo que especialmente há sucedido aquí". O poeta, ao aproximar Ferdière de um crítico de arte, reprova o médico por rotular sua poesia como uma "expressão de sua loucura" sem realmente entendê-la. Sendo assim, a posição do médico parece dizer mais a respeito ao gosto ou a uma limitada compreensão sobre a arte, do que à loucura propriamente dita.

Ao olharmos para Artaud, logo perceberíamos que as fronteiras (razão, linguagem, sociedade, etc.) estão em constantes ultrapassagens. Essas ultrapassagens são o que podemos entender por poesia em Artaud — o poeta maldito, ao transitar entre as fronteiras da linguagem e daquilo que não o é, faz sua

⁴⁹ Em uma carta a Anie Besnard, datada em 10 de fevereiro de 1944, quando ainda Artaud estava influenciado pela religião cristã, escreve o porquê foi internado: "Sé perfectamente que la mala influencia de los tiempos há terminado haciéndole creer que exageraba con mis sueños perpetuamente apocalípticos y que para mucha gente soy lo que los hombres llaman un falso profeta y un profeta de desgracia, y que además fue por esta causa que me hicieron encerrar como aguafiestas en um Asilo de Alienados, pronto hará siete años" (ARTAUD, 1981, p.162).

poesia ganhar a virulência de sua dor. Michel Thévoz (1978, p.39) escreve que “L’antagonisme social entre les propriétaires du code et les exclus trouve avec la situation asilaire sa ligne de front. Sans doute serait-il cynique d’affirmer que l’invention d’écriture y trouve son terrain le plus favorable. Le fait est pourtant qu’elle se nourrit de cet antagonisme”. O antagonismo entre o código da língua estabelecido e a transgressão desse código significa o nascimento de uma nova linguagem: “romper com a linguagem para tocar a vida” (ARTAUD, 2006b, p.8). O isolamento asilar pode ser considerado a causa da escritura em Artaud, mas apenas num certo sentido: não porque o mesmo se encontra internado, fechado nesse espaço que o classifica como um alienado, e sim porque esse louco do teatro encontra-se muito além dos muros que o excluem da sociedade. A poesia de Artaud começa no momento em que ele próprio se percebe como excluído, não apenas socialmente (como em Thévoz), mas no próprio território da linguagem: ele não somente se vê como excluído do mundo, mas excluído do sentido das coisas (como em Blanchot). Em uma carta a Rene de Solier, Artaud (2004, p.984) escreve “j’ai été traité d’insensé un jour il y a huit ans parce que je pense que les choses n’ont pas de sens, et que seul l’instinct du coeur les commande”. Ou, em outras palavras, podemos dizer que Artaud não se submeteu a um hediondo corredor dos sentidos, que podemos ter isso como uma das causas de seu internamento.

O isolamento de Artaud não se encontra somente dentro do hospital que o classifica como doente e o condena a mais de 50 sessões de eletrochoques; seu isolamento já se encontrava em sua própria obra. Obra que mantém um poder (ou um impoder) de excluí-lo no momento em que o absorve para sua mais profunda solidão. Assim, *Les lettres de Rodez* podem ser entendidas sobre uma dupla solidão: solidão asilar, solidão poética. Escrever para Artaud não significa trazer a presença de seus amigos, mas significava afundar-se mais ainda nessa solidão que o devorava. Ao escrever suas cartas, havia sempre a dúvida se realmente elas seriam entregues aos seus destinatários: ou o correio as interditará, ou Ferdière não deixará sair de Rodez, ou elas poderiam ter sido extraviadas por seu correspondente.

O antagonismo entre a exclusão e a escritura, entre o código da língua e sua transgressão, entre os muros do internamento e a liberdade, não é exatamente o que produz a obra de Artaud; ao contrário, o que seus urros, suas glossolalias expressam é, justamente, esse espaço onde não há oportunidade para

a obra, esse *pèse-nerfs* que não é produto de uma ficção, senão “el resultado de una prolongada experiencia de todo” (ARTAUD, 1986a, p.207), uma experiência com a morte.

3.6 O MÉDICO E O MOSTRO

O psiquiatra Gaston Ferdière, em 1976, abriu seu *dossier* sobre Antonin Artaud para, como o mesmo diz, “sacarlo a la luz” (FERDIÈRE, 2006a, p.10), trazendo a inédita correspondência entre ele e seu paciente. Como diz Teixeira Coelho (1982, p.23), “o doutor, ao prefaciá-la edição da Gallimard, de 1977, procura, de modo mais canhestro possível, jogar uma luz favorável sobre si mesmo”. Foi com Ferdière que Artaud, como podemos observar em uma grande quantidade de cartas, mantinha uma relação de amor e ódio — ora acusava-o de maus tratos e ora o tratava como um amigo. O que fica mais evidente nesse prefácio é o que incomoda Ferdière: as inúmeras críticas recebidas (inclusive de amigos de Artaud) pelas frequentes sessões de eletrochoques e pelo diagnóstico do Professor Henri Mondor sobre o poeta: “Mi conducta, por supuesto, puede prestarse a muchos comentarios más o menos desagradables y deseo dar aquí algunas razones” (FERDIÈRE, 2006a: 9)

Em 4 de março de 1948, Artaud foi encontrado morto em seu quarto no hospício de Ivry⁵⁰ — quarto que Nerval, poeta admirado por Artaud, havia ocupado — aos pés da cama, agarrado a um sapato. Muitas são as polêmicas em torno da morte do poeta, embora, logo após sua morte, tenha se diagnosticado câncer no reto. Teixeira Coelho, em seu *Artaud*, aponta-nos a possibilidade de suicídio, dizendo que o próprio poeta, um dia antes de morrer, havia estado na casa de Paule Thévenin onde redigiu um documento oficial sobre seus livros publicados e os que viriam a ser publicados, o que leva Coelho a insinuar que Artaud estava se preparando para sua morte. E, para corroborar essa posição, demonstra-nos outro

⁵⁰ O próprio Ferdière, sobre a clínica do Ivry, escreve: “Puedo confesarlo hoy: más de una vez me ocurrió lamentar el haber liberado demasiado pronto a Antonin Artaud y no haber exigido más garantías en el momento de su salida de Rodez, el no haber tomado mayores precauciones en la organización de la post-cura./ ¡Sin embargo yo no ignoraba la detestable reputación de la demasiado famosa clínica de Ivry! Es culpa mia, es mi mayor culpa si Artaud murió relativamente joven y no nos dio un número mayor de obras de arte — como el admirable *Van Gogh*” (FERDIÈRE, 2006a, p.9-10). Nota-se que o Dr. Gaston Ferdière está muito mais preocupado em escapar da culpa pela morte e pelos maus tratos de Artaud, do que propriamente em relembrar os fatos.

indício, onde “dois dias antes de sua morte, a 2 de março, Artaud observa à irmã que precisa ter muito cuidado ao dosar a droga [da qual os médicos haviam liberado o uso para Artaud], caso contrário poderia provocar sua própria morte. Quer dizer: Artaud sabia da possibilidade que está ao alcance de sua mão” (COELHO, 1982, p.113). Outra versão é do Dr. Gaston Ferdière, escrita no prefácio de *Nouveaux écrits de Rodez* (1977). O médico insinua que na verdade Artaud morreu envenenado, intoxicado pelas quantidades de heroína e morfina que tomava, indo contra o diagnóstico de câncer adotado, dizendo que “El diagnóstico de cáncer intestinal caído un buen día de boca del profesor Henri Mondor me parece que debe ser puesto en tela de juicio: ¿ no era posible, a lo largo de una única consulta y a la vista de simples radiografías, tomar triviales escíbalos, como se ve a lo largo de las intoxicaciones de opio, por opacidades neoplásticas?” (FERDIÈRE, 2006a, p.10). Mas quanto a esta posição, parece ficar claro que, como apontam alguns comentadores, Ferdière estava procurando se livrar da culpa atribuída a ele por negligência — como o médico não havia detectado aquela doença na estada de Artaud em Rodez? Mesmo assim, como esclarece Cláudio Willer (1986, p.14), a versão mais plausível é câncer no reto.

As polêmicas não só rondam a morte de Artaud, como também toda sua relação (correspondência) com Ferdière enquanto se manteve em Rodez.⁵¹ Desde 1943 até 1946, as cartas de Artaud trazem uma poesia virulenta, realizada em repetições linguísticas — repetições que constituem sua poesia e a transforma, dobra-a, reconstrói-a, nega-a, destrói-a. Ora Artaud acusa Ferdière de amigo, ora acusa-o de inimigo, ora é o médico com uma sensibilidade para a poesia, ora é o psiquiatra que mata o poeta com inúmeras sessões de eletrochoques. Como podemos observar no trecho abaixo, uma exposição que mescla internamento e poesia — uma das mais belas cartas de Artaud em sua estadia em Rodez — e traz, sob o ponto de vista do paciente, a visão limitada do médico sobre a esfera poética de seus escritos:

⁵¹ Durozoi (1975, p.48) já afirmava sobre a ambiguidade da relação de Artaud com seu médico: “Es un período durante el cual sus relaciones afectivas con Ferdière son ambiguas: aunque sigue siéndole muy adicto, Artaud se lamenta de que es torturado por el electro-choque, y acusa a Ferdière de aterrorizarle por medio de constringentes amenazas (de entoces parte la rivalidad, que no cesará de agrandarse tras la muerte de Artaud, entre acusadores y defensores de Ferdière).”

En este momento me reprocha que me escondo de usted y es lo que siempre me ha reprochado desde que estoy aquí. Pero yo en eso veo más bien escenas de celos amistosos que reproches críticos de médico. Algo en mi mundo interior se le escapa y está en contra de que se lo abra a otras personas que no son usted. Ahora bien es lo contrario de mis intenciones. Siempre he querido arrastrarle a mi esfera poética propia pero he visto que usted no quería creer en ella y es lo que me ha cerrado el corazón. Los estados místicos del poeta no son delirio Dr. Ferdière. Son la base de su poesía.

Tratarme como delirante es negar el valor poético del sufrimiento que desde la edad de quince años surge en mi ante las maravillas del mundo del espíritu que el ser de la vida real jamás puede realizar; y de este sufrimiento admirable del ser es de donde he sacado mis poemas y mis cantos. ¿Cómo no consigue amar en la persona que soy lo que ama usted en mi obra? Es de mi yo profundo de donde saco mis poemas y mis escritos y a usted le gustan. Todo el poeta es un Vidente. De su iluminismo fue de donde sacó Rimbaud las *Iluminaciones* y la *Temporada en el Infierno*. Y William Blake vio en el mundo místico del Espíritu el objeto de todas las maravillosas visiones transcritas en el *Matrimonio del Cielo y el Infierno*. Si yo no creyese en las imágenes místicas de mi corazón no podría llegar a darles la vida.

Creo en el Cielo Dr. Ferdière aunque no creo en el infierno y considero como una indignante impiedad tratar de delirio las imágenes que me forjo del cielo.

[...] en la época en que yo era el poeta Antonin Artaud y era libre todo París conocía las visiones místicas que yo tenía. Y a usted mismo se las describí en París en 1935 y no comprendo que lo que en aquel momento maravilló al Sr. Gaston Ferdière Interno de hospitales y le hizo querer al poeta y místico que yo era sea tratado hoy de delirio por el Dr. Gaston Ferdière Médico Director del Manicomio de Rodez. Usted me prometió en París defenderme en todo momento y me dijo que mis estados místicos eran la verdad y no delirio enfermizo y que habría que caer en una época de crimen, de ignorancia y de locura para tratarlos como enfermedad. Le suplico que recuerde su verdadera alma y comprenda que una serie más de electrochoque me aniquilaría.

Y no creo que usted lo desee en conciencia (ARTAUD, 2006a, p.109-110).

Ao reconstruir sua esfera poética, Artaud acusa Ferdière de não ser o mesmo Gaston Ferdière de 1935. Essa dupla pessoa, como podemos observar no trecho da carta acima, não se esgota somente cronologicamente, ou seja, em um Ferdière antes de ser diretor do Asilo de Rodez e depois de o sê-lo, mas na própria trama que a função “médico diretor do asilo” traz. Como modo terapêutico, o Dr. Gaston Ferdière incentiva o paciente Antonin Artaud a escrever, mas é em seus poemas, cartas, etc., que ele considerou Artaud como um delirante. Os estados místicos que para Artaud são sua esfera poética, para o Dr. Gaston Ferdière nada

mais são do que a prova de sua loucura. A contradição se faz: escrever ou não escrever?

Podemos observar como essa trama desenvolve-se em várias cartas. Em uma constante repetição, Artaud escreve para Ferdière e de Ferdière: “pues en realidad su alma es un Ángel y usted es un Ángel de Jesucristo” (ARTAUD, 2006a, p.29). E, alguns meses depois, quando escreve à mulher do médico, aponta outro Ferdière:

Y de eso es de lo que se trata en este momento. Un mal espíritu se ha apoderado del Dr. Ferdière que le hace encontrar horribles y exasperantes algunas canciones que a veces se me ocurre con lo que yo sufro y él también sufre porque el Mal Espíritu que se ha apoderado de él y se ha pegado a todo su cuerpo, absoluta y heméticamente, quiere arrastrarlo en su caída y perderlo con él. Estoy enfermo y él no me cuida (ARTAUD, 2006a, p.41).

O poeta maldito sabia das inconstâncias do médico sobre seus escritos e tratamentos aplicados, tanto o sabia que sofria com isso.⁵² Mas sua esfera poética justamente se constrói dentro dessa contradição. Para Artaud, só existia um meio de se fazer poesia, era viver poesia. E ele sabia que era mais poesia que poeta, mais literário que literato, pois ele próprio fazia parte de sua obra, parte de uma linguagem que falava dele e sobre ele (ou desse eu sempre morto), e que, ao mesmo tempo, não a controlava. É isso que escreve em uma carta em 25 de setembro de 1943:

⁵² Repetidas vezes Artaud escreve que sofria com um olhar pouco sensível que Ferdière mantinha sobre ele. Antes de ser internado, Artaud era um poeta surrealista, e suas criações poéticas/literárias faziam parte de sua vida, onde limite entre obra e vida se confundiam — isso fazia parte de sua carreira, por assim dizer, artística. Como sabemos, Gaston Ferdière tinha certa sensibilidade para as artes, e esse é um dos motivos que os amigos de Artaud confiaram o poeta ao diretor do Asilo de Rodez. Mas parece-nos que, ao longo da correspondência de Antonin Artaud com Ferdière, o psiquiatra oscilou entre ver Artaud como o poeta e o louco. E essa última posição de Ferdière feria muito o poeta maldito, como percebemos em uma carta em 13 de agosto de 1943: “Hay una cosa que me duele en el corazón es que tengo la impresión de que bruscamente dentro de usted se ha alterado algo en el afecto que sentía por mí y que muchas vueltas y revueltas que le doy en el fondo de mi conciencia a los actos, pensamientos o sentimientos que se refieren a usted no encuentro absolutamente nada que pueda justificar por su parte y contra mí un reproche cualquiera ou una queja” (ARTAUD, 2006a, p.55).

Soy un ignorante. Durante mucho tiempo me he creído seguro del sentido de las palabras, también hasta cierto punto me he creído su dueño. Pero ahora que las he *experimentado* algo, ese sentido se me escapa.

¿Por qué?

Las palabras valían lo que les hacía decir, es decir lo que yo ponía dentro.

Pero jamás he podido saber exactamente hasta qué punto llevaba razón (ARTAUD, 2006a, p.68).

Artaud vivia sua poesia, fez poesia não para si, ou para Ferdière ou qualquer outra pessoa, mas simplesmente porque sentia a necessidade de escrever: uma escrita que lhe escapava antes mesmo de ter o intuito de comunicar. O poeta não cessou de estar afastado de sua escrita, e é nesse movimento que não cessou de soçobrar em sua poesia. Ao considerarmos que Artaud faz parte de sua poesia, onde vida e obra são inseparáveis, não podemos deixar de supor que ele, nesse “experimento literário”, também não cessou de se afastar de si enquanto autor. Ao escrever, não era ele que escrevia, mas as palavras que por meio dele falavam — de certa maneira, aqui podemos encontrar o mesmo movimento que já havia em *Les nouvelles révélations de l'Être*, pois Artaud encontrava-se apenas como um intermediário entre as palavras e o que elas manifestam. Palavras que emanam do vazio para dizer o sentido escondido no qual seu autor não podia alcançar, resistindo ao poder da autoria e ao mesmo tempo submergindo a autoria em suas linhas — uma escrita perigosa, como nos lembra Blanchot.

Talvez a relação sempre conturbada, incerta, alternada entre Artaud e Ferdière possa ser esclarecida em uma carta de agosto de 1943:

Hay un libro extremadamente sabio y pertinente de Marcel Granet titulado *La pensée chinoise* una larga exposición de la Teoría de los *Trigramas* que es incomprensible si nos atenemos a la lógica ordinaria del Pensamiento Europeo y que sería considerado como una Demencia por la Medicina de occidente si aquellos que la inventaron la expusiesen en un Manicomio, porque el espíritu humano se pierde dentro de ella en un Simbolismo de tal trascendencia que la conciencia abandona la acostumbrada física de las cosas y entra en percepciones desconcertantes de la naturaleza de todo lo Mental (ARTAUD, 2006a, p.57).

Nesse sentido, Artaud aproxima-se dessa teoria dos *Trigramas*. O seu pensamento sempre esteve à margem do pensamento ocidental; sua vida, juntamente com sua arte, amiúde foram incompreensíveis pelo homem europeu. O

embate entre o que é exterior e o interior, entre o dentro e o fora, é o mesmo embate, podemos considerar, entre Artaud e seu psiquiatra.

É certo que o poeta maldito, ao longo de seu internamento em Rodez, alternava constantemente seu pensamento (o que para um psiquiatra seria esquizofrenia), afastava-se de sua subjetividade, partia de referências diferentes, ultrapassava o pensamento, tornava impossível uma linearidade. Em uma carta de 18 de outubro de 1943, trava um embate, por assim dizer, com seu psiquiatra. Afirma que conhece mal “el psicoanálisis de Freud e Jung”, mas “en revancha he estudiado muy de cerca la *Kábala en Zohar*” (ARTAUD, 2006a, p.74). Como sabemos, em 1943, Artaud ainda estava apegado a idéias míticas cristãs fundamentadas pela cabala, mas esse trecho, em particular, serve de ilustração para uma ideia mais geral: enquanto Artaud parte de um determinado ponto em seu pensamento (sempre inconstante em suas místicas poéticas), Ferdière já tem fundamentado todo seu discurso embasado na psiquiatria da época. Mas façamos jus ao Dr. Ferdière: como já o sabia Robert Desnos, o médico sempre teve um “espírito humanitário” e uma certa inclinação para as artes. É tendo isso em vista que Artaud sempre “cobrou” Ferdière (que sempre alternava entre o médico humanitário e o médico monstro que lhe causou mais de 50 sessões de eletrochoques), e, talvez, nesse sentido, o poeta via seu médico da mesma forma em que Robert Louis Stevenson escreveu seu romance *O médico e o monstro*. Stevenson apresenta, através das investigações do advogado Gabriel John Utterson, o estranho caso de seu amigo Dr. Henry Jekyll, que ao tentar separar, em uma mesma pessoa, a personalidade boa da má, acabou criando uma dupla personalidade: agora não é somente o Dr. Henry Jekyll, mas também Edward Hyde. Essa separação abrupta entre as duas personalidades parece definir como Artaud se relacionava com o Dr. Ferdière, descrevendo-o em alguns momentos como um anjo e um grande amigo que o incentiva a escrever, e em outros, como um ser dominado pelo mal que não cessa de tentar calar a poesia que existe dentro dele:

No todos los médicos se vueltan como usted en el trato de los Poetas, de los Místicos, de los Iluminados y de los Videntes y no saben comprender ese espíritu de reivindicación de otra vida que está en el corazón de todo hombre noble y enseguida lo convierten en delirio de reivincación (ARTAUD, 2006a, p.52).

E, em outra carta:

Tengo la impresión de que tiene algo *personal* que reprocharme, quiero decir que se refiere a la amistad que siente usted por mí desde hace años y que parece haberse evaporado en este momento (ARTAUD, 2006a, p.98).

Desta forma, vemos como a relação entre Artaud e seu psiquiatra sempre aconteceu de forma ambígua, o que leva o poeta francês a se perguntar por que Gaston Ferdière o censura. Seria por seus delírios ou por suas convicções místicas, literárias? Seria ele, aos olhos de seu médico, um taumaturgo ou um delirante?

Hice taumaturgia en público es totalmente cierto, pero me gustaría saber si es la taumaturgia en sí misma o el delirio lo que se me reprocha. Si es la taumaturgia es una iniquidad porque tal taumaturgia era cristiana, y era incluso crística, quiero decir que estaba hecha en nombre de Jesucristo y que eso es lo que exasperó a cierto número de gentes que no son más que Demonios. Si es el delirio es una mentira, y como médico y hombre de fe y buena voluntad, si me hubiese visto en ese momento jamás habría podido juzgar que yo era un delirante. Como la taumaturgia no es internable sino que los es el delirio, se ha pretendido que yo era un delirante con el fin de desembarazarse del taumaturgo que hay en mí y eso es todo (ARTAUD, 2006a, p.111).

Artaud recusa a defensiva, fala a partir desse vazio que o cerca, desse silêncio que o detém. Mostra-se maduro em suas cartas e escreve repetidas vezes que não está louco e que, se um dia poderia ter sido chamado de tal, foi porque o próprio espaço do internamento o tornou assim, com seus métodos desumanos, obsoletos e violentos: “Si usted me encontró enfermo y desequilibrado cuando llegué aquí, y *lo estaba em efecto*, fue a causa de los malos tratos y de las *violencias* que sufrí un poco por todos lados” (ARTAUD, 2006a, p.111). A maior incompatibilidade de Artaud com Ferdière é, sem dúvida, as frequentes sessões de eletrochoques. Isso causa em Artaud, como o mesmo escreve, coma induzido. As sessões o deixam dias sem conseguir pensar, sem poder escrever, inerte, vegetando, sofrendo, com dores, etc. Isso repugnava Artaud, tanto que em algumas cartas pede ao próprio Dr. Ferdière que, antes de tomar a decisão de outra sessão

de eletrochoque, o consulte antes.⁵³ Artaud recusa as interpretações de Ferdière, fala que nunca esteve louco ou doente e que, na verdade, são os tratamentos a que foi submetido que o tiraram de sua plena consciência e o fizeram cair na loucura imposta pela “ciência” psiquiátrica:

Todavía no estoy lo suficientemente loco o enfermo para hacer eso en la calle o bajo las galerías del manicomio y hasta ahora mi inconsciente jamás me ha hundido. Nunca he perdido ni un átomo de mi lucidez y durante mis nueve años de internamiento jamás se me ha escapado un gesto *inconsciente* y ni siquiera después de los apaleamientos gratuitos recibidos en Le Havre, en Rouen o en Sainte-Anne. Las únicas pérfidas de conciencia que he sufrido y en las que durante dos meses no sabía en ningún momento lo que hacía procedían de los comas de eletrochoques y es por lo que he insistido tanto ante usted y los Drs. Latrémolière y Dequeker *para que eso ya no recomenzase nunca*” (ARTAUD, 2006a, p.132).

É certo que Artaud muda constantemente sua escrita, alterna, repete e destrói o que ele mesmo escreveu. Todavia, parece-nos que o poeta retoma sua poesia da crueldade, essa escrita que se avizinha da peste, em meados de 1945. A retomada de uma poesia da crueldade traz consigo uma escrita mais próxima da morte, uma forma totalmente longe de Deus e mais próxima da carne e do sofrimento humano. Linguagem sediciosa, amotinada, trazendo signos ocultos, partes escondidas, recobrando a consciência esquecida de um homem já moldado por sua linguagem ordinária. Fazer jus a Antonin Artaud não é isentá-lo de suas contradições, ao contrário, é aceitá-las como princípio de sua escrita, como potência para uma fala que se oblitera no momento de seu nascimento. O espaço do internamento não fez Artaud (e sua poesia) dissimular, mas fez reverberar uma linguagem sem precedentes, a não ser em raros casos na história, talvez casos *ahistóricos* — como entendia Nietzsche — como Nerval, Hölderlin, Rimbaud, Roussel. Ao considerarmos a poesia de Artaud, enquanto esteve fechado pelos muros que representam seu encerramento, podemos pensar numa poesia silenciosa, murmurosa, e, em várias vezes, glossolálica – verdadeiros gritos de dor. É a isso que Blanchot (2007, p.177) chama nossa atenção: “nos limites desse estreito cerco,

⁵³ Como lemos em uma carta de 24 de outubro de 1943, logo após Artaud retomar a consciência de outra sessão de eletrochoque: “Ese tratamiento de eletrochoque me hizo sufrir terriblemente, y le ruego que me evite un nuevo dolor: Merezco que dé más crédito a mi voluntad y me gustaría mucho que antes de tomar una determinación definitiva a mi respecto hablásemos juntos de todas esas cosas” (ARTAUD, 2006a, p.80-81).

algo de desmesurado está à espera; nas celas e nos calabouços, uma liberdade; no silêncio da reclusão, uma nova linguagem, a fala da violência e do desejo sem representação, sem significação”.

Escrita sem representação, escrita da dor: a áurea do internamento adentra-se no vociferar linguístico de Artaud, um experimento vazio proporcionado pelo internamento — teatro que o detém enquanto louco; espaço da crueldade que não lhe permite morrer definitivamente, senão um eterno mortificar-se, um constante desaparecer-se. Poesia que não pode falar senão do espaço silencioso e incerto dos choques e dos sonhos, estes piores, segundo Artaud, que a própria morte:

Ese sufrimiento fue entrar en esa espantosa terapéutica de choques y de sueños que siempre fue para mí más que una tortura pues cada vez significó una verdadera desaparición para mí mismo. Y me necesito a mí para ser y sentirme existir también. El suicidio está prohibido y uno no puede condenarse a morir a sí mismo ya que entonces se muere completamente y sin remisión, pero preferiría morir enseguida y verdaderamente antes que volver a penetrar en un coma provocado, en un sueño para mí cada vez peor que la muerte y del que conservo en mi alma un terrible recuerdo de muerte (ARTAUD, 2006a, p.117).

É como se Artaud estivesse experimentando aqueles eternos simulacros forjados pela mente de Jaromir Hladík (o personagem de Borges); simulacros do terror, da dor, do eterno morrer sempre à véspera da morte. É nesse tempo, ou melhor dizendo, nessa ausência de tempo que Artaud forja sua escrita, sua poesia que não necessita de espectador ou leitor, mas sim do ímpeto de um poder que já não tem poder, uma voz calada, muda, silenciada, uma fonte sempre nova e renovável do que se pode entender por linguagem — é em direção à morte que a transgressão é possível.

4 DA IMPOSSIBILIDADE DO PENSAMENTO PARA O PENSAMENTO IMPOSSÍVEL

Não estou doido, parece-me mesmo que nunca fui tão razoável. Simplesmente, senti de repente a necessidade do impossível (CAMUS, *Calígula*, p. 18).

O ano de 1923 foi decisivo na carreira de Artaud — ano de sua famosa correspondência com Jacques Rivière. Antonin Artaud era, até então, somente conhecido como autor de alguns poemas com tiragens limitadas e por ter atuado em algumas peças.⁵⁴ Ele enviou alguns de seus poemas para o editor da *Nouvelle Revue Française* — a revista literária periódica mais importante da época. O diretor, Jacques Rivière, em 1 de maio de 1923, respondeu para seu autor: “Je regrette de ne pouvoir publier vos poèmes dans *La Nouvelle Revue Française*. Mais j’y ai pris assez d’intérêt pour désirer faire la connaissance de leur auteur. S’il vous était possible de passer à la revue un vendredi, entre quatre et six heures, je serais heureux de vous voir” (RIVIÈRE, 2004, p.69). No dia 5 de junho, Artaud foi visitar Rivière e, na mesma noite, escreveu uma carta em resposta às críticas feitas a seus poemas pelo diretor durante a conversa que tiveram naquela tarde:

Je souffre d’une effroyable maladie de l’esprit. Ma pensée m’abandonne, à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu’au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots. Mots, formes de phrases, directions intérieures de la pensée, réactions simples de l’esprit, je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel. Lors donc que *je peux saisir une forme*, si imparfaite soit-elle, je la fixe, dans la crainte de perdre toute la pensée. Je suis au-dessous de moi-même, je le sais, j’en souffre, mais j’y consens dans la peur de ne pas mourir tout à fait (ARTAUD, 2004, p.69-70).

⁵⁴ Artaud teve sua estréia como ator em 17 de fevereiro de 1921, na peça *Les Scrupules de Sganarelle*, de Henri de Régnier. Logo depois, entrou para a oficina de atores o *Atelier*, dirigida por Charles Dullin, um personagem relevante no teatro francês na década de vinte. Foi na companhia de Dullin que Artaud se firmou como ator representando Anselmo, em *O Avaro*, de Molière; Galvan (rei dos mouros), em *Mariano et Galvan*, de Alexandre Arnoux; Sottinet, em *Le Divorce*, de Regnard; Basílio (rei da Polônia), em *A vida é um sonho*, de Calderón; membro da diretoria de uma empresa, em *O prazer da honestidade*, de Pirandello; Carlos Magno, em *Huon de Bordeaux*, de Alexandre Arnoux; Tirésias, em *Antígona*, de Cocteau. Depois de divergir sobre suas interpretações com Dullin, Artaud entrou para a companhia de Goerges Pitoeff, na *Comédie des Champs-Élysées*, fazendo vários papéis como coadjuvante. Concomitantemente, enquanto se firmava como homem de teatro, Artaud mantinha ativa sua atividade literária. Chegou a publicar alguns poemas em periódicos como *Mercur de France*, *Action* e *Demain*. Neste último, o então emergente ator compilou uma ontologia de textos, *Au Fil des Préjugés*, publicada em 1923 e, posteriormente, publicou seu primeiro livro, *Tric-Trac du Ciel*, em uma edição limitada de cem exemplares.

Sua resposta não vem a tentar salvar ou justificar seus poemas defeituosos, mas mostrar de onde vêm: “Elles proviennent de l’incertitude profonde de ma pensée” (ARTAUD, 2004, p.70). Artaud expressou a dificuldade peculiar que sentia em transformar seus pensamentos em palavras — escritos que nascem de uma íntima luta com a expressão. Luta que provoca poemas defeituosos, imperfeitos, e, por isso, não merecedores de publicação? Para Artaud, o problema não consiste em saber se é um bom escritor ou não, ou se está seguindo os preceitos de uma estética formalizada, mas antes, um problema de ordem ontológica: “C’est tout le problème de ma pensée qui est en jeu. Il ne s’agit pour moi de rien moins que de savoir se j’ai ou non le droit de continuer à penser, en vers ou en prose” (ARTAUD, 2004, p.70). Não se trata, para o poeta francês, de fazer obras de arte, mas de saber se é possível escrever.

Segue-se a troca de cartas: Rivière parece não ter entendido o ponto de Artaud. Para o diretor da cultuada revista francesa, os poemas extravagantes de seu correspondente eram apenas oscilações momentâneas: “elles me paraissent correspondre à une certaine recherche de votre part plutôt qu’à un manque de commandement sur vos pensée” (RIVIÈRE, 2004, p.71). E Durozoi (1975, p.63), sobre esse episódio, escreve: “Allí donde Artaud indica un pensamiento que no tiene lugar, Rivière sitúa un pensamiento todavía insuficientemente maduro, pero madurable”. Assim, Rivière pede paciência para Artaud e que se concentre em “un objet poétique simple” (RIVIÈRE, 2004, p.71) para então conseguir escrever poemas perfeitamente coerentes e harmoniosos.

Seis meses se passaram desde a última carta que Rivière enviou para Artaud. O poeta cessou a correspondência, pois guardara rancor da resposta do diretor: “Je m’étais donné à vous comme un cas mental, une véritable anomalie psychique, et vous me répondiez par un jugement littéraire sur des poèmes auxquels je ne tenais pas, auxquels je ne pouvais pas tenir” (ARTAUD, 2004, p.72). Antonin Artaud argumenta que existe uma diferença entre a produção poética e “la valeur réelle, la valeur initiale de ma pensée” (ARTAUD, 2004, p.72):

Cet éparpillement de mes poèmes, ce vices de forme, ce fléchissement constant de ma pensée, il faut l'attribuer non pas à un manque d'exercice, de possession de l'instrument que je maniais, de *développement intellectuel*; mais à un affondrement central de l'âme, à une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée, à la non-possession passagère des bénéfiques matériels de mon développement, à la séparation anormale des éléments de la pensée (l'impulsion à penser, à chacune des stratifications terminales de la pensée, en passant par tous les états, toutes les bifurcations, toutes les localisations de la pensée et de la forme)" (ARTAUD, 2004, p.72)

Artaud insiste: enquanto Jacques Rivière censura seus poemas por falta de coesão, inconstância, poemas defeituosos e descriteriosos, Artaud submete outro poema ao julgamento do diretor da revista — poema enviado junto com a carta de 29 de janeiro de 1924, sob o título de *Cri* — dando a chave de leitura que Rivière deve fazer sobre seus escritos: "Jugez cette prose en dehors de toute question de tendance, de principes, de goût personnel, jegez-la avec la charité de votre ame, la lucidité essentielle de votre esprit, repensez-la avec votre coeur" (ARTAUD, 2004, p.73). Artaud reitera que sofre de espírito, sofrimento que traz a falta de si próprio e, num ato absurdo, a necessidade de escrever a todo preço — se submete, segundo ele, à sua própria inferioridade.

Quase dois meses depois, Artaud enviou outra carta a Rivière solicitando uma resposta de sua última carta. Dois dias depois, Jacques Rivière responde a Artaud dizendo estar impressionado com "le contraste entre l'extraordinaire précision de votre diagnostic sur vous-même et le vague, ou, tout au moins, l'informité des réalisations que vous tentez" (RIVIÈRE, 2004, p.75). Desculpa-se por tentar, injustamente, confortá-lo — como os médicos fazem com seus pacientes na intenção de curá-los, contendo suas visões criadoras em favor de "une mauvaise méthode". E, doravante, traz um ponto importante para a discussão: "Faut-il croire que l'angoisse vous donne cette force et cette lucidité qui vous manquent quand vous n'êtes pas vous-même en cause?" (RIVIÈRE, 2004, p.75). Vê-se que os escritos de Artaud só podem falar a partir de uma angústia que se dirige para o eu ausente de si mesmo.

Rivière, ao seguir a solicitação de seu correspondente, levou a discussão para o plano geral do pensamento, abandonando assim a ênfase aos problemas eminentemente literários. Ao lembrar-se de *Soirée avec Monsieur Teste*, de Paul Valéry, escreveu que "l'esprit est une sorte de chancre; il se propage, il avence constamment dans tous les sens" (REVIÈRE, 2004, p.76), abarcando um

poder ilimitado. Mas adverte que esse poder traz uma fragilidade, um perigo imanente: o homem que pensa, com essa ausência do eu e com esse poder ilimitado, é dispensado desse mesmo poder; “romantisme à part, il n’y a pas d’autre issue à la pensée pure que la mort” (RIVIÈRE, 2004, p.76). Desta forma, o espírito, com seu poder ilimitado e confiado a si mesmo, vai se perdendo e se destruindo ao tentar cingir o vazio. É sobre esse fato que Durozoi (1975, p.69) nos chama a atenção:

¿No es de esa clase de destrucción de la que Artaud se lamenta? Sus males “no tienen otra causa que la desmesurada libertad” que concede a su espíritu. Para Rivière, tratar de permanecer sobre un plano puramente mental es correr el riesgo de una perturbación interminable: “el único remedio para la demencia es la inocencia de los hechos”. Lo cual no significa de manera alguna que hayamos de atenernos (aunque esto sea de nuevo cuestión de literatura) “a una servil imitación de lo antecedente ni que pensar sea tan sólo reproducir”. Bien al contrario, “para que el espíritu encuentre toda su potencia es menester que lo concreto haga función de misterioso”. [...] Rivière define así un pensamiento y una literatura que entran progresivamente en posesión de su contrario y que de esta suerte se forman ellos mismos: carente de ese contacto, el pensamiento sólo será, efectivamente, no-posesión, tentativa vana de abarcar el vacío.

Sob essa posição, Jacques Rivière escreveu — em sua última carta desta profícua correspondência que data 8 de junho de 1924 —, mais uma vez, desculpando-se: “Peut-être me suis-je un peu indiscrètement substitué, avec mes idées, avec mes préjugés, à votre souffrance, à votre singularité. Peut-être ai-je bavardé, là où il eût fallu comprendre et plaindre. J’ai voulu vous rassurer, vous guérir” (RIVIÈRE, 2004, p.81).

Em 7 de maio de 1924, Artaud reiterou que “la littérature proprement dite ne m’intéresse qu’assez peu” (ARTAUD, 2004, p.78), voltando a afirmar a impossibilidade que sentia de se exprimir, impossibilidade que estava ligada não a uma estética ou uma questão literária, mas, necessariamente, à sua vida. Logo, interpretações sob o juízo literário não valiam de nada para ele. É na próxima carta, em resposta a Artaud, datada 24 de maio de 1924, que Jacques Rivière propôs então a publicação, não de seus poemas, mas de sua correspondência com Artaud:

Il m'est venu une idée à laquelle j'ai résisté quelque temps, mais qui décidément me séduit. Méditez-la à votre tour. Je souhaite qu'elle vous plaise. Elle est d'ailleurs encore à mettre au point. Pourquoi ne publierions-nous pas la, ou les lettres que vous m'avez écrites? Je viens de relire encore celle du 29 de janvier, elle est vraiment tout à fait remarquable. Il n'y aurait qu'un tout petit effort de transposition à faire. Je veux dire que nous donnerions au destinataire et au signataire des noms inventés. Peut-être pourrais-je rédiger une réponse sur les bases de celle que je vous ai envoyée, mais plus développée et moins personnelle. [...] L'ensemble formerait un petit Roman par lettres qui serait assez curieux (RIVIÈRE, 2004, p.78-79).

E Blanchot (2005, p.47), sobre esse episódio, comenta: “Jacques Rivière, o diretor da revista, propõe-lhe subitamente publicar as cartas escritas em torno desses poemas não publicáveis (mas agora parcialmente admitidos, para serem publicados como exemplos e testemunho)”. Artaud aceitou, com a condição de que nenhum fato dessa correspondência seja ofuscado ou deturpado: “Pourquoi mentir, pourquoi chercher à mettre sur le plan littéraire une chose qui est le cri même de la vie, pourquoi donner des apparences de fiction à ce qui est fait de la substance indéracinable de l'âme, qui est comme la plainte de la réalité?” (ARTAUD, 2004, p.79). O poeta maldito exigiu que se publicassem, sem falsear a realidade, as cartas da primeira até a última para o leitor ter em mãos todos os elementos desse debate — “É a célebre correspondência com Jacques Rivière um acontecimento de grande significação” (BLANCHOT, 2005, p.47).

4.1 ARTAUD: A EXPERIÊNCIA DE SUA INSUFICIÊNCIA

Voltemos aos fatos: algo de estranho nessa correspondência — acreditamos, sem precedentes históricos, singular na história da literatura — acontece. Rivière não aceita publicar os poemas de Artaud, mas, por outro lado, os poemas que até então são indignos de publicação servem como suporte: “são completados pela narrativa da sua insuficiência” (BLANCHOT, 2005, p.47). Em outras palavras, o que falta para os poemas é justamente uma falta que se torna necessária para suas publicações. No fundo, o que está sendo publicado não é a obra, ou, colocando de outra maneira, Jacques Rivière não se interessa pela obra de Artaud, mas pelo movimento que o conduz a ela, pela experiência que a obra proporciona a seu autor — o sacrifício do autor perante a obra.

É verdade que a correspondência é cercada de mal-entendidos: por um lado temos um autor abrindo-se para seu espírito, sem tranquilidade, longe da preocupação literária, num impulso, numa necessidade, numa explosão vulcânica para escrever, independentemente das falhas que podem incorporar-se aos seus poemas; do outro, temos seu correspondente tentando tranquilizá-lo, sugerindo ao poeta focar o pensamento num simples objeto literário para que, desta maneira, alcançasse a coerência e a harmonia que lhe faltavam. Artaud, perceptivelmente contrariado, afirmou e reafirmou que o diretor da famosa revista não tinha entendido seu ponto — não era um caso de literatura, mas um caso extremo de escrita. Artaud escreveu que seus poemas não nasciam da inspiração, mas de uma ausência total, de uma verdadeira ruína: “Ne voyez dans ceci, je vous prie, nulle insolence, mais l’aveu très fidèle, l’exposition pénible d’un douloureux état de pensée” (ARTAUD, 2004, p.72). É a isso que Artaud chamava a atenção e que, de imediato, Jacques Rivière não conseguia compreender: não se tratava de fazer poemas perfeitos, bem acabados ou, em outras palavras, não se tratava de um caso de literatura, mas de uma exposição de espírito. Nesse momento, Rivière “desconhece o que há de extremo nas obras do espírito produzidas a partir da ausência de espírito” (BLANCHOT, 2005, p.49).

Ausência de espírito, incerteza profunda do pensamento, força misteriosa, impoder. Artaud sabe, “com a profundidade que a experiência da dor lhe confere, que pensar não é ter pensamentos, e que os pensamentos que tem fazem-no somente sentir que *‘ainda não começou a pensar’*” (BLANCHOT, 2005, p.50). O poeta fala a partir de uma ausência total, de uma nulidade de si e, ao ser tocado pela dor, sente a necessidade de libertar-se dela. Um movimento que provoca uma escrita inicial, desestruturada, mas sempre necessária: “Eh bien! c’est ma faiblesse à moi et mon *absurdité* de vouloir écrire à tout prix, et m’exprimer. Je suis un homme qui a beaucoup souffert de l’esprit, et à ce titre j’ai le *droit* de parler” (ARTAUD, 2004, p.74)

Jacques Rivière terminou sua última carta da correspondência escrevendo: “Un moment de plénitude, d’égalité à vous-même, pourquoi, après tout, vous serait-il interdit, si déjà vous avez ce courage de le désirer. Il n’y a de péril absolu que pour qui s’abandonne; il n’y a de mort complete que pour qui prend le goût de mourir” (RIVIÈRE, 2004, p.83). Parece que, novamente, Rivière tentou reconfortar Artaud. Mas, como lembra Durozoi (1975, p.71), “Artaud había refutado

ya semejante forma de presentar su padecimiento”. Artaud afirmou: “cette faiblesse toute l’époque souffre. Ex: Tristan Tzara, André Breton, Pierre Reverdy”; o que o poeta maldito pretendia ressaltar é que essa “falta” não foi experienciada da mesma maneira por ele e nos autores coetâneo a ele. Onde Rivière encontrou um “momento de plenitude” como forma apaziguadora, Artaud demonstrou uma diferença radical: “Mais eux, leur âme n’est pas physiologiquement atteinte, elle ne l’est pas substantiellement, elle l’est dans tous les points où elle se joint avec autre chose, elle ne l’est pas *hors de la pensée*” (ARTAUD, 2004, p.79).⁵⁵ Segundo Artaud, se existia uma inaplicação ao objeto que é característico de toda literatura de seu tempo⁵⁶, para ele enquanto escritor, existia uma inaplicação à vida. O mesmo chegou a afirmar que “je ne suis pas au monde” (ARTAUD, 2004, p.80) e, nesse sentido, introduziu uma ruptura, um deslocamento que, em si mesmo, é a eterna dor de não conseguir parar de dizer o que não pode pensar. Não estar no mundo significa a própria falta do ser, a falta do pensamento que não pára de se exprimir a partir de uma escrita inexprimível, a saber, o não pensamento que, ao ser escavado dentro de si, provoca a experiência da dor ao abrir-se para uma relação com a ausência, com o abismo — como se estivesse intensamente abortando uma linguagem.

4.2 UM DESLOCAMENTO LITERÁRIO

Em 1919, com uma carreira literária longe de alcançar a repercussão em tempos póstumos, Franz Kafka, aos 36 anos, escreveu ao pai, o comerciante judeu Hermann Kafka, uma extensa carta com mais de cem páginas manuscritas. Já nas primeiras linhas, o autor de expressão alemã confessa como conduzirá sua

⁵⁵ Gérard Durozoi (1975, p.71) escreve que, ao lembrar-se de Georges Charbonnier, nesse momento podemos encontrar a fonte dos desacordos de Artaud com os surrealistas, pois “Artaud se siente ‘suprimido’ y no puede por menos que hacer constar exclusivamente al lenguaje (o, más bien, le concierne también, pero secundariamente), es ante todo, desposesión del mundo y de sí mismo”.

⁵⁶ Em *A parte do fogo*, Maurice Blanchot (1997, p.27) chama a atenção ao lembrar uma frase de Kafka — “Nunca pude compreender que seja possível a alguém que queira escrever para objetivar a dor na dor” —, para a relação da literatura e do objeto: “A palavra objetivar chama a atenção, porque a literatura tende justamente a construir um objeto. Ela objetiva a dor construindo-a em objeto. Ela não a expressa, ela a faz existir de um outro modo, dá-lhe uma materialidade que não é a do corpo, mas a materialidade das palavras pelas quais é significado o transtorno do mundo que a dor pretende ser. Tal objeto não é necessariamente uma imitação das transformações que a dor nos faz vivenciar: ele se constitui para *apresentar* a dor, não para *representá-la*; é preciso primeiro que esse objeto exista, isto é, que ele seja um total sempre indeterminado das relações determinadas, em suma, que haja nele, como em todas as coisas existentes, sempre um algo mais que não seja verificável”.

carta: “Tu me perguntaste recentemente por que afirmo ter medo de ti. Eu não soube, como de costume, o que te responder” (KAFKA, 2007, p.17). Sob esse medo, que nem a escrita pode apagar, Kafka continua: “E se procuro responder-te aqui por escrito, não deixará de ser de modo incompleto, porque também no ato de escrever o medo e suas consequências me atrapalham diante de ti e porque a grandeza do tema ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento” (KAFKA, 2007, p.17-18).

No desenvolver da carta, Kafka trabalha a autoridade paterna sobre ele. No início da carta, o autor revela a esperança de um apaziguamento em sua relação com o pai: “Se eu pudesse te levar a reconhecê-lo, então seria possível, não uma nova vida — que para isso estamos ambos velhos demais —, mas uma espécie de paz, não a cessação, mas pelo menos um abrandamento das tuas intermináveis acusações” (KAFKA, 2007, p.21). No desenvolver da mesma, ao trazer elementos de sua relação com o pai desde sua mais tenra infância, parece que essa esperança vai se exaurindo. Kafka, em relação à pedagogia adota pelo pai, mantém uma relação ambígua — ao mesmo tempo em que considera o pai um ditador, afirma que não estava de todo errado a educação que tomou — Embora essa ambiguidade possa acontecer justamente pelo medo de Kafka em se dirigir ao pai exclusivamente como culpado. É sob essa pedagogia que, no decorrer da carta, afirma:

O mundo foi dividido em três partes para mim, uma onde eu, o escrevo, vivia sob leis que tinham sido inventadas só para mim e às quais, além disso, não sabia por que, eu nunca podia corresponder plenamente; depois, um segundo mundo, infinitamente distante do meu, no qual tu vivias, ocupado em governar, dar ordens e te irritares com o não-cumprimento delas; e finalmente um terceiro mundo, no qual as outras pessoas viviam felizes e livres de ordens e de obediência (KAFKA, 2007, p.33)

Nesse momento, vemos certa proximidade desse seu “mundo dividido” com um dos temas de seu livro *O processo*. Kafka seria o próprio Josef K.,⁵⁷ “pois sem que ele tivesse feito qualquer mal, foi detido certa manhã” (KAFKA,

⁵⁷ Alcântra Silveira (1977, p.9), no “Prefácio” da edição brasileira de *Josefina, a cantora*, comenta: “As confissões que se encontram em ‘Carta ao Pai’ fez Charles Moeller afirmar que Kafka via em Joseph K. seu duplo: o tribunal que o personagem procura é bem o do pai; daí a impossibilidade de encontrá-lo, uma vez que ele representa a situação de Kafka diante de seu próprio progenitor. Naturalmente nem todos aceitam tal interpretação”.

1979, p.7), aplicando-lhe leis que o condenavam, mas que o próprio desconhecia.⁵⁸ Kafka se considerava esse inseto, como descrito em *A metamorfose*, sempre à beira da morte, mas nunca efetivamente morto (a morte seria um absolvição?), o que o causava maior temor ainda:

É como quando alguém será enforcado. Se ele realmente é enforcado, morre e acaba tudo. Mas se tem de presenciar todos os preparativos para o enforcamento e só fica sabendo do indulto quando o laço pende diante de seu rosto, nesse caso ele talvez venha a vida inteira por causa disso (KAFKA, 2007, p.44-45).

Kafka, em meados da carta, afirma: “Até aqui escondi relativamente pouca coisa de propósito nesta carta, porém, agora e depois, terei que esconder algumas, coisas (sobre mim e sobre ti) que ainda me são demasiadas difíceis de serem confessadas” (KAFKA, 2007, p.59-60). A temeridade de Kafka percorre toda a carta; seu possível destinatário dificilmente daria um veredicto favorável. E, a certa altura de sua escrita, ele confessa: “Minha atividade de escritor tratava de ti, nela eu apenas me queixava daquilo que não podia me queixar junto ao teu peito. Era uma despedida de ti, intencionalmente prolongada, com a peculiaridade de que ela, apesar de imposta por ti, corria na direção que eu determinava” (KAFKA, 2007, p.69).⁵⁹

Nas últimas páginas da carta, Kafka define precisamente a figura de seu pai:

Às vezes imagino o mapa-múndi aberto e tu estendido transversalmente sobre ele. Então tenho a sensação de que para mim entrassem em consideração apenas as regiões que tu não cobres ou que não estão ao teu alcance. De acordo com a imagem que tenho de teu tamanho, essas regiões não são muitas nem muito consoladoras (KAFKA, 2007, p.88-89).

⁵⁸ Ainda em outra parte da carta, Kafka afirma: “esse processo, no qual sempre afirmaste ser o juiz, embora sejas, pelo menos nos aspectos mais importantes (aqui deixo a porta aberta para todos os enganos, que eventualmente possam cruzar meu caminho), parte tão fraca e ofuscada quanto nós” (KAFKA, 2007, p.57).

⁵⁹ E, um pouco antes, Kafka (2007, p.68-69) escreve: “Com tua antipatia atingiste, de modo ainda mais certo, a minha atividade de escritor e tudo aquilo que se relacionava a ela e não conhecias. Neste ponto, eu de fato conseguira me afastar um pouco de ti autonomamente, mesmo que isso lembrasse um tanto o verme que, esmagado por um pisão na parte de trás, se livra com os movimentos da parte dianteira arrastando-se para o lado”.

Talvez tenhamos aqui uma das mais completas descrições de Kafka sobre Hermann Kafka e o que este representava para seu filho. Doravante, Kafka dá a palavra a seu pai, escrevendo como se Hermann estivesse a fazer objeções referentes à sua carta. A nota de Marcelo Backes sobre esse momento da *Carta ao pai* merece atenção:

Aqui o texto à maquina é interrompido em meio à frase (45ª. página do texto datilografado, que aparece quase toda ela vazia). Ele continua em uma página e meia, de formato menor pertencente ao manuscrito original, que se pensava extraviado e só foi localizado mais tarde. De modo que hoje em dia parte da *Carta* em sua versão manuscrita — a mencionada da página e meia — encontra-se nos arquivos do espólio de Max Brod, ao passo que as páginas restantes — em torno de cem — encontram-se no Arquivo Literário de Marbach. É sintomático que a nova redação — que ademais testemunha sobre o valor literário que o próprio Kafka dava, ou passou a dar, à *Carta*, que agora não seria mais entregue, definitivamente — termine justamente no momento em que a palavra é dada ao pai e este passa a se defender com os argumentos do próprio filho (BECKER, 2007, p.94, nota 55).

Momento decisivo não só na carta, mas na história da literatura. O interessante é que, seguindo a linha de raciocínio de Marcelo Becker, Kafka não tinha o interesse, a princípio, em considerar a carta com valor literário, mas realmente enviá-la ao pai. O tradutor do autor tcheco argumenta: “A letra grande e cuidada, o texto de poucas correções parecem demonstrar que Kafka escreveu a *Carta* na intenção de enviá-la de fato ao pai, coisa que pode ser depreendida também de algumas anotações do autor nos *Diários* e em outras cartas” (BACKES, 2007, p.8). Mas parece que, segundo Becker (2007, p.8), o pai de Kafka, “Hermann pouco se interessava pelos problemas do filho... Já em 1914, antes das férias, Kafka enviara uma carta aos pais; essa carta o pai a teria entregue, sem abri-la, à mãe, deixando até mesmo de se informar acerca do que ela tratava”. O mesmo insucesso teve *Carta ao pai*: “Max Brod chega a testemunhar que ela foi entregue à mãe. Esta teria se recusado a encaminhá-la adiante e, ‘provavelmente acompanhada de algumas palavras bondosas, devolveu-a a Franz’, sabedora, talvez, de que o marido sequer a leria” (BACKES, 2005, p.8).

Assim, só posteriormente que Franz Kafka teria percebido o valor literário que continha a carta, no instante em que descartou a possibilidade de

entregá-la ao pai e resolveu, com suas próprias palavras, responder por Hermann Kafka: “Tu poderias, caso fosses capaz de abarcar minha fundamentação do medo que tenho de ti, responder” (KAFKA, 2007, p.93). E, doravante, para Franz Kafka ter a réplica do que escreveu como se fosse seu pai: “A isso respondo que, de primeiro, toda essa objeção, que em parte também pode ser voltada contra ti, não provém de ti, mas de mim” (KAFKA, 2007, p.96).

Ao entender que sua carta continha um valor literário, Kafka é, talvez, o primeiro na história da literatura a considerar uma carta como parte de sua obra literária. Isso facilmente poderia ser objetado: “não teria as cartas de Sade ou de Hölderlin também seu valor literário?” ou, “não seria elas parte de suas obras?”. A isso responderíamos: sim. Mas Kafka, ao escrever e não enviar a carta a seu pai, no ano de 1919, pode ser considerado o primeiro a perceber o valor literário de uma carta no momento em que complementa a mesma; pois Sade, no momento em que escrevia suas cartas, e toda sua época, não as tinham como literárias, da mesma forma que Hölderlin, entre outros. E, nesse sentido, a abertura que Kafka dá para essa literarização (com o perdão do neologismo) de sua carta, Jacques Rivière efetiva ao perceber que as cartas de Artaud seriam “mais merecedoras” de publicação do que seus poemas. Não à toa que, para voltamos à afirmação de Maurice Blanchot sobre a *Correspondance avec Jacques Rivière*, esse é “um acontecimento de grande significação” (BLANCHOT, 2005, p.47).

Jacques Rivière, ao tomar as cartas de Artaud como publicáveis na N. R. F. em detrimento de seus poemas (poemas apenas como testemunho, complemento de suas cartas), encontra uma nova dimensão, um deslocamento do que se pode entender por literário.⁶⁰ Se Artaud, nesse momento, percebeu isso, não podemos afirmar com certeza, mas ele levou adiante o projeto, em toda sua obra, de escrever em formas de cartas: elas, para o poeta, antes de trazerem dentro de si o poder e o valor literário, expressam essa imediatez do pensamento, essa necessidade de se expressar sem submeter-se às formas canônicas de expressão literária, como o romance ou o verso

De certa forma, e que pese as diferenças, parece-nos que uma mesma experiência entre Kafka e Artaud merece ser aproximada. Não só pelo valor

⁶⁰ Não é que a carta não tenha sido usada antes como uma forma de texto dentro da literatura; mas é a primeira vez que a carta, a carta efetiva, carta de uma pessoa a outra, carta na vida real, foi concebida como criação literária.

literário que suas cartas adquiriram, mas pelo mesmo movimento que as escritas de ambos tomaram. Kafka, ao escrever, não esperava salvação; o autor de *Carta ao pai*, no exercício de sua escrita, atira-se ao medo, ou, em outras palavras, a experiência literária de Kafka só vem a acontecer em sua falha, em seu desvio, em sua falta e em sua insuficiência de pôr fim ao propósito primeiro que sua carta continha — sua escrita, desde o início, está fadada a não dizer o que deve dizer, de se esconder sob o medo. Já em Artaud, como observamos, sua *Correspondance avec Jacques Rivière* traz a narrativa de sua insuficiência, traz a impossibilidade de seu pensamento, sua imbecilidade⁶¹.

Kafka, no decorrer da carta, afirma: “já dei a entender que eu, no ato de escrever e naquilo que se relaciona a ele, efetuei pequenas tentativas de independência, tentativas de fuga com um resultado quase nulo e elas por certo não me levarão adiante, muita coisa o prova pra mim” (KAFKA, 2007, p.90). E, Artaud, no decorrer de sua correspondência, escreve: “Ces oeuvres hasardée qui vous semblent souvent le produit d’un non encore en possession de lui-même, et qui ne se possédera peut-être jamais” (ARTAUD, 20004, p.81).

O mesmo ímpeto parece guiar ambos os autores, um ímpeto da insuficiência, de não conseguir expressar o que realmente pretendem (ou por uma ausência de espírito que impele a escrever ou por um medo que gera a escrita) — palavras insuficientes para dizer o não dito. Em outras palavras, a carta, tanto em Artaud como em Kafka, passa a ser um “empreendimento literário” no momento em que a função esperada de uma carta – a função de comunicar, de enviar uma mensagem – foi suspensa, sobrando uma espécie de vazio, um não-comunicar — carta tornou-se literatura na medida em que ela era insuficiente para comunicar.

4.3 O VAZIO DA ESCRITA: DA *NOUVELLE REVUE FRANÇAISE* AO INTERNAMENTO EM RODEZ.

Como já escrevemos anteriormente, em 1945, Artaud começou a negar toda sua escrita construída nos dois primeiros anos de internamento em Rodez (1943 e 1944). Ao negar Cristo, Deus, e com eles toda a religião cristã (principalmente), o autor pretendia retomar uma escrita da crueldade, no sentido em

⁶¹ “Je suis un esprit pas encore forme, un imbécile” (ARTAUD, 2004, p.75).

que se encontrava em obras anteriores ao seu internamento ou, mais precisamente, tal como se encontra explicitada no capítulo “Le théâtre et la peste”, de *Le théâtre et son double* — escrita da dor, da crueldade, explosiva e corrosiva. Essa retomada leva-nos à questão: de certa maneira, não estaria ele resgatando aquela escrita apresentada em 1923, com as cartas remetidas a Jacques Rivière? Seria tentador pensarmos nesse resgate, mas incorreríamos em um erro: não existe, nos escritos do poeta, um pensamento progressivo ou linear que foi interrompido, mas um pensamento que abarca contradições e mudanças. Desta forma, tentaremos mostrar que não há um resgate da escrita, em 1945, como a apresentada em sua *Correspondance avec Jacques Rivière*, mas um deslocamento essencial para entendermos Artaud em meados de seu internamento em Rodez.

Em uma carta a Jean Paulhan, de 1 de outubro de 1945, Artaud (2004, p.989) escreve:

Las d'essayer d'être poète en vers je me suis un jour résigné à écrire à Jacques Rivière que je ne pouvais pas arriver à être poète à cause d'une épouvantable maladie occulte qui n'est pas une maladie du cerveau ou de l'esprit mais un interne écartèlement de l'être que je suis et qui depuis 1915, époque de ma puberté, n'a jamais pu en moi arriver à se faire et que depuis 1937, époque de mon internement, je travaille aussi à constituer par des moyens, moi aussi, occultes du souffle (voir athlétisme affectif), lesquels moyens toute la monstrueuse vilénie des médecins-chefs d'asiles et quelquefois internes

Um dilaceramento de seu ser, afirma Artaud, que desde sua puberdade o acompanha. Esse dilacerar que, para uns, é justamente onde podemos encontrar a doença de Artaud e, para outros, é de onde brota sua poesia. Alain et Odette Virmaux (1986, p.142), em seu livro *Antonin Artaud, qui êtes-vous?*, ao entrevistar um amigo anônimo de Artaud, no ano de 1978, fez uma pergunta sobre o que ele achava da pretensa loucura de Artaud. O mesmo respondeu que resistia em encontrar no poeta francês uma ideia de doença mental e que seria mais justo ter oferecido a Artaud tratamento, e não internamento. Seus “delírios”, que para os médicos eram delírios patológicos, o interlocutor de Virmaux encara como delírios poéticos, na medida em que Artaud sempre forjava, através deles, imagens e idéias completamente originais e imprevistas. E, na insistência, novamente Virmaux (1986, p.142-143) reitera a pergunta: “vous rejetez complètement le terme et l'idée de maladie?”, e seu entrevistado responde:

L'influence de la maladie est assez rarement bénéfique. A propos de Maupassant, Léon Daudet a écrit: "Il y avait en lui un grand écrivain et un grand malade. Le grand malade a tué le grand écrivain". Impossible de mieux dire. Artaud, à mes yeux, n'a jamais cessé d'être profondément et avant tout un poète. Il est admirablement résumé dans la dédicace qu'il m'avait faite d'un de ses livres, la *Correspondance avec Jacques Rivière*, et que vous avez pu voir: "Il y a ceux qui ouvrent de portes avec leur langue. Mais la muraille épaisse du monde pèse sur eux, et jamais ce n'est le côté de l'ouverture. Ils ne se plaignent pas et on ne les plaint pas. Le monde est rempli d'agonisants qui vivent"

"Delírio poético", disse o amigo anônimo de Artaud. A esfera poética que percorre o poeta maldito não pertence à criação, imaginação ou inspiração de um objeto no qual ele possa dar forma, seja pela escrita ou pelo desenho, mas no que o entrevistado mencionou por "delírio poético". Delírio poético, ausência de espírito, essas são as barreiras (de uma abertura) que, como sua *Correspondance avec Jacques Rivière* nos permite perceber, Artaud se depara — a impossibilidade de expressar-se. Assim, ele encontra-se fechado num vazio, foi impelido, ao mesmo tempo em que torturado por esse mesmo vazio, a escrever — encerrado numa ausência de si, encontrou-se submetido a uma doença, doença que envenena ao exigir o próprio sacrifício do seu ser: "Une maladie qui affecte l'âme dans sa réalité la plus profonde, et qui en infecte les manifestations. Le poison de l'être. Une véritable *paralysie*. Une maladie qui vous enlève la parole, le souvenir, qui vous déracine la pensée" (ARTAUD, 2004, p.80).

Artaud admite: sofre de uma fraqueza, de uma doença, de uma insuficiência. Por elas, não conseguia cessar de escrever, não conseguia parar e, concomitantemente, se dirigiu para uma desapareção total. Em *Correspondance avec Jacques Rivière*, Artaud usa, amiúde, termos como "*maladie*", "*faiblesse physiologique*", "*anomalie psychique*", entre outras, para descrever da onde "brotam" seus poemas. Essas doenças — como num primeiro momento se pode imaginar —, não fazem parte de uma nosografia, mas de um estado de espírito (ou de uma ausência de espírito) — estado de espírito que significa para ele uma verdadeira desapareção, nulidade completa, ausência total. Escrever sob esse estado de espírito não é tentar curar-se, mas, ao contrário, agravar ainda mais o quadro.

"Mais la question pour moi est de savoir s'il vaut mieux écrire cela ou ne rien écrire du tout" (ARTAUD, 2004, p.73). Desta forma, Artaud escreve sob um

vazio, preso a esse lugar nulo e ausente que não consegue escapar, que o detém e o destrói:

Il y a donc un quelque chose qui détruit ma pensée; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. Un quelque chose de furtif qui m'elève les mots *que j'ai trouvés*, qui diminue ma tension mentale, qui détruit au fur et à mesure dans la substance la masse de ma pensée, qui m'enlève jusqu'à la mémoire des tours par lesquels on s'exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations les plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de la pensée. Je n'insiste pas. Je n'ai pas à décrire mon état (ARTAUD, 2004, p.73).

É essa impossibilidade de descrição que Artaud escreve: esse momento de cárcere que não consegue exprimir-se a partir de palavras; o “impoder”; a luta interior sem pressupor vencedores; ou ainda, como escreve em *L'ombilic des limbes*, “une espèce de rupture intérieure de la correspondance de tous les nerfs” (ARTAUD, 2004, p.110).

No mês de setembro de 1945, já em Rodez, o poeta “louco” escreve a Jean Paulhan: “Esta historia del otro mundo es mía, Jean Paulhan, porque si he vivido la vida de un escritor francés estoy inventando outra lengua, pero para aplicarla tengo que ser libre” (ARTAUD, 1986a, p.98). Sim, é o terceiro ano de Artaud em Rodez e o oitavo ano internado desde sua deportação da Irlanda para a França. Esse “livre” significa que Artaud não mais aguentava o espaço fechado do internamento, com todas as debilidades, limitações, eletrochoques e falta de comida. Mas seria muito estreito pensarmos só na liberdade física: existe aqui, quando Artaud escreve “ser livre”, uma liberdade de ordem espiritual — dimensão que abrange também uma transgressão linguística. Artaud, no espaço do internamento, se deparou com uma dupla censura: o olhar sempre vigilante do médico (todo um discurso médico que olha atentamente para o paciente) e a limitação logocêntrica da linguagem.

Mas Artaud sabia como ninguém que, para revelar, para trazer à luz sua nova linguagem, corria o perigo de ser suicidado (tal como Van Gogh?), de ser condenado ao eterno exílio da loucura. Esse é o motivo de seu internamento? Com certeza Artaud acreditou nisso, pois, para ele, existia uma gana de pessoas interessadas em não sair desse estado inerte que aquela sociedade (a dele) se impôs: “es pretender impedirme que manifieste lo que pienso y finalmente es impedir

a mis últimos amigos verdaderos y a mis últimas amigas, las verdaderas almas saber hasta dónde he llegado con el verbo, el lenguaje y las palabras, porque en esas cartas he ensayado nuevas formas de escribir” (ARTAUD, 1986a, p.147-148). E o poeta francês via em Nerval, como também em Van Gogh, um aliado:

Gérard de Nerval não era louco, porém disso foi acusado com o propósito de lançar ao descrédito certas revelações capitais que estava prestes a fazer, e além de ser acusado, ainda lhe bateram na cabeça, fisicamente golpeando-lhe a cabeça, uma noite, para que perdesse a memória de fatos monstruosos que ia revelar e que, sob o efeito do espancamento, se deslocaram para o plano sobrenatural, pois toda a sociedade, unida em segredo contra sua consciência, foi, naquele momento, suficientemente forte para fazê-lo esquecer a realidade (ARTAUD, 2003, p.28-29)

Se, anteriormente, Artaud falava sobre a impossibilidade de expressar-se através das palavras, encontrando-se preso a um vazio do qual não conseguia sair e onde sua única possibilidade era falar de sua impossibilidade, de sua insuficiência ou, como o mesmo se descreve, de sua doença; a partir de 1945, mesmo com todo um discurso médico sobre ele, Artaud irrompe, como um trovão em uma noite sem estrelas, desse vazio que o aprisionara anteriormente. O poeta francês precipita-se nesse vazio, encontra neste o próprio espaço para elaborar sua nova linguagem que tem como nascimento e alcance o próprio vazio.

Como o mesmo afirma, em uma carta a Jacques Prevel, datada 14 de abril de 1946, ao fazer um retrospecto de sua obra, escreve:

La mayor parte de mis libros y de mis poemas están dedicados a decir que yo no podía decir nada ni escribir nada y a señalar mi repugnancia, yo tenía un sentimiento verdadero que cabía en una frase y, dicha la frase, quería apoyarla en un poema entero como un verdadero ladrillo en todo un muro y no lo conseguia (ARTAUD, 1986a, p.224).

Assim, como podemos observar em *Correspondance avec Jacques Rivière*, Artaud transgride a linguagem no momento em que instaura sua crítica à própria linguagem, sua inapropriação para expressar seu pensamento. Já em suas *Lettres de Rodez*, o poeta maldito transgride a linguagem no momento em que, ao perceber que a linguagem não daria conta de dizer seu pensamento, ultrapassa-a numa explosão, num sopro no vazio, que pode ser observado em suas ruidosas

glossolalias. Em outras palavras, existe um deslocamento da impossibilidade do pensamento para um pensamento impossível.

4.4 GLOSSOLALIA, UMA LINGUAGEM EM DIREÇÃO AO VAZIO

Charles Baudelaire, em *Les fleurs du mal*, nos contempla com seu belo poema *La voix*:

Mon berceau s'adossait à la bibliothèque,
 Babel sombre, où roman, science, fabliau,
 Tout, la cendre latine et la poussière grecque,
 Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio.
 Deux voix me parlaient. L'une, insidieuse et ferme,
 Disait: "La Terre est un gâteau plein de douceur;
 Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!)
 Te faire un appétit d'une égale grosseur."
 Et l'autre: "Viens! oh! viens voyager dans les rêves,
 Au delà du possible, au delà du connu!"
 Et celle-là chantait comme le vent des grèves,
 Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu,
 Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie.
 Je te répondis: "Oui! douce voix!" C'est d'alors
 Que date ce qu'on peut, hélas! nommer ma plaie
 Et ma fatalité. Derrière les décors
 De l'existence immense, au plus noir de l'abîme,
 Je vois distinctement des mondes singuliers,
 Et, de ma clairvoyance extatique victime,
 Je traîne des serpents qui mordent mes souliers.
 Et c'est depuis ce temps que, pareil aux prophètes,
 J'aime si tendrement le désert et la mer;
 Que je ris dans les deuils et pleure dans les fêtes,
 Et trouve un goût suave au vin le plus amer;
 Que je prends très souvent les faits pour des mensonges,
 Et que, les yeux au ciel, je tombe dans des trous.
 Mais la voix me console et dit: "Garde tes songes:
 Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous!" (BAUDELAIRE,
 1985, p.550)⁶²

⁶² Citamos a tradução de Ivan Junqueira de *A voz*: "Meu berço ao pé da biblioteca se estendia, / Babel onde ficção e ciência, tudo, o espólio / Da cinza grega ao pó de Lácio se fundia. / Eu tinha ali a mesma altura de um in-fólio. / Duas vozes ouvi. Uma, insidiosa, a mim / Dizia: 'A terra é um bolo apetitoso à goela; / Eu posso (e teu prazer seria então sem fim!) / Dar-te uma gula tão imensa quanto a dela.' / A outra: 'Vem! vem viajar nos sonhos que semeias, / Além da realidade e do que além é infindo!' / E essa cantava como o vento nas areias, / Fantasmas não se sabe ao certo de onde vindo, / Que o ouvido ao mesmo tempo atemoriza e afaga. / Eu te respondi: 'Sim, doce voz!' É de então / Que data o que afinal se diz ser minha chaga, / Minha fatalidade. E por trás do telão / Dessa existência imensa, e no mais negro abismo, / Distintamente eu vejo os mundos singulares, / E, vítima do lúcido êxtase em que cismo, / Arrasto répteis a morder-me os calcanhares. / E assim como um profeta é que, desde esse dia, / Amo o deserto e a solidão do mar ao largo; / Que sorrio no luto e choro na alegria, / E apraz-me como suave o vinho mais amargo; / Que os fatos mais sombrios tomo por risonhos; / E que, de olhos no céu, tropeço e avanço aos poucos. / Mas a Voz

Em seu berço, dessa sombria biblioteca de babel — cercado pela ciência e pelos mais diversificados saberes que se misturam, numa confusão linguística em caos e desordem —, duas vozes se oferecem ao poeta. A primeira, insidiosa e firme, oferecendo-lhe todos os prazeres sem fim, um eterno saborear desse doce, desse bolo que é a terra. A outra, ao contrário, saindo do plano terreno, como um sopro de um fantasma que não se sabe de onde vem, oferece-lhe uma viagem para além do conhecimento e para além do possível — um vagar nos sonhos. Assim, o poeta encontra-se angustiado por não poder escolher ambos os caminhos, ele não pode optar pelos dois tipos de conhecimentos que, aos seus olhos, manifestaram-se como antagônicos e inconciliáveis. Entre ambas as vozes, o poeta se inclina àquela que ao mesmo tempo “atemoriza e afaga” e o leva para além dessa realidade, desse limitado “telão” da realidade, além do concreto e, assim, a conhecer mundos singulares e infindos. É seguindo essa voz ébria que proporciona o êxtase, ao lado dos sonhos, da loucura, que o poeta abre-se para a estranha e ao mesmo tempo misteriosa dimensão da vida — esse conhecimento que descortina a essência da vida e que a outra voz, presa à razão e a uma escassa realidade, apenas encobriria. Mas, ao optar pela segunda voz, o poeta não optou pelo lado mais fácil da vida, não desfez aquele caos e desordem que inicialmente reinavam em sua sombria biblioteca de babel, mas apenas atirou-se ainda mais fundo desse negro abismo. Ao soçobrar nesse epifítico estado proporcionado por sua escolha, o poeta se dirige para a região do inefável, onde, se existe saída, as únicas possíveis seriam nesse deserto e nesse mar largo, nesse silêncio onde o vinho já não é tão doce, ainda que saboroso. É através dos sonhos que o poeta, mantendo-se próximo do inefável e longe do *logos* racional, chega a lugares que nenhum homem de razão pode alcançar.

Somos tentados, nesse sentido, a aproximar o poeta de *La voix* ao próprio Artaud, um homem que seguiu essa voz desmesurada, dessarazada, que submergiu no vazio e no negro abismo e deixou de lado os prazerosos saberes de um pensamento ordenado, fechado e pronto. Esse “êxtase” se apresenta, com maior intensidade em seus escritos quando utilizou escritas glossolálicas — ausência total da representação.

me consola e diz: ‘Guarda teus sonhos: / Os sábios não os têm tão belos quanto os loucos!’” (BAUDELAIRE, 1985, p.551).

Antonio Wellington de Oliveira Junior, em seu estudo sobre glossolalia, nos chama a atenção para a natureza complexa desse fenômeno, escrevendo ser difícil precisar definições rígidas para o termo. Assim, ao pensar etimologicamente a palavra, escreve que *glossa* vem do grego “língua”, enquanto *lalein* quer dizer “falar”, assim, uma possível tradução seria “falar em línguas”. E complementa: “Aqui considero glossolalia como a capacidade humana de produzir uma vocalização cuja característica constituída é justamente a ausência de referencialidade e, na quase totalidade dos casos, a inexistência de estruturas rígidas e pré-definidas” (JUNIOR, 2004, p.18).

Giorgio Colli, em sua investigação sobre a origem da sabedoria grega, recorreu à mais remota tradição da origem da poesia e da religião grega. Sob essa investigação, inspirada na proposta nietzschiana de *O nascimento da tragédia*,⁶³ atribuiu a prioridade de seu estudo sobre a figura do deus Apolo, e não sobre Dionísio. Ao apontar o que era ser sábio na Grécia arcaica, o autor de *O nascimento da filosofia* escreve: “Sábio é quem lança a luz na obscuridade, desfaz os nós, manifesta o desconhecido, determina o incerto. Para essa civilização arcaica, o conhecimento do futuro do homem e do mundo pertence à sabedoria” (COLLI, 1996, p.11). Desta forma, caberia aos deuses, através do oráculo, manifestar o futuro, o porvir; tal manifestação é puramente divina: o que se apresenta para o homem são palavras ambíguas, obscuras, incertas, enigmáticas — “há um elemento de maldade, de crueldade na imagem de Apolo, que se reflete na comunicação da sabedoria (COLLI, 1996, p.12)”.⁶⁴ É na maldade, na crueldade, que

⁶³ Nietzsche vai pensar Apolo como o deus da beleza e que a singularidade da arte apolínea é a criação de um véu de beleza que encubra o sofrimento que esta no mundo. Assim, o filósofo alemão afirma que a dimensão estética da beleza está intrinsecamente ligada a dimensão da ética: Apolo, deus da beleza, é também a divindade ética da medida e dos justos limites. Nietzsche vai apontar dois limites desta visão apolínea: que o saber apolíneo se transfigura em saber racional e é dotado de uma insuficiência e de uma limitação e que Apolo não é afirmação integral da vida, mas uma proteção do lado terrível da dor, da morte, funcionando como encobrimento. Desta maneira, podemos ver que essas duas pulsões da natureza (apolíneo e dionisíaco) mostram que Apolo, “tal como se manifesta na poesia épica, reprimiu, a princípio, os sombrios impulsos dionisíacos, mas essa repressão foi incapaz de reter a ‘torrente invasora do dionisíaco’, que, pouco a pouco [...] dissolvia, abolia, engolia as fronteiras apolíneas” (MACHADO, 2006, p.218). Em contrapartida, Colli vai nos alertar que Apolo não é o deus da harmonia e da medida como pensou Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, mas do arrebatamento e da loucura. Ou como o próprio autor nos coloca: “os maiores dentre os bens chegam a nós por meio da loucura, que é concedida por um dom divino [...] Coloca-se em evidência, portanto, desde o início, a ligação entre ‘mania’ e Apolo” (COLLI, 1996, p.16).

⁶⁴ Podemos fazer uma analogia com Hölderlin, quando Ludwig von Pignot nos fala, citado por Beaufret, que “Apolo não é para Hölderlin o que ele representará numa consciência mais moderna, a saber, o deus que preside, na claridade, a criação das formas plásticas. Apolo é para ele exatamente o contrário, o elemento cuja a potência provoca, no tumulto do despertar, o ‘fogo do

se manifesta a comunicação (délfica) dos homens com os deuses. Apolo é o portador dessa palavra, dessa ligação com o obscuro, com a loucura, com a “mania”: “os maiores dentre os bens chegam a nós por meio da loucura (COLLI, 1996, p.16)”. Assim, Giorgio Colli (1996, p.17) afirma que, na Grécia arcaica, “a loucura é a matriz da sabedoria”.

Ora, se falar da origem da sabedoria grega nos conduz a Apolo, se as manifestações dos deuses se deram através da “mania”, então a loucura deve ser considerada como intrínseca à sabedoria. A natureza de Apolo, seguindo a raciocínio de Colli, se manifestava de forma dupla: de um lado é o deus do arco (da própria ação hostil) e, por outro lado, é o deus da lira (ação benigna). Essa dupla natureza de Apolo tem como marco a divisão dos homens com os deuses — pelo oráculo, Apolo impõe ao homem a moderação, enquanto ele próprio é imoderado; pede para o homem controlar-se, enquanto o próprio se manifesta num *pathos* incontrolado. A saber, Apolo provoca o homem através de suas palavras ambíguas, desconcertantes, glossolálicas.

Nesse sentido, o enigma tem grande importância para compreendermos as origens da sabedoria grega. Colli afirma que o enigma não ficou somente no nível do divino, mas acabou ganhando uma autonomia na medida em que fugiu da esfera apolínea. Assim, o autor apresenta-nos três níveis do enigma: primeira, onde os deuses inspiram ao vaticínio oracular e o profeta é o interprete da palavra divina; depois, existe uma imposição, pela esfinge, de um enigma mortal, onde o homem deve solucionar sozinho sob o risco de vida (basta lembrarmos de Édipo); e, por fim, onde dois sábios lutam entre si por um enigma — não contendo aqui mais plano religioso —, num extremo agonismo, numa luta entre a vida e a morte.

As idéias de Colli sobre um Apolo cruel podem ser usadas para se analisar as glossolalias de Artaud enquanto palavras enigmáticas.

Em uma carta remetida a Gaston Ferdière, em 29 de março de 1943, Artaud comenta uma passagem do livro *Hymne aux Daimons* de Ronsard:

céu’. Não um contrário absoluto de Dionísio, nas sua mais alta realização como o extremo da força viril. É a partir daí que é preciso compreender a palavra do poeta: ‘*posso dizer que Apolo me golpeou*’” (PIGNOT apud BEAUFRET, 2008, p.11-12).

Ronsard a fait de la Magie et il était initié et chaque vers de son poème est un reflet de cette initiation transcendante. Cette initiation est mystérieuse.

Rat Vahl Vahenechti Kabhan

Je veux dire que telle qu'elle se présente dans son poème j'y ai senti ce qui venait de Dieu et qui ne peut être redit par l'homme que dans la mesure où il n'a pas perdu la communication avec Dieu. Tout poème est une libération et on voit bien que Ronsard n'a écrit ce poème que pour se délivrer de l'empreinte infernale que le Mauvais Esprit ne cesse d'introduire dans toutes les choses qui sont à l'usage de l'homme, et en premier lieu celui de sa sensibilité intérieure, de la conscience qu'il leur applique et de son jugement" (ARTAUD, 2004, p.882).

Podemos observar que Artaud, e que pese as datas, reclama a poesia de Pierre Ronsard à própria divindade, á própria voz de Deus. Nesse sentido, as glossolalias que podemos encontrar no livro do poeta renascentista, sob a argumentação de Artaud, estariam ligadas à própria concepção de glossolalia encontrada no cristianismo. Sobre as práticas glossolíticas no cristianismo, Antonio Oliveira Junior (2004, p.106 e 109) escreve:

No cristianismo, as práticas glossolíticas estão atavicamente relacionadas com a Sagrada Escritura. Não poderia deixar de sê-lo, porque se inserem no contexto duma religião em que a escritura, palavra divina revelada aos homens — o próprio Deus manifesto, posto que, Ele mesmo, o Verbo —, é o norte e os limites da manifestação religiosa. [...] A glossolalia reatualiza na voz, num grau muito mais elevado que em qualquer outro tipo de manifestação oral, um tempo e um espaço sagrado e misterioso e, como é na língua estranha que o próprio espírito de Deus se manifesta, o dom das línguas também é lugar de performance divina.

Assim, Artaud afirma que as glossolalias de Ronsard seriam a manifestação divina, a manifestação do mistério divino: "Rien n'a de sens et qu'est-ce que c'est que le sens s'il n'y avait un Producteur Infini et sublime du Mystère même. De l'insondabilité inexplicable de tout sens dont la Vertu et dont l'Essence sont le caractère même de Dieu" (ARTAUD, 2004, p.882). E, em meados da carta, após fazer uma citação do texto *Hymne aux Daimons*, escreve não só reafirmando o vínculo do cristianismo com Ronsard, mas vendo no poeta renascentista um igual:

**Taentur Anta Kamarida
Amarida Anta Kamentür**

Et la Magie, Dr. Ferdière, est partout mais elle n'est véritable et efficace que dans les voies de ce sublime amour des êtres qui ne vit que dans le sacré et a pour base la Morale Évangélique de Jésus-christ qui est l'absolu sacrifice de soi. Je crois savoir que Ronsard qui était catholique et très chrétien avait comme poète une mission sur terre et cette Mission sacrée est de redire dans un langage qui parle au coeur le bien des choses de l'Infini, qui sont magiques et mystérieuses par essence. Et comme tel il a été comme tous les vrais poètes, et plus que les autres hommes, horriblement tourmenté par les démons. Il les a vus comme je les vois et il a cherché à agir sur eux pour s'en débarrasser (ARTAUD, 2004, p.884).

Artaud, durante os anos de 1943 e 1944, repetiu, em algumas cartas, essa linguagem glossolálica, mas sempre relacionando sua dessarzoada escrita com a divindade. De forma que, quando o poeta francês escrevia, acreditava estar manifestando o mistério divino que, aos ouvidos dos homens, não tem sentido ou cujo sentido é inalcançável. Portanto, Artaud se aproxima de Apolo, nesse momento, no sentido que, ao proferir o mistério divino, produz uma linguagem ao mesmo tempo sábia, cruel e enigmática. Mas, se as glossolalias não colocam os homens em risco de vida, como escreve Colli em *O nascimento da filosofia*, elas afetam o próprio Artaud, pois é o único que sofre como essa linguagem. A briga que travavam os sábios na Grécia arcaica para desvendar o enigma dos deuses, sob perigo de morte, Artaud a trava em si mesmo com sacrifício ou risco de vida. Enquanto assinava Nalpas, acreditava ser um enviado de Deus para revelar a verdade divina e sofrer os pecados da humanidade, assim como Jesus Cristo.

Mas, no ano de 1945, quando Artaud já havia abandonado o cristianismo, as glossolalias não só persistiram como se tornaram mais intensas. Isso poderia se mostrar como um paradoxo ou contradição, mas, na verdade, o que tentaremos mostrar é que Artaud transgride o próprio limite de sua, por assim dizer, “poesia da crueldade” — quando se afasta de sua religiosidade, uma potência mística de sua escrita toma lugar.

Em uma carta a Jean Paulhan, de 1 de outubro de 1945, Artaud escreve que, em 1920, seu remetente foi o único que apoiou suas poesias e as defendeu diante de Jacques Rivière que, como sabemos, acreditava que elas não eram firmes nem suficientemente seguras. Doravante, reclama da monstruosa vilania que os médicos têm sobre ele e como tentam, a todo custo, impedir que

escreva ao acusá-lo de fazer magia e de estar enfermo quando vinham inspecionar seu corpo, sua mão, seu pensamento e sua boca, ao invés de considerarem o sentido secreto que está a manifestar:

j'ai essayé de décrire ou d'exprimer dans l'athlétisme affectif,

**Kalam nimkopf polipta
polipta akaripta**

ce qui veut dire: si bien que vous vous sentiez être à vivre malheur au beaucoup de bien de votre âme si vous voulez être sans le beaucoup total de toute la charité. — Je pensais à tout cela ce matin lundi à 9 heures et j'ai vu votre âme de loin et lui ai fait quelques signes avec la main et le souffle dans l'espace pendant que dans l'utérus de mon sexe avec mon souffle je cherchais ce que je suis et veux être en formant des taus ou des barres au bas de mon abdomen, entre mès cuisses, dans mon anus, dans l'utérus de ma rotule gauche, avec mon souffle senti en épanchement de synovie dans l'anús et l'utérus de la rotule, et tout mon désir poussé jusqu'à à la maladie, l'appétit veux-je dire effréné d'enfin vivre, comme deux fesses, deux postérieurs intenses au sommet, au sommet dans ce sondant de l'insondable interne dans le fond du milieu, dans le milieu du fond de cette monstrueuse terre osseuse de la masse, du sondant interne, le fémur droit, — et à la porte de mon fémur droit, ces fesses postérieures de vivre, elles-mêmes comme un caïn remords, comme les seins équivalant des fesses à la porte d'une interne faim remords: la faim fémur, tibia, d'à rotule, verticale toujours de l'abyssale faim d'être qui ne veut pas son ascension mais son sexuel anal, kreumatique, son *chromatique* approfondissement (ARTAUD, 2004, p.989-990).

Atletismo afetivo escreve Artaud. E o que poderíamos entender por essa noção? Em *Le théâtre et son double*, o poeta dedica um capítulo sobre o assunto. Escreve que tem que se admitir, no ator, o atletismo efetivo que seria, justamente, as localizações físicas dos sentimentos: “o ator é um atleta do coração” (ARTAUD, 2006b, p.151). Assim, existe tanto uma musculatura física como uma musculatura afetiva. Esta é o duplo da musculatura física, embora não atue no mesmo plano, sendo exercida através da respiração. E, para “cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria” (ARTAUD, 2006b, p.152). O ator, ao pôr em prática o atletismo afetivo, pode parecer um delirante (aos olhos da sociedade) quando na verdade está expondo, por meio de seus instintos, forças que encontram seu trajeto material *de órgão e nos órgãos*. Os sentimentos, seguindo a linha de raciocínio de Artaud, não podem ser interpretados como abstrações, mas como elementos

materiais, palpáveis. Os sentimentos materializados são a verdadeira manifestação da alma: “É possível ver esse espectro de alma como intoxicação pelos gritos que ele propaga; se não fosse assim, a que corresponderiam os *mantras* hindus, as consonâncias, as acentuações misteriosas, em que o subterrâneo material da alma, acuado em seus covis, vem contar seus segredos à luz do dia” (ARTAUD, 2006b, p.153). O ator, ao materializar as paixões e, portanto, alcançá-las através de suas forças, iguala o ator a um verdadeiro curandeiro.

É preciso saber reconhecer o tempo do sentimento e, para isso, é preciso dominar o tempo da respiração. Para Artaud, inspirado principalmente pela cabala, a respiração é dividida em três tempos: NEUTRO, FEMININO e MASCULINO. E, em “Le théâtre de Séraphin”, Artaud escreve como se manifesta esses tempos:

NEUTRO
FEMININO
MASCULINO

Quero experimentar um feminino terrível. [...] É como a queixa de um abismo que se abre: a terra ferida grita, mas as vozes se elevam, profundas como o buraco do abismo, e que são o buraco do abismo que grita.

Neutro. Feminino. Masculino.

Para alcançar esse grito eu me esvazio.

Não de ar, mas da própria potência do ruído.

[...]

O ventre primeiro. É pelo ventre que o silêncio deve começar, à direita, à esquerda, no ponto dos estrangulamentos herniários, onde operam os cirurgiões.

O *Masculino*, para fazer sair o grito da força, apoiar-se-ia primeiro no ponto dos estrangulamentos, comandaria a irrupção dos pulmões na respiração e da respiração nos pulmões. [...]

E em meu *Neutro* há um massacre! Você compreende, há a imagem inflamada de um massacre que alimenta minha guerra. Minha guerra se alimenta de uma guerra, e cospe sua própria guerra.

Neutro. Feminino. Masculino. Existe nesse neutro um recolhimento, a vontade à espreita da guerra, com a força de seu abalo. [...]

Entre duas respirações, o vazio se *amplia*, mas então ele se amplia como um espaço.

Aqui é um vazio asfixiado. O vazio apertado de uma garganta, onde a própria violência do estertor obstruiu a respiração.

É no ventre que a respiração desce e cria seu vazio de onde volta a arremessá-lo para o alto dos pulmões (ARTAUD, 2006b, p.167-168)

Artaud, ao refletir sobre a respiração, estava tentando devolver um sentido mágico para o teatro, uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu. Através

do domínio da respiração seria possível dominar os sentimentos e gritar, com se estivesse num verdadeiro campo de batalha, gritos subterrâneos que produzem eco, que chocam e ferem — manifestam a violência secreta da linguagem.

Se, em seus últimos anos de Rodez, Artaud recupera em uma carta o termo atletismo afetivo, é para lembrar e guiar a linguagem que está a evocar. Uma linguagem que vem de dentro, por um sopro, e que, ao manifestar a alma, toma a forma de grito. Notemos que, em uma carta a Pablo Picasso, de fevereiro de 1946, ele retoma sua explosão linguística:

**siok en siok en
terensi tereci
siok e siok en
terensir ki
yiork e yiork e
terenki riki
yiork e yiork
e tereski
[...]
pas ta safer dezi traba
pas memumka narida
[...]
york o belli tafer raki
york o belli taferti
[...]
yo tertri negeta
egete etertri trena** (ARTAUD, 2004, p.1054).

Notemos as repetições da letra “k” nas glossolalias de Artaud. Isso se instaura, talvez, não por acaso, mas na própria tentativa de transgredir a língua francesa através da violência do som proporcionado pelas glossolalias. Conhecemos que na língua francesa é muito raro a utilização de “k”, que tem como denominação um som plosivo (durante a pronúncia de uma consoante plosiva, o ar expirado é bloqueado por um obstáculo bucal, que interrompe momentaneamente a sua corrente, e que acaba "explodindo" quando aberto. Além do “k”, outras consoantes plosivas muito utilizados por Artaud são “p” e “t”⁶⁵, e a língua francesa é dominada por fonemas fricativos (as fricativas são consoantes produzidas pela passagem do ar

⁶⁵ Como afirma Maria Teresa Rosangela Lofredo Bonatto (2007, p. 200), “Na produção desses sons [plosivos], os articuladores formam uma obstrução total que tem como correlato acústico um intervalo de silêncio, o qual pode ser preenchido por uma barra de sonoridade originada pela vibração das pregas vocais no caso dos segmentos vozeados apontados (/b/, /d/ e /g/). Na sequência à fase de oclusão, segue-se a liberação repentina da corrente de ar, que ocasiona um ruído, também chamado de *burst*.”

através de um canal estreito feito pela colocação de dois articuladores próximos um ao outro). Desta forma, Artaud violenta a linguagem francesa num cuspir linguístico, num jorro inarticulado de sons que devem ser seguidos, ritmados e sempre modificados: verdadeiras emanações da alma:

Voici quelques essais de langage [...]. Mais on ne peut les lire que scandés, sur un rythme que le lecteur lui-même doit trouver pour comprendre et pour penser:

ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara katara
otara ratara kana

ortura ortura konara
kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna

pesti anti pestantum putara
pest anti pestantum putra

mais cela n'est valable que jailli d'un coup; cherché syllabe à syllabe cela ne vaut plus rien, écrit ici cela ne dit rien et n'est plus que de la cendre (ARTAUD, 2004, p.1015-1016).

Uma linguagem da morte, do sofrimento, que faz reverberar, nas glossolalias, a voz de ninguém — uma força poética marcada pela ausência de si. Ao proferir o inefável, a escrita do silêncio, uma escrita incomensurável, a referencialidade da linguagem se perde, esvai-se. Uma linguagem sem representação, apenas experimentada num fluxo inarticulado, embora ritmado, de um sopro. Portanto, esta linguagem por glossolalias de Artaud aproxima-se de uma linguagem sagrada, mística, que demonstra a dimensão silenciosa do ser. O poeta, não mais como Apolo (deixa de ter ligação com uma verdade divina a ser revelada), é o portador dessa linguagem da crueldade que lança uma luz na obscuridade — é na destruição da linguagem, em uma violência contra a linguagem, que Artaud criou uma linguagem violenta, vazia de representação, limite de sua poética da crueldade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma pergunta fundamental deve ser feita: quem foi Antonin Artaud? Alguns o tinham como louco, outros diziam apenas que precisava de orientação e outros, ainda, o repeliram de toda uma acusação social. A história, que pretendeu julgar Artaud, apela às suas normas previamente objetivadas: como a da psiquiatria, que o diagnosticou com síndrome delirante persecutória ou esquizofrênico; outras, utilizando-se de uma visão menos científica (psicanalítica), o viram como um homem do teatro e um escritor singular; outras, ainda, como um “associal” que teve “méritos” por ser internado. Sobre o nome “Artaud” revelam-se uma série de tentativas de estabelecer, a partir de um determinado discurso fechado elevado à condição de lei, quem foi Antonin Artaud — balbucios do tipo moralizantes, médicos ou literários?! Quais dessas tentativas estariam mais próximas do poeta maldito? Tentativas, acreditamos, fadadas ao fracasso, pois semelhantes contradições de decidir “quem é Artaud” com uma resposta clara e sem ambiguidade nada falaria sobre o poeta — apenas o enquadraria em um determinado discurso fechado que, em toda sua poesia, foi uma investida de “fugir” de um tal tipo de delimitação. Tão logo estabelecido um diagnóstico, tão logo esclarecido seus escritos por um discurso normalizante, e nada mais se falaria sobre Antonin Artaud.

Apesar de tudo isso, seus escritos resistem: o discurso que o tem como louco, “o louco” destrói; o discurso que o tem como associal ou imoral, o “imoral” contra ataca ferozmente; o discurso que o tem como artista, o “artista” transgride e agride suas bases — a subversão da sua linguagem visa atacar (ou contra-atacar) as bases dos discursos que estabelecem uma aparente ordem e que, a partir de vários pontos de vista, tentam classificá-lo e demarcá-lo.

Sua figura não deve ser vista como redutível, mas afirmar-se em uma irredutibilidade. A questão de decidir em que medida a doença se encontra na obra de Artaud parece secundária considerando as questões mais fundamentais sobre os limites da linguagem que pertencem aos seus escritos. Artaud, esse homem errante de pensamentos sempre renováveis, renunciou a si próprio: sua originalidade brota do sofrimento que enfrenta em ser sempre o Outro, não só esse Outro que uma sociedade banuiu, mas o sempre Outro, uma personagem sempre diferente no palco da vida — a revolução que quis provocar, assim como em Heliogabalo, já a fazia em si mesmo, numa solidão sofrida.

Toda a experiência de Artaud foi uma revolta contra as normas estabelecidas. Essa experiência, em sua “lógica” interna, visava, antes de tudo, uma ruptura: provocar um deslocamento, uma descontinuidade, provocar a dor, suscitar a crueldade, o desmembramento, fazer o homem dançar às avessas até que o avesso se torne o verdadeiro lugar do homem: “Car liez-moi si vous le voulez, mais il n’y a rien de plus inutile qu’un organe. / Lorsque vou lui aurez fait un corps sans organes, alors vou l’aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à as véritable liberte” (ARTAUD, 2004, p. 1948).

Ao observarmos a experiência de Artaud com a escrita, exceto em suas glossolalias, vimos que sua linguagem, apesar de uma construção gramatical inteligível, ecoa como uma anomalia; as glossolalias, por sua vez, seriam o cume dessa anomalia, a própria ausência de representação: trazem uma experiência extravagante e insólita, cria traços de estrangeiridade na língua pátria. Uma linguagem que desafia a lógica e a psicologia, afastando-se da luz da razão para levar-nos à escuridão vazia do pensamento:

E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra. Assim, a verdadeira beleza nunca nos impressiona diretamente. E um pôr-do-sol é belo por tudo aquilo que nos faz perder (ARTAUD, 2006b, p. 79).

Escrever para Artaud é uma experiência sofrível porque rompe com as barreiras que cristalizam o homem. Subverter a linguagem é instaurar uma nova linguagem, é transgredir o limite da linguagem estabelecida para uma linguagem com possibilidades criadoras — uma linguagem necessária e espontânea, que torne visível o invisível, audível o inaudível, dizível o indizível, em suma, tornar pensável o impensável.

Ler Artaud, passar de um texto para o outro, de um livro para o outro, de uma carta para outra, não nos garante um pensamento ordenado nem uma identidade; ler Artaud é sempre um exercício de entrar num teatro, sempre diferente e que nada nos garante; assim, ler os textos do poeta é como entrar nesse teatro sempre renovável que o único ponto de conexão é, justamente, o que os separam: a

ausência de seu autor e, conseqüentemente, a destruição de uma subjetividade aprisionada.

Seu pensamento é errante, não se conforma, mas se defronta. Ao deparar-se sempre com o diferente, com a possibilidade do novo, aproximou seu pensamento da vida teatralizada, da vida enquanto poesia. Uma tentativa de libertar a vida daquilo que a aprisiona, achar uma saída, um novo caminho, novas possibilidades, novas potências da vida: descontinuidade constante do pensar, ressignificações da linguagem, repetições do diferente.

Nas obras que abordamos no presente trabalho — *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, *Les nouvelles révélations de l'Être*, *Les lettres de Rodez*, *Correspondance avec Jacques Rivière* — qual a garantia de uma identidade entre elas? O que aproxima *Héliogabale...* de *Les nouvelles révélations de l'Être*? Qual a relação da *Correspondance avec Jacques Rivière* com as cartas nos primeiros anos de internamento em Rodez? Se podemos encontrar semelhanças, aproximações ou paralelos entre essas obras, não podemos nos deixar fascinar pelo erro de buscar nelas uma medida comum, um identidade permanente, um autor recorrente ou uma subjetividade constante.

Artaud se perde nos interstícios de suas obras, se aniquila no pensamento que o destrói e o crucifica, condenando-o ao desaparecimento a cada linha traçada. O que permite, em última instância, ligar uma obra como *Héliogabale...* com *Les nouvelles révélations de l'être*, fundamentalmente, não é que encontramos nelas traços de um mesmo autor e de sua subjetividade permanente, mas apenas rastros de seu desaparecimento — assim como um homem ao mar, em meio à imensidão das ondas que o cobrem, é arrastado pela força do oceano; sob seu pé não há apoio, e ele é terrivelmente tragado pelas águas; uma vez submerso, conhece o outro lado, mais obscuro e desconhecido do fundo do oceano, uma vez com a cabeça à superfície, testemunha, com todas suas dores, seu “impoder” frente à loucura intempestiva do mar; no entanto, ele luta diante da morte iminente. Artaud está jogado nesse mar de sua linguagem, sendo que nada lhe é garantido a não ser seu soçobramento, sua submersão nessa perigosa experiência de escrever.

Artaud escapa da autoria no momento mesmo em que concebe sua própria finitude; estar morto é aceitar um tempo que tudo muda, que tudo transforma, é aceitar que até mesmo o sujeito sofre com a ação do tempo, e que, portanto, ele não merece nenhum privilégio ao se traçar a leitura de uma obra. O que

nos garante, portanto, encontrar traços de Artaud aqui ou acolá em seus textos, não é somente o tipo de análise que tomamos como base para nossa leitura, mas a permanência da errância, a força da mudança, a anarquia constante ou a tentativa intensa e incessante de ser Outro, de ser estrangeiro, de ser exterior — estando sempre diante da morte, Artaud oferece a si mesmo como sacrifício para sua perigosa necessidade de escrever. De certa forma, essa é a experiência-limite que permite aproximar as “obras” de Artaud (sabendo que essa experiência não lhe é exclusiva, mas qualquer tipo de aproximação, embora tentadora, seria perigosa). Uma experiência que levada ao seu limiar, mantém seu próprio autor fora, não somente fora porque foi considerado louco ou não aceito pela sociedade, mas fora porque se defrontou com a morte, esse constante morrer de onde nasce uma escrita que, cruelmente, afasta seu autor.

Os escritos de Artaud parecem funcionar numa ambiguidade bastante embaraçosa: se podemos encontrar uma regularidade nesses escritos, ela é sempre experimentada no sentido de seus limites, a saber, ela está sempre apta para transgredir ou inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta:

A escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer (FOUCAULT, 2006a, p.268).

Não seria difícil concluir que, no limite dessas experiências de Artaud com sua escrita, no encontro com a dor e com o sofrimento, a morte seria inevitável. É através da relação da morte com a escrita que podemos ver desaparecer, nos escritos do poeta maldito, suas características individuais, de forma que a marca de Artaud não é mais do que a singularidade de sua ausência e suas obras não são mais que ausências de obras.

Entrementes os anos de 1937 a 1944, vimos que o poeta não assina mais seu nome. O anonimato não garante, por si só, a subversão e o afastamento autor/obra, mas ele faz parte de um jogo linguístico que tem como finalidade seu desaparecimento. Mas, ao recorrermos a outros textos, não foi Artaud, repetidas

vezes, afirmando-se ser “Antonin Artaud”? Não queria ele fincar sua permanência em seus escritos?

**Qui suis-je?
D’où je viens?
Je suis Antonin Artaud
et que je le dise
comme je sais dire
immédiatement
vous verrez mon corps actuel
voler en éclats
et se ramasser
sous dix mille aspects
notoires
un corps neuf
où vous ne pourrez
plus jamais
m’oublier (ARTAUD, 2004, p.1663).**

Ora, esse corpo em que Artaud se coloca é o corpo fragmentado que se desfaz para se refazer diferente. Um corpo que, não podemos esquecer, sempre se transforma, se refaz. Assim, Antonin Artaud erra sempre para o diferente. Um lançar-se para a morte, uma existência que necessita da morte, onde só há vida em confronto com a morte, ou uma vida que só se pode viver morrendo: Car le mort est ce qui veut exister. / Et rien comme un mort pour exiger d’exister. / Et mort, et parce qu’il est mort, le mort est guru et maître au contraire (ARTAUD, 2004, p. 1307).

O nome “Antonin Artaud” forja, da mesma forma que Antonin Nalpas, O Revelado ou Antoneo Arlanapulos, em seus escritos, através de um jogo, uma ruptura da linguagem com a linguagem, escamoteando seu autor, transformando-o em mais uma personagem desse palco da vida, do duplo duplicado, de uma resignificação sempre nova e renovável. Se a linguagem de Artaud nunca poderia ser a mesma, como seu autor poderia?

- Mas por que não emudecer?
- Porque, diante da dor, o homem grita!

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Apresentação e notas de Évelyne Grossman. Paris: Quarto Gallimard, 2004.

_____. *Cartas aos poderes*. Tradução de Irineu Corrêa Maissonave. Porto Alegre: EVM, 1979.

_____. *A arte e a morte*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Livreiros editores e distribuidores Ltda, 1987.

_____. *Cartas desde Rodez (vol.I)*. Tradução para o espanhol de Ramóm Font. 2º ed. Madri: Fundamentos, 1981.

_____. *Cartas desde Rodez (vol.II)*. Tradução para o espanhol de Ramóm Font. 3º ed. Madri: Fundamentos, 1986a.

_____. *Cartas desde Rodez (vol. III)*. Tradução para o espanhol de Pilar Calvo. 3º ed. Madri: Fundamentos, 2006a.

_____. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: LP&M, 1986b.

_____. *Heliogabalo ou o anarquista coroado*. Tradução de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

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

_____. *Os Tarahumaras*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____. *Textos 1923-1946*. Tradução para o espanhol de Hugo Acevedo. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1972.

_____. *Van Gogh: o suicida da sociedade*. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____. *Mensagens revolucionárias*. Tradução de Manuel João Gomes. Lisboa: & etc, 1980.

ASSIS, Machado. *O Alienista*. São Paulo: FTD, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BACKES, Marcelo. "Prefácio". In: KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 7-15.

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

_____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010b.

_____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

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

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre, 1972.

CAMUS, Albert. *Calígula seguido de o equívoco*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

COELHO, Teixeira. *Antonin Artaud: posição da carne*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COLLI, Giorgio. *O Nascimento da Filosofia*. Tradução de Federico Carrotti. — 3° ed. — Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DUBUFFET, J. Préface. In: THÉVOZ, M. *Le langage de la rupture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978, p.5-8.

DUROZOI, Gérard. *Artaud, la enajenación y la locura*. Tradução para o espanhol de José Delor. Madri: Ediciones Guadarrama, 1975.

ERIBON, Didier. *Michel Foucault, 1926-1984*. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

FERDIÈRE, Gaston. Prólogo del Doctor Ferdière. In: ARTAUD, Antonin. *Cartas desde Rodez (vol. III)*. Tradução para o espanhol de Pilar Calvo. 3° ed. Madri: Fundamentos, 2006a, p. 9-10.

FOUCAULT, Michel, *Historie de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

_____, *História da Loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. – 7. ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

_____, *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro; organização e seleção de textos, Manoel Barros de Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. (Ditos e escritos; I)

_____, *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução de Elisa Monteiro; organização e seleção de textos, Manoel Barros de Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. (Ditos e escritos; II)

_____, *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro; organização e seleção de textos, Manoel Barros de Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. (Ditos e escritos; III)

_____, *O Nascimento da Clínica*. Tradução de Roberto Machado. – 6. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

_____, *Raymond Roussel*. Tradução de Manoel Barros da Motta e Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999a.

_____, *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

_____, “Linguagem e literatura”. In MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Tradução de Roberto Machado e Jean-Robert Weisschaup. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GALEANO, Alex. *Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GIBBON, Edward. *Declínio e queda do império romano*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HÖLDERLIN, Frederic. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

JUNIOR, Antonio Wellington de Oliveira. *Glossolalia: voz e poesia*. São Paulo: EDUC; FAPESP; Omini, 2004.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1971.

_____. *Carta ao pai*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *O processo*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MACHADO, Roberto. "Nietzsche e a representação do dionisíaco". In *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MALLARMÉ, Stephane. *Mallarmé*. Tradução de Augusto de Campos; Décio Pignatari; Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NIN, Anaïs. *O diário de Anaïs Nin (Vol I)*. Tradução de Maria Dulce Esteves Reis. Lisboa: Bertrand, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PELBART, P. P. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POTER, Roy. *Uma história social da loucura: análise de textos autobiográficos de Artaud, Schreber, Sylvia Plath, Freud, Blake, Shumann, Nietzsche, Nijinsky e outros*. Tradução de Angela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

RAJCHMAN, John. *Foucault: a liberdade da filosofia*. Tradução de Ávaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Tradução de Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autentica, 2002.

SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. Tradução de Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1978.

SILVEIRA, Alcântra. "Prefácio". In: KAFKA, Franz. *Josefina, a cantora*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Circulo do Livro, 1977, p. 1-12.

TANQUEREL, Sylvain. "Antonin Artaud et la magie scripturale des cahiers". *Sociétés*, 2003/3 no 81, p. 7-20.

THÉVOZ, M. *Le langage de la rupture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

_____. *Ecrits bruts*. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

VIRMAUX, Alain. *Antonin Artaud. Qui êtes-vous?*. Lyon: La Manufacture, 1986.