

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS E RELAÇÕES INTERCULTURAIS

Os exílios de Antonin Artaud

Tatiana Watanuki Lourençatto

M

2023



Tatiana Watanuki Lourençatto

Os exílios de Antonin Artaud

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2023

Tatiana Watanuki Lourençatto

Os exílios de Antonin Artaud

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes

Membros do Júri

Professor/a Doutor/a

Faculdade

Universidade

Professor/a Doutor/a

Faculdade

Universidade

Professor/a Doutor/a

Faculdade

Universidade

Classificação obtida: valores

*À Jolie, que, mesmo sem estar mais aqui,
desperta sempre o melhor em mim.*

Sumário

Declaração de honra	7
Agradecimentos.....	8
Resumo.....	10
Abstract	11
Índice de figuras.....	12
Introdução	13
1.O “pensamento do exterior” e a “existência exilada”	18
1.1. A emergência artaudiana do “corpo sem órgãos”	24
2.As experiências exílicas de Antonin Artaud.....	34
2.1. A saída do Surrealismo	34
2.2. O “estar fora” do país	41
2.2.1. A viagem ao México	41
2.2.2. A viagem à Irlanda.....	56
2.3. A marginalização pela sociedade	61
2.4. O ir além da linguagem verbal	73
3.O legado de Antonin Artaud para a “exiliência”	88
Considerações finais	91
Bibliografia ativa	95
Bibliografia passiva	96

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e autoplágio constitui um ilícito académico.

Porto, 31 de julho de 2023

Tatiana Watanuki Lourençatto

Agradecimentos

Aos meus pais, Gerson Munhoz Lorenzato e Maria Taeka Watanuki Lorenzato, pelo amor incondicional direcionado a mim, que tanto me fortalece dia após dia.

À minha avó Idalina Munhoz Radi, pelo acalento da boa vibração que diariamente me envia.

À minha avó Yae Watanuki (*in memoriam*), pelo orgulho que sentia de meus sucessos, o qual ainda me motiva a perseguir meus objetivos.

Ao meu irmão, Gerson Watanuki Lourençatto, pela influência que exerceu, ainda que não intencionalmente, sobre meu interesse pelas artes.

À Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes, pela criteriosa orientação deste trabalho, pela compreensão das dificuldades que enfrentei durante o longo período de escrita desta dissertação e pelas persistentes e doces palavras de incentivo à conclusão desta etapa acadêmica.

Aos colegas de mestrado Hanyun Liu, Julio Manuel Sánchez Tello e Sérgio Manuel Valadas das Neves (que se tornaram verdadeiros amigos), pelo estímulo para seguir pelos bons caminhos.

Ao eterno parceiro de ótimas conversas Marco Paulo Dias Vieira, pela partilha de tanto (e tão variado) conhecimento ao longo destes agitados anos em Portugal.

Aos queridos amigos Renato Santos e Roberto Alcântara, pela companhia diária repleta de confiança e respeito.

Ao não categorizável Helder Santos Duarte, pela energia que fez renascer em mim, pelo acolhimento e pela libertação que me faz sentir.

Ao grande amigo Pérciles Macedo Polegatto, que, mesmo a milhares de quilômetros, está sempre por perto.

Às amigas-irmãs Catrina do Carmo Bittencourt, Chimeny Curti Azzuz, Michelle Corrêa Gonçalves, Natália Teixeira de Mendonça e Veridiana Oliveira de Carvalho (mais minha “mãezinha” Dona Neusa Carvalho), com quem experiencio um desejo mútuo de sucesso.

À Doutora Roberta Martins da Silveira, pelo zelo por minha saúde mental e pelo incentivo ao fechamento de mais este ciclo em minha vida.

Resumo

A vida-obra de Antonin Artaud é uma das expressões mais complexas e interpelantes de um “estar fora”, pela radical inadequação que o autor manifestou perante todo o tipo de convenções e limites, e que haveria de culminar na busca incessante de um “corpo sem órgãos”. Esta dissertação procura percorrer e relacionar as diversas experiências exílicas que pontuaram a existência, o pensamento e a escrita do autor de *O Teatro e seu Duplo*, equacionando, para isso, uma noção de exílio que não se limita à mais vulgar aceção do termo (física, territorial ou política) e convoca outros contributos, como o “pensamento do exterior” e a “heterotopia”, de Michel Foucault, a “existência exilada”, de Jean-Luc Nancy, e a “exiliência”, de Alexis Nouss.

Palavras-chave: Artaud, exílio, fora, “existência exilada”, “exiliência”

Abstract

Antonin Artaud's life-work is one of the most complex and challenging expressions of "being outside", due to the radical inadequacy that the author has manifested in front of all kinds of conventions and limits, which would culminate in the endless search for a "body without organs". This dissertation seeks to explore and relate the various exilic experiences that have marked the existence, the thought and writing of the author of *The Theatre and its Double*, considering a notion of exile which is not limited to the most common meaning (physical, territorial or political) of that word and relating exile to other contributions, such as "thinking from the outside" and "heterotopia", by Michel Foucault, "exiled existence", by Jean-Luc Nancy, and "exilience", by Alexis Nouss.

Key-words: Artaud, exile, outside, "exiled existence", "exilience"

Índice de figuras

FIGURA 1 – DESENHO DE ARTAUD	31
------------------------------------	----

Introdução

Qualquer que seja a experiência exílica, ela comporta a ideia de ruptura, entendida não necessariamente como uma quebra brusca, e sim como a não continuidade de algo, uma mudança, muitas vezes considerada como algo que se sofre, que retira a harmonia de determinada condição. Essa percepção negativa da experiência exílica decorre, em grande medida, das narrativas disfóricas do exílio, assimiladas consciente ou inconscientemente.

Em *O Sol dos Desterrados: Literatura e Exílio*, Claudio Guillén identifica Ovídio, que viveu na passagem do século I a.C. ao século I d.C., como o exemplo clássico da percepção sombria do exílio, ligada a empobrecimento, perda, fragmentação e até dilaceramento do ser humano na sua natureza psicossocial ou na sua participação nos sistemas de signos instituídos na vida cotidiana. Guillén afirma que essa foi a crise vivida por Ovídio e, mesmo séculos depois, por muitos outros, particularmente “o moderno poeta ou intelectual exilado sem sair do seu país, desterrado por vontade própria” (Guillén, 2005: 19).

Contrabalanceando a visão disfórica da experiência do exílio, revelada mormente pela tradição ovidiana da elegia, está a percepção positiva desse evento. Esses dois extremos na forma de lidar com o exílio compõem a polaridade a partir da qual Guillén desenvolve o livro citado. Segundo o autor, no polo das potencialidades positivas extraídas da vivência exílica, no que se refere à tradição ocidental, destaca-se Plutarco, que viveu entre os séculos I e II d.C., e tem-se uma “imagem solar” (*idem*: 18), a qual remete à contemplação do Sol e de outros astros, contemplação de dimensão universal, porque acessível a todos e, por isso mesmo, promotora da percepção daquilo que se tem em comum com os seres humanos de qualquer latitude. Essa percepção seria capaz de despertar “um impulso solidário de alcance sempre mais amplo – filosófico, ou religioso, ou político, ou poético” (*ibidem*).

A contemplação do Sol nesse sentido mais absorto e de resultado satisfatório associado ao exílio remonta ao século III a.C., época dos cínicos (conhecidos pela sua indiferença, pelo desapego e pela liberdade – condições favoráveis a que qualquer

indivíduo se sinta sempre um estrangeiro em qualquer lugar, sem necessariamente sofrer com isso) e dos estoicos (frequentemente lembrados pelo seu cosmopolitismo, condição que permite ao indivíduo sentir-se sempre em casa onde quer que esteja). Quando Plutarco escreveu *De exilio*, já tinha, portanto, um vasto acervo sobre o tema escolhido. O filósofo elegeu o subgênero textual da *consolatio* e, embora reconhecesse a dificuldade vivida pelo exilado por encontrar-se distante de amigos e familiares, elogiou a distância da vida política e o ócio, proporcionadores, segundo o seu ponto de vista, da liberdade para filosofar. De inspiração platônica (pela crença de que a alma é uma exilada de uma existência transcendental e perfeita, estando temporariamente presa à forma e à existência terrenas e falhas), o texto de Plutarco apresenta-se como consolação a quem tenha uma percepção aflitiva e lamuriosa do exílio, nostálgica em relação à terra natal. O filósofo assegura ao exilado que a experiência exílica será disfórica apenas se assim a conceber.

Antes de Plutarco, já tinha optado pela *consolatio* Sêneca, que viveu entre os séculos I a.C. e I d.C. e percebia o exílio como condição propícia à manutenção do foco naquilo que seria verdadeiramente importante ao ser humano: a natureza, por ser universal, e a virtude, por ser propriamente humana, restando de parte a sociedade.

Mesmo transposta a noção transtemporal de fatalidade do exílio e este sendo positivo, nele existe, invariavelmente, a rutura de algo. É possível afirmar que o exílio “*is fundamentally a discontinuous state of being*” (Said, 2001: 183) e, embora essa descontinuidade faça, em grande medida, parte da condição humana, ela é agravada pela experiência do exílio. Assim, o exilado é aquele que apresenta, por um lado, uma condição universal, visto que própria do gênero humano e, por outro, uma configuração singular.

No exílio, ocorre um desenraizamento do indivíduo. Como enraizamento humano envolve fatores familiares, sociais, culturais, religiosos etc., de acordo com numerosos contextos de vida, variadas são as descontinuidades vivenciadas pelos exilados. Aquele que vivencia qualquer uma ou várias dessas ruturas fica quase sempre à parte da ordem que prevalece seja no local de exílio, seja no seu lugar de origem.

A ideia de exílio pressupõe que existe um estar “no lugar” e um estar “fora do lugar”. Salvo quando se trata de um exílio interno, o exilado é por definição um estrangeiro, aquele que não pertence ao lugar/à nação, e que potencialmente questiona ou perturba a sua ordem. Por isso mesmo, o exilado, como o estrangeiro em geral, pode provocar tanto gestos e/ou sentimentos de hospitalidade quanto de hostilidade. Em qualquer das situações, o estrangeiro é aquele que é estranho à ordem estabelecida, que se encontra fora dela.

O desenraizamento do exilado, a sua descontinuidade ou marginalidade em relação à maioria do lugar em que se encontra, não pressupõe sempre uma deslocação física para outro território ou para outra nação. Em geral, por razões ideológicas, existiram no passado, e continuam a existir em diversos contextos políticos ou religiosos, exilados no seu próprio país de origem. Em qualquer dos casos, é preciso ter em conta que pode alguém viver uma situação de exílio sem ter consciência disso, como também pode haver quem se sinta exilado sem viver efetivamente uma situação de exílio, querendo com isto dizer que o exílio não é apenas uma condição, mas também uma consciência que pode ser mais ou menos acentuada (Nouss, 2016: 53).

Dito isto, importa desde já deixar claro que a conceção de exílio aqui adotada não é a que restringe a ideia de descontinuidade a uma alteração geográfica e à deslocação por questões políticas. O conceito de exílio adotado neste trabalho fundamenta-se nas noções de um “pensamento do exterior” e de uma “existência exilada”, expostos, respetivamente, por Michel Foucault e Jean-Luc Nancy, conforme explicado mais adiante.

Com base nessas duas noções dos citados filósofos contemporâneos, é possível considerar que Antonin Artaud vivenciou variadas experiências exílicas: as viagens ao México e à Irlanda, a saída do grupo surrealista, o estar às margens da sociedade (que o condenou aos internamentos em hospitais psiquiátricos) e o fugir dos padrões da linguagem verbal. Tantas experiências exílicas congregadas numa única existência instigaram a escolha de Artaud como foco deste estudo sobre o lugar do exílio entre as múltiplas circunstâncias de vida, moduladas pelo contexto sócio-histórico. O objetivo desta dissertação é reforçar a noção de que o exílio pode ter diferentes formas, e não

apenas aquelas priorizadas pelo sentido convencional – geográfico e político – do termo. Este trabalho procura, principalmente, perceber como os diferentes tipos de exílio se relacionam com a subjetividade de Artaud e transparecem na sua obra. Para isso, busca-se entender a realidade vivida pelo autor, pois, como bem ressalta Guillén: “O exílio é uma realidade histórica, social ou pessoal, que não se confunde com os conceitos que, como tais, assinalam determinadas atitudes intelectuais, morais ou políticas perante a dita realidade.” (Guillén, 2005: 19).

Quem vive o exílio pode ter – e quase sempre tem – uma aceleração da consciência da(s) descontinuidade(s) envolvida(s) no processo exílico. Artaud mostra-se consciente de que a sua vida-obra (posto que é difícil distingui-las, sendo ambas caracterizadas por uma naturalidade primária, não planificável nem representável¹) se apresenta como um “estar fora” inequívoco, por toda a sua inadequação às convenções e pela intensa objeção do autor à limitação dos sistemas, restrição que motivaria a busca por um “corpo sem órgãos”, consoante será exposto na primeira secção desta dissertação, na qual se explica o aproveitamento dos já mencionados conceitos de “pensamento do exterior” e de “existência exilada”.

Na sequência dessa explanação, passa-se ao estudo das diferentes formas de exílio vivenciadas por Artaud, acima referidas. Por fim, esta dissertação dedica uma secção ao legado do autor para a compreensão da “exiliência”, noção proposta por Alexis Nouss (2016).

Da extensa obra de Artaud, reunida em 28 volumes, fez-se uma seleção de textos que possam bem exemplificar como o pensamento e a forma de estar do autor foram permeados pelas suas experiências exílicas. Assim, fazem parte da bibliografia ativa desta dissertação: *Os Escritos de Antonin Artaud* (1983); *Os Tarahumaras* (1985); *Linguagem e Vida* (1995); *Works on Paper* (1996); *Em Plena Noite ou o Bluff Surrealista*

¹ Talvez isso explique a impressão de que o editor Rivière, de *La Nouvelle Revue Française*, estaria mais interessado na experiência da obra do que na própria obra de Artaud. Ambas se mesclam de tal maneira que apagam a fronteira entre uma e outra, nessa exteriorização intensa de um exílio que nasce na interioridade de Artaud. Dito isso, fica claro que a sua obra foi toda constituída sem a pretensão de ser obra.

Seguido de 2 Cartas Sobre o Ópio e o Suicídio (2000); A Perda de si. Cartas de Antonin Artaud (2017); O Teatro e seu Duplo (2018a); Eu, Antonin Artaud (2018b); Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus e Outros Textos Finais (1946-1948) (2019).

1. O “pensamento do exterior” e a “existência exilada”

Para desvincular os exílios de Antonin Artaud do mero sentido físico ou territorial, recorreremos a duas noções trabalhadas por filósofos contemporâneos cuja obra convive também com a literatura. Trata-se do “pensamento do exterior”, referido por Michel Foucault, e da “existência exilada”, exposta por Jean-Luc Nancy. Ambos os conceitos podem ser relacionados a situações exílicas que não se vinculam a um ultrapassar de fronteiras territoriais, mas configuram-se como um não pertencimento, um “estar fora” por ausência de identificação com o entorno e até um ultrapassar de fronteiras, porém imateriais. Relacionam-se, portanto, à condição exílica porque acentuam o sentido da exterioridade e de um desapego àquilo que é regular, usual, mediano, uniforme. As referências filosóficas de que nos valem neste trabalho auxiliam na compreensão do pensamento de Artaud e da sua perspectiva de um “corpo sem órgãos”. Consequentemente, essas referências contribuem para a contextualização das experiências exílicas de Artaud.

No texto “O pensamento do exterior” (Foucault, 2009), que focaliza a obra de Maurice Blanchot, Michel Foucault chama a atenção para uma experiência de dessubjetivação. Inicialmente, opõe duas máximas: “eu penso” e “eu falo”. A primeira implicaria a presença de um sujeito, apresentado como figura soberana e inquestionável, simplesmente porque dotado da condição de pensar. A essa máxima, corresponderia um pensamento do interior, fechado nos limites do eu. Já a segunda sentença (“eu falo”) revelaria a elisão do sujeito na medida em que um vazio a circundaria tanto no instante anterior quanto no instante posterior à sua enunciação. Haveria, nesse caso, um vazio circundante ao discurso e que, assim sendo, expõe o caráter passageiro do discurso. Essa fugacidade, todavia, apenas aparentemente seria uma deficiência ou uma fragilidade, posto que possibilitadora de uma abertura para o infinito. Em outras palavras, dispensando-se o sujeito do discurso, estaria aberta a porta da linguagem como linguagem, da linguagem pura, que não permite a presença de algo (ou alguém) além de si mesma. Nesse sentido, a máxima “eu falo” equivaleria à expressão de um “pensamento do exterior”, voltado ao infinito, muito além do microuniverso subjetivo.

Segundo Foucault, a literatura de Blanchot oferece um espaço neutro, onde não se encontra uma unidade subjetiva, contrariando, assim, a tradição da hegemonia do sujeito. Foucault esclarece que o passar para fora, ao dispensar-se a subjetividade da máxima “eu penso”, significa, para autores como Maurice Blanchot e Antonin Artaud, reencontrar o essencial, desnudado de tudo que lhe é ilegítimo. Somente assim seria possível alcançar o verdadeiro pensamento, como Ser e como Palavra, anterior a qualquer discurso instaurado (e não mais fugaz) ou sistema de signos. O filósofo, então, enuncia o que seria a verdadeira literatura:

A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. (...) Esse pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para dele fazer surgir os limites como vindos do exterior, enunciar seu fim, fazer cintilar sua dispersão e acolher apenas sua invisível ausência, e que ao mesmo tempo se mantém no limiar de qualquer positividade, não tanto para apreender seu fundamento ou justificativa, mas para encontrar o espaço em que ele se desdobra, o vazio que lhe serve de lugar, a distância na qual ele se constitui e onde se escondem suas certezas imediatas, assim que ali se lance o olhar, um pensamento que, em relação a interioridade de nossa reflexão filosófica e a positividade de nosso saber, constitui o que se poderia denominar “o pensamento do exterior”. (*idem*: 221-222)

Trata-se da literatura distanciando-se do trabalho elaborado da linguagem e do pensamento afastando-se da lógica ordinariamente concebida. O “pensamento do exterior” ultrapassaria a subjetividade, permissiva de reflexões, as quais se embasam em positivismo, que, por sua própria condição, limita a parâmetros bem definidos. Só o “pensamento do exterior” seria capaz de alcançar aquilo que é impalpável, imaterial, invisível, uma força vital a qual apenas pode ser atingida pela desapropriação do que é sistematizado.

Foucault supõe que “a primeira brecha por onde o pensamento do exterior se revelou para nós” (*idem*: 222) tenha acontecido por meio de Sade. Contemporaneamente a Kant e Hegel, numa época na qual imperava a exigência de

interiorização, pela consciência ocidental, da “lei da história e do mundo (...), Sade só deixa falar, como lei sem lei do mundo, a nudez do desejo” (*ibidem*). O filósofo também considera a manifestação do “pensamento do exterior” na poesia de Hölderlin, que, na mesma época de Sade, valorizava a ausência dos deuses. Observa que tanto a experiência de Sade quanto a de Hölderlin eram tidas como estranhas, exteriores à interioridade ocidental, o que motivou o entendimento geral de que deveriam ser mantidas ocultas, numa cultura na qual se exigia a interiorização do mundo como ele parecia ser, como se pretendia que ele parecesse ser, apagando as “alienações” (*ibidem*). No entanto, na segunda metade do século XIX, são experiências assim que reaparecem, com Nietzsche e Mallarmé, com a linguagem transformada no “próprio brilho do exterior” (*idem*: 223). O mesmo faria Artaud, na primeira metade do século XX:

(...) quando toda linguagem discursiva é instada a se soltar na violência do corpo e do grito, e o pensamento, deixando a interioridade falaz da consciência, se torna energia material, sofrimento da carne, perseguição e dilaceramento do próprio sujeito (...) (*ibidem*).

Artaud é capaz de experimentar, no desnudamento da linguagem, a presença do exterior, da dessubjectivação, de um pensamento autónomo do sujeito, desgarrado de si, um pensamento literalmente “de fora”. Artaud, enquanto sujeito da linguagem, sofre, porque embora experimente o “pensamento do exterior”, tem consciência (numa manifestação da interioridade, do pensamento organizado de acordo com a lógica comum) de que está ele próprio fora desse exterior, sempre que se vê forçado a empregar uma linguagem convencional. Assim acontece, por exemplo, quando procura convencer Jacques Rivière, editor de *La Nouvelle Revue Française*, do valor dos seus poemas. Artaud envia poemas a Rivière, que nega publicá-los, porém, posteriormente, propõe a publicação das cartas em torno desses poemas (impublicáveis, mas então parcialmente admitidos). Rivière surpreende-se com a argúcia com que Artaud escreve as cartas. O artista explica que apenas os poemas o expõem à perda central do pensamento, o qual o aflige. Para ele, a poesia, fundada nessa perda central (vazio ativo), é a sua única forma verdadeira de expressão. Em outras palavras, Artaud expõe

a Rivière que somente a poesia lhe possibilita descentrar o pensamento, afastar este da pequenez de uma condição criada ao redor de um eixo norteador que mescla cartesianismo e subjetividade; apenas a poesia, compreendida então como única linguagem verdadeira, porque visceral, permite-lhe aproximar-se de um infinito de possibilidades e imprevisibilidades, que não cabem no interior de quaisquer limites, estão além das restrições, fora das contingências.

De acordo com Artaud, o pensamento organizado, sequenciado, está longe de representar uma elevação, uma meta a atingir. Pelo contrário, é aquilo que afasta do real sentido das coisas e mostra somente a superfície do que é vital, orgânico, essencial. O pensamento sistematizado, segundo Artaud, é apenas um vazio, não um vazio ativo como a poesia, mas uma impropriedade que conduz a uma interioridade falsa, afasta o indivíduo daquilo que é a sua verdadeira essência. É a poesia do corpo – com gestos, gritos, glossolalia, tudo que está fora das convenções, das delimitações, e que se expressa como manifestação de um impulso visceral – que assegura o descentramento, o exterior.

Não lhe importa *“pensar corretamente, ver corretamente”* [vazio apenas], ter pensamentos bem encadeados, apropriados e bem expressos, aptidões que ele sabe ter. (...) Ele 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”*. (...) pensar já é sempre não poder ainda pensar. É um *“impoder”*. (...) Que a poesia esteja ligada a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento, eis a verdade que não pode ser descoberta, pois ela escapa sempre, e obriga-o a experimentá-la abaixo do ponto em que a experimentaria verdadeiramente. Não é apenas uma dificuldade metafísica, é o arrebatamento de uma dor, e a poesia é essa dor perpétua, ela é *“a sombra”* e *“a noite da alma”*, *“a ausência de voz para gritar”*. (...). [Nas palavras de Artaud,] *“Meu pensamento, quando eu tinha algo a escrever, era o que mais me faltava. (...) Toda a minha obra foi construída, e só poderia sê-lo, sobre o nada...”* (Blanchot, 2005: 50-51)

A obra de Artaud foi construída sem a intenção de obra, entre as buscas do artista de alcançar essa profundidade original e a elucidação sobre o seu trabalho, na qual se destacam as cartas a médicos, amigos, entre outras pessoas. Nelas, ele explica a

dor gerada na violência sentida pelo corpo, no instante do grito, na perseguição da crueldade, tudo como materialização de um verdadeiro pensamento, um pensamento originário, vital, por oposição a todo o tipo de convenções. É esse o sentido que Artaud quer alcançar ao falar do teatro da crueldade: “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação. (...) Disse portanto ‘crueldade’ como teria dito ‘vida’.” (Artaud *apud* Derrida, 1995b: 152). Nesse sentido, a crueldade corresponde à necessidade de um sofrimento radical que leva à profundidade da vida e da arte, distanciados os filtros subjetivos e sociais. Trata-se de um sofrimento carnal, porquanto implica até aos limites, ou seja, com um rigor cruel, todo o corpo na busca pela libertação daquilo que está além da matéria, e que representa as limitações que nos são sorrateiramente impostas pelo facto de vivermos em sociedade. Essa libertação de limites, em Artaud, torna-se tanto mais imprescindível quanto mais ele alcança o “pensamento do exterior”, que, por sua vez, o impulsiona a escapar à interiorização de convenções, costumes, padrões – ou, mais radicalmente, a romper com eles –, colocando o sujeito da linguagem numa espécie de exílio permanente, aquém e além de fronteiras territoriais.

Assim como a noção de “pensamento do exterior”, cunhado por Foucault, o conceito de “existência exilada”, definido por Jean-Luc Nancy, abrange um “estar fora” não vinculado a demarcações espaciais. Nancy observa que é lugar comum da tradição ocidental (em especial pelas suas raízes tanto gregas como judaico-cristãs) considerar a própria existência como um exílio transitório, uma mera passagem até alcançar-se o regresso à vida eterna. Segundo o filósofo, na década de 1990, quando foi escrito o texto “La existencia exiliada” (Nancy, 2001), o tema impregnava-se de inquietações e interrogações. Isso porque a experiência do homem moderno, incapaz de responder à pergunta crucial “O que é o homem?”, mostrava então parecer ser a experiência de um exílio definitivo e sem retorno: “Se borra así el hombre que ya no puede responder a su propia pregunta – o a la pregunta de lo propio –, el hombre que es en suma exiliado fuera de sí mismo, fuera de su humanidad” (*idem*: 4).

De acordo com Nancy, a radicalização filosófica da experiência do homem moderno é apresentada por Heidegger, na imagem do *Dasein*, ser existente, ser que tem como essência a existência. Partindo dessa afirmação, Nancy observa que o que mais conta no sentido moderno de existência já não é o segundo momento (*estância* ou *instância*) da palavra *existência*, não importando a posição do ser no ato ou a entelequia aristotélica (que abrange a realização plena do ato pelo ser), e sim o primeiro momento, do *ex*, o momento da saída, do fora, que Heidegger destaca ao grafar *ek-sistence* e que “ya no es un momento, sino la cosa entera. La existencia ya sólo es ese ex” (*ibidem*). O exílio seria algo intrínseco à existência humana, condição que exclui qualquer interpretação religiosa.

Nancy chama a atenção para o erro etimológico evocado por Massimo Cacciari, que considera a palavra *exílio* originária do latim *ex solum* (arrancado do solo), e a ela contrapõe a justaposição de *ex* e da raiz de vocábulos integrantes do grupo semântico “ir”. Exemplifica essa explicação mostrando que *exulare* é a ação do *exul*, aquele que sai, que parte indefinidamente, apenas sai sem destino determinado. O exílio, portanto, envolveria a partida, o movimento iniciado e que talvez não se encerre jamais, movimento executado pelo ser que deixa algo que lhe é próprio:

Sin embargo, si lo que se deja no es el suelo, ¿qué es lo que se deja?, ¿de dónde parte ese movimiento? Según el significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierta idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general. (*idem*: 5)

A justificação etimológica apresentada por Nancy para a palavra *exílio* consiste no início de uma explanação que o filósofo traça relativizando o sentido negativo da experiência exílica, tradicionalmente associado a uma saída forçada do solo, e permitindo vislumbrar aspectos positivos decorrentes do sair, entendido como uma abertura a variadas possibilidades.

Por contraposição à perspectiva que vê na existência uma falha temporária a ser ultrapassada, Nancy defende que o próprio sentido da existência está justamente nesse *ex*, no “estar fora” indicado pelo prefixo de exterioridade.

Além da semântica relacionada à existência humana, Nancy fala em “existência exilada”, uma combinação de palavras que, tomando-se o sentido já mencionado de *ex* (fora, saída), por serem ambas iniciadas por esse prefixo, representaria um “estar fora” inequívoco.

Ora, como se mostrará a seguir, a vida de Artaud configura-se como esse “estar fora” inequívoco, por uma ausência generalizada de enquadramento às convenções e pela refutação ostensiva do autor à restritiva organicidade de qualquer sistema, limitação que motivaria a busca por um “corpo sem órgãos”.

1.1. A emergência artaudiana do “corpo sem órgãos”

Em “Para dar um fim ao juízo”, de *Crítica e Clínica*, Deleuze afirma haver uma doutrina do julgamento iniciada ainda com a tragédia grega, em que o trágico seria não propriamente a ação, mas o juízo que a permeava. Nesse texto, o filósofo traça um panorama do desenvolvimento do juízo e afirma que é Spinoza, e não Kant², quem verdadeiramente faz a primeira crítica do juízo, tendo, posteriormente, quatro grandes discípulos: Nietzsche, Lawrence, Kafka e Artaud. “Para os quatro, a lógica do juízo se confunde com a psicologia do sacerdote como inventor da mais sombria organização: quero julgar, preciso julgar...” (Deleuze, 1997: 144).

Na explanação sobre a origem do juízo, Deleuze inicialmente distingue as noções de *ordem* do tempo e de *curso* do tempo. A primeira seria uma instância superior, ligada à infinitude: existência e infinito manteriam uma relação estreita da qual adviria também uma noção de dívida interminável para com algo além da natureza humana,

² Kant erigiria, com sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, um “fantástico tribunal subjetivo” (Deleuze, 1997: 143).

uma divindade, isto é, qualquer coisa que é consagrada como uma condição *a priori*, e não que é estabelecida a partir de dados da experiência. Àquele que se atém a essa relação entre existência e infinito seria dado o poder de julgar e ser julgado. Nesse sentido, para contrair uma conta impagável, bastaria ao ser humano existir.

Diante dessa dívida infinda, Deleuze declara que “Os existentes se enfrentam e se dão reparação segundo relações *finitas* que só constituem o *curso* do tempo.” (*ibidem*). Isso significa que o indivíduo apenas consegue pagar dívidas advindas de relações frágeis e efêmeras que se concretizam no decorrer da existência, no domínio da experiência (*curso* do tempo), e não segundo a *ordem* do tempo (instância superior, infinito, fora do domínio da experiência), jamais suprimindo sua dívida eterna, jamais se livrando do juízo que o cerca.

O juízo seria, portanto, inerente à existência humana, consistindo na consciência de uma dívida contraída anteriormente à cada existência subjetiva e temporal, dívida que antecederia qualquer ação do indivíduo e que, todavia, o penalizaria aprisionando-o a determinadas formas de pensar e agir. Em outras palavras, o juízo seria uma espécie de consciência moral anterior à reflexão individual, seria a recorrência a um conjunto de convicções e costumes tidos coletivamente como absolutos, universalmente válidos. De acordo com esse entendimento, a doutrina do juízo instaura-se sorrateiramente nas nossas vidas e exerce domínio sobre nós.

Deleuze afirma que não nos foi suficiente que a dívida se referisse simplesmente a forças das quais fôssemos depositários. Assim, difundiu-se a ideia de que eram deuses quem nos fornecia essas forças. Segundo essa perspectiva, os deuses concedem-nos *lotes* “apropriados para tal e qual *forma*, para tal e qual *fim* orgânico” (*idem*: 146), *lotes* determinantes do rumo e do modo de execução das nossas ações. No entanto, teriam surgido indagações como: “A qual forma meu lote me destina? (...) será que meu lote corresponde à forma que eu almejo?” (*ibidem*). Esse seria o início de uma individuação, com cada ser humano chamado a julgar e tornado objeto de julgamento ao atuar, em conformidade ou desconformidade, em relação à forma do seu lote.

Com o cristianismo, a doutrina do julgamento teria avançado para um outro nível: a dívida intrínseca ao juízo deixaria de ser relacionada a vários deuses – cuja atribuição de lotes com formas específicas teria sido questionada pelos indivíduos, que, no momento da individuação, teriam sido iniciados na emissão de juízos próprios –, e passaria a referir-se somente a Deus, exclusivo detentor do controle das ações humanas, por constituir uma forma única – infinita e superior.

(...) não há mais lotes, pois são nossos juízos que compõem nosso único lote, e tampouco há forma, pois é o juízo de Deus que constitui a forma infinita. No limite, lotear-se a si mesmo e punir-se a si mesmo tornam-se as características do novo juízo ou do trágico moderno. Há somente juízo, e todo juízo incide sobre um juízo. (...) já não somos os devedores dos deuses pelas formas ou fins, somos em todo o nosso ser os devedores infinitos de um deus único.” (*ibidem*)

Esse Deus teísta cristão é rejeitado por Artaud, que entende tratar-se de imagem criada para determinar comportamentos e legitimar julgamentos. Para o autor, o sentido original de Deus perdeu-se pela dificuldade ou indisposição dos seres humanos para acreditar num Deus sem imagem, sem história de vida, simplesmente como presença essencial, pura, autêntica e, por isso, suprema: “Deus só podemos compreendê-lo se antes nos tiver tocado a alma e de outro modo fica-se por uma contorção (...)” (Artaud, 1985: 21). Mantendo relação com essa rejeição, “o teatro da crueldade expulsa Deus do palco” (Derrida, 1995b: 154). Não o faz, todavia, abrindo espaço para um discurso ateu ou enunciador da morte de Deus, e sim produzindo um espaço não teológico, livre de julgamentos.

O juízo é aquilo que hierarquiza e assegura-se de constranger os indivíduos a respeitar essa hierarquização. Articula, mantém a configuração de sistemas, organismos, como corpos em perfeito funcionamento. “(...) o juízo implica uma verdadeira organização dos corpos, através da qual ele age: os órgãos são juízes e julgados, e o juízo de deus é precisamente o poder de *organizar* ao infinito” (Deleuze, 1997: 148). Opondo-se a essa ordem, Artaud declara a necessidade premente de um “corpo sem órgãos”, ideia presente em *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus* e inicialmente aproveitada por Gilles Deleuze – que devidamente credita a expressão a

Artaud – na série “Do esquizofrênico e da menina”, integrante do livro *Lógica do Sentido* (Deleuze, 1974). Nesse texto, o filósofo explica o “corpo sem órgãos” como a profundidade alcançada pela pessoa esquizofrênica após o rompimento de uma superfície que sustenta uma linha de sentido estabelecida entre a dualidade coisas-palavras, consumações-expressões ou objetos consumíveis-proposições exprimíveis, a qual se resumiria, respeitando-se a ordem do primeiro e do segundo termo da dualidade, em comer-falar e, mais violentamente, em pagar-falar e defecar-falar. Sem a existência, para o esquizofrênico, de uma fronteira entre as coisas corporais e o sentido imaterial, presentificar-se-ia uma mescla a que Deleuze chama de corpo esquizofrênico.

O primeiro aspecto do corpo esquizofrênico é uma espécie de corpo-coador: Freud sublinhava esta aptidão do esquizofrênico para captar a superfície e a pele como perfuradas por uma infinidade de pequenos buracos. A consequência é que o corpo no seu todo não é mais que profundidade e leva, engole todas as coisas nesta profundidade escancarada que representa uma **involução fundamental**. Tudo é corpo e corporal. Tudo é mistura de corpo e no corpo, encaixe, penetração. (...) Como não há superfície, o interior e o exterior, o continente e o conteúdo não têm mais limite preciso e se afundam em uma universal profundidade ou giram no círculo de um presente cada vez mais estreito, na medida mesma em que ele é cada vez mais repleto. (*idem*: 89-90, grifo nosso)

O “corpo sem órgãos” corresponderia à libertação de delimitações, separações, definições, rótulos, julgamentos, que, para Artaud, derivam todos de um feitiço e uma desapropriação do corpo-consciência por parte de Deus³, provocador de automatismos os quais impediriam o alcance, pelos seres humanos, de uma condição primária que é rica e verdadeira (a “involução fundamental” citada por Deleuze). Segundo Artaud, Deus roubou-nos esse “corpo sem órgãos” e, no seu lugar, deixou-nos um corpo organizado, sem o qual não seria possível que o juízo fosse exercido. Artaud mostra-se consciente dessa des-apropriação, que ele entende ter ocorrido no momento do seu nascimento, como observa Derrida, em “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”:

³ A própria solução que lhe foi imposta diante da singularidade das suas ideias, isto é, a internação compulsória em hospitais psiquiátricos, foi entendida por Artaud como um feitiço.

Ora sabemos que Artaud vivia o dia seguinte de uma desapropriação: o seu corpo próprio, a propriedade e a limpeza do seu corpo tinham-lhe sido roubadas por ocasião do seu nascimento por esse deus ladrão que nasceu ele próprio “de se fazer passar/ por mim mesmo”. É certo que o renascimento – Artaud recorda-o muitas vezes – passa por uma espécie de reeducação dos órgãos. Mas esta permite ter acesso a uma vida antes do nascimento e depois da morte (“... à força de morrer/ acabei por ganhar uma imortalidade real” [p. 110]); não a uma morte antes do nascimento e depois da vida.” (Derrida, 1995b: 150)

O “corpo sem órgãos” de Artaud consiste num combate ao juízo, numa oposição à estrutura que solapa a amplitude do imprevisível, o qual, por assim ser, é inclassificável. Esse corpo não organizado surge acompanhado de um renascer para intensidades primárias, autênticas. É aquilo que permite, em zonas incertas, o fluxo de intensidades, que Nietzsche, em outras palavras, chamou de “corpo em devir, em intensidade, como poder de afetar e ser afetado, isto é, *Vontade de potência*” (Deleuze, 1997: 149). Possibilita as manifestações que não se vinculam ao espaço, à matéria palpável ou a qualquer categorização ou enquadramento, tendo como matéria própria nada além de energia, intensidade (matéria intensa).

Um CsO [corpo sem órgãos] é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. (...) O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos (...) (Deleuze; Guattari, 1996: 12)

Trata-se de um corpo com uma anatomia que é furtiva, que se revela na literatura, no teatro, no desenho, nas artes em geral, numa tentativa de trazer à tona um estado bruto, o inusitado da criação, e logo se desfaz, que chega e rapidamente se esvai, não

se cristalizando, não constituindo uma nova forma fixa, escapando de qualquer rigidez. É desse elemento furtivo que Evelyne Grossman se ocupa, em *Artaud, 'l'aliéné authentique'*, quando explica esta expressão citada de um texto do autor:

« L'anatomie furtive », ce serait donc cela : une nouvelle plasticité psychique et corporelle intégrant pour en jouer, la logique des formes stables et des contours fixés. Celle que la clinique, progressivement, apprend à reconnaître. Celle que la critique (littéraire, artistique au sens large) peu à peu n'a plus peur d'affronter. (Grossman, 2003: 8)

O corpo é entendido como organismo, sistema de órgãos, um todo em que cada um deles trabalha de maneira funcional e articulada com os demais, sob um automatismo raso predominante, para uma finalidade instaurada previamente e que generalizadamente se proclama indiscutível. O “corpo sem órgãos”, buscado por Artaud, é a desconfiguração de um todo fechado, que limita, é a desconstrução libertadora, para um espaço continuamente aberto a novas possibilidades – na arte, no pensamento, na linguagem, na vida. A desconstrução de algo que está assentadamente instituído somente pode ocorrer pela propulsão de uma intensa força contrária a essa estrutura rígida. Por isso, quando Artaud evoca a presença do “corpo sem órgãos”, promove um verdadeiro combate, desafiando parâmetros, rompendo com moldes classificatórios, desarticulando noções reconhecidas como certas.

Acerca desse assunto, Deleuze distingue o combate-entre de um combate-contra. O primeiro proporcionaria um enriquecimento, quando uma força se apossa de outras forças, às quais ela se soma “num novo conjunto, num devir” (Deleuze, 1997: 150). É o que, num trabalho sobre *Suppôts et Supplications*, de Artaud, Ana Kiffer também descreve:

O corpo avança pelos espaços da diferença – adentra-se pelo terreno de algo que não é, que ainda não é e que será. Nesse lado de fora, onde o corpo reencontra o outro do próprio corpo, se dá o estilhaçamento da experiência sofrida em discurso poético complexo que narra exatamente o modo como esse corpo se perdeu a si mesmo para se constituir como diferente e outro, ou seja, como possibilidades infinitas de vidas diferentes. (Kiffer, 2016: 29)

Já no combate-contra, conforme menciona Deleuze, almeja-se unicamente a destruição ou a mutilação, como a guerra, que não tem outra finalidade a não ser o extermínio de algo, um aniquilamento convertido em justo por um juízo de Deus.⁴ Assim, o combate-entre seria o verdadeiro combate, e não o combate-contra, reduzido à destruição.

Em Artaud o combate é contra deus, o ladrão, o falsário, mas a empreitada só é possível porque o combatente trava ao mesmo tempo o combate dos princípios ou potências⁵, que se realiza na pedra, no animal, na mulher, de sorte que é tornando-se (devir pedra, animal ou mulher) que o combatente pode lançar-se “contra” seu inimigo, com todos esses aliados que lhe proporciona o outro combate [combate-entre]. (Deleuze, 1997: 150)

Na perspectiva de Artaud, o juízo de Deus não pode estar a favor de algum verdadeiro combate, que contém um elemento transformador e enriquecedor; ao contrário, estaria a favor da guerra, da vontade de dominação e redução ao mínimo – o que constituiria a doença que acomete a Vontade de potência, de que Nietzsche trata, levando esta ao grau mais baixo. É por isso que, em *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus*, datado de 1948, Artaud também se refere ao poder bélico dos Estados Unidos da América e os “braços armados” (Artaud, 2019: 180) da “Rússia de Estaline” (*ibidem*), apontando para as falhas do projeto de reconstrução da humanidade depois das guerras mundiais.

⁴ O juízo não deve ser confundido com a justiça. No sentido aqui empregado, coloca-se como oposto a ela.

⁵ Um exemplo de combate dos princípios é citado por Artaud em *Os Tarahumaras*. Num ritual da tribo indígena habitante da Serra Tarahumara, no México, o autor observa que um homem e uma mulher (“o Macho e a Fêmea da Natureza (...) [que] dormem na Matéria, (...) no Concreto) são “representados pelas raízes hermafroditas do peiote”, cacto utilizado na produção da bebida consumida nesse ritual. Quando os indígenas ralam o peiote, anulariam a separação dos princípios masculino e feminino, alcançando-se um Princípio maior, originário, “no Abstracto”: “Ao pé de cada feiticeiro, *uma* cova, no fundo da qual o Macho e a Fêmea da Natureza representados pelas raízes hermafroditas do Peyotl (como sabemos, o Peyotl contém a imagem de dois sexos de homem e mulher misturados) dormem na Matéria, quer dizer no Concreto.// E a cova, com uma bacia de madeira ou barro voltada por cima, representa muito bem o Globo do Mundo. Sobre a bacia os feiticeiros ralam a mistura ou a separação dos dois princípios, e ralam no Abstracto, quer dizer, no Princípio. Enquanto por baixo os dois Princípios encarnados assentam na Matéria, quer dizer, no Concreto.” (Artaud, 1985: 48). Artaud considera que os Tarahumaras são capazes de alcançar uma verdade profunda, porque livres das limitações do mundo ocidental. Seu contato com eles teve enorme importância para toda a sua obra por vir.

Era tão grande a necessidade que Artaud sentia de expressar o mal-estar provocado pelo ímpeto de guerra e de mostrar a projeção do verdadeiro corpo como algo além dos limites da organicidade, que acabaria por recorrer também à forma visual do desenho, como se pode observar na figura a seguir, realizada com grafite e giz de cera em papel, entre 18 de novembro de 1946 e dezembro de 1947 ou janeiro de 1948, e onde se pode reconhecer o autorretrato do poeta-dramaturgo, numa cena que lembra um ritual sacrificial que tem como alvo o seu próprio corpo.



Fonte: Artaud, Antonin (1996), “The projection of the true body”, *Works on Paper*, edição de Margit Rowell, Nova York, The Museum of Modern Art, 169.
<https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_292_300001756.pdf?_ga=2.39720352.2050776901.1689469047-298471195.1689469047> (último acesso em 16/07/2023).

pólos, zonas, limiars e gradientes” (Deleuze, 1997: 148). Somente a ausência de juízo é capaz de permitir o desenvolvimento, a amplitude, e permitir a multiplicidade. Pensar que, renunciando-se ao juízo, tudo seria equiparado, já que se abriria mão de um critério distintivo dos modos de existência, é falso na medida em que é o próprio juízo que “supõe critérios preexistentes (valores superiores), e preexistentes desde sempre (no infinito do tempo)” (*idem*: 153), cerceando a inovação. Um novo modo de existência “se cria vitalmente, através do combate, na **insônia do sono**, não sem certa crueldade contra si mesmo” (*ibidem*, grifo nosso), a mesma crueldade que Artaud proclama para o teatro.⁶

A ideia da insônia é apontada por Deleuze como propícia ao fim do juízo, já que este se imporia como num sonho. O filósofo faz a distinção entre o sonho apolíneo e a embriaguez de Dionísio. Apolo, ligado à beleza e à razão, traz ordem ao caos, no entanto cria um sonho ilusório, no qual a realidade é representada de maneira que se torne suportável para nós. Dessa forma, Apolo acaba com a multiplicidade, uniformiza a diversidade. Dionísio, por sua vez, associado ao vinho, mantém o espírito de embriaguez, “como de uma maré mais cheia” (*idem*: 147), num dinamismo que permite a fluidez de multiplicidades, a liberdade criativa do que está por vir, o caminho para a justiça (em oposição a juízo, o qual a embriaguez combate), algo verdadeiro e puro, no sentido de distante da interferência de quaisquer convenções. A essa embriaguez, Deleuze chama “sono sem sonho” (*ibidem*). Esclarece que o sonho é “um estado ainda demasiado imóvel e dirigido demais, governado demais” (*ibidem*), por manter ligação com a consciência de juízo, por isso considera importante o sono sem sonho, ou o sono em que não se dorme, a insônia, para o afastamento dessa consciência de juízo. Nesse sentido, a psicanálise e o Surrealismo, que se interessam pelo sonho e em relação aos quais Artaud demonstra divergência, não se afastam do juízo, ao ligarem-se ao que é apolíneo, ilusório.

⁶ Deleuze sintetiza a oposição existência × juízo como: “a crueldade contra a suplicio infinito, o sono ou a embriaguez contra o sonho, a vitalidade contra a organização, a vontade de potência contra um querer-dominar, o combate contra a guerra” (Deleuze, 1997: 153).

O espírito de embriaguez, que balança a linearidade dos corpos delimitados e organizados, como aquele evocado no desenho acima apresentado, é o que Artaud busca ao participar de rituais indígenas no México, nos quais se consome uma bebida feita a partir do peiote, cacto à base da substância alucinógena mescalina. É esse espírito volúvel que o autor clamará para o teatro da crueldade e experimentará na sua própria poesia, enquanto catalisador de novas formas de olhar para o mundo, e que estará subjacente à evocação artaudiana de um “corpo sem órgãos”.

Experimentando o “pensamento do exterior”, que se consuma na poesia do corpo, dotada da verdade alcançada pela crueldade sentida na carne, no corpo físico posto à prova extrema, Artaud luta pelo combate àquele juízo que classifica, hierarquiza, articula e mantém a configuração de sistemas, como se fossem organismos em perfeito funcionamento. Opondo-se a essa ordem, Artaud declara a necessidade premente de um “corpo sem órgãos”, de anatomia furtiva, livre de delimitações, separações e definições. Essa ausência de fronteiras manifestar-se-á também na vida e obra de Artaud, indistintas porque vozes de uma mesma fonte de vibração, reverberando com a mesma intensidade. Assim, por todo o seu desajuste aos acordos sociais e pela sua consistente aversão aos limites da organicidade de qualquer corpo, Artaud pode ser considerado um exilado absoluto, que entranhou no corpo da arte e da vida a “existência exilada” não como um mero circunstancialismo, mas como a sua fundação mais radical, tornando a existência num “estar fora” permanente.

2. As experiências exílicas de Antonin Artaud

2.1. A saída do Surrealismo

O movimento surrealista surgiu como imperativo de subversão da razão, que se apresentava autoritária, totalitária e inoperante perante a complexidade do mundo e da vida humana, tendo inclusive resultado na hecatombe da Primeira Guerra Mundial. Após a perda de riquezas acumuladas pelos Estados, a redução dos seus parques industriais e do seu potencial agrícola, o acúmulo das suas dívidas externas, a desvalorização das suas moedas e, sobretudo, a morte de milhões de pessoas durante esse conflito histórico, o apego à racionalidade não impediria que parte da população dos países europeus, insatisfeita com a desordem social instaurada, se deixasse levar pela falácia do fascismo. Num cenário em que a realidade dos homens, diferenciados dos demais animais pelo atributo da razão, se mostrava tão irracionalmente destrutiva, o Surrealismo apostava nas forças que nascem apartadas do logicismo, daí a importância dada ao inconsciente, ao desejo, aos interditos, tudo aquilo que a sociedade prescreve como impróprio de ser dito, tudo aquilo que se torna tabu. Definido como movimento artístico a partir da publicação, em 1924, do “Manifesto do Surrealismo”, escrito por André Breton junto a outros artistas, defendia que a arte deveria originar-se espontaneamente, sem passar pelo crivo da razão. A ensaísta Jacqueline Chénieux-Gendron aponta justamente as principais bases desse divórcio da razão:

O surrealismo, em seu projeto mais geral, pretende mesclar o desejo ao discurso do homem, e o eros à sua vida – e não apenas dizer (descrever) o desejo ou o eros; pretende abolir a noção de incongruência ou de obscenidade, deixar falar a subconsciência e estimular as diferenças patológicas da linguagem; pretende subverter a busca da verossimilhança na arte por uma formidável aposta no imaginário, apresentado como o poder central do espírito humano, de onde procede toda uma vida-em-poesia. Uma vida em que o inverossímil, o extraordinário, o incôgruo surgissem em profusão, em que a sinceridade não mais tivesse valor de referência absoluta, em que o verdadeiro não mais fosse buscado como tal, mas o viver, viver *diferentemente* do que se faz na mediocridade

do cotidiano, *viver à margem* dos trilhos que a sociedade nos aponta. (Gendron, 1992: 2)

Ligado ao início do Surrealismo estava Antonin Artaud, autor do roteiro do primeiro filme surrealista, *La Coquille et le Clergyman*, dirigido por Germaine Dulac e no qual a imagem se apresenta de maneira instável e fugidia, parecendo emergir do subconsciente, responsável pelas memórias recentes e que está em contato contínuo com os recursos da mente inconsciente.

Nesse roteiro, em que se põe em evidência o desejo sexual de um clérigo pela esposa de um general, Artaud expõe sentimentos e sensações que foram ocultados, enquadrados como tabus, à medida que o conceito de civilização se fixava segundo os moldes burgueses. É o que, analisando as aproximações e as divergências entre o roteiro de *La Coquille et le Clergyman* e o Surrealismo, a ensaísta Renata de Pina Costa também observa acerca do autor:

(...) pretende uma guinada, demonstrando que, longe do conceito de civilização acabar com os sentimentos primeiros da humanidade, ele apenas os sufoca, e que por isso não há outro caminho que não o retorno às origens da problemática, um mundo pré-palavras, onde o sentimento subjuga a racionalidade. (Costa, 2010: 7)

Segundo Artaud, o império da razão levou o ser humano a forjar um mundo material em que não se pode existir plenamente, pois os verdadeiros sentidos da existência, aqueles mais primitivos, espirituais, são deixados de lado. Para o autor, a arte deve libertar-se dessa finitude do mundo material. Por exemplo, no caso do cinema (que ainda se encontrava na sua fase de infância), a linguagem visual não deveria procurar um equivalente da linguagem escrita, visto que se configuraria como uma má tradução desta. O que se deve buscar, a seu ver, é a própria essência da linguagem do cinema, de modo que qualquer tradução se torne inútil. Assim, defende “um cinema de pura possibilidade” (*idem*: 5), que não se prenda às limitações do plano material, imediato e relativo, conforme ressalta a referida ensaísta:

(...) Ao teorizar sobre uma experiência cinematográfica capaz de transcender a ilusão e atuando diretamente sobre o telespectador, ele pretendia modificar a percepção da

realidade material. Por exemplo, *La Coquille et le Clergyman* (*A Concha e o Clérigo*, Germaine Dulac, 1928) habita o subconsciente de um obsessivo sacerdote. (*idem*: 6)

Artaud não participou da filmagem e da montagem de *La Coquille et le Clergyman*, aparentemente por ardil de Germaine Dulac, que, na visão do autor, descaracterizou o seu roteiro. Tal situação gerou intenso conflito em torno do assunto, levando-o a manifestar ruidosamente, na estreia do filme, a sua insatisfação e a sua revolta com o resultado daquele trabalho, recebendo, na ocasião, o apoio dos principais membros do Surrealismo. A cineasta concebeu o roteiro como a reprodução de um sonho, o que, segundo Artaud, mais não seria do que um estratagema para escapar à aparente incoerência do argumento. Para o autor, os sonhos têm um sentido que decorre de uma verdade sombria aparente⁷, enquanto aquilo que o seu roteiro busca é uma verdade sombria do espírito, cujo sentido deve ser extraído de um tipo de necessidade interior e poderosa, suficiente para superar os limites de uma simples narração de factos. É o que explica no texto “A concha e o clérigo (roteiro de um filme)”:

A pele humana das coisas, a derme da realidade, é sobretudo com isso que o cinema lida. Ele exalta a matéria e a revela para nós em sua espiritualidade profunda, em suas relações com o espírito de onde ela se originou. As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens, impõem uma síntese objetiva mais penetrante que qualquer abstração, criam mundos que não pedem nada a ninguém nem a nada. (Artaud, 1995: 161).

Segundo esse entendimento, o cinema deveria consistir em imagens originadas a partir de outras imagens, pelo que as cenas apresentadas resultariam não de um enredo estruturado, mas, por exemplo, de formas e objetos em atração ou repulsão, os quais comporiam uma linguagem que, por ser inorgânica, isto é, não regida pela ordem funcional existente num organismo, portanto não transposta em palavras, mobilizaria não a lógica convencional, que capta dados aparentes, mas o espírito. Daí Artaud afirmar

⁷ Apesar disso, Artaud concorda, no texto “Em plena noite ou o bluff surrealista”, que “Da boa utilização dos sonhos pode nascer um novo modo de conduzir o pensamento e não ceder perante as aparências.” (Artaud, 2000: 16), pois: “A verdade psicológica encontra-se despojada de excrescências parasitárias, inúteis, muito mais próxima de nós.” (*ibidem*).

que o cinema “não se separa da vida, mas reencontra a situação primitiva das coisas” (*ibidem*).

Nesse mesmo sentido, no texto “Resposta a uma pesquisa”, provavelmente do final de 1924 ou do início de 1925, Artaud afirma que “O cinema implica uma subversão total de valores, uma desorganização completa da visão, da perspectiva, da lógica.” (*idem*: 169)⁸. Nesse ensaio, clama por um cinema fantasmagórico, poético, psíquico, de temas excessivos e de um ritmo provocado por repetições e reiteraões; acredita que essa arte tem potencial para superar o teatro, o qual, para ele, nos moldes convencionais de representação e de separação entre atores e espectadores, consiste numa traição⁹. De acordo com esse entendimento, o ator “é, sozinho, toda a cena, o pensamento do autor e a seqüência dos acontecimentos.” (*idem*: 170), ou seja, o próprio filme, nada havendo de interposto entre espectador e obra. Dessa forma, o cinema seria capaz de revelar-nos uma vida até então mantida oculta, mas, ao mesmo tempo, precisaríamos adivinhá-la. Colocaria os espectadores em contato com essa vida, porém não por meio da narração de factos, de uma seqüência de ações exteriores, mas por gerar uma atmosfera capaz de provocar uma espécie de “transe muito favorável a certas revelações”, “por alguma coisa de mais imponderável que nos devolve as coisas em sua matéria direta, sem interposições, sem representações”, “neste momento preciso onde a linguagem gasta perde seu poder de símbolo, onde o espírito está enfastiado do jogo das representações” e onde “Toda uma substância insensível toma corpo, procura alcançar a luz” (*idem*: 172). Segundo Artaud, o cinema consegue aproximar-nos dessa substância que está para lá da percepção sensível (ligada ao mundo material), participa do despertar do inconsciente.

Quanto à forma cinematográfica, em “Distinção entre vanguarda de conteúdo e de forma”, texto de 1927, o autor esclarece que, conforme aquilo que ele busca para o

⁸ Vem a propósito lembrar a referência encontrada em “Memória, montagem”, do poeta Herberto Helder: “Quanto mais subtil, furtiva, secreta, desentendida, complexa e ambígua for a montagem, mais penetrante e irrefutável a sua força hipnótica.” (Helder, 2015: 151).

⁹ Somente mais tarde, em 1935, Artaud publicaria *O Teatro e seu Duplo*, obra em que apresenta a concepção do teatro da crueldade, que deveria levar a experiência do corpo e da linguagem ao extremo.

cinema, as inovações pretendidas com o seu roteiro *La Coquille et le Clergyman* não se restringem à superfície, e sim correspondem à profunda renovação da matéria plástica das imagens, numa liberdade das forças sombrias do pensamento.

É possível, pois, perceber que Artaud estava alinhado com a proposta inicial do Surrealismo de provocar a libertação da mente de padrões comportamentais ou da lógica vigente, de molde a fazer emergir o discurso proveniente das camadas profundas do subconsciente.

No primeiro “Manifesto do Surrealismo”, fica clara a intenção de libertação de padrões sociais pela busca de algo oculto, por meio do automatismo psíquico. A definição de Surrealismo apresentada em tal documento logo explicita esse propósito:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (Breton, 1924: 11)

O automatismo psíquico utiliza a palavra para a expressão das manifestações do inconsciente. Artaud reconhece nesse recurso uma maneira de fundir espírito e matéria, mas acaba por ir além disso: busca a superação da própria palavra. No âmbito da arte cinematográfica, opõe-se ao cinema falado, pois entende que a língua, definida por uma convenção social, impede o alcance da profundidade do espírito e de uma emoção original: “(...) as elucidações da palavra detêm a poesia inconsciente e espontânea das imagens; a ilustração e a conclusão do sentido de uma imagem pela palavra mostram os limites do cinema” (Artaud, 1995: 183)¹⁰. Para o autor, a poesia, se é que ela existe nesse

¹⁰ Na sua conhecida obra *O Cinema. Ensaio*, André Bazin apresenta uma explicação para a rejeição inicial ao cinema sonoro: “Em 1928, a arte muda estava em seu apogeu. O desespero dos melhores daqueles que assistiram ao desmantelamento dessa perfeita cidade da imagem pode ser explicado, se não justificado. Na via estética na qual ela estava então engajada, parecia-lhes que o cinema tinha se tornado uma arte supremamente adaptada ao ‘delicado incômodo’ do silêncio e que, portanto, o realismo sonoro só podia condenar ao caos.” (Bazin, 1991: 66). Convém elucidar que Artaud não era contra todo cinema sonoro, e sim fazia oposição ao cinema falado, que molda um discurso convencional. No mesmo sentido, Epstein observa: “After 1930, pure cinema thus seemed bound to disappear completely. Words came a plenty to spare the illustrators of film any effort of invention. As to this profound and fleeting unspeakable quality, which the image had sometimes succeeded in capturing, it was crushed by the slow, heavy, and rigid system of speech, which sent it back into limbo, a state it was well used to. Within its views, as in the

contexto, não passa de poesia eventual, mas o ápice do descontentamento artaudiano relativamente ao cinema aconteceria com a utilização da dobragem, como se pode ler no texto “Os sofrimentos do *dubbing*” (Artaud, 1995), provavelmente de 1933. Para ele, depois da tão buscada sincronia entre imagem e áudio, passaria a existir uma nova separação, um distanciamento ainda maior entre cinema e poesia, com a emergência da indústria cinematográfica norte-americana.

A superação da palavra também é buscada por Artaud na própria poesia (quando, nos anos finais da sua vida, recorre à glossolalia como forma de rutura com o sistema linguístico) e no teatro da crueldade (que, como vivência integral, orgânica, deixa de parte o texto teatral). Essa concepção de teatro de Artaud rompe com a ideia de representação e tudo o que com ela se identifica (como a relação bem definida entre público e elenco) e busca, assim como o Surrealismo, dar vazão a forças inconscientes: “Artaud propõe um teatro em que imagens físicas violentas triturem e hipnotizem a sensibilidade do espectador, quer um teatro que produza transes” (Costa, 2010: 8).

Entendendo que o Surrealismo encontra formas de abandonar a dimensão de vida que é superficial, imediata, material e relativa, e de encontrar o oculto, primitivo, metafísico e verdadeiro, Artaud afirma:

O surrealismo nunca foi para mim, senão uma outra espécie de magia. A imaginação, o sonho, toda essa intensa libertação do inconsciente que tem por fim fazer aflorar a superfície da alma o que ela costuma conservar escondido, devem necessariamente introduzir profundas transformações na escala das aparências, nos valores de significação e no simbolismo da coisa criada. O concreto muda de farpela, de casca, já não se aplica aos mesmos gestos mentais. O além, o invisível, rechaçam a realidade. O mundo já não se aguenta. (Artaud, 2000: 15)

rhythm according to which these views related to one another, film had lost some of its fundamental originality, its primordial quality, its ability to create or follow a very swift movement of thought. (...) the domain of pure cinema embraces both the image and the soundtrack, which share the same stumbling block: the word, written or uttered, because it is in itself a form of thought which, if not completely solidified, is very viscous, at the very least.” (Epstein, 2012: 358-359).

O Surrealismo, que surgiu como movimento artístico subversivo do domínio da razão, das aparências, da superfície das coisas mundanas, dando vazão a estados de espírito ocultos, profundos e originários, tomou um novo rumo a partir de dezembro de 1926. Aproximou-se das preocupações com a classe operária e do Partido Comunista. Diante de um continente destruído pela Primeira Guerra Mundial, o comunismo atraía grande parte da população. Os surrealistas decidiram debater o que fazer diante da revolução social que se colocava como urgente. Conhecendo os fundamentos do Surrealismo e tendo informações que lhe eram suficientes acerca do marxismo e do regime comunista, para Artaud, essa questão e possibilidade nunca se colocariam. A sua concepção de revolução era outra, muito para lá de um sentido prático, utilitário, ligado ao plano social. O Surrealismo, para Artaud, “Muito mais que movimento literário, foi uma revolta moral, o grito orgânico do homem, as patadas do ser que existe em nós contra toda coerção.” (Artaud, 1983: 86). A partir do momento em que o movimento se desviou da sua força propulsora, o autor dele se afastou, antes mesmo de ser expulso do Surrealismo:

Será que Artaud pouco se importa com a revolução?, perguntaram-me. Pouco me importo com a de vocês, não com a minha – respondi, abandonando o Surrealismo, pois o Surrealismo também havia se transformado num partido. (Artaud, 1983: 91)

Tanto para o Surrealismo quanto para Artaud, não deve haver separação entre a arte e o real pensamento, aquele que emerge na ausência de controle da razão, da lógica aprisionadora porque moldada por determinados padrões. Para Artaud, todavia, sequer deve haver separação entre a arte e a vida. Nessa perspectiva, a revolução deve ser integral, e não limitada aos interesses de uma classe social, um grupo ou uma vanguarda organizada. O plano social, material, ao qual os surrealistas se voltam a partir do segundo “Manifesto do Surrealismo”, de 1929, é ilusório na concepção de Artaud, pois ligado à realidade imediata. As agitações nesse plano produziram apenas resultados exteriores, aparentes, tornando o ser humano “prisioneiro no quadro das suas mais grosseiras necessidades” (*ibidem*). Assim, as propostas do movimento surrealista e do marxismo afiguram-se inconciliáveis para Artaud. “(...) tratava-se para o Surrealismo de descer até o marxismo, mas teria sido bonito ver o marxismo tentar elevar-se até o

Surrealismo.” (*ibidem*), sem que o Surrealismo se deixasse envolver por um “estranho nivelamento” (Artaud, 2000: 17).

O que não é de estranhar é o facto de Artaud manter-se fora da nova tendência surrealista de defesa de questões de cunho social, uma vez que o autor já expunha o absurdo de uma sociedade degenerada que se coloca pretensamente como modelo de civilização e julga como perversões aquilo que é primitivo ao ser humano (a exemplo dos desejos) e recalcado com base em valores morais discutíveis. Mantendo-se fiel ao seu olhar amplo, capaz de perfurar a superfície da realidade que nos afasta do nosso estado primitivo, da nossa conciliação conosco mesmos, Artaud, que tinha sido apoiado pelos principais membros do Surrealismo no conflito com a cineasta Germaine Dulac, foi rejeitado pelos mesmos surrealistas, os quais, enveredando por uma nova direção, expulsaram-no do movimento. Entretanto, o autor, com seu “pensamento do exterior”, divergente daquela coletividade, antes mesmo dessa expulsão, já se tinha colocado num autoexílio no Surrealismo.

2.2. O “estar fora” do país

2.2.1. A viagem ao México

Em busca de uma nova perspectiva, de uma maneira de olhar para o mundo que fosse diversa da sua, impregnada pelas circunstâncias de haver nascido europeu e ter sido criado no seio de uma família religiosa, Artaud parte de França para o México, onde entra em contato com os índios da tribo Tarahumara. Dessa época, consta um texto que foi publicado em espanhol no diário *El Nacional*, indício de que o autor trabalhou como correspondente de referido jornal mexicano. Ao que indica a correspondência que manteve com pessoas do âmbito editorial, a sua vivência no México ocorreu entre os meses de agosto e outubro de 1936.

Após regressar do México à sua terra natal, Artaud enceta outra deslocação, em 1937, desta vez para a Irlanda, de cuja experiência não há registro suficientemente preciso de informações. Estudiosos da sua obra mencionam que ele teria demonstrado comportamentos de exaltação religiosa e mística, a que teria associado a espiritualidade

de Saint Patrick, situação que teria motivado a sua detenção no país estrangeiro e a sua deportação para França. Chegado ao país de origem, então ocupado pelas forças nazistas, é internado num hospital psiquiátrico em Le Havre. A partir desse momento, até o fim da sua existência, Artaud sobrevive a um confinamento forçado, passando de um “asilo” a outro – sequencialmente em Le Havre, Ruão, Paris (Sainte-Anne), Ville Evrard, Chezal-Benoît, Rodez e Ivry-sur-Seine. Todos esses anos, repletos de limitações impostas ao autor, não são capazes de confinar as ideias de Artaud, que leva doze anos para finalizar a obra *Os Tarahumaras*. A última parte escrita, intitulada “Tutuguri”, data de 12 de fevereiro de 1948, menos de um mês antes da sua morte.

No texto “Suplemento à viagem à terra dos Tarahumaras”, que também compõe o livro, incoerências surgem como resultado de uma confusão mental, da qual o autor tem consciência posterior, atribuindo esse mal aos inúmeros choques elétricos que recebeu no asilo de Rodez. A despeito de tal confusão, o que se extrai da totalidade de *Os Tarahumaras* é esclarecedor do pensamento de Artaud de modo geral. Um exemplo concreto de como as descobertas angariadas na vivência no México tiveram um papel importante no desenvolvimento da obra do autor é o prefácio de *O Teatro e seu Duplo*, texto intitulado “O teatro e a cultura”, escrito após a viagem àquele país. Dessa forma, ainda que os textos escritos por Artaud em território mexicano tenham sido poucos, na realidade uma minoria dentre aqueles que compõem *Os Tarahumaras*, importa analisar de que maneira a experiência num país não só estrangeiro, mas também estranho, como era o México para Artaud, influenciou o desenvolvimento da sua obra (ainda que esta não fosse produzida com a intenção de constituir “uma obra”) e foi decisiva na (des)configuração do seu pensamento.

O primeiro texto a partir dessa vivência no México, “A montanha dos sinais” ou “A montanha cheia de sinais” (como consta da primeira versão, manuscrita), foi redigido entre o final de agosto e o princípio de outubro de 1936, enquanto Artaud, em missão subsidiada pelas Belas-Artes mexicanas e com apoio da Universidade do México, se deslocava até à Serra Tarahumara. Nesse texto, ele revela as suas primeiras impressões daquela terra, caracterizando-a como cheia de sinais, formas e efígies que não se

parecem ter configurado por acaso, mas por desígnios de deuses ou da Natureza¹¹, que quer falar, que insiste em formas e imagens as quais aparecem em rochedos, como se existisse uma filosofia do universo paralelamente à filosofia dos homens. Em carta a Jean Paulhan, editor da *Nouvelle Revue Française*, datada de 4 de fevereiro de 1937, a respeito das geometrias com que se depara no ambiente da Serra Tarahumara, Artaud descreve que “não se encontravam dispersas mas *reunidas* e constituíam os Sinais de uma linguagem baseada na verdadeira forma do sopro quando ele se liberta em sonoridades” (Artaud, 1985: 107). Essa ideia do sopro, como manifestação de um impulso de vida, acompanhará Artaud até o fim da sua vida, sendo recorrente nos seus escritos sobre o teatro e a poesia. Ganhará forma, por exemplo, na glossolalia, numa linguagem convencional partida, que o autor atinge nos seus textos derradeiros.¹²

Segundo Artaud, no meio dos inúmeros sinais vivos da montanha em território mexicano, a etnia Tarahumara é aquela que terá caído do céu sobre uma “Natureza já preparada” (*idem*: 67), que faria evoluir o ser humano ao mesmo tempo que os rochedos. Daí que a Artaud afirme que a Serra dos Tarahumaras é um dos “pontos nevrálgicos da terra onde a vida mostrou os seus primeiros efeitos” (*ibidem*). Os habitantes desse local revelariam uma genuinidade, uma verdade legítima, que, em outros contextos, os debates e as explanações acabariam por não alcançar, ao limitarem-se a estratificações, categorizações superficiais que aumentam a distância de uma autenticidade primária:

Estes homens pretensamente incivilizados, estes homens sujos que ignoram os cuidados de higiene mais elementar que pode beneficiar o corpo humano, a gente até se espanta da elevação de cultura que o seu espírito pode alcançar.

Frio, trevas, fome, medo, nada, talvez sejam os primeiros sedimentos a que o Homem Nascente desperta. Mas sempre que o Homem quis explicar na História o Nada, explicou-o sob formas idênticas. As Grandes Religiões, se as aprofundarmos, perdem o

¹¹ A palavra é escrita com inicial maiúscula por Artaud.

¹² Um exemplo de glossolalia apresenta-se no poema “Alienação e magia negra”, inserido em *Artaud, o Momo*, livro escrito em 1946 e publicado em 1947: “Mas que garantia têm os alienados evidentes deste mundo/ de serem tratados por vivos autênticos?/ *farrfádi/ tá ázôrr/ tô élá/ áuélá/ á/ tárrá/ ilá*” (Artaud, 2019: 59).

seu carácter religioso, desfazem-se dessa “aura” sagrada que os mistérios impenetráveis lhes dão, ao que se quer fazer crer, e o que surge é um pensamento científico. (*idem*: 132)

Sem saber determinar se a montanha ou ele próprio está enfeitado, Artaud menciona visões que denomina de “milagres ópticos” (*idem*: 38) que revelam uma simbiose entre o ser humano e a Natureza, visões que envolveriam números não aleatórios, bem como um jogo de luzes, sombras e relevos igualmente não ocasional, resultante de uma mescla de gênese e caos, origem e fim, como um ciclo de desconstrução e construção:

(...) caras de deuses conhecidos surgem nos rochedos (...) homem nu a sofrer torturas, vi-o preso a uma pedra e por cima trabalharem formas que o sol volativizava; mas sei lá por que milagre óptico o homem se conservava inteiro mais abaixo, apesar de inundado pela mesma luz. (...) Algures uma estátua da Morte, enorme, que segurava uma criancinha na mão. E tudo quanto eu via me pareceu obedecer a algarismos. (*idem*: 37-40)

Artaud não acredita em acaso na repetição das formas que visualiza na Natureza, assim como não entende ser por acaso que os Tarahumaras repitam essas formas nos seus ritos e danças. Para ele, há uma matemática secreta que as danças obedecem e que é a mesma que toda a serra observa: “Ora os Tarahumaras semearam esta Sierra habitada de sinais e rochedos a soprar um pensamento metafísico, sinais perfeitamente assumidos, inteligentes e concertados.” (*idem*: 40). Existe todo um simbolismo que, segundo Artaud, dissimula uma Ciência¹³, que subjaz a muitas manifestações, por vezes caracterizadas por uma aura de mistério e esoterismo. Para ele, parece haver, na montanha dos Tarahumaras, uma filosofia paralela à dos seres humanos, um saber profundo que os ocidentais parecem ter perdido e que o poeta-dramaturgo ali vai redescobrir, tornando-se livre, no sentido de ficar aberto a novas dimensões, novas perspectivas.

¹³ Assim como “Natureza”, a palavra é escrita com inicial maiúscula por Artaud.

À ce titre, le livre des Tarahumaras est bien plus qu'une trace, qu'une évocation, il ouvre l'horizon, le soulève comme il soulève un temps le poète. Il remet à chanter, par-delà la douleur, et ouvre à un appel inoubliable. Il touche à ce que Deleuze nomme 'la perception de la perception' et à ce que sa vie terrestre a jusque-là refusé de réaliser. (Henri, 2019: 4)

Chama a atenção, em “A montanha dos sinais”, a imagem da pedra. A Natureza de que trata Artaud, além do Sol e da Lua, perfaz-se em imagens ligadas a rochedos, o que parece significar, ao mesmo tempo, a dureza, a indiferença, a insensibilidade de uma aparente realidade e a crueza que serve de cerne, suporte, fundação da genuinidade já mencionada e que, mais tarde, será clamada por Artaud na concepção do teatro da crueldade.

No texto de abertura de *Os Tarahumaras*, “O Rito do Peyotl entre os Tarahumaras”, escrito no final de 1943 e disposto no início do livro por vontade do autor, ele afirma que há um “Senhor de Todas as Coisas” (Artaud, 1985: 11), responsável por reger a integralidade das relações humanas. Isso não se confunde com uma concepção metafísica ou religiosa. Pelas notas editoriais, sabe-se que, nesse texto, Artaud tinha usado inicial maiúscula em muitos nomes relacionados à mística e à tradição católica e que posteriormente os alterou para a forma minúscula¹⁴, como se pode notar na passagem “(...) deus não pode tomar aquilo que no eu é o eu próprio autêntico” (*idem*: 12). Na abertura de *Os Tarahumaras*, há mostras de um escorraçar da religiosidade, que Artaud tornará evidente em outros textos dos anos finais da sua vida, chegando ao ponto máximo de *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus*, transmissão radiofônica que acabou por ser vetada.

O ser superior a que Artaud se refere é que teria aberto caminho à sua participação no Rito do Peyotl (peiete, cacto sem espinhos que, à base de mescalina, produz efeitos alucinógenos), por meio de autóctones os quais o autor denomina sacerdotes do Ciguri (palavra esta que o poeta utiliza como sinônimo de peiete). Sobre

¹⁴ Trata-se de alterações feitas por Artaud a fim de eliminar as incoerências já mencionadas, justificadas por ele como efeito dos choques elétricos recebidos no asilo de Rodez.

esses sacerdotes, observa que há um “Espírito que os cria e coloca no Infinito onde a Alma tem de os acolher e reclassificar no eu” (*idem*: 11). O Rito do Peyotl ou do Ciguri é um rito de aniquilamento, e somente por meio dele seria possível alcançar algo num nível mais abstrato, profundo, uno, reclassificando-se depois no plano concreto e plural, à maneira de um renascimento.

Artaud também define o Ciguri como “Deus da Presciência do justo, do equilíbrio e do domínio de nós mesmos” (*idem*: 19) e como “o Infinito” (*ibidem*). ““Porque *Ciguri* era o HOMEM’ – dizem eles [Tarahumaras] – ‘O HOMEM como ELE PRÓPRIO, ELE PRÓPRIO no espaço, Se *construía* na altura em que Deus o assassinou.”” (*idem*: 22). Aqui, homem, com destaque em letras maiúsculas, refere-se justamente ao Ser (existir em essência, sem forma definida, mas como força propulsora e verdade incorruptível) e, ao que tudo indica, Deus (com inicial maiúscula, possivelmente um vestígio das incoerências que Artaud tentou apagar) é entendido como o Deus cristão, como o símbolo máximo de uma convenção, a imagem criada pelos seres humanos para balizar comportamentos. No entanto, na maior parte das referências a Deus, assim redigido, Artaud alude a uma instância superior àquela criada pelas religiões, como é possível observar nesta passagem:

(...) O Rito do Ciguri é Rito de criação e explica como as coisas estão no Nada, e o Nada está no Infinito, e como chegaram à Realidade e foram feitas. E dá-se por consumido no instante em que, às ordens de Deus, ganham Ser num corpo. (...)

Deus só podemos compreendê-lo se antes nos tiver tocado a alma e de outro modo ficasse por uma contorção e o FANTASMA, gritaram eles [um homem e uma mulher que estavam a ser iniciados no rito], o FANTASMA que CIGURI persegue que renascerá de novo aqui. (*idem*: 21)

A distorção do sentido de Deus entre os seres humanos é explicada por Artaud por meio da declaração dos iniciados no rito de que “O Mau Espírito (...) nunca pôde nem quis acreditar que Deus não seja acessível e exclusivamente um Ser que ali ande, na essência inescrutável de Deus, qualquer outra coisa que não o Ser.” (*idem*: 22). Segundo essa perspectiva, o sentido original de Deus perdeu-se pela dificuldade ou indisposição para acreditar num Deus sem imagem, sem história de vida, mas como uma

presença, um Ser essencial, algo absoluto, puro e autêntico. Artaud relata que, no momento da dança ritual a que assistiu, pôde entender “o ponto em que o inconsciente universal está enfermo e fica fora de Deus” (*idem*: 23). Aqui, também é importante destacar que a própria noção de inconsciência, para Artaud, difere do senso comum, porquanto é sinal de enfermidade por um lado e, pelo outro, continua dentro de convenções humanas limitadoras da verdade, por estarem presas a formas, a sistemas, e ao imediatamente palpável.

Ora, o pensamento, segundo Artaud, é anterior à subjetividade, fica aquém de pessoalidade; é originário e elevado, no sentido de verdadeiro e valioso. Assim, a subjetividade é vista como algo que restringe a capacidade de o indivíduo enxergar num raio mais amplo que o das próprias barreiras. Artaud percebe no chefe indígena esse mesmo entendimento quanto às limitações potenciadas pela valorização da subjetividade, quando o autóctone constata: “Há em mim qualquer coisa horrível que vem ao de cima e não é minha mas da treva que existe dentro de mim, no ponto em que a alma do homem não sabe onde começa nem termina o *Eu*, nem aquilo que o deixou começar assim como hoje se vê.” (*idem*: 25)

Negando a imposição de subjetividades, estratificações e categorizações, Artaud alude aos dois participantes do rito, um do gênero masculino e o outro do gênero feminino, como “dois princípios” (*idem*: 22), “duas ideias imateriais suspensas fora do Ser, desde sempre opostas a ELE, e por outro lado faziam *o seu corpo limpo*, corpo onde a ideia de matéria é volatizada por CIGURI” (*ibidem*). Tornam o corpo limpo porque o peiote promoveria a sua purificação. Sendo opostos ao Ser, inicialmente, no rito, se ameaçam, evitam, entrechocam. Porém, conforme a ação do Ser os alcança, suplanta-se o desajuste, a desarmonia; as distinções e as categorizações anulam-se para dar espaço a algo que simplesmente é, e não que provisoriamente está, isto é, que existe por tempo determinado. Essa noção de unidade e integridade Artaud carregará para toda a sua obra por vir. Isso se torna evidente, por exemplo, em *Suppôts et Supplications*, que reúne textos da fase final da vida de Artaud:

(...)

Chega do homem e da mulher,
do macho e da fêmea.
As coisas são só uma.

Chega da dualidade.

E chega da existência e da vida.
As coisas não começaram
pelo macho ou pela fêmea,
pelo homem ou pela mulher,
as coisas ainda não começaram,
e nunca hão-de começar
pois as coisas duram
e assim pela eternidade. (Artaud, 2019: 6)

Os autóctones denominados por Artaud de sacerdotes, atuando no rito como manifestações de uma força maior, em movimentos de dança que mostram os músculos como “distensão dos seus nervos” (Artaud, 1985: 13) (o corpo aparece como mero instrumento), possibilitariam a penetração no “Mistério dos Mistérios” (*ibidem*), secretos mandamentos ditados pela dose de peiete, que ressuscitaria a memória de verdades soberanas. Assim, o Rito do Ciguri é um ritual de aniquilamento de um eu implantado, uma verdade aparente e imposta, para que se dê espaço à iluminação.

Artaud tinha o intuito de participar do Rito do Ciguri, e parte do procedimento para se atingir esse objetivo era deixar-se ser atingido pelo golpe de gládio do chefe indígena. Sobre o momento em que isso acontece, o autor afirma: “Não senti nenhuma dor mas tive realmente a sensação de acordar a uma coisa para a qual eu estava ali malnascido e orientado de errada forma, cheio de uma luz que eu nunca tinha possuído.” (*idem*: 12). E recorda-se das palavras do chefe indígena: “Ligar-te à entidade

sem Deus que te assimila e cria como se fosses tu próprio a criar-te, e como tu próprio a cada instante no Nada e contra Ele te crias.” (*ibidem*).

O conflito com Deus, para Artaud, perpassa o dilema da limitação do corpo, entendido como organismo, sistema de órgãos, em que cada um deles trabalha de maneira funcional e articulada com os demais, sob um automatismo raso predominante. Em “O Rito do Peyotl entre os Tarahumaras”, encontra-se a explanação para tal dilema na imagem do índio que, durante o ritual, fala com o próprio corpo, como se o vigiasse. O corpo, então, aparece como apartado de um verdadeiro eu, como instrumento de uma voz maior – “força de infinito que um dia nos atirou para uma alma e a esta alma para um corpo” (*idem*: 17) –, portanto necessário, e como opositor, por ser limitador, por não seguir os mandamentos oriundos dessa força secreta, mas a um julgamento definido a partir da ligação com o corpo físico (que trairia a função de instrumento de uma visão maior, para tornar-se uma matriz de perspectiva restrita, superficial), o pensamento lógico, convencional, e qualquer padronização, a exemplo do próprio sistema linguístico:

Entre as ideias que nos passam na cabeça há aquelas que aceitamos e as outras que não aceitamos, um ritmo distintivo e uma escolha natural se estabeleceram nesse movimento incessante de incubação, obrigando as nossas ideias próprias e só elas a sobrenadarem no campo da consciência, sendo o resto automaticamente apagado. Talvez precisemos de algum tempo para fazer nos sentimentos que temos um corte e isolar aí a nossa própria figura, mas o que pensamos nos pontos essenciais das coisas é como o *totem* de uma indiscutível gramática que escande palavra a palavra as suas expressões. E o nosso eu reage sempre de igual modo quando o interrogam: como quem sabe que a resposta é dele e de mais ninguém. Com o Índio não é assim. (*idem*: 16)

Nessa passagem, Artaud destaca a aptidão do índio para não deixar que se instaure a ilusão de uma subjetividade reinante, pois ele sabe da existência de uma verdade universal e metafísica capaz de reger as vivências individuais.

No Rito do Ciguri, em que se busca a libertação de ilusões como essa que está relacionada à subjetividade, é notável a presença do algarismo 8, seja no número de repetições de determinados movimentos, seja no gesto feito pelo velho índio no ar, com

o seu bordão. Não se pode deixar de associar esse algarismo ao símbolo do infinito traçado no chão de terra. Ambos, ∞ e 8 (este como o tracejar do infinito sob outra perspectiva), associados e reforçando-se a ideia de completude (que o próprio conceito de infinito já encerra), condizem com a busca de algo não submetido a prazos, que está além do tudo e do nada, algo universal, a que, por meio do Rito do Ciguri, se quer chegar para ultrapassar a individualidade das escolhas feitas a partir da apropriação de um corpo (pelo nascimento), as quais, segundo Artaud, se mostram como a verdade mais absoluta em que as ideias posteriores se baseiam, embora aquelas sejam, de facto, uma fatia bem estreita de um todo libertador, brilhante e por demais rico para ser expresso por qualquer sistema linguístico ou pelo pensamento cartesiano. Artaud busca alcançar esse sentido maior, por isso afirma ao sacerdote do rito que acabara de presenciar, no qual houve a participação daqueles dois iniciados, que “(...) não estava de visita aos Tarahumaras como curioso mas interessado em encontrar uma Verdade que escapa ao mundo da Europa e a sua Raça tinha sabido conservar.” (*idem*: 24)

A viagem de Artaud ao México representa uma reação à ideia de progresso e civilização europeia, uma investida contra o mundo moderno e a civilização científica da época. Ele encontra, na terra dos Tarahumaras, o modelo de uma organicidade plena, que, ao seu ver, deveria ser percebida em todo e qualquer lugar, uma comunhão entre o organismo humano e o organismo da natureza, entre corpo e cosmos, entre forças morais e forças universais, entre ciência e poesia, entre matéria e espírito. O espírito adquire as propriedades de órgão, não havendo mais distinção entre matéria e não matéria¹⁵, e sim uma « *magie ‘biologiquement ancrée’* » (Henri, 2019: 1).

Para Artaud, o universo é um todo em que cada parte deveria agir automaticamente, porém sob um automatismo gerado por leis maiores. Entende que o homem europeu adoeceu no meio do progresso material, confundindo o que é vida com

¹⁵ “Eu não pretendo que o espírito seja tão útil quanto o corpo, pretendo que não haja nem corpo nem espírito, mas *modalidades de uma força e de uma ação únicas*. E a questão da rivalidade entre estas duas modalidades não deve nem mesmo ser colocada.” (Artaud *apud* Felício, 1996: 124)

aquilo que é mera aparência, ao contrário do homem mexicano, que não perdeu o contato com a terra e as forças da Natureza, com a qual vive em harmonia e plenitude.

De acordo com Artaud, os ritos mexicanos curam a alma e renovam os vivos, ao possibilitar uma espécie de comunhão cósmica. Na maneira de viver dos autóctones da serra mexicana e nos ritos que eles executam, ele testemunha o que considera ser a essência do verdadeiro teatro. A vivência no México corresponde ao encontro de uma emoção totalizadora, que será o fundamento do teatro da crueldade, um teatro capaz de romper as fronteiras artificiais entre palco, cenário e plateia, entre atores e espectadores, entre atuação e vivência. O teatro da crueldade quer devolver ao teatro a sua real dimensão, ligada à expressão de símbolos vivos, desencadeando nos envolvidos emoções enterradas e conflitos ancestrais.

“Este ‘fantástico maravilhoso’, que aparece tão nitidamente no rito da civilização mexicana dos Tarahumaras, não está ligado a uma desordem gratuita, mas à *lucidez*, como o ‘fantástico’ no Teatro da Crueldade. Uma nova ordem se elabora num mistério que a consciência, dita ‘normal’, não mais atinge, mas que constitui o cerne de toda a poesia.” (Felício, 1996: 127)

Essa lucidez, para Artaud, não consiste na usual clareza de raciocínio lógico, mas na percepção aguda de uma dimensão extrassensorial, que ele busca nos ritos do povo Tarahumara. É no mesmo sentido que, na apresentação de *Eu, Antonin Artaud*, Aníbal Fernandes descreve Artaud como o “poeta que uma extralúcida visão de mundo atormentava” (Artaud, 2018b: 17). O tormento, para ele, é provocado pelo embate com as concepções instauradas no Ocidente, o qual constituiria, na sua opinião, um mundo de cegueira, que se limitaria a ver com os olhos da racionalidade, do cientificismo, da materialidade, do positivismo.

Como demonstram as cartas a Jean Paulhan, “A dança do Peyotl” foi o segundo texto escrito por Artaud a partir da experiência no México, após o seu regresso a Paris, ainda em 1936. Extrai-se desse texto uma continuidade da organicidade entre a Natureza da Serra Tarahumara e o ser humano, agora na figura do próprio Artaud. Ele descreve o estado do seu corpo após vinte e oito dias embrenhado na serra, a caminho do Rito do Peyotl, de que, afinal, participaria, e não apenas seria espectador. Toda essa

descrição é marcada por vocábulos que remetem à geologia, expressando como Artaud sentia o seu físico friável, assim como determinadas rochas que se despedaçam facilmente:

A influência física nunca deixava de se fazer notar. Este cataclismo que o meu corpo era... Depois de esperar vinte e oito dias, eu ainda não tinha voltado a mim – melhor diria *saído* a mim. A mim, este conjunto desmanchado, este pedaço de geologia deteriorada. (...) a cabeça sente abaixo de si todos os turbilhões da terra que a enlouqueceram e impedem de ficar direita.

Vinte e oito dias desta influência pesada, deste amontoado de órgãos mal encaixados que eu era e aos quais eu fazia de conta que assistia, como se fosse uma grande paisagem de gelo prestes a deslocar-se. (Artaud, 1985: 42-43)

Artaud expressa como a referida influência física pesava-lhe em direção à casa de um índio nas proximidades e como precisava apelar a “reservas de vontade verdadeiramente *desesperada*” (*idem*: 43), mostrando tratar-se de uma experiência extremada para o corpo, de um rigor que, consoante outrora mencionado, integrará a crueldade a qual será a base do chamado teatro da crueldade. Isso revela que, ao escrever o manifesto pelo qual é mormente lembrado, que conceitua essa expressão dramática, Artaud busca na vivência no México aquilo que é essencial a essa concepção de arte.

Nessa experiência-limite rumo ao Rito do Peyotl, Artaud procura a si mesmo, deseja encontrar-se *saído* de si, num exílio de si próprio, de um eu inautêntico, um corpo constituído por uma fisiologia limitadora e nascido no contexto de uma sociedade que, como tal, é permeada de convenções. Segundo o autor, a Serra Tarahumara é um dos últimos locais do mundo onde a dança de cura pelo peiote ainda acontece e o lugar onde ela foi inventada. Depois de vinte e oito dias tentando participar do Rito do Peyotl e sem saber se obteria êxito nessa investidura, já que, de acordo com o que relata, o homem branco é, para os índios Tarahumaras, “um homem que os espíritos abandonaram” (*idem*: 44), e ainda sem ter real noção do proveito que o rito lhe poderia trazer, Artaud sente que o seu esforço não foi em vão. Finalmente participa do rito em que é executada a dança e, nas imagens que se revezam e mesclam a uma sequência numérica não

aleatória, vislumbra mais do que particularidades circunstanciais, enxerga sentidos no nível da universalidade, o que vale recordar:

Ao pé de cada feiticeiro, *uma* cova, no fundo da qual o Macho e a Fêmea da Natureza representados pelas raízes hermafroditas do Peyotl (como sabemos, o Peyotl contém a imagem de dois sexos de homem e mulher misturados) dormem na Matéria, quer dizer no Concreto.

E a cova, com uma bacia de madeira ou barro voltada por cima, representa muito bem o Globo do Mundo. Sobre a bacia os feiticeiros ralam a mistura ou a separação dos dois princípios, e ralam no Abstracto, quer dizer, no Princípio. Enquanto por baixo os dois Princípios encarnados assentam na Matéria, quer dizer, no Concreto. (*idem*: 48)

A dança, que se desenvolve entre o pôr do sol e o seu renascer, apresenta, de acordo com Artaud, um ritmo que desenha sobre ela a doença e segundo o qual o dançarino realiza movimentos evocadores de obscuras tentativas, como se suplicasse por algo aparentemente próximo, porém inalcançável. “Porque esta penetração na doença é uma viagem, uma *descida para VOLTAR À LUZ DO DIA*” (*ibidem*). Posteriormente, em *O Teatro e seu Duplo*, no texto “O teatro e a peste”, Artaud retomará a ideia da doença como propulsora da desconstrução necessária ao alcance do verdadeiro sentido do teatro.

O ritual da dança do Peyotl envolve processos de excreção fisiológica, com os integrantes comportando-se como “organismos de abjeção” (*idem*: 49), que o Peyotl ajudaria a purificar – “(...) à frente de todos nós foi escavada outra cova para receber das nossas bocas aqueles escarros que a passagem do Peyotl tinha tornado, de ora em diante, sagrados.” (*idem*: 50) A menção a essa expulsão de resíduos não assimiláveis pelo organismo, inúteis a ele, é recorrente nos textos finais de Artaud, a exemplo de *Artaud, o Momo*, e pode sugerir o impulso do autor de expressar essa excreção como forma de destituir-se do que é material, concreto, em busca do que é abstrato, universal, essencial na experiência estética.

A purificação pelo Peyotl, assim como pela água, aspergida sobre os participantes do rito, em associação a pancadas que eles recebem na cabeça, teriam finalidade curativa. Desse episódio, extrai-se novamente a ideia de rigor, de uma cura

alcançável pela provação, pelo sacrifício, no sentido de ação no próprio corpo, rigor que Artaud transporá para o sentido de crueldade quando conclama o teatro da crueldade, um teatro capaz de curar pela sua verdade e sua autenticidade, distanciando-se do que é representação.

Artaud relata saber que se alcança algo de misterioso em contato intrínseco com a Natureza, por uma ligação com um “Senhor Invisível do Peyotl” (*idem*: 51), a quem os “feiticeiros do Peyotl” (*ibidem*) escutam. Ao participar do Rito do Peyotl, na presença desses feiticeiros, Artaud sente que encontra algo de primordial que há muito procurava, extraído do seu interior mais profundo, para lá da sua subjetividade e de uma individualidade assentada no concreto; sente que encontra algo que se esconde na universalidade do abstrato:

Deitado no chão para o rito me cair em cima, o fogo, os cantos, os gritos, a dança, e para a própria noite, como cúpula animada, humana, dar voltas, viva, por cima de mim. Lá estava, pois, aquela cúpula móvel, aquele conjunto material de gritos, entoações, passos, cantos. Mas acima de tudo, para lá de tudo, a sensação que voltava, atrás de tudo aquilo e mais do que tudo, e além dele, outra coisa dissimulava ainda: *o Principal*. (...) Estava pronto a todas as queimaduras e esperava as primícias da queimadura, tendo em vista uma combustão rapidamente generalizada. (*idem*: 52-53)

Artaud, que já ardia por dentro, numa necessidade exasperada de alcançar um conhecimento profundo sobre a vida na sua condição mais primária, como princípio vital, despe-se, no México, da pele que reveste o seu corpo ocidental e entrega-se a uma vivência intensa e avassaladora a qual, partindo do material (do corpo submetido à provação da experiência ritualística) e ultrapassando a subjetividade, lhe possibilitará o encontro com algo em nível abstrato, universal, essencial e que deve ser expelido junto à expressão artística, para que esta seja legitimamente arte. Assim, a arte apurada seria aquela gerada quando se consegue trazer à tona essa essência, esse princípio, palavra recorrentemente usada pelo poeta.

Sobre essa busca interior que se revela incandescente em Artaud, Hugues Henri afirma: « Et c’est ce feu intérieur que le poète veut réanimer afin de retrouver une sorte de sérénité. Artaud écrit en effet : ‘*Je suis venu au Mexique pour rétablir l’équilibre et*

briser la malchance, malchance intérieure (...) qui vient de moi’. » (Henri, 2019: 2). A viagem ao México é uma experiência que possibilita a Artaud o sair de si, dessa má sorte que ele entende acompanhá-lo, como se houvesse um novo nascimento, um despertar para a dimensão verdadeiramente pulsional da vida. Significa também um retorno, a procura de um mundo perdido, um lugar original, uma cena primitiva, uma realidade suprema, que a vida terrena esconde e a carne aprisiona. De uma ou outra perspectiva (a de um renascimento ou a de um regresso), esse evento apenas acontece depois de uma rigorosa imposição sobre o corpo, como num sacrifício, que implica as ideias de dor, mal-estar e/ou exaustão, para uma posterior purificação.¹⁶

Na montanha dos Tarahumaras, Artaud encontra uma magia e uma força superior que permitem o seu encontro com a universalidade. Trata-se de uma experiência orgânica e metafísica que liberta. A partir da vivência no México, Artaud mergulha num exílio interior sem retorno e, ao mesmo tempo que isso o aprisiona nos diagnósticos de agravamento da sua doença, abre-se para uma obra original, marcada pela transgressão dos limites do que é ordinariamente conhecido por natural (a exemplo do que faz com a linguagem), e explora as dimensões do surrealismo. É por isso que, citando palavras de Artaud, Evelyn Grossman observa: « (...) le récit que donne Artaud de son expérience chez les Tarahumaras tient à la fois du compte rendu d’expérience et de la transfiguration poétique. Ce qu’il décrit est un parcours initiatique : ce voyage est ‘une descente pour RESSORTIR AU JOUR’ » (Grossman, 2006: 51).

A deslocação de Artaud ao México e a experiência exílica, no sentido de saída de si, de afastamento do logocentro, funcionam como válvula catalisadora de um movimento de revelação, sobretudo a si próprio, da existência de um pensamento aprofundado em outra dimensão, um teatro baseado numa força vital, numa outra verdade por trás de qualquer convenção ou representação. O seu propósito está além da fama ou do reconhecimento, por isso opta pelo anonimato em textos que,

¹⁶ Essa destruição de algo aparentemente estável para o surgimento de um estado mais elevado de vida é lembrado por Varinia Nieto Sánchez ao mencionar os ritos do peiote e do sol da tribo Tarahumara: “Esta antigua cultura reconocía al sol como un principio de muerte que mantenía la armonía de las fuerzas mediante una destrucción transformadora gracias a la cual se conservaba la vida.” (Sánchez, 2018: 301).

posteriormente, comporiam *Os Tarahumaras*, como é o caso do “Suplemento à viagem à terra dos Tarahumaras”. O seu propósito é maior: “(...) chegar àquilo que foge e do qual nos afastam coisas e tempo, cada vez mais” (Artaud, 1985: 25), e expressar a existência de uma amplitude estética e existencial a que, nascidos num corpo físico e social, sistematicamente nos fechamos.

2.2.2. A viagem à Irlanda

Pouco tempo depois do seu retorno do México a França, Antonin Artaud deslocou-se até à Irlanda. Segundo Florence de Mèredieu, essa viagem não teve um motivo muito concreto: « (...) il n’y a précisément pas de ‘raison’ à chercher à ce voyage. La décision d’accomplir celui-ci est sans doute à trouver dans le seul malaise et mal être d’Artaud » (Mèredieu, 1992: 29). Naquele momento, após o rompimento com Cécile Schramme, que o teria abalado profundamente, e posteriormente às experiências transformadoras junto aos índios Tarahumaras, no México, Artaud apresentava uma visão sombria, apocalíptica, tanto de França quanto da Irlanda, partes integrantes daquilo que, sob a perspectiva do dramaturgo, era o desorientado mundo ocidental.

As circunstâncias precisas dessa viagem não são bem conhecidas. Sabe-se que, com um cajado em mãos, o qual lhe tinha sido oferecido por René Thomas e que acreditava ser de Saint Patrick, Artaud perambulou pelas cidades, com a intenção de devolver o objeto aos irlandeses.

Mèredieu explica que foi por meio de Saint Patrick que houve a fusão das culturas celta e latina na Irlanda. Nascido na década de 380, na Britânia, a qual, na altura, era uma província romana, ele teria sido feito prisioneiro numa expedição à Irlanda e, então, submetido à escravidão. Anos depois, teria sido nomeado bispo e encarregado da evangelização na Irlanda, centro da cultura celta e que, dessa forma, passou também a ser centro de um cristianismo primitivo.

Na busca pelas raízes de uma tradição antiga, conforme se depreenderia de “a letter written to the Irish Legation in Paris before his departure” (Smith, 2007: 30), Artaud ter-se-ia sensibilizado com a tradição oral da cultura celta e com esse cristianismo primitivo. Sua viagem às terras irlandesas teria tido como modelo a viagem mítica do rei Cormac Mac Art desde a Armórica até à Irlanda em busca do Graal, esmeralda nascida do sangue de Jesus Cristo. Aqui, mais uma vez, as tradições celta e cristã mesclam-se, lembrando que, para a última, o Graal é identificado com o cálice que continha o sangue de Cristo e foi transportado por José de Arimateia desde a Terra Santa ao Ocidente.

Não pode ser traçada a trajetória precisa de Artaud na Irlanda, sendo possível apenas conhecer alguns eventos da sua passagem pelo país, a partir de menções do autor em escritos posteriores e poucos documentos oficiais, como o seu passaporte, que Artaud, mais tarde, usaria para apor os seus escritos, como mostra Florence de Mèredieu, em *Antonin Artaud : Voyages* (1992: 141-187). Essa dificuldade de reconstrução da trajetória de Artaud na Irlanda também é mencionada por Smith, ao afirmar que “Artaud’s Irish visit resulted in no conventional published materials and left little trace in institutional archives, allowing only the sketchiest reconstruction. There is no over-arching narrative, or ‘upper story’ in another sense, to Artaud’s visit.” (Smith, 2007: 27).

Sabe-se que Artaud esteve em Cobh, onde desembarcou, Dublin, Kilonan e Galway, onde se hospedou no Imperial Hotel, no qual, por dificuldades financeiras, deixou dívidas por pagar. Em Dublin, também sem recursos, tentou buscar abrigo num convento e fez tanto barulho à porta da instituição que foi levado pela polícia para a prisão de Mountjoy, onde permaneceu detido por seis horas. Mais tarde, Artaud acabou por ser deportado da Irlanda.

A viagem ocorreu entre 14 de agosto e 29 de setembro de 1937, portanto já num Estado livre (que não mais integrava o Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda), porém distante de ser uma república (o que se efetivou somente em 1949). Assim, ainda não havia, na Irlanda, uma nova Constituição que oferecesse ao país a configuração de um Estado-Nação totalmente independente. Naquela época, na Europa em geral,

predominavam os discursos nacionalistas, com os países empenhados em afirmar a sua identidade e a sua história. Os nacionalismos dos países europeus, que, levados ao extremo, alcançavam a falácia da supremacia, mais adiante entrariam em choque e forneceria suporte ao racismo genocida vivenciado na Segunda Guerra Mundial.

Douglas Smith chama a atenção para o que subjaz à deportação de Artaud da Irlanda: não foi apenas uma reação à ameaça que a sua atitude, percebida como socialmente divergente, representava a uma ordem social (e o seu respetivo discurso político e cultural), e sim revela a própria negação da insanidade latente nos discursos nacionalistas, silenciadores da crua realidade em favor da criação de uma narrativa superior:

In Homi Bhabha's terms, late 1930s Europe was dominated by the narrative of nationalism, its own 'upper story'. In this context, the unnarrativizable dissemination of Artaud's behaviour in Ireland could only seem a provocation, and travelling light in the upper stor(e)y an offence punishable by deportation and institutionalization. And yet, if late 1930s Europe was, so to speak, over-plotted in its clash of rival nationalisms and ideologies, it had in another sense lost the plot entirely, descending into a racist scapegoating that would end in genocide. So Artaud's exclusion is not simply the refusal of an incoherence that threatens the integrity of a certain political and cultural discourse but rather the disavowal of the insanity lurking in that discourse itself. (*idem*: 28)

A única produção escrita de Artaud no espaço da Irlanda consiste na sua correspondência, que Smith (*idem*: 33-34) categoriza em: subcorrespondência (cartões postais apenas com indicação de lugar, data e assinatura, os quais simplesmente indicam que havia um canal de comunicação entre o autor e outras pessoas), correspondência (cartas com as impressões de Artaud acerca dos lugares visitados, pedidos de favores e, por vezes, os seus prenúncios) e supercorrespondência (trabalhos gráficos em papel amassado, rasgado ou queimado que combinam desenhos, números e palavras, compondo uma espécie de feitiço positivo ou negativo àqueles aos quais eram endereçados).

Ana Kiffer observa que há menções à viagem de Artaud à Irlanda no poema “Dez anos que a linguagem partiu”:

Dix ans que le langage est parti,
qu'il est entré à la place
ce tonnerre atmosphérique,
cette foudre,
devant la pressuration aristocratique des êtres,
de tous les êtres nobles
du cu,
con, de la pine
de la lingouette
de la plalouettee
plalouette
pactoulette,
de la transe tégumentaire,
de la pelliculle,
nobles raciaux de l'érotique corporelle,
contre moi, simple puceau du corps,
dix ans que j'ai fait sauter une fois de plus le Moyen Âge,
(...)

Comment?

Par un coup

anti-logique,

anti-philosophique,

anti-intellectuel,

anti-dialectique

de la langue

par mon crayon noir appuyée

et c'est tout. (Antonin Artaud *apud* Kiffer, 2016: 94-95).¹⁷

Escrito em 1947, exatamente dez anos depois da passagem de Artaud pela Irlanda, esse poema, segundo Kiffer, chama a atenção pela valorização daquilo que é imediato, não mediato ou não mediado – “O imediato passa a ser o não mediado.” (Kiffer, 2016: 92). Nesse sentido, a linguagem que partiu abre espaço para uma manifestação espontânea, que se assenta não na representação de algo, mas na qualidade de um gesto natural, que rompe não apenas com um tempo teocrático, medieval, mas também com um mundo assente na racionalidade, conforme explica a ensaísta:

Golpe e sopro se unem na construção de sua nova plástica poética e, assim, a letra escrita e a letra vão se diferenciar. A linguagem partida irá reencontrá-las como distintas. O poeta passa a ser um desenhador de acontecimentos. Ele golpeia as “transposições temas artísticos”, e corta a linguagem mediação – representação –, propondo um “verbo” – “gesto” –, uma nova “gramática” e termina seu poema: “Et ça veut dire qu’il est temps pour un écrivain de fermer boutique, et de quitter la lettre/ écrite pour la lettre”¹⁸ (1995a, p. 60). (*idem*: 96)

Ao escrever o poema acima citado e referir-se a dez anos antes, em que uma alteração fundamental teria ocorrido quanto à linguagem, é de se notar a importância da deslocação do autor até àquele país (e das vivências lá experimentadas) na sua produção posterior, na qual conclamou e buscou incansavelmente essa qualidade de gestos naturais, para o teatro, a poesia, a arte em geral.

Naquele território, conhecido pelas suas várias tradições religiosas, Artaud parece ter buscado o sagrado apenas para o desdivinizar, corporizando-o num ritual de

¹⁷ “Tradução : ‘Dez anos que a linguagem partiu,/ no seu lugar entrou/ esse trovão atmosférico,/ esse raio,/ diante da pressão aristocrática dos seres,/ de todos os seres nobres/ do cu,/ cono, da piroca,/ da lingueta,/ da pingoleta/ pingolada/ pactolota,/ da transa tegumentar,/ da película,/ nobres raciais da erótica corporal,/ contra mim, simples virgem do corpo,/ dez anos que fiz rebentar uma vez mais a Idade Média,/ (...)/ Como?/ Por um golpe/ antilógico/ antifilosófico,/ anti-intelectual,/ antidialético/ da língua/ por meu lápis negro apoiado/ e isso é tudo’.” (Kiffer, 2016: 95)

¹⁸ “Tradução: ‘E isso quer dizer que é hora de o escritor fechar negócio, e abandonar a letra/ escrita pela letra’.” (*idem*: 96)

vagabundagem a que se pode chamar de peregrinação pagã. Incompreendido, Artaud foi posto fora da Irlanda, deslocado para o universo miserável e cruel dos hospitais psiquiátricos. Deportado para França, já invadida pelo nazifascismo, foi internado num manicómio em Ville Evrard, que seria a primeira de uma série de instituições psiquiátricas nas quais viveu os longos dez últimos anos da sua vida.

2.3. A marginalização pela sociedade

Um dos exílios vividos por Artaud foi a sua internação em hospitais psiquiátricos. Para entender como essa vivência reclusa constitui uma espécie de exílio, recorremos à *História da Loucura*, de Michel Foucault, em que o autor elabora um panorama de como a loucura foi percebida na Idade Clássica, mostrando que, ao longo dos anos, apesar de algumas oscilações na perspectiva das sociedades europeias acerca dessa condição, esta foi essencialmente vista como algo que se deseja pôr de parte.

O filósofo explica que, no final da Idade Média, com a extinção da lepra na Europa, os leprosários se tornaram espaços vazios, destituídos de função, e foram, aos poucos, destinados a abrigar os “pobres, vagabundos, presidiários e ‘cabeças alienadas’” (Foucault, 2017: 6). Observa que o sentido da exclusão que existia em relação aos leprosos foi transferido aos novos residentes desses edifícios, com a diferença de que, enquanto aqueles, vistos como doentes por vontade de Deus, supostamente encontrariam a salvação depois do abandono ao qual eram relegados (à semelhança da figura bíblica de Lázaro), estes vivenciariam uma reintegração espiritual ao serem isolados nesses espaços de exclusão.

Foucault menciona o século XVII como a época de criação das casas de internamento. Uma data de referência é o ano de 1656, em que foi decretada a fundação, em Paris, do Hospital Geral, espaço de internamento sem intervenção médica, “uma instância da ordem, da ordem monárquica e burguesa” (*idem*: 50), que aparentava ser uma reorganização administrativa, ao agrupar diversos estabelecimentos sob uma administração única, e que se revelava como um poder que

o rei (à época, Luís XIV) havia estabelecido “entre a polícia e a justiça”, como “a terceira ordem da repressão” (*ibidem*).

Nesse contexto, a Igreja, que tinha sido deixada à margem da organização dos hospitais gerais, movimentou-se para formar congregações de finalidade similar. Foi ela que, por iniciativa própria, reorganizou o antigo leprosário Saint-Lazare, o mais importante de Paris, no qual passou a receber pessoas detidas por ordem do rei. Durante o período da monarquia absoluta e no cenário da força católica retomada em razão da Contrarreforma, a Igreja demonstrou ser cúmplice do poder monárquico ao mostrar-se também funcional à “limpeza” das cidades, recolhendo aqueles que vagavam miseravelmente pelas ruas.

Geridas pela Igreja ou não, nas instituições de recolhimento, a vida que se levava era quase monástica, com a realização de leituras espirituais e orações diversas vezes ao dia, com vistas a satisfazer à moral religiosa. Outra atividade que se executava nesses espaços era a laboral, condizente com a ética burguesa do trabalho. O fenómeno da internação, que ocorreu por toda a Europa (em terras católicas e protestantes) no mesmo momento da história ocidental, instituía-se, portanto, a fim de corroborar para a manutenção da ordem social, conforme enuncia Foucault:

Em toda a Europa o internamento tem o mesmo sentido, se for considerado pelo menos em suas origens. Constitui uma das respostas dadas pelo século XVII a uma crise econômica que afeta o mundo ocidental em sua totalidade: diminuição dos salários, desemprego, escassez de moeda (...) (*idem*: 66).

Com base nessa informação e sabendo-se já ter sido ultrapassada a crença medieval de que o louco era mediador de “transcendências imaginárias” (*idem*: 73), o que outrora lhe tinha conferido certo respeito, torna-se claro o contexto em que ele, justamente pela inaptidão para o trabalho, foi internado junto àqueles que, igualmente sem justificativa médica, eram os novos ocupantes dos antigos leprosários: os miseráveis, os desempregados e os ociosos por vontade própria. Na Idade Clássica, todos eles eram incluídos num rol de elementos que compunham a “inutilidade social” (*ibidem*) e eram afastados da sociedade burguesa, que, despreparada para atender às necessidades desses indivíduos, encontrou na sua segregação a suposta solução para a

manutenção da ordem imaginada, às custas do Estado e, em contrapartida, da liberdade individual daqueles que seriam causa de distúrbio social. É por isso que Foucault afirma:

O Classicismo inventou o internamento, um pouco como a Idade Média a segregação dos leprosos; o vazio deixado por estes foi ocupado por novas personagens no mundo europeu: são os “internos”. O leprosário tinha um sentido apenas médico; muitas outras funções representaram seu papel nesse gesto de banimento que abria espaços malditos. O gesto que aprisiona não é mais simples: também ele tem significações políticas, sociais, religiosas, econômicas, morais. E que dizem respeito provavelmente a certas estruturas essenciais do mundo clássico em seu conjunto. (*idem*: 53)

A necessidade de um regime especial para os loucos, diante da sua incapacidade não apenas para o trabalho, mas também para a vida coletiva, foi percebida apenas no século XVIII, quando se iniciou a crise da internação. Somente no século XIX é que eles terão exclusividade nos lugares onde, por cerca de 150 anos, foram alojados com os pobres e ociosos.

A ociosidade vinculava-se não apenas às condições da economia: era associada a uma frouxidão moral, um relaxamento da disciplina dos costumes, embasados em princípios religiosos. Assim, os hospitais gerais em que se detinham os ociosos (voluntários ou não) tinham a função não só de forçar os internos ao trabalho, mas também de corrigir o que era considerado falha moral, usando, para isso, mecanismos de punição corpórea:

O Hospital Geral tem um estatuto ético. É desse encargo moral que se revestem seus diretores, e é-lhes atribuído todo o aparelho jurídico e material da repressão:

“Têm todo o poder de autoridade, de direção, de administração, de polícia, jurisdição, correção e punição;”

e para que realizem suas tarefas, põe-se-lhes à disposição “pelourinhos e golilhas, prisões e celas-fortes”¹⁹. (*idem*: 74)

¹⁹ Regulamento do Hospital Geral, Art. XII e XIII, citado por Foucault.

Não é de se estranhar que uma sociedade pautada por uma mundividência religiosa visse na loucura um sinal de pecado, associando-a também por isso à ideia de culpa, que, por sua vez, legitimava o internamento (e todos os sofrimentos dele decorrentes) do sujeito sobre quem recaía a culpa. Segundo esse entendimento, o internamento punia e curava. Medidas físicas como o chicoteamento eram adotadas com a intenção de purificar o indivíduo, na crença de que, agindo sobre o seu corpo, a sua alma não padeceria ou seria punida. O internamento funcionaria, assim, como um isolamento com o objetivo de que a pessoa se arrependesse das suas atitudes e se ajustasse aos parâmetros aceitáveis pela sociedade. Mas, antes de qualquer outra função, era a resolução imediata para a eliminação dos inadequados, que Foucault denomina de a-sociais. Assim, a razão imediata do internamento não era tanto a cura do indivíduo, mas a busca da resolução de males sociais, numa sociedade que não estava preparada para lidar com os problemas que nela tinham origem.

Os a-sociais eram todos aqueles que não se enquadravam nos limites da moral religiosa e da ética burguesa, a começar pelos doentes venéreos, os primeiros a ocupar os antigos leprosários e que tinham o corpo castigado, porque, para eliminar a doença venérea (vista então também como uma impureza), acreditava-se ser necessário castigar a carne, pois seria ela a responsável por ligar o indivíduo ao pecado – “a saúde transforma muito facilmente nosso corpo em ocasião para o pecado” (*idem*: 86). Assim, o tratamento dos doentes venéreos deveria ser “em favor do corpo, mas às custas da carne”, confundindo-se o gesto que cura com aquele que pune. Foi a partir desse entendimento que se desenvolveram as terapêuticas as quais feriam a integridade física dos loucos no século XIX, já que eles tinham sido colocados lado a lado também com os portadores de doenças venéreas no início da Idade Clássica.

Além dos doentes venéreos, compõem a heterogeneidade dos a-sociais os loucos, os homossexuais, os pródigos, os blasfemadores, os suicidas, os mágicos, os alquimistas, os de pensamento livre, todos aqueles que provocariam desordem social ou revelariam “desordem da alma” (*idem*: 95). Sobre os a-sociais e a tentativa institucionalizada da sua eliminação por meio do internamento, Foucault explicita:

É evidente que o internamento, em suas formas primitivas, funcionou como um mecanismo social, e que esse mecanismo atuou sobre uma área bem ampla, dado que se estendeu dos regulamentos mercantis elementares ao grande sonho burguês de uma cidade onde imperaria a síntese autoritária da natureza e da virtude. Daí a supor que o sentido do internamento se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um passo. O internamento seria assim a eliminação espontânea dos “a-sociais”; a era clássica teria neutralizado, com segura eficácia – tanto mais segura quanto cega – aqueles que, não sem hesitação, nem perigo, distribuímos entre as prisões, casas de correção, hospitais psiquiátricos ou gabinetes de psicanalistas. (*idem*: 79).

A ausência de cuidados médicos nos espaços de internamento aproximava esses ambientes de prisões. A segregação dos a-sociais como uma espécie de limpeza das cidades, com a exclusão dos inapropriados dos ambientes visíveis da sociedade, pode ser reconhecida como um movimento propulsor da alienação, um gesto que isola aquele que está fora dos padrões sociais e o transforma num sujeito irreconhecível pela sociedade e por ele próprio, um sujeito alienado, facilmente confundido com o louco. A segregação, como aquilo que divide e classifica, organizou um mundo do desatino, da desrazão, oposto ao mundo da razão. Segundo Foucault, assim se estabeleceu a dualidade loucura × razão.

Nesse mundo do desatino, a heterogeneidade de indivíduos nele segregados levou, com o passar do tempo, à necessidade de uma sensibilidade reguladora. Ao longo do século XVIII, sobretudo a partir de 1750, a loucura foi-se especificando no espaço do internamento. No começo do século XIX, destacando-se dos outros males sociais – então entendidos como não dependentes essencialmente do indivíduo, e sim de um conjunto social que há muito tempo estava em crise (entendimento que resultou na libertação dos pobres, desempregados, ociosos) –, a loucura começou a ser percebida como doença mental. Essa definição, de ordem médica, passou a orientar a atuação dos juízes em relação aos atos humanos criminosos, atribuídos à loucura ou não. Na Idade Clássica, apesar de algumas instituições exigirem julgamento médico acerca de determinado comportamento humano, quem decidia sobre a imputabilidade ou não do seu agente eram os juízes, principalmente por demanda do entorno social. Havia, na Idade Clássica,

uma divisão entre “teoria jurídica” e “prática social” em torno da loucura: a primeira liberava-a das responsabilidades, e a segunda não a isentava de culpabilização moral. É sobre essa experiência jurídica que se baseará a ciência médica das doenças mentais na Idade Moderna.

O reconhecimento do louco pela medicina e pelo sujeito jurídico não conferiu estatuto de humanidade à loucura. A sociedade europeia, com bases cristãs, crente num Deus que teria criado o mundo e o homem em sete dias, afasta o ser humano dos demais animais. A loucura tomaria seu espaço não entre os homens, não como uma doença a ser tratada, mas como algo animal, de caráter bestial, que deveria ser abolido, excluído do convívio social. Pela percepção da proximidade do homem à sua animalidade, a loucura era vista como uma manifestação bastante desvalorizada da desrazão. Sob essa perspectiva da loucura ligada à animalidade, ela encerraria em si mesma uma inocência ou uma pureza que, aos olhos da civilização europeia, conteria algo de monstruoso, características enfatizadas no âmbito jurídico. Essa ambiguidade estabelecida entre inocência e monstruosidade teria sido aproveitada pelo positivismo do século XIX para patologizar a loucura e mantê-la internada. O que estaria por trás desse internamento seria o motivo não confessado da coerção social, pois o reaparecimento do louco na paisagem urbana era motivo de pânico, horrores imaginários, rejeição pela sociedade. Por isso, Foucault afirma que não é inquestionável que, “ao refazer no limiar da era clássica o gesto bem amigo da segregação, o mundo moderno tenha desejado eliminar aqueles que – quer mutação espontânea, quer variedade da espécie – manifestavam-se como “a-sociais”. (*idem*: 80-81).

Esse reconhecimento da loucura como patologia ter-lhe-ia desenhado um novo cenário, pois, se se tratava de uma doença, era imperativo buscar-lhe uma cura, então o médico passou a ter papel fundamental nesse contexto. O internamento, que antes era uma prática ligada a religião, à moral, aos preceitos da vida burguesa, objetivando que o indivíduo refletisse, se arrependesse dos supostos danos que vinha causando na sua comunidade e se ajustasse a esta, passou a ser, cada vez mais, colocado nas mãos dos médicos, alterando-se paulatinamente o foco da desordem/ordem social para a loucura em si mesma.

Mas a própria medicina, que instituiu o rótulo “doença mental”, equivalente à prescrição de interdição no século XIX, exercia uma espécie de papel policial ao vigiar a fronteira entre a razão e a loucura, distinção esta, conforme mencionado, definida socialmente, portanto sobre bases religiosa, moral, econômica e política. Ora, do ponto de vista de Artaud, mesmo a razão, no seu senso comum, é balizada por uma forma de olhar para o mundo, gerando certas convicções e estando inevitavelmente comprometida por valores sociais. Para o autor, segundo o qual o verdadeiro pensamento é aquele que escapa à normalidade cartesiana, a razão não pode ser equivalente a raciocínio lógico ou razoabilidade social. O que ele procura é a lucidez, mas não aquela correspondente a uma normalidade moldada por parâmetros sociais, e sim a que extrapola a cegueira da ilusão de verdade em que nos inserimos. Na perspectiva de Artaud, o Humanismo, ao colocar o ser humano no centro de tudo, deixando de lado a integração existente entre todos os elementos do universo e supervalorizando a razão, característica distintiva da espécie humana em relação aos demais seres, afastou-se do que é natural e aproximou-nos de uma verdade criada, ilusória, limitada. É o que Artaud deixa entrever nesta questão:

A Renascença do século XVI rompeu com uma realidade que tinha suas leis, sobre-humanas talvez, mas naturais; e o Humanismo da Renascença não foi um engrandecimento, mas uma diminuição do homem? (*apud* Foucault, 2017:30).

Sobre a medicina em geral e especificamente a psiquiatria, Artaud aponta a falta de uma verdade legitimadora de intervenções sobre o corpo do indivíduo²⁰:

A medicina nasceu do mal, se é que não nasceu da doença, ou se, ao invés, não provocou e criou de raiz a doença a fim de dar a si própria uma razão para existir; mas a psiquiatria nasceu da turba popularucha dos seres que quiseram conservar o mal na raiz da doença e que assim extirparam do seu próprio nada uma espécie de guarda suíça para aniquilar

²⁰ A crítica de Artaud à medicina, e aos procedimentos adotados na área médica, aparece em diversos outros textos do autor, a exemplo do que ocorre em *Artaud, o Momo*, obra poética escrita em 1946: “Criar assim artificialmente a morte, como faz a medicina/ actual, é favorecer um refluxo do nada que nunca trouxe/ bem a ninguém,/ mas com o qual há muito tempo se banqueteiavam alguns/ predestinados aproveitadores do homem.” (Artaud, 2019: 58).

na sua base o impulso de rebelião reivindicativa que está na origem do génio. (Artaud, 2019: 146-147).

Nessa citação, extraída do texto *Van Gogh, o Suicidado da Sociedade*, Artaud critica a intervenção de psiquiatras sobre o impulso criador do artista holandês. Entende que o pintor não se suicidou por conta de um estado de delírio, mas pela consciência acerca da sociedade em que vivia, de cujas convenções discordava. Segundo esse entendimento, essa sociedade, sentindo-se afrontada pelo que lhe era diferente, por aquilo que contradizia os seus valores, por ela definidos como verdadeiros e aceitáveis, colocou o artista à margem, punindo-o por pensar e viver distanciado da ordem vigente. Van Gogh teria sido, dessa forma, “suicidado” pela sociedade. A rebeldia do pintor aos padrões sociais foi, de acordo com Artaud, punida em benefício da ordem social. Seguindo essa perspectiva, a psiquiatria atuaria a favor da ordem social, e a loucura nada mais seria do que o motivo forjado pela sociedade para justificar a exclusão e a repressão daqueles que escapam à faixa de normalidade comportamental.

Ao mesmo tempo que expõe a situação de Van Gogh, Artaud expressa a sua própria dor: “ou acaso não somos nós todos, como o próprio pobre Van Gogh, suicidados da sociedade?” (*idem*: 162). Conforme já mencionado, Artaud teve uma longa trajetória de internamentos em instituições psiquiátricas. Detido na Irlanda, em 1938, após o episódio em que recebeu a acusação de distúrbio da ordem pública, foi deportado para França, já invadida pelo nazifascismo. No seu país de origem, foi-lhe imposto, inicialmente, o internamento em Ville Evrard, onde (sobre)viveria praticamente em abandono, sem a adequada assistência, passando inclusive fome. Posteriormente, esteve no hospício de Rodez, no qual permaneceu de 1943 a 1945, recebendo intenso tratamento experimental e atroz, que envolvia a aplicação de múltiplos eletrochoques. Por fim, graças à intervenção de alguns amigos e artistas, Artaud foi transferido para o asilo psiquiátrico de Ivry-sur-Seine, em Paris, local em que contava com maior liberdade e onde acabou por permanecer até a morte, em 1948.

Ele próprio vítima da incompreensão e segregação sociais, privado de liberdade, Artaud não podia senão compreender profundamente o problema de Van Gogh e não

seria, pois, por acaso, que o consideraria, em vez de autor, vítima de um suicídio imposto:

Além disso, ninguém se suicida sozinho.

Nunca ninguém esteve sozinho ao nascer.

Também ninguém está sozinho ao morrer.

Mas, no caso do suicídio, é preciso um exército de seres vis para levar o corpo a decidir-se pelo gesto contranatura de se privar da sua própria vida.

E eu creio que há sempre alguém mais no minuto da morte extrema para nos despojar da nossa própria vida. (*idem*: 170)

Assim como Van Gogh, Artaud luta por romper com uma inércia generalizada, um pensamento mediano e uma vivência padronizada e superficial, que ele considera, no seu conjunto, como ausência de vida. Propõe a autocontemplação como forma de ir ao fundo de si mesmo e recuperar a sua real existência, o seu próprio pensamento. Sob essa ótica, não opõe à existência a concepção de morte, pois esta significaria, mais do que uma destruição, uma reconstrução, que permitiria a manifestação de uma vontade própria: “Pelo suicídio, eu reintroduzo meu desenho na natureza, eu dou pela primeira vez às coisas a forma de minha vontade... Eu escolho então meu pensamento e a direção de minhas forças, de minhas tendências, de minha realidade...” (Artaud *apud* Felício, 1996: 6). Nessa luta contra a inércia geral, é incompreendido pela sociedade, mas continua a abdicar dos pensamentos menores (segundo a logos ocidental), assumindo a postura de quem comete um suicídio caracterizado por combate e sendo colocado às margens sociais – percebendo-se igualmente como um suicidado da sociedade. Esse tipo de suicídio, que combate o estado de alienação, que se opõe à ilusão de verdade, que supõe uma morte simbólica para se alcançar um renascimento próprio, é o que Vera Lúcia Felício denomina suicídio válido, no sentido de que se distancia da passividade, que nada tem a ver com a cessão diante da angústia no sentido psicanalítico, isto é, da cessão perante um pavor incerto ou uma dor imprecisa:

O suicídio aparece válido somente na medida em que se apresente como um movimento de recusa da não-vida, isto é, como uma recusa da fixação do ser, em suma, de sua

petrificação. Portanto, o suicídio apresenta essencialmente como um valor de combate contra a não-lucidez. (Felício, 1996: 7)

Foi esse combate à não lucidez, enquanto insanidade que se aloja entre as certezas petrificadas do mundo da razão, que levou Artaud compulsoriamente aos manicômios. Sobre essas instituições, que funcionavam como lugares de exílio dos a-sociais (entre os quais se situa Artaud, pela peculiaridade e pelo desassossego quanto às convenções), Michel Foucault afirma que se tratava, ainda no século XVIII, de “cidadelas do exílio construídas às portas das cidades” (Foucault, 2017: 82), enfatizando o aspecto geográfico dos locais de internamento, situados à margem dos centros urbanos.

Pela limitação no contato com o mundo externo, imposta pelo exílio forçado dos internamentos, Artaud escreveu numerosas cartas a amigos, editores, médicos, entre outras pessoas. Em muitas delas, questiona os procedimentos médicos e a própria definição de loucura, a exemplo do que ocorre na carta redigida ao doutor Ferdière, em 13 de agosto de 1943:

Por que, Sr. Ferdière, o senhor não me dá um pouco de crédito e admite em seu coração que há em minha vida qualquer coisa de milagroso e que explica minhas atitudes e minhas preocupações morais muito melhor que todas as classificações médicas dentro das quais podemos querer que elas se encaixem? (...) Você não pode imaginar, Sr. Ferdière, até que ponto a minha consciência fica penalizada e escandalizada quando eu o vejo considerar e tratar como uma doença Atos, Pensamentos e uma Atitude que estão na base de toda Religião e toda Poesia.

(...)

A cada vez que você fala em me curar, Sr. Ferdière, é como se eu recebesse uma facada bem no centro do meu coração e da minha consciência. (Artaud, 2017: 92-93)

Nesse fragmento de carta, o autor deixa saliente como o pensamento poético, o qual foge ao lugar-comum, reflete uma liberdade que, além de não compreendida pela lógica do pensamento europeu, por vezes é punida pelas determinações médicas para refrear o que poderia vir a ser um mal-estar social.

Em carta escrita em 6 de janeiro de 1945, ao doutor Jacques Latremolière, um dos principais médicos do asilo de Rodez e que adotava copiosamente a prática de eletrochoques, Artaud expõe a sua percepção acerca do internamento a que foi subjugado: entende-se como vítima de difamação ao ser considerado alienado “por conta de um gesto, de uma atitude, de uma maneira de falar e de pensar que são as do homem de teatro, do poeta e do escritor” (*idem*: 98). Incompreendido e isolado da sociedade, explicita uma intensificação da perda de si e uma impossibilidade de reencontro com o seu próprio pensamento por conta dos eletrochoques que recebeu no manicômio, confirmando a ideia de que o ambiente do hospital psiquiátrico, também chamado de asilo de alienados, funcionava em sentido contrário à ideia de abrigo que a palavra *asilo* comporta, sendo antes um local de segregação, de intolerância para com a diferença, de tentativas de homogeneização dos internos tendo como base uma ideia de normalidade, mas, que na realidade, implica uma alienação, no sentido de que o indivíduo, além de não ser reconhecido pela sociedade, deixa de reconhecer a si próprio como resultado da reclusão no ambiente do manicômio e das técnicas médicas ali empregadas. Sobre a rejeição social e os efeitos dela sobre si, Artaud expõe, numa das cartas endereçadas a um dos psiquiatras que o seguiram:

Eu estou desgostoso de viver, Sr. Latremolière, porque venho me dando conta de que estamos em um mundo onde *nada se mantém* e onde qualquer coisa pode se transformar em motivo de escárnio, ou ser acusada de desrazão, de acordo com o estado de espírito do momento e da hora e do inconsciente do acusador que ele próprio, aquele que se toma por juiz, ignora completamente. (...) O eletrochoque, Sr. Latremolière, me desespera, me rouba a memória, entorpece meu pensamento e meu coração. Faz de mim um ausente (que se sabe ausente e se vê durante semanas à procura de seu ser, como um morto à procura de um vivo que já não é ele, que exige a sua vinda, mas em cuja casa ele não pode mais entrar). Na última série, eu fiquei durante todo o mês de agosto e de setembro na impossibilidade absoluta de trabalhar, de pensar e de me sentir ser. (*idem*: 99-100)

A correspondência evidencia a distância forçada pelos internamentos, o que corrobora para a caracterização dos hospícios como lugares de exílio. A vasta correspondência de Artaud, escrita, em geral, nos hospitais psiquiátricos onde o autor

viveu por mais de dez anos, constitui uma importante parte da sua obra, conforme salienta Roselyne Leparoux: « Le travail d'écriture ne peut que se poursuivre à l'égard de la mise en exil de la lettre. Sa lettre a quitté le point d'attache qui la fait lettre et qui permet de la dépasser ; elle s'inscrit alors dans une écriture en acte. » (Leparoux, 1998).

Ainda sobre o hospital psiquiátrico, Foucault considera-o como heterotopia. No texto "Of other spaces: utopias and heterotopias", explica o conceito de heterotopia como espaço real, formado na sociedade, mas que permanece fora dela, sem refleti-la. Seria, assim, um contraespaço, um não espaço, e que se opõe à utopia, a qual se define como lugar sem espaço real na sociedade e que a mostra completamente diferente ou em estado de perfeição. Foucault coloca o manicómio dentre os exemplos de heterotopia de desvio, conceito que se refere ao local destinado a indivíduos com comportamento desviante do que é desejável: "Cases of this are rest homes and psychiatric hospitals, and of course prisons, and one should perhaps add retirement homes (...)" (Foucault, 1984: 5).

Por seu comportamento desviante, os loucos foram postos à margem, num espaço outro, isolados da sociedade. Em *História da Loucura*, Foucault observa que esse comportamento desviante incomoda porque nos faz lembrar de uma verdade primitiva, natural a todos nós e que nos amedronta por mostrar-se distante dos parâmetros estabelecidos como seguros para a vida civilizada, organizada de maneira antinatural:

O louco desvenda a verdade elementar do homem: esta o reduz a seus desejos primitivos, a seus mecanismos simples, às determinações mais prementes de seu corpo. A loucura é uma espécie de infância cronológica e social, psicológica e orgânica, do homem. (...) o louco desvenda a verdade terminal do homem: ele mostra até onde puderam levá-lo as paixões, a vida em sociedade, tudo aquilo que o afasta de uma natureza primitiva que não conhece a loucura. Esta está sempre ligada a uma civilização e ao seu mal-estar. (Foucault, 2017: 512).

Nesse sentido, a loucura do outro funcionaria como gatilho para que percebamos a nossa louca realidade: o louco "(...) lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano" (*idem*: 14).

Sobre essa loucura social, Renata de Pina Costa defende que Artaud não queria sobretudo pactuar com ela:

Artaud demonstra com sua própria experiência que é impossível ser são nesta sociedade degenerada. Os indivíduos diferentes, que contestam ou não se encaixam no padrão determinado, são automaticamente postos fora de circulação. Mas o que o autor demonstra com isso é que não vale a pena ser o são, ser o adaptado numa sociedade tão degenerada, pois ser adaptado a esta situação demonstra que o sujeito compactua com a doença da sociedade, com seu falso moralismo e, pior, ainda pertence a isso, sendo também um doente. (COSTA, 2010: 9)

Para Artaud, os demónios, aquilo que aterroriza por conter em si o mal, são criações do próprio ser humano, mergulhado numa mente doente, presa a convenções sociais e distanciada de um estado de pureza. Mencionando esse estado de inocência, também referido por Foucault em *História da Loucura*, conforme apontamos anteriormente, Artaud afirma, na já citada carta ao Dr. Ferdière: “os demônios são uma enfermidade da natureza humana, quero dizer que em certas regiões de pureza e de inocência cessamos de acreditar neles e de percebê-los.” (Artaud, 2017: 94). O autoexílio de Artaud passou por procurar preservar esses recônditos de pureza e de inocência da natureza humana.

2.4. O ir além da linguagem verbal

Embora se saiba que a ação criativa de Antonin Artaud não se circunscreveu ao teatro, abrangendo também o cinema, a prosa, a poesia e o desenho, é da noção do teatro da crueldade que partimos para mostrar como o autor se coloca numa espécie de exílio da linguagem. A escolha desse ponto de partida é motivada pelo facto de que essa noção, para lá de elemento central de uma proposta que tem como foco o teatro, expressa uma força que descortina aparências, rompe com classificações e busca a originalidade, força essa que Artaud não apenas visou alcançar no teatro, mas na arte em geral e na vida.

É em *O Teatro e seu Duplo*, publicado pela primeira vez em 1938, que Artaud expõe a concepção do teatro da crueldade, em dois manifestos a esse respeito e em outros textos que ratificam essa ideia de teatro. Por *crueldade*, entende-se aqui um processo rigoroso que ocorre em consonância com uma exigência de verdade, processo capaz de afastar os automatismos instaurados em algum momento pelos próprios seres humanos e que os indivíduos continuam a alienadamente reproduzir no seu cotidiano. Trata-se da necessidade de uma dor aguda sem a qual o teatro não poderia ou não deveria continuar. O sentido conferido por Artaud à palavra *crueldade* encontra-se além da aceção vulgar ligada a sadismo e/ou derramamento de sangue. O autor define crueldade como “rigor, diligência e decisão implacáveis, determinação inflexível e absoluta” (Artaud, 2018a: 126), sem o que não seria possível retirar-nos, bem como ao teatro ocidental, do estado de degenerescência em que, sob o seu ponto de vista, nos encontramos. Em outras palavras, Hervé Castanet explica:

(...) cette *cruauté* est une tentative de récupérer, de retrouver ce corps souffrant que Dieu envoûte, afin de créer un corps sans être, sans organes, sans anatomie. La *cruauté* est un procès de désenvoûtement ; une façon, pour Artaud, d’en finir ‘avec le jugement de dieu’, le voleur par excellence, par définition (...) (Castanet, 2006: 265).

Como mencionado anteriormente²¹, segundo Artaud, o sentido original de Deus é o de uma instância superior àquela criada pelas religiões, uma presença absoluta e autêntica. Rejeita Deus à maneira ocidental, criado para determinar comportamentos e legitimar julgamentos, portanto para roubar qualquer possibilidade de aproximação de uma verdade primitiva dos seres, anterior a regras sociais. Essa rejeição é exposta na ideia de teatro buscado por Artaud, um teatro hierático, como experiência mística. Mas não se trata do divino inventado pelo homem, pois, de acordo com o seu entendimento, foi a intervenção do homem que corrompeu o divino. “A restauração da divina crueldade passa portanto pelo assassinio de Deus, isto é, em primeiro lugar do homem-Deus” (Derrida, 1995b: 166), da noção figurativa de Deus, e não da mencionada presença natural e essencial. Essa morte de Deus, todavia, não é enunciada no teatro da

²¹ Na secção intitulada “O ‘estar fora’ do país”.

crueidade como um discurso ateu, mas, sim, como a produção de um espaço não teológico, que elimina a tradicional tríade autor, atores e público, a qual supõe uma representação superior e externamente comandada, e cuja organização preestabelecida, com uma separação nítida entre atores e público, trai, segundo Artaud, o verdadeiro teatro. Acerca do teatro fundamentalmente verbal e do que seria um palco teológico, contra os quais se insurge a proposta artaudiana, Derrida explica:

O palco é teológico enquanto for dominado pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo objetivo de um logos primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o à distância. O palco é teológico enquanto a sua estrutura comportar, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta *representá-lo* no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas idéias. Representar por representantes, diretores ou atores, intérpretes subjugados que representam personagens que, em primeiro lugar pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do ‘criador’. Escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do ‘senhor’. (...) Finalmente um público passivo, sentado, um público de espectadores, de consumidores, de ‘usufruidores’ – como dizem Nietzsche e Artaud – assistindo a um espetáculo sem verdadeiro volume nem profundidade, exposto, oferecido ao seu olhar de curiosos (No teatro da crueldade, a pura visibilidade não está exposta à curiosidade). (*idem*: 154)

Artaud rompe, assim, quer com as convenções teatrais, quer com as fronteiras que estas implicavam, em nome de uma integralidade originária. Nesse movimento de rutura, põe-se de parte a palavra, que mostra a sua fragilidade como falsa expressão daquilo que é incorpóreo e, assim, se esvazia da dualidade do próprio signo. No teatro da crueldade, que abre espaço para o “corpo sem órgãos”, a experiência da linguagem é levada ao extremo, pela emergência de uma expressão espacial. “Toda palavra é física, afeta imediatamente o corpo” (Deleuze, 1974: 90). Trata-se de “uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (Artaud, 2018a: 110), que alcança o estágio da necessidade de fala, anterior ao discurso constituído. Dito de outro modo: a linguagem convencionalmente organizada e a fala dialogada perdem espaço no teatro da crueldade, dando lugar a uma linguagem que se expande para lá

das palavras, abrangendo entoações, a pronúncia diversificada, gritos e sons vocais inusitados.

Além do que se refere à voz, a linguagem do teatro da crueldade comporta os movimentos físicos impulsivos, os sons esdrúxulos de instrumentos musicais novos, a iluminação capaz de gerar um conhecimento sensível, as cores combinadas de maneira inusual, as máscaras que exibem expressões divergentes das esperadas em determinadas situações,

(...) ideias invulgares cujo destino é justamente não poderem ser limitadas nem mesmo formalmente delineadas. Estas ideias que se referem à Criação, ao Devir e ao Caos e que são todas de ordem cósmica proporcionam-nos uma primeira noção de um domínio de que o teatro se desacostumou por completo. (*ibidem*)

Com o teatro da crueldade, Artaud busca revivificar o teatro, trazer-lhe de volta o vigor original. Expõe a urgência de espatifar os moldes do teatro então praticado (desnaturado) para se alcançar o verdadeiro teatro, vivenciado tanto pelos atores quanto pelo público, capaz de gerar transformações em ambos.

Artaud alarga extraordinariamente a noção de linguagem do (e no) teatro: esta passa a ocupar ocupa todo o espaço físico, entre o chão e o teto, com objetos, iluminação, figurinos, sons, vibrações.²² É nesse sentido que se pode dizer que se alcança aqui outro sentido de lirismo: este passa a ser gerado pelo gesto vigoroso, capaz de eliminar a sujeição intelectual à linguagem verbal, em favor de uma intelectualidade mais profunda, que se abriga na expressão de signos espaciais.

Importa, assim, realçar que o teatro da crueldade não se baseia na escrita verbal, mas numa linguagem dinâmica e espacial, de que as palavras, por si só, não dão conta. Daí que o dramaturgo seja destronado da posição de soberania em que fora outrora colocado. Busca-se então que a construção da própria linguagem teatral funcione como

²² Esse sincretismo, ora ressaltado no teatro da crueldade, foi buscado por Artaud também em outras circunstâncias, de que são exemplos os seus cadernos do período em que esteve internado no asilo de Rodez. Nesses cadernos, ele expressa uma linguagem que mescla traços de escrita, desenhos, cores e movimentos.

instrumento de revolução instauradora de novas possibilidades, desde logo pela desarticulação da palavra que era imposta pelo texto.

Claro que essa linguagem não consegue se desprender totalmente da materialização preexistente, necessitando de alguns elementos concretos para atuar sobre a sensibilidade. Assim, não deixarão de ser empregados movimentos da dança e gestos da pantomima, bem como ritmos e harmonias da música, contudo somente na medida em que podem contribuir para uma expressão central, sem destaque para nenhuma dessas artes em específico. Artaud afirma o mesmo em relação à palavra, como Jacques Derrida nos explica:

A palavra e sua notação – a escrita fonética, elemento do teatro clássico –, a palavra e sua escritura só serão apagadas do palco da crueldade na medida em que pretendiam ser *ordens*: ao mesmo tempo citações ou recitações e ordens. O diretor e o ator não mais receberão ordens (...).

Como funcionarão então a palavra e a escritura? Voltando a ser *gestos*: a intenção lógica e discursiva será reduzida ou subordinada. (Derrida, 1995b: 160)

Significa isto que a palavra deve ser empregada apenas quando inevitável²³ e, ainda assim, “segundo um novo espírito” (Artaud, 2018a: 139). Todos os elementos buscados numa linguagem objetiva devem ser aproveitados de forma a causar estranhamento na sensibilidade ocidental. Para isso, é possível recorrer a desvios gramaticais, arcaísmos, dentre outros.

A palavra *espírito*, como na citação de Artaud acima, é bastante recorrente nos seus textos. Vera Lúcia Felício explica que o seu sentido é o de extirpar feitiços (“*envoûtements*”), empecilhos que bloqueiam o alcance de um encontro com a verdade própria:

(...) para Artaud, a palavra *espírito* significa seu Pensamento enquanto ele mesmo se liga à idéia de uma unidade e de uma identidade consigo mesmo, por oposição a todos os

²³ “Não se trata de suprimir a palavra articulada, mas de dar às palavras mais ou menos a mesma importância que têm nos sonhos” (Derrida, 1995b: 163), em que prevalecem imagens dinâmicas.

obstáculos (*envoûtements*) que o impedem de ser ele próprio. Recuperar o espírito, para Artaud, significa *tomar consciência de si*. (Felício, 1996: 2)

Como já foi abordado na secção “O ‘pensamento do exterior’ e a ‘existência exilada’”, para Artaud, o verdadeiro pensamento afasta-se da lógica ordinariamente concebida e ultrapassa aqueles que podem ser os limites da subjetividade, configurando-se como um “pensamento do exterior”, capaz de alcançar aquilo que é impalpável, imaterial, invisível, uma força vital a qual apenas pode ser atingida pela desapropriação do que é material.

É essa força vital que Artaud quer alcançar com o teatro da crueldade: “Disse, por conseguinte, ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’ ou ‘necessidade’ (...)” (Artaud, 2018a: 143). Derrida concluirá a este propósito: “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação.” (Derrida, 1995b: 152)²⁴. Nesse sentido, a própria representação, como repetição de algo, portanto como retomada de qualquer coisa instituída e não originária no presente, consistiria num mal. “A repetição separa de si própria a força, a presença, a vida” (*idem*: 170).

Artaud declara ainda que o autêntico teatro é aquele que consegue “dar-nos o sentido de uma criação de que apenas possuímos uma face, mas que se completa noutros planos” (Artaud, 2018a: 112). Assim, a sensibilidade deveria ser levada a um estado de percepção aguda, alcançável pela magia e pelos ritos, de que, segundo o autor,

²⁴ Derrida chama a atenção para a inviabilidade intrínseca da representação enquanto o seu horizonte de não representação e afirma que Artaud, ao final da vida, tinha consciência disso: “Sabia-o melhor que ninguém: a ‘gramática’ do teatro da crueldade, que dizia estar ‘por encontrar’, permanecerá sempre o inacessível limite de uma representação que não seja representação, duma representação que seja presença plena, que não carregue em si o seu duplo como a sua morte, de um presente que não se repete, isto é, de um presente fora do tempo, de um não-presente. O presente só se dá como tal, só aparece a si, só se apresenta, só abre a cena do tempo ou o tempo da cena acolhendo a sua própria diferença intestinal, na dobra interna da sua repetição originária, na representação. Na dialética.” (Derrida, 1995b: 173). É pelo mesmo motivo que Maurice Blanchot declara: “(...) Que a poesia esteja ligada a essa impossibilidade de pensar que é o pensamento [conforme Artaud entende o pensamento], eis a verdade que não pode ser descoberta, pois ela escapa sempre, e obriga-o a experimentá-la abaixo do ponto em que a experimentaria verdadeiramente. Não é apenas uma dificuldade metafísica, é o arrebatamento de uma dor, e a poesia é essa dor perpétua, ela é ‘a sombra’ e ‘a noite da alma’, ‘a ausência de voz para gritar’. (...) [Nas palavras de Artaud,] ‘Meu pensamento, quando eu tinha algo a escrever, era o que mais me faltava. (...) Toda a minha obra foi construída, e só poderia sê-lo, sobre o nada...’” (Blanchot, 2005: 51).

o teatro é apenas um reflexo. Nesse quadro, a convocação da magia e dos ritos permite que, pelo magnetismo nervoso visível nos lapsos da língua e do espírito, os limites na arte sejam transgredidos, passando então o ser humano a ocupar o seu legítimo lugar entre o sonho e os acontecimentos.

Destarte, falar de “um teatro de sonho” em Artaud, como o faz Derrida, só pode ser entendido no âmbito da sua crueldade intrínseca, que não é fruto da inconsciência, antes origem de uma lucidez autêntica:

(...) um teatro do sonho, mas do sonho *cruel*, isto é, absolutamente necessário e determinado, de um sonho calculado, dirigido, em oposição ao que Artaud julgava ser a desordem empírica do sonho espontâneo. As vias e as figuras do sonho podem prestar-se a um controle. (Derrida, 1995b: 164)

Neste “teatro do sonho”, importa observar que se trata de um teatro em que a palavra intervém simplesmente como um elemento entre outros, como no sonho, no qual ela ocupa papel restrito, já que os pensamentos ganham forma visual, havendo economia verbal em detrimento de uma vasta profusão de imagens.

O próprio Artaud menciona que as combinações das linguagens do teatro da crueldade constituem signos que compõem uma espécie de novo alfabeto, um alfabeto de hieróglifos em mais dimensões:

Uma vez consciente desta linguagem no espaço, linguagem de sons, gritos, luzes, onomatopeias, cabe ao teatro organizá-la, formando com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do seu simbolismo e das suas correspondências em relação a todos os órgãos sensoriais e em todos os planos.

O teatro terá, portanto, de criar uma metafísica da fala, do gesto e da expressão, que o arranque da sua estagnação psicológica e humana. (Artaud, 2018a: 110)

De acordo com o autor, são meios de alcançar essa metafísica o emprego do humor, pela sua anarquia intrínseca, e a poesia, pelo seu simbolismo, ambos ativadores de um sincretismo de sensações.

Na redação do primeiro manifesto do teatro da crueldade, escrito em 1932, Artaud tece considerações gerais a respeito dessa concepção de teatro e,

especificamente, de cada um dos seus elementos, como a iluminação, os instrumentos musicais, o cenário, o vestuário, os acessórios, entre outros. Por fim, apresenta um programa do que seria posto em cena, a exemplo de uma adaptação de uma obra do tempo de Shakespeare, sem especificá-la, e um conto do Marquês de Sade, que, pela nota da editora, sabe-se ser *Château de Valmore*²⁵.

Pouco tempo depois da escrita do primeiro manifesto do teatro da crueldade, Artaud redige um segundo manifesto sobre o tema, em que reforça as ideias anteriores e, então, apresenta o que seria o primeiro espetáculo do teatro da crueldade, a que dá o título “A conquista do México”, detalhando os seus quatro atos.

Como se sabe, Artaud foi bastante influenciado pela sua vivência no México, que lhe proporcionou uma maneira de olhar para o mundo que fosse diversa da sua, experiência que originaria o livro *Os Tarahumaras*. Outra influência para a concepção do teatro da crueldade foi o teatro de Bali²⁶, um teatro que articula diferentes linguagens, estimula todos os sentidos e une intelecto e sensibilidade, um teatro que elimina o autor, em favor do encenador, o qual se torna um manipulador de alguma magia. Ao descrever esse teatro, Artaud emprega numerosas sinestesias, na tentativa de fazer conhecer a experiência orgânica dessa manifestação artística oriental, potenciadora de um teatro que se consuma numa força bruta, não porque aquele signifique uma cena muda, um teatro sem palavras, mas porque o seu clamor, como escreveu Derrida, “ainda não se apaziguou na palavra” (Derrida, 1995b: 161), pelo que é necessário que a linguagem da própria vida (leia-se: os gestos radicais, espontâneos e não convencionais) faça brotar uma Palavra que seja anterior às palavras, estas já separadas da referida autenticidade maior pela “lógica da representação” (*ibidem*).

Segundo Alain Virmaux, autor de *Artaud e o Teatro* (2009), tudo em Artaud tem origem no seu sofrimento, num mal que, primeiramente, é físico (a exemplo da meningite, que o atingiu aos cinco anos de idade, e do câncer no reto, que lhe tirou a

²⁵ A adaptação de *The Cenci*, de Percy Shelley, que não constava do programa desse manifesto, foi o trabalho de Artaud que mais se aproximou do teatro da crueldade. Pelas suas características revolucionárias, causou desconforto no público e nunca foi um sucesso comercial.

²⁶ Artaud teve contato com o teatro balinês na Exposição Colonial ocorrida em Paris, em 1931.

vida), passa pela condição mental (como comprovam os diversos internamentos em hospitais psiquiátricos), mas que culmina numa dor de existir. A propósito, Virmaux lembra que, em *O Umbigo do Limbo*, Artaud assume expor a sua vida interior: “Lá onde os outros propõem obras, eu não pretendo senão mostrar meu espírito” (Artaud *apud* Virmaux, 2009: 12); “Não concebo uma obra como separada da vida” (*ibidem*). Por seu turno, Derrida chama “aventura artaudiana” a uma “totalidade anterior à separação da vida e da obra” (Derrida, 1995a: 115).

É devido a esse intrínseco, profundo e tensional elo entre criação e vida que a dedicação ao teatro se torna natural em Artaud, tal como sustenta Virmaux, ao ressaltar que a expressão de antagonismos é um dos princípios da arte dramática: “homem Artaud é o palco de um confronto incessante, de um combate interior jamais terminado” (Virmaux, 2009: 12). A sua condição de “homem-teatro” (Jean-Louis Barrault *apud* Virmaux, 2009: 16) exige que se comunique por meio de uma “aventura coletiva” (Virmaux, 2009: 14), como a arte dramática, e não singular como a pintura e a poesia. Além disso, o teatro permite-lhe responder à ânsia de unidade entre mente e corpo, correspondente ao desejo de reconhecimento do seu ser como um todo, e abre a possibilidade de ação sobre o mundo, na medida em que pode ser um “teatro terapêutico”, comparável a certos rituais indígenas e reestruturador da própria condição humana (*idem*: 15), por via de “uma ‘cura cruel’, onde o ator representa sua vida, enquanto o espectador deve ter seus nervos triturados. Cura, sim, mas pela destruição” (*idem*: 16).

Em suma, para o referido ensaísta, toda a vida de Artaud, tanto quanto toda a sua produção, é marcada pelo signo da teatralidade, mesmo nas obras não teatrais, como *Heliogábalos* ou *O Anarquista Coroado* e *Os Tarahumaras*, ou a emissão radiofônica de *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus*²⁷, ou ainda *Van Gogh, o Suicidado da Sociedade* e *Artaud, o Momo*. Inclusive, na generalidade das situações da vida, Artaud

²⁷ A gravação radiofônica de *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus* foi realizada em novembro de 1947 e proibida na véspera da sua emissão, prevista para fevereiro de 1948. O texto impresso foi publicado, em reduzida tiragem, no mês de abril de 1948 (portanto, posteriormente à morte de Artaud, ocorrida em 4 de março daquele ano), e amplamente difundido apenas em 1973.

manifestava um comportamento dramatizado, no sentido em que cada atitude era levada ao mais elevado grau de expressividade. Nas palavras de Virmaux, estava em jogo “não o exibicionismo pueril de um histrião doente pelo palco (...), mas [a]deslocação permanente de uma vida desdobrada e que se torna para si mesma seu próprio teatro.” (*idem*: 25). O mesmo ensaísta destaca oportunamente que, tendo sido impossível a Artaud fazer teatro fora de si [lembrem-se as malogradas realizações do Teatro Alfred Jarry, predecessor do teatro da crueldade e que já proclamava um espetáculo integral, e de *The Cenci*], esse intrínseco e absoluto dramaturgo realizou o teatro em si mesmo (*idem*: 26).

Para Artaud, que transpirava a necessidade de uma revolução instauradora de novas possibilidades, a palavra associada a sentidos bem definidos, na supremacia do discurso, é o que teria degenerado o teatro ocidental, o tornado passivo:

Todos os meios de expressão especificamente teatrais pouco a pouco cederam lugar ao texto, que absorveu a ação de tal maneira que, no fim das contas, pôde-se ver todo o espetáculo teatral reduzido a uma só pessoa, monologando diante de um biombo (Artaud *apud* Virmaux, 2009: 86)

Em relação ao sentido de encantamento no qual devem ser tomadas as palavras, é importante observar o poder encantatório provocado também pelo uso da voz como meio (nas entoações e na configuração do ritmo). Ao ter isso em conta, é possível perceber a escrita não como primeira, mas posterior, configurando-se como rastro daquilo que é inscrito antes no corpo: « L’écriture incantatoire n’est que la transcription, voire la traduction cette fois-ci dans un autre médium (l’écriture), de ce qui doit d’abord s’inscrire dans le corps » (Bradette, 2015: 78).

Virmaux chama a atenção ainda para afirmações de Artaud no sentido de acreditar que se deve escrever como se fala e de que assim o fez em *Heliogábalos* ou *O Anarquista Coroado*. Sobre a produção de Artaud, observa que “Poema, artigo de revista, conto, livro de erudição; tudo é recolocado numa perspectiva oral, tudo se liga ao teatro.” (Virmaux, 2009: 90).

Artaud ainda recorre ao sistema linguístico para tentar explicar o que seria uma exigência de verdade – comportamento que, em si mesmo, sugeriria uma contradição no seu pensamento-ação, mas que se justifica por pretender comunicar-se com os leitores. Porém, nos poemas que haveria de gerar nos derradeiros anos da sua vida, Artaud vai dedicar-se ao extremo da palavra, não como convenção, mas como um impulso pré-verbal, na expressão da glossolalia, que consiste na fragmentação da palavra e na qual a voz se integra à escrita. Ao sugerir um trepidar e um contorcer de entoações, que mais não são que um gesto ou atitude de uma ideia (mais do que da palavra), a glossolalia constitui a manifestação daquilo que Ana Kiffer chama “língua partida” (Kiffer, 2016: 51). Para essa ensaísta, essa língua é fundamentalmente uma linguagem em estado bruto, que não obedece a qualquer efeito de tradução ou de filtro:

Linguagem não mediada – partida de seus sentidos plenos, chama ao poeta o corte, o golpe, a sanção. O não mediado é também o não conciliável. Assim, uma poesia contaminada que explode os sentidos e representações na força do golpe de lápis, linguagem presença, raio, trovão. Acontecimento. (*idem*: 95)

A fragmentação característica da glossolalia, ao contrário do que possa parecer a olhares e ouvidos contaminados pelo logicismo corrente, revela a profundidade atingida pelo rompimento do que é superfície e expõe a vivacidade de uma verdade escondida por convenções e filtros sociais. “Não se trata absolutamente da impossibilidade de materializar um pensamento furtivo em palavras, mas de construir uma linguagem passível de suportar a sua própria fratura.” (*idem*: 51).

Um exemplo de glossolalia apresenta-se na parte final do poema “Soco e esporra”, inserido na parte intitulada “Interjeições”²⁸ de *Suppôts et Supplications*, livro

²⁸ Das “Interjeições” de Artaud, Ana Kiffer chama a atenção para os “desenhos-escritos” (Kiffer, 2016: 201), que as elevam “ao estatuto de uma plástica-poética” (*idem*: 202), resultante de uma “prática-plástica, que se oferece como espaço possível para a materialização, visualização e realização das forças que atravessam os corpos” (*idem*: 203), uma nova prática da linguagem partida. Os desenhos de Artaud tornariam visíveis essas forças. O espaço da página, então, importa para Artaud, que, assim, passa a produzir a “poesia no espaço” a qual ele pretendia, anos antes, para o teatro. Essa poesia seriam “a letra desenhada, os corpos projetados – projétil e prótese simultaneamente” (*idem*: 204), que fogem a qualquer organização linear e proporcionam a desordem.

que reúne textos diversos (poemas, cartas, relatos de sonhos, entre outros) escritos de 1945 a 1947, organizado por Artaud, mas publicado apenas postumamente, nas suas *Oeuvres Complètes*, no ano de 1978:

(...)

Tenho horror ao estilo e dou-me conta de que, quando escrevo,

faço sempre estilo, então queimo todos os meus manuscritos e só guardo os que me fazem lembrar um sufoco, um ofegar, um estrangulamento em não sei que profundezas porque é isso o verdadeiro.

Tenho horror às ideias, já não acredito nelas

(...)

Eu conheço um estado fora do espírito, da consciência, do ser,

e onde já não há nem palavras nem

letras,

mas onde se entra pelos gritos e pelas pancadas.

E já não são sons nem sentidos que saem,

já não são palavras

mas CORPOS.

Socos e esporra,

no brasido infernal onde nem a questão da palavra nem a da ideia nunca mais se colocam.

(...)

yá mênã

frrá tê shá

vázíle

lá vázile

á tê shá mênã

tórr ménã

ê mênã ménilá

árr ménilá

ê inê má imén (Artaud, 2019: 111-117).

A glossolalia “reconduz-nos à beira do momento em que a palavra ainda não nasceu, em que a articulação não mais é grito mas ainda não é discurso, em que a repetição é quase impossível, e com ela a língua em geral (...).” (Derrida, 1995b: 161).

Valorizando a fala, Artaud usa a glossolalia como extremo da subversão da linguagem. Trata-se de uma glossolalia poética (glossopoiese), criativa, inventada, que nada tem que ver com enunciação divina, como pretendem as diferentes tradições religiosas. A glossopoiese é uma forma de linguagem que constantemente levanta a discussão acerca da origem da linguagem articulada. Marie-Eve Bradette, apoiando-se nos ensinamentos de Derrida, explica, contudo, que a glossopoiese não traz aquele que a pratica de volta à origem, mas coloca-o à margem:

La glossolalie elle-même, la glossopoïèse ne sont, en fait, que des entre-lieux d'énonciation, entre le cri et la parole articulée. Les syllabes inventées d'Artaud relèvent donc d'une écriture marginale. Écrire sur la marge signifie jouer (et rejouer) la rencontre, au présent, avec les contenus archaïques de l'expression, le babillage de l'enfant par exemple. (...) écrire sur la marge est aussi une manière de s'énoncer à la jonction de ce qui est interne et externe au territoire. (Bradette, 2015: 75)

Quanto à subversão que emana da glossopoiese, Derrida associa-a àquilo que, na palavra, resta de inalienável:

(...) desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido, esse movimento único e insubstituível que a generalidade do conceito e da repetição nunca deixaram de recusar. (Derrida, 1995b: 161)

Artaud valoriza o que denomina – “no caso muito impropriamente” (*idem*: 161) – de onomatopeia. A impropriedade residiria no facto de tratar-se, na verdade, da glossopoiese, a qual não imita sons nem origina nomes. Considerando, todavia, o termo “onomatopeia”, adotado por Artaud para referenciar a glossopoiese, Bradette chama a atenção para a semelhança que a interjeição estabelece com aquele recurso, por também ser uma palavra invariável e encontrar sentido essencialmente na vocalização, com a diferença de carregar uma intensidade, ao expressar, por exemplo, uma emoção: « L’interjection permet ainsi de *traduire* par le biais d’un mot sonore ce qui se manifeste dans le corps et la pensée du sujet » (Bradette, 2015: 78). Ainda sobre a interjeição, remetendo ao prefácio escrito por Évelyne Grossman para *Suppôts et Supplications*, de Artaud, Bradette observa:

(...) l’interjection est un jet sonore (*interjicere*, placer entre : de *inter*, entre et *jacere*, jeter), un coup de glotte, une expulsion vocale primaire souvent rattachée par les grammairiens à l’apparition du langage chez l’enfant. (Grossman *apud* Bradette, 2015: 78)

Assim, o prefixo *inter* da palavra *interjeição* já revelaria a zona intermediária desse recurso, formada, de um lado, pela expulsão vocal primária e, de outro, pela língua articulada.

Na parte intitulada “Interjeições” de *Suppôts et Supplications*, Artaud coloca no mesmo espaço dois registros linguísticos que atuam como forças opostas, o da língua francesa e o da glossolalia: « (...) la cohabitation de deux registres linguistiques place nécessairement le lecteur dans une posture intermédiaire. En ce qui concerne les passages glossopoïétiques, il n’y a pas de sens à y déceler sinon que le langage *est*. » (*idem*: 83).

Citando Jean-Paul Jacot, Bradette menciona que « la glossolalie bien qu’elle s’émancipe des principes qui régissent les langues naturelles, ne consiste pas en un flot sonore de syllabes agencées à tout hasard et ne correspondant à rien » (Jacot *apud* Bradette, 2015: 83). Um exemplo do trabalho envolvido na glossopoiese é a repetição das sílabas e a criação de um ritmo.

Em *Antonin Artaud Documentary*, pessoas que conviveram com o artista, como Paule Thèvenin, responsável por organizar a primeira edição das suas *Oeuvres Complètes*, afirmam que ele cantava as suas glossolalias. Henri Thomas, que também tinha contato com Artaud, sintetiza a importância da linguagem para ele: “É difícil lembrar suas palavras. Você tem uma impressão delas. Elas eram parte dele. Não existia linguagem de Artaud, apenas Artaud e sua linguagem. Eles eram inseparáveis. O que importava em sua vida era a linguagem, como se ele esperasse que ela a substituísse.” (Mordillat / Prieur, 1994: 1h. Tradução minha.).

Na busca pela libertação de padrões, Artaud entende que as manifestações artísticas, como o teatro, o cinema e até mesmo a literatura, devem distanciar-se do mero discurso, dos meios de expressão fixados, alcançando uma linguagem mais dinâmica, viva, originária. A procura pela origem dessa linguagem, transgressiva, incompreendida pelo ser humano mediano e à qual nenhum registro escrito corresponde integralmente, coloca Artaud num espaço fora de qualquer enquadramento. A sua linguagem escapa da centralidade das convenções, dos usos comuns, e percorre livremente um espaço marginal, que, se, de um lado, encontra a delimitação da fronteira estabelecida com essa centralidade (da qual voluntariamente se afasta), do outro lado, não se depara com limites de circulação. Esse “estar fora” das convenções linguísticas e artísticas soma-se ao conjunto de exílios vivenciados por Artaud ao longo da vida (o movimento de exclusão do grupo surrealista, a saída do próprio país e a marginalização social implicada nos internamentos em hospitais psiquiátricos), e a tudo que eles significam para a sua obra, configurando-se assim uma existência complexa marcada por uma radical condição exílica.

3. O legado de Antonin Artaud para a “exiliência”

Cada experiência exílica compreende um “estar fora”, situação que abrange julgamentos, tanto pelo próprio indivíduo que se encontra à margem quanto por pessoas que o circundam. O autojulgamento, ou melhor, a consciência dessa situação, é relacionável com a noção de “exiliência” proposta por Alexis Nouss:

Núcleo existencial comum a todas as experiências de sujeitos migrantes, quaisquer que sejam as épocas, as culturas e as circunstâncias que as acolhem ou que as provocam, a exiliência declina-se em condição de consciência, podendo inclusive acontecer que as duas, em graus distintos, não coincidam: pode alguém sentir-se em exílio sem ser concretamente um exilado (consciência sem condição), como pode alguém ser um exilado em concreto, sem contudo sentir-se em exílio (condição sem consciência). (Nouss, 2016: 53)

Ao elaborar tal conceito, Nouss considera que termos como emigrantes, refugiados, deslocados e clandestinos são categorizações diferenciadoras que não podem rasurar aquela que é a comum experiência exílica, por esta ser particularmente relevante de um ponto de vista mais amplo, existencial inclusivo e humanitário. Embora Antonin Artaud não se enquadre em nenhuma daquelas categorias políticas, o conceito de “exiliência” aplica-se-lhe, no sentido de que o autor tem consciência do seu exílio ontológico, de estar radicalmente fora, de estar à margem, de não pertencer, e tudo isso de um modo permanente.

Quando sai do seu país, Artaud não se caracteriza como um escritor no exílio, aquele que produz uma escrita durante e no território do exílio, na condição concreta do exílio. Viaja para a Irlanda e para o México em busca do contato com novas perspectivas, novos olhares sobre o mundo. Somente *a posteriori* é que esse “estar fora” intensamente se manifesta nos textos de Artaud, que, de volta ao território francês, expõe a amálgama constituída por aquilo que experienciou no exterior e pelas demais vivências que compõem a sua identidade. Será esse conjunto que acentuará em Artaud a sua consciência de “estar fora”. Nesse contexto, destaca-se a escrita de *Os Tarahumaras*, como foi descrito no tópico “Viagem ao México”.

Além do exílio como resultado da experiência assimilada fora do país, Artaud vive o exílio que se configura nos hospitais psiquiátricos, a cujos internamentos é forçadamente submetido. Também não previsto por Nouss como condição exílica, esse tipo de exílio está intimamente ligado ao outro polo da “exiliência”, o fator consciência do “estar fora”, de ser um exilado interno, que Artaud demonstra intensamente durante o longo período em que se encontra nos manicômios na sua terra natal. Conforme anteriormente mencionado²⁹, esse tipo de instituição consiste numa das formas de heterotopia, que Foucault explica constituir o não lugar, o contraespaço, o qual se relaciona com o espaço real, mas dele se mantém afastado, às margens da sociedade, em evidente configuração de um “estar fora”.

Artaud revela-se como um escritor exilado no seu próprio país. Vivencia o exílio dos hospitais psiquiátricos por não corresponder às suas origens e às expectativas da sociedade, sendo, assim, mantido afastado do núcleo da vida convencional, regulada segundo parâmetros bem definidos. Mas, mais que isso, Artaud vive uma espécie de exílio que está aquém e além das fronteiras físicas, porquanto se configura como radical inadequação às mais variadas convenções sociais. Esse exílio manifesta-se ainda em relação ao movimento surrealista, do qual se afasta e é afinal expulso por André Breton.

Portanto, o exílio de Artaud não se define apenas por distâncias ou por fronteiras físicas, mas pelo seu afastamento em relação a tudo que são convenções, entre as quais se inclui a linguagem verbal. Para Artaud, é emergente reencontrar o essencial, desnudado de tudo que lhe é ilegítimo. Daí a necessidade de a literatura distanciar-se do trabalho elaborado da linguagem e de o próprio pensamento afastar-se da lógica ordinariamente concebida e da subjetividade, permissiva de reflexões, as quais se embasam em positivismo, que, pela sua própria condição, força a parâmetros rigorosamente estipulados.

Ao expressar a sua frustração de estar irremediavelmente num corpo que limita (e não num “corpo sem órgãos”³⁰), porque ainda faz uso de uma linguagem

²⁹ Vd. “A marginalização pela sociedade”.

³⁰ Vd. *supra* “A emergência artaudiana do ‘corpo sem órgãos’”.

convencionalizada ou – mesmo que não o faça (como na glossopoeia) – que não corresponde exatamente à real experiência do “pensamento do exterior”³¹, Artaud revela ter consciência do seu exílio além dos limites da linguagem verbal, corroborando, em mais um aspecto, para o conceito de exilência, segundo o qual é possível, consoante vimos acima, “sentir-se em exílio sem ser concretamente um exilado (consciência sem condição)” (*ibidem*).

³¹Conforme descreve Foucault e é referido *supra*, em “O ‘pensamento do exterior’ e a ‘existência exilada’”.

Considerações finais

A leitura dos textos de *O Teatro e seu Duplo*, com todas as suas rupturas e exposições apaixonadas de uma forma de pensar tão desimpedida, levou-me a questionar se Antonin Artaud poderia ser considerado um exilado, no sentido de um ser isolado nas suas próprias ideias, numa espécie de exílio interno no seu meio social e cultural. Depois de estabelecer essa questão como ponto de partida, passei a analisar os possíveis exílios experimentados pelo autor no decorrer da vida.

Observei que, quando sai do seu país de origem e viaja para a Irlanda e o México, Artaud não age como um autor que escreve no exílio (aquele que produz uma escrita na condição concreta do exílio). No entanto, essas deslocações são motivadas pela busca de novas perspectivas acerca do mundo e da existência, numa postura de inconformismo e desejo de colocar-se fora daquilo que o próprio país e, de maneira mais ampla, a cultura ocidental moldavam como exemplar ou, ao menos, aceitável. Por isso, essas deslocações podem ser consideradas experiências exílicas de Artaud, que terão o seu impacto efetivamente revelado na escrita produzida por ele já de volta ao território francês.

Outro “estar fora” de Artaud corresponde aos seus internamentos involuntários em hospitais psiquiátricos, que, sendo uma das formas de heterotopia mencionadas por Foucault, não se configuram, segundo Alexis Nouss, como lugar de condição exílica (um dos polos do conceito de “exiliência”), mas que, no caso de Artaud, reforçam a consciência do “estar fora” (porque posto às margens da sociedade), fator que corresponde ao outro polo da “exiliência”.

Mais que isso, Artaud vive uma espécie de exílio que não se relaciona com fronteiras físicas, porquanto se configura como radical inadequação a todo tipo de convenção. Esse exílio manifesta-se no afastamento do grupo surrealista, do qual foi expulso, mas, antes disso, já se tinha voluntariamente exilado do movimento, que tomava novos rumos. Outra manifestação desse exílio ocorre no ultrapassar dos limites da linguagem verbal, transposição que gerou intensa incompreensão e rejeição, sentidas por Artaud ao longo da vida. Sua consciência de “estar fora” tanto do

Surrealismo quanto da contingência da linguagem verbal colocam Artaud, mais uma vez, em posição de conformidade com o conceito de “exiliência”, no polo da “consciência sem condição”.

Por todas essas marginalizações intensamente vivenciadas por Artaud, a sua existência configura-se como uma espécie de asilo, como diria Jean-Luc Nancy no citado “La existencia exiliada”, de diversas experiências exílicas, voluntárias ou forçadas, ensaiadas sob o signo cruel da consciência dessa exterioridade fundacional.

Diante de um pensamento tão livre como é o de Artaud, contrário a categorizações e quaisquer outras padronizações, avesso à racionalização e clamante de um outro tipo de conhecimento, mais sensorial e completo, deparei-me, no decorrer do todo o processo de escrita desta dissertação, com um conflito: valorizar Artaud academicamente é como o trair. Organizar as suas experiências exílicas em secções de um trabalho e tentar esmiuçar o seu pensamento, à maneira cartesiana, são ações que vão na direção contrária daquilo que o autor tanto buscou nos ensinar com a sua obra e a sua vida. São ações que, de algum modo, destroem qualquer tentativa de um “corpo sem órgãos”, noção artaudiana que inspirou Gilles Deleuze a desenvolver o conceito homónimo, correspondente à libertação de delimitações, separações, definições e rótulos (*vide* 1.1).

Constatei que a maior dificuldade, pois, em estudar Artaud não são as dúvidas que surgem em relação à expressão de ideias por um indivíduo diagnosticado como esquizofrênico, tão-pouco são as incoerências mencionadas pelo próprio autor como decorrentes da confusão mental que os choques elétricos lhe causavam nos anos de internamento no hospital psiquiátrico de Rodez. A maior dificuldade reside, sim, no facto de ser iniciada e aprender com uma obra e vida, e acabar por fazer exatamente o contrário do que foi aprendido, anulando os esforços do mestre e desrespeitando, até certo ponto, os seus valores. Já com esse conflito em mente, deparei-me com a questão explicitada por Derrida nestes termos: “(...) Artaud quis proibir que a sua palavra lhe fosse soprada longe do corpo.// Soprada: entendamos *furtada* por um comentador possível que a reconheceria para a alinhar numa ordem (...) (Derrida, 1995a: 116)”.

Para Artaud, a própria palavra deve resultar de uma linguagem que se fraturou – para dinamizar-se ao ser mesclada à carne e ao mesmo tempo ser espacial – e de um pensamento que foi erodido, tornado mais solto, sem delimitações prévias, amplo (*vide* 2.4). Por outro lado, para seres tão presos ao pensamento organizado, dentre os quais me incluo, essa pode ser a via para abrir uma porta, pequenina que seja, àquilo que é diferente, que escapa a um senso ainda enrijecido de arte e de vida. Pode ser uma chamada de atenção à necessidade de ampliar olhares, de aumentar a percepção de mundo. Acalma-me saber que Artaud tinha consciência dessa limitação humana. Ele mesmo explica logicamente as suas ideias, por exemplo nas cartas a amigos e, em especial, a Jacques Rivière (*vide* tópico 1), pois sabe que esse é o auxílio de que nós, seres medianos e sociais, necessitamos para alcançar algo, ainda que distante, do seu pensamento tão vasto e rico. Pensar dessa forma retira-me um pouco a sensação de culpa por trair Artaud.

No decorrer da escrita deste trabalho, notei que a escolha pela obra de Artaud fez parte de toda uma busca pessoal, de libertação de padrões, de ter contato com o que é outro, diverso, algo que imagino não ter volta e que pretendo intensificar no restante da vida. Também espero que, nas mentes leitoras, esta dissertação contribua, ainda que levemente, para uma maior disposição à diversidade.

Composta de 28 volumes que compilam inúmeras produções de Artaud, a sua obra certamente apresenta muito mais dessa forma livre de pensar (consequência e também causa das suas experiências exílicas) e das tentativas do autor de fazer-nos perceber isso. Muito do seu “pensamento do exterior”, expressão de Michel Foucault, e da sua “existência exilada”, no sentido exposto por Jean-Luc Nancy (*vide* tópico 1), ainda pode ser estudado, por diferentes recortes feitos na obra de Artaud, a qual assim chamo porque me falta melhor palavra. Trata-se de uma arte que não dá ocasião para o que entendemos por obra, mas uma união de vida, corpo, ideias, teatro, crueldade etc.

Como falar de Artaud remete à quebra de fronteiras, não há que se pensar em estancamentos de gêneros, e o autor (assim chamado por escolha para este trabalho, mesmo sabendo que poderia ser chamado de poeta, dramaturgo, poeta-dramaturgo,

entre outras denominações, todas, porém, limitadoras) transitou entre essas delimitações sem as entender como delimitações, compondo o seu projeto de integralidade, em busca do que é instintivo, metafísico, primitivo, original.

Estudar Artaud fez-me perceber mais vivamente a noção de “*a discontinuous state of being*” (Said, 2001: 183), descontinuidade que se constitui, em grande medida, como parte da condição humana, mas que é agravada pela experiência exílica, com todo tipo de desenraizamento (familiar, social, cultural, religioso etc.) que ela favorece ao indivíduo exilado, posicionado quase sempre à parte da ordem que prevalece seja no local de exílio, seja no seu lugar de origem. Pude melhor compreender que o exílio se configura de diferentes maneiras, e não apenas pelas formas priorizadas pelo sentido convencional – geográfico e político – do termo. São essas variadas configurações (ou ruturas) que tornam complexo o “estar fora” – inequívoco, no caso de Artaud, por toda a sua inadequação às convenções e à sua intensa objeção à limitação dos sistemas.

Bibliografia ativa

Artaud, Antonin (1983), *Os Escritos de Antonin Artaud*, tradução, prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer, Porto Alegre: L&PM [1924-1947].

-- (1985), *Os Tarahumaras*, tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa, Relógio D'Água [1955].

-- (1995), *Linguagem e Vida*, organização de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto, tradução de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Corrêa Rocha e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva, <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/12913946/linguagem-e-vida-autor-antonin-artaud-cia-sonhar-de-artes-/173>> (último acesso em 13/11/2021) [1925-1947].

-- (1996), "The projection of the true body", *Works on Paper*, edição de Margit Rowell, Nova York, The Museum of Modern Art, 169.
<https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_292_300001756.pdf?_ga=2.39720352.2050776901.1689469047-298471195.1689469047> (último acesso em 16/07/2023).

-- (2000), *Em Plena Noite ou o Bluff Surrealista Seguido de 2 Cartas Sobre o Ópio e o Suicídio*, escolha e tradução de Paulo da Costa Domingos, Lisboa, Frenesi [1927-1947].

-- (2017), *A Perda de si. Cartas de Antonin Artaud*, seleção, organização e prefácio de Ana Kiffer e tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes, Rio de Janeiro, Rocco.

-- (2018a), *O Teatro e seu Duplo*, tradução de Fíama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Maldoror [1938].

-- (2018b), *Eu, Antonin Artaud*, tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa, Sistema Solar.

-- (2019), *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus e Outros Textos Finais (1946-1948)*, tradução e nota de abertura de Pedro Eiras, Porto, FLOP.

Bibliografia passiva

Bazin, André (1991), *O Cinema. Ensaios*, tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Brasiliense [1958].

Blanchot, Maurice (2005). “Artaud”, *O Livro por Vir*, tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes.

Bradette, Marie-Eve (2015). “Glossolalie, traduction et dissonance : l’écriture hors-la-loi d’Antonin Artaud”, Montreal, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/13752/Bradette_Marie-Eve_2015_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y (último acesso em 10/09/2022).

Breton, André, “Manifesto surrealista”, <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf> > (último acesso em 22/11/2021) [1924].

Castanet, Hervé (2006), “Antonin Artaud exile du language”, *Écritures de l’exil*, organização de Augustin Giovannoni, Paris, L’Harmattan.

Chénieux-Gendron, Jacqueline (1992), *O Surrealismo*, tradução de Mário Laranjeira, São Paulo, Martins Fontes.

Costa, Renata de Pina (2010). “A concha e o clérigo: aproximações e divergências entre Antonin Artaud e o Surrealismo”, *Revista Anagrama*, São Paulo, USP.

Deleuze, Gilles (1974), “Do esquizofrênico e da menina”, *Lógica do Sentido*, tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva.

-- (1997), “Para dar um fim ao juízo”, *Crítica e clínica*, tradução de Peter Pál Pelbart, São Paulo, Editora 34.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1996), “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos”, *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik, São Paulo, Editora 34.

Derrida, Jacques (1995a), “A palavra soprada”, *A Escritura e a Diferença*, tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, São Paulo, Perspectiva.

-- (1995b), “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, *A Escritura e a Diferença*, tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, São Paulo, Perspectiva.

Epstein, Jean (2012), *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, edição de Sarah Keller e Jason N. Paul, Amsterdão, Amsterdam University Press.

Felício, Vera Lúcia (1996), *A Procura da Lucidez em Artaud*, São Paulo, Perspectiva.

Foucault, Michel (1984), “Of other spaces: utopias and heterotopias”, *Architecture/Mouvement/Continuité*, tradução de Jay Miskowiec, <<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>> (último acesso em 9/10/2019).

-- (2009), “O pensamento do exterior”, *Estética. Literatura e Pintura, Música e Cinema*, organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta e tradução de Inês Autran Dourado Barbosa, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

-- (2017), *História da Loucura. Na Idade Clássica*, tradução de José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Perspectiva.

Grossman, Évelyne (2003). *Artaud. L'Aliéné Authentique*. Paris, Editions Farrago et Leon Scheer.

-- (2006). *Antonin Artaud. Un Insurgé du Corps*. Paris, Découvertes Gallimard.

Guillén, Claudio (1995), *O Sol dos Desterrados: Literatura e Exílio*, tradução de Maria Fernanda de Abreu, Lisboa, Teorema, 2005.

Helder, Herberto (2015), “Memória, montagem”, *Photomaton & Vox*, Porto, Editora Porto, 145-151 [1979].

Henri, Hugues, “Antonin Artaud et l'exil”, <https://www.academia.edu/33678036/Antonin_Artaud_et_l_exil> (último acesso em 22/10/2019).

Kiffer, Ana (2016), *Antonin Artaud*, Rio de Janeiro, EDUERJ.

Leparoux, Roselyne (1998), "Mise en exil de la lettre: l'oeuvre d'Artaud pour témoignage", <<https://sites.google.com/site/olivierdouvilleofficiel/articles/mise-en-exil-de-la-lettre-l-oeuvre-d-artaud-pour-temoignage>> (último acesso em 30/05/2019).

Mèredieu, Florence de (1992), *Antonin Artaud : Voyages*, Paris, Editeur Blusson.

Mordillat, Gérard; Prieur, Jérôme (1994), *Antonin Artaud Documentary* [Registo vídeo], França <<https://www.youtube.com/watch?v=yn-lvqV36jg>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=rG-iBzA3b14>> (último acesso em 20/05/2019).

Nancy, Jean-Luc (2001). "La existencia exiliada", *Revista de Estudios Sociales*, <<https://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>> (último acesso em 9/10/2019).

Nouss, Alexis (2016). *Pensar o Exílio e a Migração Hoje*, tradução e nota de abertura de Ana Paula Coutinho, Porto, Edições Afrontamento.

Said, Edward, *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, London, Granta, 2001.

Sánchez, Varinia Nieto (2018). "Escrituras del ver": viajes al país de los Tarahumaras. *Cadernos de Literatura Comparada*, (38), 295-318. <<https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/486>> (último acesso em 16/4/2023).

Smith, Douglas (2007), "'Travelling Light in the Upper Stor(e)y': Artaud in Ireland", *Irish Journal of French Studies*, <<https://www.ingentaconnect.com/content/irjofs/ijfs/2007/00000007/00000001/art00003>> (último acesso em 30/11/2021).

Virmaux, Alain (2009), *Artaud e o Teatro*, tradução de Carlos Eugênio Marcondes Moura, São Paulo, Perspectiva.