



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO – ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Ellen da Silva Paula

AS VEIAS TRÁGICAS DA LOUCURA

Leituras da poética de Antonin Artaud

Salvador
2016

ELLEN DA SILVA PAULA

AS VEIAS TRÁGICAS DA LOUCURA

Leituras da poética de Antonin Artaud

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção de grau de Mestra em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jacyan Castilho

Salvador
2016

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

Paula, Ellen da Silva
As veias trágicas da loucura: leituras da poética de
Antonin Artaud / Ellen da Silva Paula. -- Salvador, 2016.
150 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Jacyan Castilho de Oliveira.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,
2016.

1. Antonin Artaud. 2. Loucura. 3. Corpo. 4. Crueldade. 5.
Juízo de Deus. I. de Oliveira, Jacyan Castilho. II. Título.

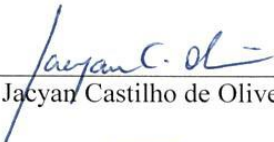
Ellen da Silva Paula

“As veias trágicas da loucura: leituras da poética de Antonin Artaud”

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 10 de novembro de 2016.

Banca Examinadora:



Prof.^a. Dr.^a. Jacyan Castilho de Oliveira (Orientadora)



Prof.^a. Dr.^a. Sônia Lúcia Rangel (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. José Antonio Saja Ramos Neves dos Santos (PPGF/UFBA)

Para minha mãe.

Aos cento e vinte anos de Antonin Artaud.

AGRADEÇO

À vida e às forças que a regem, por todas as contradições e por tão afetivamente potencializar a existência de nossos corpos, como fluxos de movimentos constantes. Aos corpos demoníacos de Antonin Artaud, por tão intempestivamente, aos nossos corpos e a nossa carne, terem afetado. Aos tantos corpos afetados de loucura que, dançando sua existência trágica, nos fizeram ver o outro lado de nós mesmos. Aos corpos que convenciamos chamar papai e mamãe, Vicente e Joana, pelo apoio constante e por permitir aos nossos corpos seguir os compassos errantes de um coração caótico, enchendo-o de força e coragem. Aos corpos que, por um dos mais bonitos mistérios da natureza, compartilham com os nossos corpos a força do amor fraterno, que em nós vibra como um lugar de aconchego: Dani e Ti. Aos corpos que aos nossos corpos reensinam o que seja amar incondicionalmente: Maitê. Aos corpos que sorriem o sorriso mais sincero: Antônio. Aos corpos que desde o nascimento nos fizeram renascer: Miguel. Aos corpos com os quais compartilhamos, há muito, os tantos possíveis e impossíveis de nossa existência: Chu. Aos corpos com os quais compartilhamos os sonhos mais sinceros, os desejos mais bonitos e que, primeiro, impulsionaram nossa trajetória mestranda: Nadi e Du. Aos corpos que, em grande parte de nosso trajeto de pesquisa, aos nossos corpos pesquisadores orientaram, compartilhando conosco de inúmeros devaneios, de um estar perdido, de um não saber por onde caminhar: Daniela Amoroso. Aos corpos com os quais nos encontramos nos terreiros de Candomblé da Bahia e que, a partir do saber oral, da ancestralidade, da experiência religiosa, do rito, da dança e da música, nos ensinaram sobre a força política e poética do corpo que dança com o Orixá, mostrando-nos os tantos caminhos possíveis para reexistir ao estado de enclausuramento a que nossos corpos, há muito, foram submetidos: Iya Alagsy, Ajibonã Rosa e toda a comunidade do Terreiro Ile Omin Oguian de origem Nagô Vodun; Ebome Fernanda Coelho de Nanã e toda a comunidade do Terreiro Ile Axé Opo Afonja; Mam'etu Valdelice Áurea Medeiros (Mãe Aurinha), Mam'etu Kamukeenge Alva Célia Medeiros e toda a comunidade do Terreiro Angurusena Dya Nzambi; Tata Nkisi Tássio Ferreira Santana do Terreiro Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi. Aos corpos que, no limite de nosso não saber e no extremo de nossos devaneios poéticos, tensionaram os nossos corpos pesquisadores, provocando neles inúmeras inquietudes e abrindo-os para outros possíveis: Suzana Martins. Aos corpos que, em meio ao caos e às tantas angústias de

nossos corpos pesquisadores, aceitaram orientar-nos, instaurando-se como um território fluído de acalanto, compromisso e inspiração: Jacyan Castilho. Aos corpos avaliadores, Professora Doutora Sônia Rangel e Professor Doutor José Antônio Saja, pelas leituras e contribuições para este trabalho. Aos corpos institucionais, por, cada um a seu modo, contribuírem para a realização dessa pesquisa: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Aos corpos profissionais da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, pela cumplicidade em todo o processo de pesquisa e por estarem sempre tão prontos a atender as demandas mais inesperadas e desesperadas: Leandro, Vitor e Daiane. Aos corpos que tanto amo e que fizeram a revisão deste trabalho: Sorriso e Gia. Aos corpos colegas mestrandos/as, pelos dias que vivemos juntas. Aos corpos dos quais guardo, de nossa vida soteropolitana, as memórias mais bonitas, os sabores mais intensos e uma vontade louca de dançar junto: Ana Mil, Casal, Lenis, Leona, Marília, Saulo e Thay. Aos corpos mulheres pretas tão, tão fortes e tão cheios de amor: Luci, Nislei, Nilzete. Aos corpos que, num instante de distração e cada qual a seu modo, aos nossos corpos atravessaram, lançando-nos em territórios de caos, de violências poéticas, de compartilhamento da vida diária, de angústias/medos/amores, de renúncias, de erros, de passos largos, de pausas e paralisias, de silêncios, de gritos, de sonhos, de planos e projetos, de pensamentos flutuantes, de danças esquisitas, de vontades possíveis e desejos irrealizáveis, de amor (...) de um sentimento bonito de existir, apesar de tudo: Ana Milena Navarro, Ana Carolina Abreu, Alexandra Linda, Bárbara Carbogim, Beatriz Cruz, Beatriz Laiate, Carlos Alberto Ferreira, Camila Dias, Camila Duarte, Camila Emílio, Carlos Eduardo Silva, Cláudia Itaborahy, Cláudio Antônio, Daniela Botero, Du Sarto, Gia Láctea, Henrique Manoel, Hideo Kushiama, João Britto, Kátia Lanto, Lenine Guevara, Leonardo Paulino, Lucas Ferrazza, Luciana Lucena, Marcelo Fiorin, Marília Daniel, Mirela Ferraz, Natali Bentley, Natália Goulart, Nadiana Carvalho, Nelson Damasceno, Rafael Almeida, Raísa Geribello, Thálita Motta, Vitor Oliveira e Wayra Arendartchuk. Por último, aquilo que se queria dizer #Primeiramente: Fora Temer! E sim: FOI GOLPE!

Escrever nada tem a ver com significar, mas com
agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões
ainda por vir.

[Gilles Deleuze, Félix Guattari]

RESUMO

PAULA, Ellen da Silva. As veias trágicas da loucura: leituras da poética de Antonin Artaud. (146 p.) f.il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

Trata-se de pesquisa histórico-crítica, composta por ensaios, na linha de História, Crítica e Recepção, forma e método de aproximação inspirados em Adorno, Theodor (2003), na qual a autora produziu três textos estruturalmente independentes e subjetivamente intercambiados, procurando perseguir os rastros da loucura que marca a poética de Antonin Artaud. Partindo da concepção de experiência trágica da loucura, como pressentiu Michel Foucault, contaminado pela perspectiva do trágico nietzschiano, sugere-se que há um jogo de transgressão e de limites entre razão e loucura, que se materializa na poética artaudiana como combate do corpo, da linguagem e do pensamento contra as estruturas que os imobilizam. No recorte biográfico da viagem de Antonin Artaud à Irlanda, cria-se uma tensão metafórica entre a imagem da água e a imagem da Ilha, a fim de demarcar o combate no duelo entre a Crueldade e o Juízo de Deus, que resultará nos duros anos de intermanto asilar a que o poeta foi submetido. De onde, sob a máscara de Vincent van Gogh, Antonin Artaud acusará a sociedade do ocidente de não suportar a sabedoria trágica dos corpos delirantes, demonstrando que aquilo que chamamos loucura, nada mais é do que a potência do pensamento louco, tomada por uma Tentação para devir, a cada vez que a Crueldade da existência diante dele se desnuda, a tal ponto de provocar o suicídio.

PALAVRAS-CHAVE: Antonin Artaud, Loucura, Corpo, Pensamento, Teatro da Crueldade, Juízo de Deus.

ABSTRACT

PAULA, Ellen da Silva. The tragic vein of madness: poetic readings of Antonin Artaud. (146 p.) f.il. 2016. Master Dissertation – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

This master's dissertation is historical-critical research, in the search line of History, Criticism and Reception. It was organized in the meeting academic essays, form and method of approach inspired by Adorno, Theodor (2013). The author this dissertation produced three structurally independent texts and subjectively interchanged and she sought to pursue the traces of madness that marks the poetic of Antonin Artaud. Starting from the conception of tragic madness experience as envisioned Michel Foucault, contaminated by the Nietzschean tragic perspective, the dissertation suggests that there is a game of transgression and of the limits of reason and madness which is embodied in the artaudiana poetic as body combat, language combat and thought combat against the structures that immobilize them. In the biographical outline of the travel Antonin Artaud Ireland, a metaphoric tension is created between the water image and the island image to demarcate the fight in the duel between cruelty and the judgment of God, that will result in the hard years of asylum boarding which the poet was submitted. There, under the mask of Vincent Van Gogh, Antonin Artaud accuses western society does not support the tragic wisdom of delirious bodies, demonstrating that what we call madness, nothing more than the power of the crazy thought, taken by the temptation to become, each time the existence of Cruelty in front of him is naked until take him to suicide limit.

KEYWORDS: Antonin Artaud, Madness, Body, Thought, Theater of Cruelty, Judgment of God.

SUMÁRIO

1. AOS CORPOS QUE NOS LEEM	11
<i>Como foi que chegamos aqui?</i>	
3. DA PERSPECTIVA DE UMA EXPERIÊNCIA TRÁGICA	40
<i>A loucura de Antonin Artaud</i>	
4. DA METÁFORA DA ÁGUA E DA ILHA	67
<i>Estás louco Sr. Artaud?</i>	
5. ARTAUD VAN GOGH	108
<i>Em todo alienado existe um gênio não compreendido</i>	
6. AOS CORPOS QUE NOS LEEM	140
<i>O que em nós reverbera!</i>	
REFERÊNCIAS	146
OBRAS CONSULTADAS	150

AOS CORPOS QUE NOS LEEM

Como foi que chegamos aqui?

*

Não sabemos dizer ao certo o momento preciso em que a poética de Antonin Artaud tornou-se a força motriz que move esta pesquisa. Também não sabemos dizer o momento exato em que a loucura artaudiana atravessou-nos como um território inevitável. O fato de não sabermos em nada diminui o nosso desejo em compor esta *dissertação ensaística*: dissertação em seu propósito e ensaio em sua forma. Esse desconhecimento ou este saber encoberto diz apenas de um longo processo de pesquisa, construído numa travessia conturbada pelos encontros dos nossos corpos-pesquisadores com uma multidão de corpos e *corpus* distintos. E se dizemos *nós* e não *eu*, *nossos corpos* e não *meu corpo* é porque são muitos os corpos que tecem, conjuntamente, a escrita que aqui se apresenta. Escrita esta que resulta de uma longa caminhada, iniciada antes mesmo de ingressarmos no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), no ano de 2013. Parece-nos necessário descrever, sucintamente, esta caminhada, a fim de desenhar, diante dos corpos leitores, como foi que chegamos até aqui: nesta dissertação.

No ano de 2013 fomos aprovados no processo de seleção do PPGAC-UFBA, com o anteprojeto de pesquisa intitulado: *Entre o corpo do Elégùn e o corpo do ator: transe criador, teatro [e] ritual*. Este anteprojeto tinha como proposta investigar a possível relação idiossincrática, entre os corpos que dançavam com seus Orixás nos Terreiros de Candomblé baianos e o corpo da e do artista da cena: a atriz e o ator. Esta proposta de estudo nasceu do entrelaçamento entre a nossa jovem experiência como atriz de teatro, que reconhecia em seu corpo negro, quando este se colocava em processo de criação, uma memória ancestral manifesta em cada movimento corporal; e nossa primeira experiência como “espectadora” das festas públicas de Candomblé quando, no ano de

2012, na cidade de Salvador, no Terreiro *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*¹, experimentamos uma de nossas mais marcantes vivências ritualísticas, sobre a qual transcrevemos um fragmento de nosso diário de pesquisa:

(...)

*Estava tomada por uma força curiosa. Um desejo construído em meu imaginário: **corpos** que dançam “**possuídos**” por deuses, forças espirituais, ou um tipo qualquer de **energia transcendental**. E me perguntava, com certo temor, se havia em mim qualquer **escrita corporal** que denunciasse um mínimo de **similaridade** dos meus corpos com aqueles **corpos do Terreiro**. Eu era apenas um **corpo curioso**, que de Minas à Bahia buscava por **si mesmo**. E só! Percorria-me a expectativa do encontro com **corpos estranhos**, concentrados e submersos em um **rito** de culto à, e de busca da **vivência do sobrenatural**, por meio da **intensidade** da **dança**. Segui todas as indicações que eu já havia construído em meu imaginário, coisas que ouvi aqui e ali formavam minhas referências: na dúvida, vesti branco. (...) O culto teve início, mas eu não alcançava toda a **liturgia**. Havia uma roda no centro e nela, inicialmente, só dançavam mulheres. Os espectadores (adeptos religiosos, curiosos, pesquisadores, turistas, etc.) levantavam-se e sentavam-se, eu apenas acompanhava suas ações. (...) A cada música e a cada **sequência de movimento** minha ansiedade e minha expectativa aumentavam significativamente. A **sensação temporal** era demasiadamente **cronológica**, de modo que o tempo de espera para que o algo que eu desejava acontecesse, a “**possessão**”, como eu afirmava, daquelas mulheres por seus **Orixás**, era quase insuportável, pela sensação de nada estar acontecendo. (...) Na minha leitura de artista, que é pra soar irônico, apontava aqueles **corpos** como **sem vida**, pela ausência de **potência expressiva**. Era como se os **movimentos corporais repetidos**, naquele momento, narrassem a mera repetição de uma **técnica**. (...) Em dado momento, já tão **contaminada** por minhas frustrações e pré-conceitos, meus olhos foram tomados pelos **corpos** de algumas senhoras, mulheres, “**velhas**”, talvez com setenta anos, que **dançavam** sem muita preocupação, aparentemente, com a **perfeição do movimento**. Elas dançavam, se cumprimentavam e seguiam o ritmo proposto pelos atabaques. Eu observava-as pela **beleza** de suas **danças** e por um **ritmo** distinto das mulheres mais jovens. A certa altura do culto, uma dessas “velhas” sentou-se em uma cadeira central e ali ficou por um tempo. Estava cansada, eu imaginei. A roda continuou, as mulheres seguiam dançando, repetindo os movimentos conforme o Orixá era entoado. Não me recordo para qual Orixá era o culto, mas **rememoro no corpo**, no meu corpo, o exato momento em que seu nome foi chamado e sua música foi tocada. Foi*

¹ Terreiro *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* (Terreiro Casa Branca): primeiro terreiro de cultos afro-brasileiros reconhecido com patrimônio nacional. Localizado na cidade de Salvador e fundado em meados da década de 1830, este é reconhecido pela tradição oral e por registros documentais, como o templo afro-brasileiro mais antigo da cidade de Salvador.

nesse exato momento em que **eu vi um corpo velho nascer**. A **mulher velha** que sentará de cansaço, como eu supus, **saltou** de sua cadeira com um **movimento** que partia do **centro do corpo**, dividido por uma teia de **vetores**, para cima e para baixo, como **um fio projetado para a terra**, enraizando bem os pés no chão e com os joelhos abertos apontando para fora, pela posição dos pés. O mesmo fio subindo pela **coluna, projetado para o ar**, para cima, alongando o braço direito, deixando circular uma **corrente de energia** que explodia nas pontas dos dedos. O peito aberto, costelas alargadas e de cada parte do corpo podia ver as linhas que saíam de suas articulações, formando ângulos corporais. Eu imaginava um dinamismo de tensões, que fazia com que aquele corpo expandisse de dentro para fora e de fora para dentro, equilibrando as energias do universo com as suas energias internas, prestes a explodir em um estado de “esvaziamento do ego”. No **nascimento** desse corpo, outro **corpo morrerá**. Um misto de entusiasmo e fervor tomou conta do barracão, as pessoas se colocavam em pé, acompanhavam a música com palmas fortes e cantavam empolgadas. Muitas coisas aconteciam ao mesmo tempo: outras mulheres se aproximaram da “velha” e tiravam dela alguns objetos, ao mesmo tempo amarravam um pano sobre o seu plexo solar. A sua **expressão facial** mudara e imprimia pelo espaço **sons que ressoavam por partes distintas do corpo**. A movimentação pelo espaço tinha agora uma expansão convertida em um estado de **presença cênica**, com um **corpo dilatado**, que conseguia **envolver e contaminar**, não só os **espectadores**, como os **outros corpos dançantes da roda**. Em uma sequência, aparentemente não programada, as outras mulheres começavam a ter seus **corpos tomados por seus Orixás**. E então, a **energia** que preenchia o barracão, colocava **todos os corpos** ali presentes, ainda que momentaneamente, **em ação**. O meu corpo estava em **êxtase**, uma **sensação** de prazer e medo, mas nenhum desses **sentimentos** era possível de ser controlado e nem ao menos, naquele momento, eram entendíveis. O **tempo cronológico** fora **suspenso** e o **meu corpo se movia em um tempo diferenciado**.

(...)

No ano anterior a esta experiência, havíamos finalizado o processo de criação, como atriz, do espetáculo *A Quintessência de Alice*. O qual foi dirigido pelo diretor pesquisador Du Sarto e encenado pela *Cia Calor de Laura*, na cidade de Ouro Preto, entre os anos de 2010 e 2011. Resultado de um amplo processo de pesquisa sobre a arte da atriz e do ator, especificamente sobre a dramaturgia corporal da e do artista da cena, com base nos estudos de Jerzy Grotowski (1933-1999), este trabalho foi fundamental para nosso caminhar artístico e para a consolidação de nossa consciência acerca de nossa ancestralidade negra. Tendo em vista que, ao adentrarmos o espaço de sala de

ensaio e mergulharmos nas proposições criativas que nos eram apresentadas, essa memória ancestral fisicalizava-se em um conjunto de gestos corporais, que poderíamos chamar de *poética negra*.

Ainda que o espetáculo em questão não fosse construído sob a perspectiva desta poética, os nossos corpos de atriz a convocava. De maneira que, a memória física deste processo de pesquisa-criação artística, entrelaçada à primeira experiência como espectadora de uma festa pública de Candomblé, provocou-nos a inferência de que entre os nossos corpos de atriz em processo de criação e os corpos daquela mulher velha que vimos renascer no rito candomblecista, havia uma relação idiossincrática. Ocorreu-nos, então, que a experiência físico-espiritual vivenciada pelo corpo no Candomblé apresentava possibilidades de pensar a experiência físico-espiritual do artista da cena. Sobre isso recuperamos de nosso diário de pesquisa o seguinte fragmento:

(...)

Eu vi um corpo velho nascer em um Terreiro de Candomblé da Bahia

O meu corpo velho nascia e morria em Alice!

“Ou o poço era muito fundo, ou ela caía muito devagar, porque enquanto caía teve tempo de sobra para olhar a sua volta e imaginar o que iria acontecer. Caindo, caindo, caindo. A queda não terminaria nunca. Quantos quilômetros será que já caí até agora? Disse em voz alta”. (Alice no País das Maravilhas – Lewis Carroll)

Enquanto eu via um corpo velho nascer em um Terreiro de Candomblé, pensei em como aquele corpo velho que não era o meu, era tão meu corpo. Enquanto fui atravessada por uma sensação de perturbação perguntei se a espetacularidade e o rito aconteceriam se aquele corpo velho não nascesse ali. Como aquele corpo que não era meu poderia ser tão meu corpo de artista, atriz?

“Queres vinho? Pois não há vinho?”

Revivi Alice e seus tantos conflitos de existência, a sua busca por si mesma e os encontros com seus devires, coelho, rainha, chapeleiro, lebre, condessa, gato, Alice.

Que Alice nos guie!

(...)

Construída a inferência da relação idiossincrática entre o corpo da atriz/ator, em processo de criação, e o corpo que dança no Candomblé, faltava-nos pensar sobre qual atriz e qual ator nos referíamos. Atriz/ator de qual teatro? Ora, não nos ocorreu antes, e não nos ocorre agora, que pudéssemos ter outra resposta que não Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade. Não nos justificaremos quanto a essa escolha, pois isso demandaria um tempo maior do que o que dispomos para introduzir esta dissertação. Importa-nos aqui compartilhar que foi com esta proposta de estudo que ingressamos no PPGAC-UFBA, na linha de pesquisa *Corpo e performance*. Alimentando-nos de uma ampla bibliografia, referente a três territórios distintos e demasiadamente amplos: o corpo que dança no Candomblé, a arte de atriz/ator, Antonin Artaud e o Teatro da Crueldade; deparamo-nos com as impossibilidades da pesquisa. Não descreverei todas elas, mas a mais significativa diz de um sentimento, de uma sensação de não podermos condensar no espaço da escrita acadêmica, ainda que seja uma escrita ensaística, a experiência física que vivenciávamos como espectadora do Candomblé.

Mais do que isso, começamos a nos questionar sobre a ética da pesquisa, no sentido em que, como poderíamos nós, que não fazemos parte da comunidade de santo, atrever-nos a tocar em um aspecto tão sagrado e secreto que é a relação do corpo com o Orixá? A quem serviria de fato esta pesquisa? Como ela poderia contribuir, não apenas para o campo das Artes Cênicas, mas para o campo de estudos relacionados ao Candomblé e, sobretudo, para a comunidade do Candomblé? Nesta pesquisa, de algum modo, não estaríamos objetificando, apenas para nosso devaneio, um espaço que, sendo religioso, não deixa de ser um campo de resistência política? Não seria um tanto colonizador adentrarmos um território de tamanha riqueza cultural, complexidades e controvérsias, para falar de um aspecto sagrado, que nem mesmo as filhas e os filhos de santo conseguem descrever? Ainda que assumíssemos nosso lugar de espectador, como poderíamos, em uma pesquisa de campo de seis meses, compilar, num plano tangível, aquilo que em sua dimensão ritualística torna-se intangível?

Em nenhuma destas questões colocamos a impossibilidade de pesquisar o Candomblé sem ser um adepto religioso. Isso é possível. Muitos o fazem. A nossa questão é: com qual ética o fazem? Em que dosagem o espaço teórico sobre o Candomblé

deixa-se verdadeiramente contaminar pela vivência sagrada e profana do rito? Na construção dessas questões, a provocação de colegas mestrandos, adeptos do culto candomblecista, e da professora pesquisadora Suzana Martins, referência nos estudos sobre a dança no Candomblé, e que a época ministrava a disciplina *Seminário de Pesquisa em Andamento*, foram fundamentais. No entanto, todos os questionamentos que nos tomaram só surgiram depois de um longo processo de imersão na pesquisa. De modo que abrir mão, naquele momento, de um estudo que tanto nos instigava ao mesmo tempo em que muito nos exigia, não foi uma tarefa fácil e nem um pouco indolor. Resistimos o máximo que pudemos, até que um enorme buraco se abriu diante de nossos corpos. Somente quando estávamos prestes a sermos engolidos, entendemos que seria preciso recortar a pesquisa, deixar passar questões e descobertas, guardar inquietações e devaneios. Redescobrimos, mas não da maneira mais fácil, que a pesquisa também se faz por ela, e que nem todos os caminhos planejados podem ser traçados.

Contaminados pelos escritos de Antonin Artaud, que a cada dia ganhavam um espaço maior em nossos estudos e, de algum modo, passaram a instigar-nos mais do que as leituras que fazíamos sobre o Candomblé, dentre muito motivos, pela força imagética e delirante da palavra, não foi difícil decidir por dedicar-nos a lê-lo com mais afinco, sem saber exatamente o que procurávamos ali. Ainda nos estudos sobre o corpo que dança no Candomblé, os caminhos de leitura nos levaram a investigar os conceitos de transe, possessão, incorporação e corporificação. Nesta investigação a loucura, no sentido patológico do termo, se fez presente por diferentes perspectivas, tendo em vista os inúmeros pesquisadores que defenderam como doença mental os processos ritualísticos de diferentes comunidades culturais, que fisicalizam em seus corpos a energia de seus deuses.² Muito embora não associemos tais fenômenos à doença mental, não pudemos

² Roger Bastide em *O sonho, o transe e a loucura* (2016), observa que pesquisadores e psiquiatras do mundo ocidental, munidos unicamente por seus sistemas conceituais, associaram ao território das doenças mentais (histeria, sonambulismo e neuroses) os fenômenos de possessão praticados por diferentes comunidades das Áfricas e da América diaspórica. Para Bastide, estas associações, dentre outras, – a exemplo das pesquisas de Estácio de Lima e Lima de Oliveira, que afirmaram, a partir de estudos realizados em um terreiro de Candomblé da Bahia, ter “encontrado entre os cavalos dos deuses 23% de personalidades psicopatas, 15% com tendência à esquizofrenia, mais dois casos de parafrenia, três de agitação maníaca” – só foram possíveis pelo emprego dos mesmos modelos médicos que a medicina europeia utilizou nos estudos das “crises de loucura coletiva” e nas “epidemias de possessão na Idade

escapar deste complexo caminho de leitura, quando ainda realizávamos nosso estudo sobre o corpo que dança com o Orixá no Candomblé. Percebemos, então, que em nossa pesquisa havia, desde o início, um campo dialógico irresistível: a loucura e Antonin Artaud.

Imaginando ser este um possível caminho para o estudo de mestrado, investimos nosso tempo de pesquisa em persegui-lo, alimentando-nos da perspectiva filosófica empregada à loucura, sobretudo como a concebeu Michel Foucault na *História da Loucura na Idade Clássica* (1989) e na série de livros e textos publicados posteriormente. Deixando que essa perspectiva fosse atravessada por imagens, impressões e devaneios oriundos do campo literário, seguimos investigando Antonin Artaud sob duas metades inseparáveis que caracterizam sua poética: a biografia delirante do poeta, conforme narrada por ele mesmo e como a organizou Florence de Mèredieu em *Eis Antonin Artaud* (2011), e sua criação artística. Como quem observa a loucura de longe, percorrendo-a numa literatura filosófica e sendo invadidos por ela a partir da língua delirante de Antonin Artaud, nossos corpos tiveram que se ater para não caírem em uma poetização da loucura. O que significaria ver a loucura do poeta, assim como poderíamos ver a loucura que afetou tantos pensadores trágicos, como Friedrich Nietzsche (1844-1900), Vincent van Gogh (1853-1890) e Bispo do Rosário (1909-1989), apenas por uma estética marcada na linguagem delirante, no corpo desorganizado e no pensamento enlouquecido.

Média ou sob o antigo regime”. Para ele, por não observarem em que condições socioculturais estes fenômenos se manifestavam, e segundo um etnocentrismo cartesiano, que lia a possessão sob a ótica da irracionalidade, faltou aos pesquisadores: a capacidade de observação que lhes permitiria compreender que “as possessões africanas não constituem epidemias; não se propagam, mas permanecem suscitadas, controladas e organizadas pelo grupo de culto”; e o senso crítico ou senso histórico que os faria considerar que enquanto as epidemias do ocidente se manifestaram em épocas de crise (alimentares, políticas, sociais), os fenômenos de possessão das comunidades africanas “inscrevem-se, ou pelo menos inscrevem-se antes da colonização em estruturas de equilíbrio econômico, político, social”. Enquanto estes pesquisadores quiseram ver nos fenômenos de possessão aspectos patológicos correspondentes as categorias mórbidas, Bastide observa-os como um fenômeno cultural que, no contexto litúrgico dos ritos nos quais se manifesta, constitui “um fator de equilíbrio psíquico, portanto de saúde mental”. Partindo do entendimento de que não se pode observar o fenômeno da possessão fora da condição histórica, social e cultural no qual ocorre, ele coloca lado a lado o discurso da psiquiatria e o discurso sociológico, a fim de demonstrar como a possessão, ao invés de ser compreendida como uma dissociação mental característica da loucura (como a entendemos ocidentalmente), é frequentemente situada como processo terapêutico de doenças, que tais como a loucura, têm “origem ou natureza psicossomática”. Mais do que isso, ele traceja como as comunidades negras, fora de uma sistematização psicológica embranquecida, compreendem a complexidade dos fenômenos de possessão e o conceitualizam segundo “a linha melódica de suas experiências íntimas”. BASTIDE, Roger. *O sonho, o transe e a loucura*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

Embora essa estética muito nos interesse, foi preciso reconhecer que há na experiência da loucura um tipo de sofrimento psíquico, que não pode ser ignorado nem mesmo por aqueles que, como nós, rejeitam a loucura patológica como objeto de seus estudos. Em nada disso estamos compactuando com a institucionalização psiquiátrica, que há muito determina a loucura como doença mental. Estamos apenas considerando que o fenômeno estético a-patológico da loucura não exclui o sofrimento psicológico. E tivemos prova disso quando o devaneio ficcional em relação à loucura, que construímos no entrelaçamento afetivo de nossos corpos com os corpos de Antonin Artaud, foi invadido por uma realidade concreta da loucura, vivenciada por corpos internados na ala psiquiátrica de um hospital público da cidade de São Paulo. Não foi uma escolha, como corpos pesquisadores, adentrar este espaço, mas os contrafluxos da vida nos levaram para este território, que configura uma de nossas experiências mais terríveis e, ambigualmente, mais libertadoras. Não falamos de nossa internação, mas da internação de corpos com os quais temos laços afetivos profundos.

Para entrar naquela ala psiquiátrica era preciso aguardar o horário de visitas, ou, com a autorização de algum médico responsável pelos pacientes, agendar horários outros. A ala em si era como um presídio dentro de um Hospital, que em si mesmo não está tão distante do que seja uma prisão. Foucault já nos alertara quanto a isso em *Vigiar e Punir* (2010). A cada vez que chegávamos à instituição, era preciso tocar uma campainha e aguardar para sermos recebidos por um dos guardas do local. Assim que apresentávamos nossa identificação como visitante, ele abria diante de nós uma porta, e quando entrávamos, ele novamente a fechava. À nossa frente um enorme corredor com diversas portas, que davam ao consultório médico, a enfermaria, aos quartos do pacientes, a um pequeno refeitório, aos banheiros e a uma sala de convivência. Andando pelo corredor, a fim de chegar ao quarto em que estavam os corpos com qual temos um laço afetivo profundo, era difícil não ser interrompido, no caminhar, por algum outro corpo que por ali estava, ora andando de um lado para outro, ora sentado no chão, ora gritando ou falando em alta voz, ora parado, apenas observando a vida que ali se vivia, ou que não se podia viver, ora vindo ao nosso encontro para conversar sobre uma coisa qualquer.

Um desses corpos tinha apenas 18 anos de idade, e desde os seis anos de sua existência conhece o sabor amargo da internação, escapando dela momentaneamente,

mas insistentemente a ela retornando. Ah! Como não recordar Antonin Artaud e as internações nas casas de saúde, durante sua juventude? Neste mesmo corpo, havia ainda um comportamento, para nós, demasiadamente artaudiano. A linguagem na qual seu estado delirante se apoiava, em dados momentos, rompia com a forma de nossa linguagem, que julgamos tão bem construída discursivamente. Em meio à baba que escorria de sua boca, as palavras saltavam como que lançadas ao vento, sendo ricocheteadas para um lugar sem sentido, mas que ganhava significado no espaço por onde dançava. O pensamento fragmentado, que não podia, por uma força de resistência, se completar numa linearidade não abstrata, só podia sugerir uma ideia, ou uma forma significativa do pensar, naquilo mesmo que não expressava diretamente. Para acessar esse pensamento era necessário estar interessado por ele, naquilo mesmo que ele era e sem imaginar o que ele poderia, gostaria ou deveria ser.

Nesse corpo, sentíamos inquietações bem próximas das que Antonin Artaud confessou a *Jacques Rivière*, então editor da *Nouvelle Revue Française*, nas famosas correspondências que trocaram entre 1923 e 1924. Neste documento, o que teve início como uma provocação do poeta ao editor que afirmava não poder publicar seus textos pela falta de unidade, no sentido de ausência de harmonia e incoerência das imagens por eles propostas, transforma-se numa cumplicidade inconstante, que reflete um enigmático embate filosófico. O diálogo se constrói mediante revelações do estado existencial de Artaud, que justifica a erosão de sua escrita como originária da sublevação da alma e como consequência da sua impossibilidade de assentar o pensamento numa estrutura do tipo literária clássica. O que sugere a impossibilidade artaudiana de cercear-se, como ser pensante, numa composição sintaxicamente lógica, puramente racional e moral.

Com uma sinceridade absurda, tracejada por uma dor profunda, o poeta confessa ao editor sofrer de uma espantosa enfermidade da mente que faz com que seus pensamentos o abandonem. Num tom esbravejante de confiança intimista, ele explicita as dificuldades que enfrenta para expressar nos seus poemas aquilo que ele mesmo pensa, no momento presente em que se coloca à disposição da verdadeira poesia. Porque pelas veias abertas de sua mente debilitada, o pensamento lhe escapa sempre. Pensar como ato fundamental do sujeito de razão, que só existe enquanto pensa, a cada vez que enuncia: *Eu penso, logo, Eu sou, Eu existo*; parece a Antonin Artaud uma

ação impossível. No ponto em que as imagens produzidas nesse exercício desassociativo não são capturadas ao nível da linguagem. Sempre há um algo de fora que não se alcança, sempre há um algo de dentro que não se pode tocar, sempre há um a mais a dizer que não sendo dizível fica a margem do real.

Indo ao encontro da filosofia da diferença de Gilles Deleuze, flagramos que a modalidade do pensamento natural e reto, que ordena o entendimento e a imaginação à faculdade da razão como modos secundários, operante molar do modelo de reconhecimento e, por isso, portador de uma Imagem padronizada que responde ao senso comum; parece o tónus da problemática filosófica construída por Antonin Artaud. O que em termos mais gerais implica que seja posto em prova o pressuposto filosófico que pré-determina a forma da representação no pensamento, com que o arcabouço filosófico, convergente e supostamente divergente do determinismo moral, se alicerça. De modo que a queixa artaudiana pode ser ainda apreendida em tom de denúncia da possível estrutura transcendental do pensamento, alicerçado por uma Imagem imóvel (forma de pensamento), que mantém o Mesmo e o Semelhante como atributo. Ao mesmo tempo, aquilo que poeta chama de enfermidade da mente poderia ser a mais pura manifestação do Desejo por uma experiência de pensamento imanente, pensamento sem imagem alguma: fluxo de pensamento; pensamento errante.

Este pensamento que erra, que deriva, era o modo como sentíamos o pensamento daquele jovem corpo, internado na ala psiquiátrica do Hospital público da cidade de São Paulo. Porque, a seu modo, ele não se fixava em uma forma que nos é comum, mas manuseava a si mesmo em uma desformalidade própria, onde qualquer diálogo, sobre qualquer assunto, poderia ser interrompido por um desvio de linguagem, que majoritariamente narrava aspectos relativos à sexualidade, ao sexo, ao desejo sexual e retornava para o ponto depois de onde o diálogo foi atravessado. Também o pensamento dos corpos, com os quais temos laços afetivos profundos, apresentava, em nossa perspectiva, essa efervescência do pensamento, mediado por um delírio alimentado por vozes ocultas, supostamente imaginárias, que contavam nada mais do que aquilo que o inconsciente já sabia, mas que a consciência não podia suportar.

Como que para fugir dessa consciência marcada pela Crueldade, ou como sendo esta a única possibilidade de se expressar fora da dor, estes corpos tentavam arranjar e

rearranjar o pensamento, as imagens que nele eram produzidas, as vozes que lhes revelavam verdades escondidas e mentiras disfarçadas de verdade, procurando ali uma organização. Entretanto, esta organização, que ao que nos parece se almejava, era impossível, desde o ponto em que era na desorganização provocada pela enfermidade da mente que estes corpos poderiam pensar. Compondo em um movimento ininterrupto sua própria desorganização, como fluxo dos apetites do corpo que tendo a mente doente nada mais poderia compor, senão rascunhos imperfeitos, originados da profunda incerteza do pensamento: do lugar em que nada há além de um, como disse Antonin Artaud, “pesa-nervos”.

Quando um daqueles corpos femininos foi amarrado em sua cama, em virtude de uma agitação nervosa, como nos respondeu uma das profissionais de saúde ao indagarmos sobre tal procedimento, foi impossível não retornar a Antonin Artaud e aos duros anos de internamento asilar, entre 1939 e 1946. Naquela ocasião os seus corpos foram presos em camisa de força e submetidos a uma série de tratamentos, que supostamente o curariam de suas crises dos nervos e seu diagnosticado delírio. O cheiro do cigarro que invadia a pequena sala de convivência entre os pacientes. A televisão constantemente ligada. Os poucos instantes de silêncio, para nós, que ficávamos ali não mais do que duas horas por dia, era insuportável. Assim como era insuportável o excesso de vozes que se moviam por entre as salas.

Em meio à multidão de loucos, havia uma solidão da loucura!

Diante daquele corredor, que mais parecia uma embarcação de insanos a procura da razão, capturados do mar trágico do delírio para serem enclausurados em uma grande Ilha racional; como poderíamos não nos lembrar de Antonin Artaud e as tantas denúncias que fez contra os que enclausuraram e excluíram, como nós também o fizemos, os corpos considerados indesejáveis, por, em algum momento, romperem com uma suposta normalidade? Naquela ocasião, e ainda hoje, perguntamo-nos sobre como pudemos, tão contaminados por Antonin Artaud; tão afetado pela sua dor em ser internado contra sua vontade; pelo seu desmoronamento interno; pelo seu delírio; pela violência com a qual acusou a cultura do ocidente de exonerar de si sua parte terrível; compactuar com a internação de corpos tão caros para nós? Enquanto nos perguntamos ouvimos soprar em nossos ouvidos as duras palavras artaudianas lançadas contra Théo

van Gogh, a respeito de seu comportamento diante da condição delirante de seu irmão, Vincent van Gogh.

Escreve Artaud:

E Theo talvez fosse materialmente muito bom para seu irmão, mas isso não impede que o considerasse delirante, iluminado, alucinado, e se esforçasse, ao invés de acompanhá-lo em seu delírio, em acalmá-lo. Que importa que ele tenha morrido depois de desgosto?³

Recuperando as palavras de Antonin Artaud, dizemos sobre nós mesmos: que soframos de culpa agora, nada importa. Importa, talvez, nossa impossibilidade de não acompanhar um delírio que não seja nosso, por estarmos aprisionados na Ilha de nossa razão. Como escapar a isso? Como reagir à concretude visível de um corpo delirante, que em nossa perspectiva está em um doloroso processo de sofrimento psíquico? Seria o procedimento psiquiátrico o único caminho possível para aliviar esse sofrimento, mediante um tratamento farmacológico? Será que, ao impormos aos nossos corpos loucos este tipo de procedimento estamos de fato livrando-os de seu sofrimento, ou apenas silenciando-o, para que o nosso sofrimento, como corpos que mantêm laços afetivos com esses corpos loucos, seja paralisado? Isto é, será que quando optamos, por uma série de motivações, internar os nossos loucos, não estamos apenas tentando afastar de nós a dor que no Outro se faz nossa dor?

Em meio a estas questões e o gosto amargo da lembrança, temos o pressentimento de que neste exato momento, quando nosso devaneio poético sobre a loucura foi confrontado pela concretude do que querem chamar doença mental, Antonin Artaud e sua poética delirante tornaram-se a força motriz que move esta pesquisa.

Dissemos anteriormente que o que aqui se apresenta é uma *dissertação ensaística*. Precisamos dizer, agora, que nosso atrevimento em chamá-la assim empresta de Theodor Adorno algumas de suas impressões, expostas em *O ensaio como forma*. Consideremos inicialmente que um ensaio:

³ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d.

(...) não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredito já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. ⁴

Para compreendermos a proposta de uma dissertação ensaística, partimos dos apontamentos de Adorno, em relação a supremacia do modelo de produção de saber, que assume o conhecimento identificando-o com a ciência, no evidente desejo de encontrar a verdade escondida no objeto que se estuda, e excluindo a forma de produção de saber que fuja a essa concepção. Este modelo assume para si mesmo a necessidade de dominar o objeto estudado, buscando a profundidade do pensamento daquele que o investiga, o qual, na eminente apropriação dos conceitos trabalhados, pode extrair do próprio objeto aquilo “que o autor teria desejado dizer em dado momento⁵”. Em um caminho oposto, o ensaio como forma não procura a profundidade do pensamento, não se concentra na apropriação extensiva do conceito e sob nenhuma hipótese objetiva a dominação do objeto investigado, tentando extrair dele os sentidos atribuídos por seu autor, a fim de alcançar uma verdade absoluta e universal.

Ao modo proposto por Adorno, o ensaio como forma tem como princípio uma “fantasia subjetiva”, que se contrapõe, por assim dizer, a uma “disciplina objetiva”, comumente empregada na escrita acadêmica. Para isso, ele assume como critério “a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto⁶”. Suspeitamos que essa interpretação se aproxime da proposição nietzschiana de substituir a procura do ideal de um conhecimento verdadeiro, por uma interpretação que “procuraria fixar o sentido de um fenômeno, sempre parcial e fragmentário”, aliando-se, para isso, a uma avaliação, que “tentaria determinar o valor hierárquico desses sentidos, totalizando os fragmentos, sem, no entanto, atenuar ou suprimir a pluralidade”.⁷ Nessa proposição, o ensaio escaparia ao jogo estabelecido pela ciência e pelas teorias organizadas, cujas propostas

⁴ Adorno, Theodor. *O ensaio como forma*. In: Adorno, W. T. *Notas de Literatura*. Ed.34: 2003, p. 17.

⁵ Idem

⁶ Ibidem, p. 18.

⁷ NIETZSCHE, Friedrich W. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 2014.

são sempre fechadas e reduzidas a uma sistematização que não comporta o mutável, o transitório e o efêmero.

Este escapar diz de um movimento próprio do ensaio, que se lança no transitório e em uma não identidade, alimentada pela experiência e não pelas categorias da teoria tradicional, como a conhecemos, sobretudo, desde as quatro regras que René Descartes estabeleceu em *Discurso sobre o método* (1983). Como que para “eternizar o transitório”, o ensaio como forma renega os dados primordiais e se recusa a definir seus conceitos, contrapondo-se, assim, às ciências particulares que insistem na obrigatoriedade dessa definição, “para preservar a imperturbável segurança de suas operações⁸”. Mas se o ensaio não define os seus conceitos não é porque os despreze, mas porque “incorpora o impulso anti-sistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo, sem cerimônias e “imediatamente” os conceitos, tal como eles se apresentam”. Dessa feita, os conceitos “só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si”.⁹

É pressuposto do ensaio que o conceito não precisa ser definido para ser determinado, sendo propriedade da ciência a obrigatoriedade de definição, para preservar sua autoridade. Assumindo que os conceitos estão tacitamente concretizados na linguagem na qual se encontram, o ensaio como forma desacredita que seja possível conceber precisamente os inúmeros sentidos que cada qual pode dar-lhes, de maneira que ele parte de distintas significações possíveis e, por ser ele mesmo, o ensaio, “essencialmente linguagem”, leva essas significações adiante. Neste sentido, o ensaio procura “auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos, acolhendo-o na reflexão tal como já se encontram inconscientemente denominados na linguagem”. Esse modo de se relacionar com o conceito mostra-se como um tipo de estratégia para não perder de si o lado perigoso do próprio conceito, como o faz as definições estritas ao fixarem significados conceituais.¹⁰

Por este caminho, a experiência intelectual, ao eleger o ensaio como forma, está comprometida em ultrapassar procedimentos definidores, para romper com uma operação molar de conceitos, que conduziriam o pensamento para um único sentido. O

⁸ Adorno, Theodor. *O ensaio como forma*. In: Adorno, W. T. *Notas de Literatura*. Ed.34: 2003, p. 28.

⁹ *Ibidem* p. 28.

¹⁰ *Ibidem*, p. 29.

intuito aqui é construir uma trama conceitual, no qual o pensador não mais pensa ao modo dos que procuram a certeza indubitável, mas se entrega a experiência intelectual mais aberta, esgueirando-se das normas do pensamento e fazendo dela um modelo inspirador, mas que não deve ser imitado. Como quem “procede, por assim dizer, sem método”, a forma da escrita ensaística leva o pensamento para além de si mesmo, uma vez que os conceitos nele trabalhados se emaranham um no outro, articulando-se e desarticulando-se numa configuração afetiva, que atua “como um campo de forças”.

Este não procedimento, mas esta experimentação da escrita ensaística, inferimos, solicita aos corpos leitores que se permitam contaminar pela não rigidez dos conceitos e pela transitoriedade do pensamento, entendendo a si mesmo como um campo de forças que se entrelaçam ao material exposto, compondo com ele um sentido que pode transbordar o conteúdo que nele se apresenta. Nossa inferência encontra apoio em Adorno quando entendemos, a nosso modo, que escrever ensaisticamente é escrever experimentando, revirando o objeto, questionando-o e provocando-o na eminência de construir uma reflexão que emerge do ataque contínuo àquilo que se investiga. Dessa feita, espera-se que sejam expostos em palavras, nas possibilidades próprias da escrita, os vislumbres que o objeto gera no corpo que o pesquisa. Ora, são esses vislumbres que em nossos corpos foram gerados pela poética de Antonin Artaud que nós gostaríamos de compartilhar com os corpos que nos leem. Sabendo que estes vislumbres, por serem inerentes à forma ensaística, podem escapar ao “pensamento oficial”, constituindo-se como o “momento do indelével, da cor própria que não pode ser apagada¹¹”.

Feitas as considerações introdutórias para defender a proposição de uma dissertação ensaística, assumimos um terceiro atrevimento: o de termos aceitado que um trabalho de mestrado queria assim se mostrar. Maior atrevimento, talvez, seja de nesta composição pensar a poética de Antonin Artaud. Mas há algum alívio quanto a sermos atrevidos por demais, quando entendemos que fora a própria poética artaudiana quem nos colocou neste território de escrita. E, enquanto seguimos pensando na forma como a palavra aqui se insinua, precisamos, ainda, ater-nos ao seu conteúdo, salientando que nesta escrita há a tentativa de engajar conteúdo e forma num mesmo movimento de

¹¹ Adorno, Theodor. *O ensaio como forma*. In: Adorno, W. T. *Notas de Literatura*. Ed.34: 2003, p. 36.

pulsão e contração, no qual: ora a forma convoque a palavra e ora a palavra desenhe a forma. Ora, ainda, a palavra seja em si mesma forma e a forma em si mesma palavra.

Quando a poética de Antonin Artaud tornou-se a força motriz que move o nosso estudo, foi necessário criar estratégias de capturá-la, sem domesticá-la, de modo a tecer com ela os fragmentos que compõem este trabalho. Se tivéssemos que apontar um procedimento de pesquisa, diríamos que nos concentramos na experiência da leitura, no sentido empregado por Roland Barthes, em *O rumor da Língua* (2004), enquanto germinadora de novas escrituras. Longe dos possíveis sentidos atribuídos aos dizeres de Antonin Artaud, aproximamo-nos, na leitura, do que em nós os seus escritos provocam. Resultando daí uma escrita ensaística, que é nosso processo de compartilhamento dos abismos para onde os corpos artaudianos nos levaram.

Inicialmente precisamos ater-nos ao fato de que o que Antonin Artaud nos apresenta não pode ser encerrado no espaço de um livro, como *O teatro e o seu duplo* (2006), por exemplo. Há um atravessamento em sua escritura que faz com que as mesmas questões apontadas nos escritos iniciais reapareçam nas últimas produções. Sendo ali apenas intensificadas e ampliadas, desdobradas por meio de uma dor cada vez mais profunda, segundo a intensidade dos acontecimentos de sua biografia delirante. Marcada por supostas incoerências e desarmonias incômodas, esta escritura subverte qualquer sentido possível, tornando pouco provável que se possa classificá-la ou significá-la. Restando aos corpos que a leem aceitar o jogo por ela proposto, como uma dança de conjunções entre a percepção e a sensação. O que envolve a nossa disposição corporal, enquanto corpos leitores, para: mergulhar nos possíveis sentidos textuais, correlacionando-os à nossa linguagem, a nossa história e a nossa memória; perverter tais sentidos, fora da linguagem e da história, deixando-nos invadir pelas forças próprias do texto que se lê.

Forças estas que não são um “elemento concreto, inteligível, visível, sintetizado pela consciência, mas um elemento afetivo, relacional, invisível que altera o estado dos

corpos e somente é detectado por eles¹²". Em sua invisibilidade esta força só pode ser manifesta nas relações corpóreas: quando na experiência da leitura os nossos corpos podem ler os corpos artaudianos, diluindo-se e multiplicando-se nas cartas, ensaios, manifestos, poemas, produção radiofônica, dramaturgias, encenações dentre outras criações. A nosso modo, introduzimo-nos nos corpos do poeta, pelas sensações de seu corpoescrita sobre os nossos corpos. Objetivando construir, assim, um terreno dialógico entre nossos corpos e os corpos de outras vozes, que no compartilhar de suas experiências com o universo artaudiano, ampliaram o nosso horizonte reflexivo. Partimos do pressuposto de que embora repetido por muitos corpos, de muitos tempos-espacos distintos, Antonin Artaud nunca será o mesmo. Desde o ponto em que sua poética exige que cada qual estabeleça com ela uma realidade própria, que advém tão somente da leitura como desejo e produção de afeto.

No entregar dos nossos corpos à leitura da poética artaudiana, a loucura atravessou-nos como um território instigante para a composição de algumas linhas inventivas, que expressam nada mais do que devaneios fragmentados: passagens, rascunhos incompletos mascarados por uma escrita ensaística que não quer dizer nada, que não tem objetivo de dizer o que quer que seja, mas que insiste em dizer algo. Por certo, o encontro dos nossos corpos com os corpos do poeta demoníaco gerou as forças potenciais que moveram, e movem, o nosso olhar e os nossos sentimentos para este território, como espaço desarmônico e de composição de melodias dissonantes. Onde o corpo louco torna-se uma nota supostamente desafinada para ouvidos não treinados, desafiando a harmonia e o silêncio de certas melodias, que suavizam as dores da alma.

Ao sermos atraídos por este universo, assumimos que Antonin Artaud são corpos loucos, que se manifestam acidamente em uma escrita, cuja única voz que se pode ouvir não é outra, senão a voz própria da loucura. Ora, se assim o é, precisamos nos perguntar sobre do que fala a loucura quando fala de si mesma. Fala? Com que língua? Em quais buracos nos assola? De quais buracos nos resgata? Entre quais muros nos coloca? Por entre quais muros nos faz atravessar? Como pensa a loucura quando pensa sobre si mesma? Pensa? Segundo quais parâmetros? A partir de quais pressupostos? Se há uma loucura que fala sobre si mesma, como ela se faz ouvir pela língua trêmula de Antonin Artaud? Quais forças esta loucura mobiliza?

¹² FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2013, p. 28.

Todas estas questões funcionam apenas como disparadores do pensamento, que nos ajudam, agora, a delinear os caminhos da escrita que aqui se apresenta. Caminho este que se pauta em percorrer a loucura como a sombra que acompanha e persegue o poeta ao longo de toda a sua vida, tornando-se, de certo ponto de vista, o terreno lavradio para suas criações. É como se, entre a loucura e a criação artística, Antonin Artaud criasse uma zona invisível de circunvizinhança, sustentada por um caos gerado na consciência, que não mais se expressa por linhas molares, mas por linhas menos rígidas, que potencializam o corpo a sentir, por ele mesmo, a *Crueldade* de sua existência, a cada vez que escapa ao *Juízo de Deus* e se entrega à potência da *Peste*. Em nada disso solicitamos recorrer ao estado de loucura de Antonin Artaud para acessar seus escritos, apontamos apenas para a possibilidade de que a loucura o tenha acompanhado desde as dores físicas e psicológicas, até a (des) forma com que sua escrita se apresenta.

O que seria o mesmo que dizer, deslocando os argumentos de Roberto Machado, em *Foucault, filosofia e literatura* (2005), que a loucura de Antonin Artaud, encontra na arte um território propício para construir seu próprio desmoronamento, sua absoluta ruptura, encontrando no vazio de sua linguagem, no nada de sua impossibilidade, a força para expressar-se. Poderíamos dizer melhor se disséssemos: a loucura de Antonin Artaud, em seu sentido patológico, como a disseram, encontra na arte o território profícuo para manifestar-se como uma experiência trágica. Nisso reconhecemos que Antonin Artaud, dentro dos dogmatismos psiquiátricos, foi considerado um louco, um doente mental, que, no entanto, fez de sua loucura, a qual se mostra em sua poética, não a doença que o consumiu, mas o gesto trágico que o libertou.

A fim de bem demarcar como nossos corpos leem a loucura do poeta demoníaco, apresentamos o primeiro ensaio que compõe esta dissertação, intitulando-o: *Da perspectiva de uma experiência trágica: a loucura de Antonin Artaud*. Neste ensaio, distante de um delineamento patológico atribuído à loucura, pensá-la-emos como uma experiência trágica, seguindo as impressões de Michel Foucault, como apresentada em *História da Loucura na Idade Clássica* (1989). Com este propósito, deixamo-nos contaminar pelos escritos foucaultianos para assinalar a tensão histórica, que em sua descontinuidade contrapôs a uma experiência originária e crucial os aspectos sintomatológicos e nosográficos das estruturas mórbidas. Este caminho ajuda-nos a entender o modo como a cultura ocidental fez com a loucura o mesmo que ela fez, e

persiste em fazer, com sua parte terrível: com tudo e todos que a confrontam, supostamente denegando sua moral e corrompendo sua verdade.

Assim como Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (1992), confrontou o poderio da racionalidade sobre os instintos criadores, negando a dualização socrático-platônica entre essência e aparência, para afirmar o fluxo imanente entre estes, a partir das estruturas do trágico, concentradas nos conceitos apolíneo e dionisíaco; Foucault, ao acenar para a experiência trágica da loucura, cria um intercâmbio entre razão e desrazão, negando a contração de forças opostas, que querem destruir-se mutuamente, para afirmá-las como forças que embora contrárias, só podem existir nos limites que uma a outra estabelece. Sabendo que entre elas existe o jogo contínuo de transgressão desses limites, seria como dizer que na experiência trágica da loucura, que é uma experiência de linguagem, sintetizada como experiência de pensamento, a razão nega a si mesma, a cada vez que a loucura a encurrala. Bem como, na medida em que a loucura é encurralada pela razão, a razão novamente se afirma, mas não mais como razão pura, senão como razão própria da loucura.

Existe aqui uma linha transversal que precisa ser considerada. No vaivém entre a doença mental e a loucura, enquanto experiência trágica, Antonin Artaud parece: ora libertar-se das grades representativas que a todos os corpos cerceiam; e ora sucumbir em uma suposta liberdade, que a seu modo, a todos os corpos loucos encarceram. É como se tentando escapar da representação determinada pela razão, o poeta fosse capturado por uma representação sustentada pela loucura. Demarca-se aí uma dualidade estrutural entre o homem racional e o homem delirante. Neste contexto, duas Ilhas parecem emergir na paisagem artaudiana, uma *Ilha Conhecida*, onde a razão e a moral retroalimentam o poder das instituições transcendentais, diluídas em acordos políticos, econômicos e culturais que a seu modo paralisam o corpo; e uma *Ilha Desconhecida*, onde a loucura pode vir a tragar um corpo distraído, fazendo do delírio uma experiência de cárcere privado, posto que, ainda que haja momentos de elucubração, fora das grades da razão e da moral, o corpo não escapa em completo dos limites que a ele são impostos por uma moral e uma razão própria da loucura.

Em nosso devaneio imaginamos que os corpos artaudianos são como os habitantes dessa *Ilha Conhecida*, onde opera o sistema do *Juízo de Deus*. Sistema este que

coopta os comportamentos desviantes dos corpos distraídos, e sobre eles imputa as mazelas da doença mental, determinando-os como corpos loucos. Aprisionado na *Ilha Conhecida*, os corpos de Antonin Artaud parecem querer libertar-se, imaginando se não haveria uma *Ilha Desconhecida*, onde a vida poderia ser recriada em toda sua potência. Tomado por essa sensação libertária, os corpos artaudianos entregam-se ao mar trágico e intempestivo, para seguir em direção a Ilha que não se conhece, fazendo da materialidade da água o elemento primordial para derivar, como um ser errante, em busca da razão originária.

Quando o corpo alcança a *Ilha Desconhecida*, há uma imaginação que se materializa pela potência da água, convencendo-o de que toda e qualquer Ilha é um território que o aprisiona. De maneira que, entre uma Ilha e outra, o corpo ansiará a travessia marítima em si mesma: longe do ponto de partida e distante de um ponto de chegada. Como quem procura por si, no mar, o corpo louco vivencia um rito de passagem infinito: nascendo e morrendo nas águas; e fazendo combater as forças terrenas do *Juízo de Deus* com as forças marítimas da *Crueldade*. A água, fonte da vida, garantirá aos corpos delirantes a experiência de zona de passagem: trânsito e travessia. Mas nada obstante, ela será, ainda, para os homens racionais, conformados em habitar a *Ilha Conhecida*, uma medida de expurgo que carrega para longe de seus olhos toda a eminência de devir-louco. Na medida em que a loucura é capturada e separada daquilo que a torna trágica, a água que a ela sempre esteve associada, transformar-se-á na matéria moral, que quer trazer de volta à Ilha da razão, os corpos que dela escaparam. Essa água, outrora fonte da vida, jorra agora, sobre os corpos artaudianos, como a fonte da morte: o elemento moral que quer purificar o corpo louco, curando suas corrupções e as inflamações dos seus nervos.

Toda essa composição metafórica ocupa nosso segundo ensaio: *Da metáfora da água e da Ilha: estás louco Sr. Artaud?* Aqui imaginamos ser possível observar o dinamismo trágico, rememorando, a partir da relação entre água e loucura, como enunciada por Foucault na *História da Loucura na Idade Clássica* (1989) e em alguns de seus *Ditos e Escritos* (1999), um dos momentos mais intensos da biografia artaudiana: a viagem à Irlanda. Na tessitura conceitual de nosso segundo ensaio, dialogamos com Gaston Bachelard (1884-1962) e suas impressões expostas em *A água e os sonhos* (1989), convocando, ainda, distintas cosmologias e cosmogonias que narram a potência uterina

e assassina das águas. Assumindo as águas como substância que simboliza a loucura, a desrazão, a não razão; criamos com ela a contraposição à imagem da Ilha que capturamos em *O conto da Ilha Desconhecida* (1998), de José Saramago (1922-2010), dizendo-a como território da razão, da cultura ocidental, das estruturas transcendentais.

No combate entre a água e a Ilha, imaginamos o combate de Antonin Artaud contra si mesmo e contra os tantos Outros que o atravessaram. Neste duelo, ao descobrir que sair da Ilha não é uma tarefa concretizável, porque ao redor dela existem muros que a fortificam, tentando impedir que os indesejáveis possam se propagar, o poeta parece ter sua dor e sua angústia intensificada, a tal ponto que os muros que cercam a Ilha não podem resistir aos gritos que são por ele lançados ao vento.

Gritos-denúncia!

Palavras sopradas!

Manifestos, testemunhos pessoais, biografia de carne que acusa aos legisladores da Ilha de serem incapazes de lidar com seus sábios, com os iluminados superiores que estão constantemente a desvelar-lhes que a realidade é em si mesma cruel. Ora, se os homens racionais que rastejam pelo solo da Ilha Conhecida rejeitam esta realidade, deve-se ao fato de imperar sobre ela a marca da Crueldade. Marca esta que só pôde ser descoberta por aquele que em sua loucura produziu o seu pensamento como acúmulos de corpos. Estamos agora em nosso terceiro e último ensaio: *Artaud van Gogh: em todo alienado existe um gênio delirante*. Neste ensaio, propomos um diálogo entre Antonin Artaud e Vincent Van Gogh, encadeando o texto *Van Gogh: suicidado pela sociedade* (s/d) com *Cartas a Théo* (2016). Nesta composição ensaística, relembramos como ao revestir-se da máscara de Vincent van Gogh, Antonin Artaud acusou a sociedade do ocidente da causa do suicídio do pintor.

Esta acusação se dá contra uma sociedade que, vivendo ilhada em si mesma, alojada em sua própria doença, foi incapaz de suportar o transbordamento para a vida cotidiana, para a realidade que se quer encobrir, do “impulso de rebelião” tão familiar e magnífico que se via e sentia na obra do pintor. Na língua de Van Gogh, Antonin Artaud faz salivar sua Revolta, no sentido camusiano, de estar preso à Ilha, acusado de ser um doente mental, quando, na verdade, o seu único crime foi não aceitar ser cúmplice da

doença racional e moralista que a todos os homens, conformados com as leis impostas contra sua própria existência, alcançam. Sob a máscara de Vincent Van Gogh, o poeta demoníaco fez manifestar uma loucura trágica, que se desdobra desde a *Tentação* para devir, a *Crueldade* de existir e o *Suicídio* como resultado dos maus encontros entre os corpos. Denunciando, assim, que um louco nada mais é do que um corpo que, reconhecendo a doença que assola toda uma sociedade, não aceita submeter-se a ela.

Dito todas estas coisa, eis o que de fato sabemos:

Antonin Artaud são corpos que gritam!

E dizemos corpos e não corpo, porque cada corpo não existe sozinho, senão como multidão de corpos que se experimentam afeciosamente e ininterruptamente. Antonin Artaud são corpos. Homem de fúria feminina, cujas palavras corporificadas se fizeram gritos estrondosos de dores angustiantes na alma, e de provocações atordoantes no espírito. No extremo de um estado de perfeita lucidez colérica, interpretada por “corpos porcos”, pouco confortáveis com a realidade da existência, como estado de delírio, escorreu-lhe pela boca o desejo que atravessa toda a sua criação:

Onde os outros propõem obras, eu não pretendo senão mostrar o meu espírito (...).¹³

E onde caberia seu silêncio?

[PAUSA]

Antes de nos atrevermos a seguir devaneando e esmiuçando Antonin Artaud, precisamos considerar que, quanto a ele, não se faz necessário apresentações. E não é por nada, é só que, não há qualquer possibilidade de que em nosso mundo do teatro contemporâneo não tenhamos sido por ele provocados, ou, ao menos, nos questionado de certas coisas que tão fortemente prevalecem como estrutura de nossas composições artísticas e de nossa organização sociocultural, que ele mesmo já não o tenha feito no

¹³ ARTAUD, Antonin. *O Umbigo dos limbos*. In: *O Pesa-Nervos*. Lisboa: Hiena, 1991, p. 13.

último século. Apresentá-lo, portanto, seria, ou, é apenas uma forma de começo. Um tipo de recurso estratégico que ajuda-nos a dizer alguma coisa sobre Antonin Artaud, já que não é tarefa fácil tocar em seus corpos, atravessá-los, ou mesmo, compreendê-los.

Contradizendo-nos, a escritura artaudiana não é passível de compreensão, ao menos não da forma com a qual estamos acostumados. Diríamos que, aliás, seja de toda essa inutilidade de compreender as coisas com nosso cérebro domesticado que Antonin Artaud tenha se livrado com sua poesia de vida. Porque há sobre ele uma fome tamanha e desmedida por não mais exteriorizar seus pensamentos de seus corpos. Posição que é, sem dúvida, a síntese de uma desventurada jornada em existir inteiramente como um corpo. Não mais possuí-lo, mas sê-lo.

Daniel Lins (1999) já dissera que Antonin Artaud explicado é uma abominação. E de todo modo, somos incapazes de assim fazê-lo. Para minimamente, por qualquer caminho, sentir na alma os mesmos frios e angústias que percorriam o seu espírito, a mesma dor delirante que lhe atormentava o juízo com a Crueldade da existência, é preciso experimentá-lo: despretensiosamente e sem qualquer respeito por ele. Desestratificar os nossos corpos. Fazer sangrar o coração. Defecar as nossas infâmias. Deixar feder a merda que carregamos.

A MERDA

(...) esse eterno processo de vida. Revirar-se estomacal. Intestinar-se. Comer-se e defecar-se até a disenteria de si. Até sentir-se como vermes invasores. Até o limite da morte. Como o que dizem:

a n t r o p o f á g i c o.

Em Antonin Artaud os órgãos se deslocam. Ânus que comem e bocas que defecam – porque “não possuir um único orifício polivalente para a alimentação e a defecação?¹⁴: *ânus-boca*. Coração que filtra o sangue, rins que fazem bater as veias, palpitações cerebrais e os intestinos como longos braços que alcançam todas as extremidades do corpo – “será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a

¹⁴ BURROUGHS, William S. apud DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3 – São Paulo: Ed. 34, 1996 p. 10.

laringe, a cabeça e as pernas?¹⁵". Ora, a proposição artaudiana é esta: desorganizar os organismos, rejeitar a funcionalidade passiva dos órgãos e abrir o corpo para "conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e liminares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações¹⁶". Trata-se de fazer do corpo uma composição poética, que transforma o espírito pelo agenciamento de palavras não palavras, tão fortes que a realidade é qualquer coisa que não o real.

Eis aí toda uma experimentação do Corpo sem Órgãos.

Não há nada que possamos fazer para que compreendam os escritos de Antonin Artaud, e nem há nada que possamos dizer para que sintam por vocês mesmos suas amarguras. E se assim o é, deve-se ao fato de que o corpoescrita artaudiano é feito bicho inventado de faz de conta. Um cavalo indomado com chifres de boi, teta de vaca e rosto de homem: a personificação poética dos *grylle* de Jheronimus Bosch. Um corpo que mama em si mesmo. Amamenta-se no próprio seio – *succionar-se!* Extrai de si a carne. Lava-se com leite avermelhado, barro e excremento. Defeca e come: defeca-se e come-se. Porque na busca da fecalidade

onde cheira a merda
cheira a ser
O homem podia muito bem não cagar
não abrir a bolsa anal
mas preferiu cagar
assim como preferiu viver
em vez de aceitar viver morto

Pois para não fazer cocô
teria que consentir em
não ser
mas ele não foi capaz de se decidir a perder o ser
ou seja, a morrer vivo.

Existe no ser
algo particularmente tentador para o homem
algo que vem a ser justamente

O COCÔ
(aqui rugido)

(...).¹⁷

¹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3* – São Paulo: Ed. 34, 1996 p. 11.

¹⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹⁷ ARTAUD, Antonin. *Para Acabar com o Julgamento de Deus* (1948). In: WILLER, Cláudio (Org). *Escritos de Antonin Artaud*, Porto Alegre: Ed L&PM, 1983, p. 151.

Temos visto. Não raras são as pesquisas que se dedicam a reencontrar Antonin Artaud. Por diferentes trajetos e por diferentes objetivos as artes, a filosofia, a psicanálise e a literatura seguem seus caminhos, cuidando de seus objetos e perfurando-os em busca de algum alívio para as angústias do contemporâneo. Quando já sem possibilidades de prosseguir invocam os corpos artaudianos e a imagem do poeta demoníaco reaparece. Menos como uma luz no fim do túnel e mais como uma profecia para as urgências dos dias atuais. Certo *frenesi* que demonstra o quão distanciado estamos dele. Longe de captura-lo na essência de seus pensamentos, que de essencialidade nada possuem. Embebidos por um tipo de incapacidade em presentificar suas proposições, retornamos a Antonin Artaud para novamente interpretá-lo e então, mais uma vez, representá-lo entre nós. Uma vez que o julgo da representação ainda nos aprisiona.

Nosso atrevimento nessa pesquisa, o que nos move e nos apavora, é que retornar a Antonin Artaud, mais do que um dado, é um fato improvável, para não dizer, impossível. Quando o encontramos em nosso caminho, as aflições que lhe atormentavam a alma foram compartilhadas e transformadas em forças motrizes que aumentaram potencialmente a nossa força de agir e a nossa vontade de existir. O que em síntese pressupõe que Antonin Artaud são corpos que nos afetam profundamente, desde o ponto em que os lemos como uma *ideia* que nos acompanha e que não nos deixa por um só segundo, mas que se reconstrói em nós pela sucessão de *ideias* que nos atravessam, reformulando a *ideia* que ele representa em nós. Este movimento não é linear, senão cíclico, e implica deslocamentos constantes, que fazem com que cada leitura experimentada que sobre ele empregamos seja um novo encontro. Afecções de nossos corpos com os seus corpos.

É assim que por todos os lados e em todas as direções vemos a mão de Antonin Artaud, e sentimos profundamente dores, como imaginamos as dores de parto. Porque quase um século depois que seus devaneios vieram sobre nós, pouco ou quase nada caminhamos. E nisso dizemos de nossa sociedade e reafirmamos nossos intentos artísticos. Não se trata, é evidente, de um ato de endeusamento do poeta demoníaco, ou mesmo de anular as nossas próprias inquietações, mas de sentir enclausurado em nossos corpos o mesmo grito escuro que ele lançou sobre nós. Como ecos que ressoam por todos os lados, nossos suspiros e respirações ofegantes demonstram as nossas

angústias e sofrimentos nas mesmas urgências pela reinvenção da vida nos dias contemporâneos. E diante disso, é o seu imaginário experimentado o que nos motiva.

Quando percorremos o corpoescrita artaudiano, a carne da palavra penetra-nos intimamente e, então, não estamos lendo qualquer coisa que faça sentido, mas torturando nosso espírito e mutilando nossa intelectualidade forjada. Porque toda a poesia artaudiana é sua intimidade exposta. Sangue pisado. Uma podridão de restos de alimentos indigestos.

Regurgita

Regurgita

Regurgita

Falamos aqui de uma “escrita masturbatória”, engendrada por um prazer corporal, tão violento quanto desvelador das superfícies do ser. Uma “barbárie metafísica”. Para nós, a palavra-corpo; corpo-dor; dor-prazer; prazer-escrita; escrita-merda-resto-excremento; gozo:

(...) o resultado sempre renovado, jamais acabado, da produção de um ser, para o qual o “inconsciente é órfão, ateu, celibatário”, um inconsciente que não conhece nem Deus, nem mulher, nem país. Nem masculino, nem feminino, nem neutro. A escrita de Artaud é marca, traço no corpo, escrita-corpo, como um tecido, um tapete persa, corpo sem órgãos, fragmento e desidratadas lembranças, corpo erógeno que desconcerta a violência da calma dos falsos perversos.¹⁸

Escrita indecifrável e intransmissível. Escrita que exige vivência-corpo-experimentação; escrita que é corpo e que reinventa não apenas a linguagem, mas o homem, a vida, a cultura: corpoescrita que implica ação. O gozo intransponível que permite gozar junto, como numa grande orgia de deuses embebidos por vinho, mas que não admite qualquer *voyeurismo*. A farrá de Dionísio contra a sobriedade de Apolo. É preciso se lambuzar do gozo jorrado dos corpos, deixar misturar os excrementos e produzir novas energias que alimentem o Desejo. E não é por menos que a poesia de Antonin Artaud é ele mesmo carnefocado. Esse espaço de imanência por onde correm fluxos, por onde não se fragmentam sujeitos e objetos, onde o possuir-se a Si cede a espaço para o ser Si.

¹⁸ LINS, Daniel. *O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1999, p. 21.

E o que dizemos com tudo isso?

É necessário que cada qual construa para si um *Corpo-Artaud* próprio e experimente-o incansavelmente. Que mergulhe por seu Texto e que se permita inundar por essa

mescla de gritos e sussurros, lágrimas espermáticas, urina, sangue, sêmen que trituram, torturam o corpo, e produzem uma escrita de fogo e carne queimada, flutuando como um bezerro sacrificado na superfície ensanguentada, numa produção de marcas, escarificações no corpo e não nas páginas. Marca como a lei, lei como a escrita sobre o corpo, corpo como além da crueldade.¹⁹

Minimamente, essas páginas em branco, que pouco a pouco são preenchidas por letras isoladas, são o nosso processo de experimentação artaudiano. Uma escrita que tenta criar alguns espaços transitórios, linhas mais moleculares para respirarmos o mesmo ar que lhe sufoca. E, então, quiçá, transpiremos conjuntamente, em nossa escrita fragmentada, alguma similaridade criativa com os gritos compositivos de Antonin Artaud.

Depois de havermos dito, já não temos certeza. Não estamos certos que seja disso que se trata essa dissertação ensaística. Este é um possível começo? As palavras parecem jogadas, as ideias sobrepostas, soltas. De fato estão. Mas é preciso deixa-las sair para compor a página outrora em branco, de modo que na soma das letras e sílabas consigamos costurar qualquer coisa, que não mais do que algum devaneio inventivo. Elencamos algumas questões para nos auxiliarem ao longo do estudo, mas não temos com elas quaisquer compromissos de que seremos capazes de respondê-las, ou mesmo garantias de que, à medida que sejamos tomados pelo fluxo de nossos pensamentos, não as perderemos por algum lugar. De modo algum isto significa negligenciar ou ignorar os disparos propositivos de nossa pesquisa, mas assumir que estamos menos preocupados em apresentar respostas fechadas, do que compartilhar inquietações.

Pode ser que sejamos negligentes, mas é preciso confessar: nossa escrita corresponde à velocidade dos nossos pensamentos. E pior, com a intensidade com que eles nos atravessam e se transformam em outros pensamentos, que comem os

¹⁹ Ibidem, p. 10.

pensamentos anteriores e defecam novos pensamentos. Estes que por sua vez friccionam os pensamentos de antes e fecundam novos pensamentos, que ao nasceram matam os seus antecedentes; e como células vazias jorram novos pensamentos, que ao se encherem de significados perdem o sentido.

Não sabemos por onde começar e poderíamos decidir não definir o começo.

Perdemo-nos!

É ainda mais difícil não determinar o início e assumir os deslocamentos do pensamento; os cortes; os devaneios; as palavras cruas; a sujeira da escrita. Sem meios e sem fins. Sem culpa por não sermos nada generosos em significar qualquer coisa que seja. Nossa lógica, aparentemente desarmônica, pode ferir a ordem do discurso. Começar é sempre tão difícil.

O desejo diz:

Eu não queria ter de entrar nessa ordem arriscada do discurso; não teria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem a minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar nela e por ela como um destroço feliz.²⁰

O desejo é que essa escrita seja um processo criativo: *escritacriação*. Estamos tomados pela ânsia de torná-la um “ato de violência corporal, uma revolução que estupra a epiderme e busca desesperadamente construir outra autonomia, um outro país onde a filosofia, a arte e a poesia poderão, finalmente, eclodir longe das amarras de um corpo estrangulado pelo organismo²¹”. Fazer dela um processo compartilhado entre nossos corpos e os corpos que nos leem. Torná-la uma afecção entre corpos, uma produção de afetos. Não é grande nossa expectativa, mas é urgente a nossa necessidade de que ela não seja palavra fechada, mas corpo aberto. Um exercício de criação processual.

²⁰ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 07.

²¹ LINS, Daniel. *O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1999, p. 21.

A loucura só existe em uma sociedade, ela não existe fora das normas da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou capturam.

[Michel Foucault]

DA PERSPECTIVA DE UMA EXPERIÊNCIA TRÁGICA

A loucura de Antonin Artaud



Em uma antiga máquina de tear, velhas senhoras tecem, elaboram e interrompem os fios da existência de Antonin Artaud. Ágeis dedos manejam sobre um tecido-pele a agulha que perfura pequenos orifícios por onde passam os fios que conduzem sua vida. Entre o ovo e o embrião que se formam no útero de uma mulher estéril, invisíveis linhas costuram pelo umbigo a epiderme que o encobrirá como corpos. No cair da noite ouve-se um grito semelhante ao de um animal furioso. Mais tarde, saber-se-á que o choro de uma criança fez rasgar o ventre de forma tão violenta que fora anunciado o nascimento. Quando a ecdise se fizer necessária, o tecido-pele que encobre a nudez dos seus corpos será costurado por mãos que perfuram a carne. Como quem tricota pequenos pontos de sofrimentos físico-psicológicos e usa técnicas arcaicas de tortura da alma para finalizar suas bainhas.

Sobre o preto e o branco das cores do tecido-pele uma nova cor será derramada: vermelho, cor de vinho. Como o sangue do corpo do Cristo crucificado. O mesmo Cristo que compartilhou o cálice de seu sangue e o pão de sua carne. Tal pele avermelhada cobrirá os corpos de Antonin Artaud desde os dedos do pé ao topo da cabeça, desenhando com perfeição um rosto que insistirá em defini-los. A agulha fina tracejará sobre sua metade esquerda a arte e sobre sua metade direita a vida, e um tipo de muro branco as repartirá como duas peles para ocasiões distintas. Seus corpos estarão vestidos em sua nudez e segregados em sua metade vida e sua metade arte, como se fossem dois entre muitos, e não um duplo inseparável que não permitiria medir onde Antonin Artaud começa e onde Antonin Artaud termina.

No momento em que a máquina abstrata de tear o produzir como um corpo coberto por um rosto, abrir-se-á um enorme buraco negro que engolirá os seus corpos. E já não importará se Antonin Artaud deseja apenas experimentar os deslocamentos que seus corpos propiciam aos seus corpos próprios, por entre os espaços-tempos que produzem. Como animais selvagens, gritos ecoarão por todos os lados e Antonin Artaud

negar-se-á a existir como corpos pretos, brancos e vermelhos cor de vinho. Derrubará, então, o muro branco e fechará o buraco negro. Desejando a morte, vomitará o vinho e dissecará a carne. Violentará sua mãe estéril e penetrar-se-á em seu ventre. Será ele mesmo o seu pai. E, assim, tomará de volta para si a dor e a violência do nascimento. Engolirá o choro e será de novo o ovo que principia sua existência.

(...) o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias.¹

Entre todos os mistérios que criamos sobre Antonin Artaud, todas estas coisas só nos são possíveis confidenciar porque sentimos em nossos corpos os gritos avassaladores que abalaram a ossatura das mãos velhas, ágeis, invisíveis e violentas que o teceram: o pensamento, a linguagem e o corpo. E não cometamos de pronto o equívoco e a ignorância de nos atermos às palavras. De seus corpos nada mais podemos ouvir além dos gritos de um *corpoescrita*, tão poético quanto violento, contra as formas encerradas em si mesmas. Estas que na contramão dos fluxos desejantes, estacam-se nos padrões morais da razão ocidental, imprimindo sobre o corpo o cárcere da representação e desviando-se de um estado de corpo performático, que assumiria como verdade própria de sua desrazão, a loucura como o desejo que é “não palavra”.

Poeta lírico, corpo protestante, no sentido de quem protesta e não como um religioso, embora o tenha sido em certo momento de sua existência, Antonin Artaud exprime a força do corpo raivoso que já não mais suporta os espaços demarcadores da linguagem, os enunciados forjados, os sentidos fabricados. No extremo da dor de existir na realidade de um corpo fragmentado e condenado ao Juízo psiquiátrico, propõe-se corporalmente como linha de fuga aos territórios quadriculados da vida; esparramando seus corpos por seu Corpo sem Órgãos e conferindo ao Teatro a Crueldade necessária para confrontação do ser frente ao Ser.

¹ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3* – São Paulo: Ed. 34, 1996 p. 13-14.

E como sabemos, o Teatro da Crueldade é ele mesmo a reinvenção da vida pela transformação da arte. A proposta de metamorfose da *mise-en-scène* do século XX tomada pela força da “palavra-nua”, onde o corpo cênico processa-se como potência para produção de novos modos de ser na proposição da desorganização dos organismos afetivos, estéticos, éticos e políticos. Este grito escuro, que surge como murmúrio na primeira metade do século passado, explode como gritos lancinantes por todos os lados e ecoa agora em nossos dias atuais. E, então, sentimos a multidão dos corpos excitados, que molecularmente se movimentam como Antonin Artaud, inundar-nos e habitar-nos, corpos criadores contemporâneos.

Se por acaso perguntam-nos quem somos, digo-lhes que somos muitos. Porque em cada um de nós há uma legião de corpos e em cada corpo dessa legião uma nova legião. De modo que são incontáveis os corpos que corporificam a presença energética de Antonin Artaud. Como os corpos dos terreiros de Candomblé, que permitem serem montados como cavalos pelas energias e forças da natureza de seus Orixás, somos legiões de corpos que se entrelaçam. E entre nós estão os que falsamente classificamos como atrizes e atores. Corpos que exultam de Artaud a experiência do ser banhado pelo terror e o frescor da loucura. Loucura esquizofrênica, que afirma o corpo desterritorializado de *Artaud el Momo* (1988) como o duplo simultâneo – dentro/fora da linguagem – capaz de enlouquecer o subjétil-língua e produzir, a partir disso, procedimentos criativos de recusa corporal ao *Juízo do Verbo* para fazer falar seu *Corpo Empestado*.

Com Artaud, toda uma força de subversão traiçoeira abala na ampla esfera social os mais distintos espaços de produção discursiva, nos quais o *Verbo-Deus* exerce corriqueiramente atos de violência simbólica sobre o saber da sensibilidade. Há aqui o agenciamento de grãos de areia movediça que sob as injunções dominantes criam zonas de passagem, as quais fazem da vida artaudiana a carnalização da ideia insana de “ausência de obra”. Neste sentido, Martin Esslin (1978) é perspicaz em sua observação de que para acessar a profundidade do pensamento de Artaud é preciso primeiro olhar para sua própria existência: corpo de “ideias, preceitos, experiências tornadas concretas, feitas carnes; a história de uma vida e uma morte, comprimidas numa única e memorável estampa, capaz de provocar imediata resposta emocional”. O mito realizável que se cristalizara no “símbolo de uma atitude diante da vida”, cuja força tenaz é

transposta para uma imagem onde “a palavra, o conceito, é tornado palpável e ganha presença física”.²

E o que sabemos quanto a isso?

Nada!

Suspeitamos apenas que seja o “inquebrantável amor à verdade e o dom de observação fora do comum”, qualidades que em meio às marcas da suposta loucura, exposta nas *Memórias de um doente dos nervos* (1984), Daniel Paul Schreber esperava serem nele identificadas por seus leitores, o que em Artaud nós experimentamos. “Sofrimento psíquico ou subversão estética?”, retomando o questionamento de Peter Pál Pelbart, em *A Clausura do Fora e o Fora da Clausura* (1989). Trata-se de perseguirmos o problema que em *Eleonora* (1841) Edgar Allan Poe sugere ainda não estar resolvido: “se a loucura é ou não a suprema inteligência – se muito do que é glorioso – se tudo o que é profundo – não tem a sua origem numa doença do pensamento – em modalidades do espírito exaltadas à custa das faculdades gerais³”.

Não nos precipitemos.

Consideremos apenas que há uma ontologia da loucura que pode ser percorrida na própria escritura artaudiana. Quando seu caso pessoal, seguindo a perspectiva de Esslin, transforma-se em paradigma da arte. Em termos nossos, quando no interior da objetividade crítica da loucura um rastro trágico nela se *desobra*. De onde se pode dizer, tal como Schreber, Artaud, “doente dos nervos sim, mas não uma pessoa que sofre de turvação da razão”. Daí todos os desdobramentos que, sob a face de *Van Gogh o suicidado pela sociedade* (sd), Artaud regurgita contra uma suposta sanidade social e coletiva, afirmando que um homem alienado nada mais é do que aquele que, tomado “pelo vigor da fantasia e o ardor da paixão” (para citarmos mais uma vez o conto de Poe), “a sociedade se nega a escutar, e ao qual quer impedir que expresse certas verdades⁴”.

² ESSLIN, Martin. *Artaud*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978, p. 13 -14.

³ POE, Edgar Allan. *Eleonora* (1841). In: *Ficção Completa, Poesias & Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

⁴ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d, p. 12.

Ora, se a Artaud cabe o estigma do louco, para além e muito antes das condições fisiológicas que originaram sua incapacidade nervosa, é porque em nossa paisagem cultural perpetua-se a equação social cujas vicissitudes normatizam a sensibilidade, tanto quanto configuram as formas de repulsa e isolamento que, na captura da loucura, transformam-na em objeto de saber, pela negação do saber que lhe é próprio. A fim de evitar que, em nome da diferença impressa nesta e por esta suposta loucura, haja uma obrigatoriedade sociocultural de reconhecê-la como o “patrimônio universal do psiquismo humano⁵”, que nada mais inquire do que a relação de todos os homens com “seus fantasmas, com seu impossível, com sua dor sem corpo, com sua carcaça da noite⁶”.

Neste sentido, estamos próximos da interpretação foucaultiana quanto à loucura enquanto experiência trágica, capaz de desconstituir o comportamento moral e interromper a manutenção de ideais sociopolíticos, criando um espaço de vazio que direciona o olhar do homem à realidade que o antecede. No sentido em que esta realidade lhe é como a origem vertiginosa de sua verdade primitiva, isenta de ser tocada em completo por uma razão castradora e colonizadora; por estabelecer em si o limite que funciona como a “noite do começo em que a razão se formou” e que, no entanto, é tudo o que a razão não é. Aqui, uma primeira imagem permite-nos suspeitar de uma presença desviante envolvida por deslocamentos subjetivos que, em larga escala, autoriza-nos, homens de razão, a ir ao encontro de nossa origem de homem de loucura.

Síntese provável que em muito poderia persistir, não fosse o reverso moral que de um período a outro lançou a loucura em um território acidentado. Este que, ora a absorveu como parte integrante de um universo social e ora a excluiu desse mesmo universo, mediante agenciamentos concretos que no exercício de poder condicionaram a loucura aos domínios da razão, concebendo sobre ela distintas teorias que a coligaram a um sistema de operações médicas. Trata-se de uma maquinaria coercitiva que de uma só vez lançou o corpo louco como que do outro lado da razão, criando contra ele uma rede de práticas correspondentes a concepções jurídicas, políticas, e econômicas. Em seu

⁵ PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1956, p. 93.

⁶ FOUCAULT, Michel. Loucura ausência de obra. In: *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 211.

conjunto, tais práticas reforçaram as ações modulares que consolidaram a exclusão do corpo louco do convívio social.

Porque se há algo do qual não podemos duvidar, é que contra este corpo todo um agrupamento de medidas médicas, políticas, éticas, morais, físicas e mesmo religiosas vislumbram a sua dominação, purificação e docilização. E isso desde o momento em que a nossa humanidade obliterou a força dionisíaca da loucura para enclausurá-la numa dormência desarrazoada. Quanto a isso, na *História da Loucura na Idade Clássica* (1989) e na série de aulas, ensaios e entrevistas reunidas em obras sucessoras, Michel Foucault tece uma arqueologia perceptiva, observando com olhos atentos e afetivos como as diferentes subjetividades do ocidente contribuíram, no atravessar de uma descontinuidade temporal, para a construção da loucura como objeto sociocultural. Nos interditos de seus escritos encontramos a premissa de que somente no seio de uma sociedade tal objeto poderia ser apreendido, mediante a razão que a determina nos atos corporais, em decorrência dos contratos sociais que priorizam a verdade e o Bem que alimenta toda moral.

A investigação foucaultiana demonstra uma polifonia histórica que permite pensar a loucura a partir da constituição da doença mental, em um trajeto não linear, que, no entrelaçamento dos processos evolutivos com a história individual do corpo doente e os aspectos que resumem a sua existência no mundo, retratam um percurso que vai da alienação social à alienação psicológica.⁷ Sem embargo, distante de uma epistemologia e de uma cientificidade aderida como verdade psicológica, o objetivo maior do trabalho foucaultiano é pensar a loucura, concentrando-se na criação de espaços nos quais ela possa falar uma linguagem própria. O que fará com que, seguindo esta polifonia histórica, seja alcançado o grau zero da loucura, como o lugar onde ela se mostra em sua dimensão trágica, enquanto experiência indiferenciada, de limites e separações.

Neste caminho será evidenciado como, perdendo-se dos antigos poderes de revelação e manifestação que a prefiguravam, na Idade Média e na Renascença, como um fato estético e cotidiano, a loucura foi enclausurada em um sistema que, a datar da internação do século XVII, enrijeceu-a como o fenômeno natural que bem se fez

⁷ FOUCAULT, Michel. Doença mental e psicologia. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

conhecer no século XX. Resultando daí a sua supressão de “fortaleza visível da ordem” para a diminuição ao *status* do atual “castelo de nossa consciência”.⁸ Transformações conceituais, simbólicas e realizáveis que de muito longe inspiram a divergência territorial entre razão e loucura como forças opostas e contrárias; que se desmoralizam mutuamente pelo empoderamento de uma experiência crítica, alcançada por um conglomerado institucional, alimentado pela essência filosófica, a verdade científica, o determinismo moral e o saber psiquiátrico.

Sempre na ordem de métodos e sistemas arbitrários que sobre a loucura imputam um sentido singular, amorfo e estruturante, afirmando-a como doença mental, ilusão, sonho. Juntos e sob a justificação de uma suposta dualidade entre verdadeiro e falso, esses sistemas institucionais são os responsáveis pela cisão comunicativa entre razão e loucura que tão bem se pôde apreender na instância do discurso. Porque, não sem um tanto de pressão e uma cota de violência, são os atos de fala do corpo em delírio que desde antes, e ainda agora, se quer nulificar, rechaçar, desprezar. Só por isso que há muito não mais inquieta-nos, e em quase nada interessa-nos, a língua parva dos Bobos medievais, como bem diz Foucault: sábios diabos que nos fizeram rir diante da evidente miséria de nossa humanidade, dizendo suas palavras racionais que em nada compactuavam com nossa suposta razão.⁹

Nisto demarca-se que o ímpeto pela verdade criou um aparelhamento disciplinar, que, ao coagir nos corpos loucos tudo quanto deturpa a razão, aproximou a loucura dos “estranhos efeitos do saber”, enclausurando-a no limite da experiência da linguagem. Com efeito, no século XV, toda uma sátira moral impõe-se sobre a loucura, silenciando uma língua trêmula, que emitia mais balbucios imagéticos do que palavras sintaxicamente precisas, para falar em seu nome. Ao modo do *Elogio da Loucura* (1972) de Erasmo de Rotterdam, cuja palavra, como expressão dos limites da razão, escreveu a loucura em conexão com o homem e suas debilidades. Sem se deixar por ela contaminar, Erasmo fitou a loucura de longe, e nada mais pode dela extrair senão uma doce ilusão. Mesmo por isso, seu elogio se une às significações representativas que incorporaram à

⁸ FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

⁹ Idem

loucura, enquanto experiência da linguagem, as diferentes fraquezas humanas, segundo uma ordem de exclusão.¹⁰

Em *A ordem do Discurso* (1996), flagramos a consideração foucaultiana de que essa violência excludente é fruto da “vontade de verdade” que, na esfera discursiva, atravessa secularmente a nossa história. A começar pelos gregos do século VI que, segundo um rito conduzido por quem detinha o direito à fala, valorizavam a verdade na forma de enunciação. Empoderando os que pronunciando a justiça outorgavam o papel que cada indivíduo ocupava no mundo, mediante profecias acerca do futuro que os homens deveriam aderir como destino. Quando, mais adiante, o discurso da verdade passa a se estruturar no enunciado, cria-se a oposição entre verdadeiro e falso: dualidade estrutural que resulta na forma de nossa “vontade de saber”. Esta que, junto à vontade de verdade, reside sobre um suporte institucional, que reconhecemos a partir de um “compacto conjunto de práticas, como a pedagogia (...), como o sistema dos livros de edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje¹¹”. Por essa sustentação institucional a vontade de verdade, aliada à vontade de saber, exerce um poder de coerção e uma pressão sobre os diferentes campos de discursos.

Afirmado isso, caberia perguntar-nos: quem autoriza, valora ou mesmo quem separa e rejeita as vozes que enunciam nos dias atuais? Ora, se já não estamos mais com os gregos, orientados por um discurso verdadeiro que responde ao desejo ou que “exerce o poder na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro”, o que está em jogo senão, simplesmente, o desejo e o poder? Estamos aqui repetindo Foucault, porque, para ele, o jogo entre verdadeiro e falso é, junto à loucura e o desejo do discurso enquanto poder que proíbe certas palavras, uma das formas de exclusão que modula nossa sociedade. A síntese foucaultiana é dada pela sugestão de que um discurso que esteja livre do desejo e fora do poder não é capaz de reconhecer sua vontade de verdade. De modo que a verdade possível de ser por ele acessada não passa de uma verdade mascarada.

Assim só aparece a nossos olhos uma verdade que seria riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal. E ignoramos em contrapartida a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

¹¹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 17.

verdade e recolocá-la em questão contra a verdade, lá onde justamente a verdade assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura; todos aqueles que de Nietzsche a Artaud e a Bataille, devem agora nos servir de sinais, ativos, sem dúvida, para o trabalho de todos os dias.¹²

Em nosso devaneio nos vem que a vontade de verdade não está tão distante do que poderíamos nominar como vontade do real. Essa composição foucaultiana, sob a sombra do louco Artaud, vai nos dizer: o que se mascara socialmente é a realidade, e ainda assim, é em busca dela que nos movemos por todos os espaços em que nos atrevemos a construir saberes que podem ser socialmente compartilhados. Porque é justamente no terreno do real que a loucura não pode ser autorizada, uma vez que ela daria a esse espaço um novo sentido, fazendo ruir os mecanismos que historicamente ocupam os territórios privilegiados do discurso. Tão somente por isso, reconhecemos a loucura como proveniente do enclausuramento de uma experiência sensível e primária, que sempre falou por si própria, a partir de uma razão originária, envolta por certa sacralidade que a coligava às forças cósmicas da natureza. Mas que, não obstante, fora subalternizada pelo discurso letrado, que sobre ela imputou uma tessitura crítica.

Sugestão leviana a insinuar que contra o dizer delirante o campo discursivo, dominante e dominado pelas instituições do Verbo, fez saltar uma suposta inoperância e infuncionalidade que afirma na palavra louca a ausência de verdade. Legando ao corpo louco a condição imensurável de não deter os mesmos direitos e poder de propagação garantida aos polos discursivos, que consonantemente servem às empreitadas da máquina arborescente. Diante do evidente perigo que a língua louca apresenta, sua palavra é desprezada e diminuída a um singelo ruído. Este que, ora se fará ouvir como uma razão ingênua e ora se perderá no silêncio abissal, que até hoje se perpetua entre o homem racional (denominado são) e o homem desarrazoado (denominado louco).

Mas, se com o reverso se faz verso, do silêncio ruidoso, entre razão e loucura, a terra devolve seus mortos e o mar cospe suas Bestas. E num prenúncio apocalíptico os corpos de Antonin Artaud gritarão, reintegrando tensivamente, pela linguagem do corpo, os dois lados, encontrando entre eles uma fresta afetiva que afirma na loucura

¹² Ibidem, p. 20-21.

uma vida trágica, dissonante da razão, mas que, todavia, não sobrevive sem um rastro de racionalidade. Na fúria por garantir o direito a existir como um corpo pleno, Artaud vê-se condicionado a trafegar entre a razão e a loucura. Apropriando-se de tal prerrogativa, ele demonstra e denuncia que se há uma criticidade que insistente em falar por ele, por meio de um discurso que julga compreender a loucura mediante um saber letrado, um saber médico e um Juízo psiquiátrico, há muito antes e por baixo disso um dizer que é próprio da loucura. Uma língua insana que encontra abrigo na potência imagética dos cantos primitivos; na (des) formalidade oral; numa escritura que prioriza o texto que se produz processualmente, no instante em que o corpo do poeta se coloca em estado de criação.

Mais uma vez não nos precipitemos!

Por nenhum caminho, ao menos não de forma consciente, objetivamos, sobre a sombra e a luz de Antonin Artaud, fazer um culto em louvação à loucura. Tampouco apontar, por nossas próprias convicções, críticas à escola psiquiátrica. Deixemos isso a cargo daqueles que à loucura tomam como objeto de suas pesquisas. Para nós, é suficiente demarcamos a experiência da loucura artaudiana na distância institucional que hoje designa a doença mental, e na proximidade ontológica e trágica de uma linguagem que declara guerra aos órgãos no exercício de uma Crueldade que excreta o Juízo de Deus, em prol da verdadeira experiência da “Crueldade do real”. Novamente, a sobriedade de Poe nos empolga, e descobrimos que pensar a loucura na profundidade do pensamento de Artaud só é possível no limite de dois estados da existência mental: “o de uma razão lúcida que não pode ser contestada (...) e um estado de sombra e dúvida, que abrange o presente e a recordação¹³”.

Como no *Livro dos sonhos* (1986), de Jorge Luis Borges, a loucura artaudiana será para nós como um delírio, que seguindo a etimologia da palavra se entende por um “semear fora do sulco”. Mas Borges já nos adverte que “esta ideia não implica que o sulco seja mal traçado ou que a semente esteja estragada”, apenas sugere o delírio tal qual um sonho. Ainda que a forma mais comum do delírio possa ser dada por “uma série de atos ou de palavras incoerentes desprovidas de consequência e apropriação”, não está subentendido que cada ação do corpo delirante não possa “ser razoável e cada palavra

¹³ POE, Edgar Allan. *Eleonora* (1841). In: *Ficção Completa, Poesias & Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

correta”.¹⁴ Correta não designa acerto ou contradição ao erro, apenas aponta para a produção desejante do corpo em delírio.

Um dos corpos afetados de loucura com qual no encontramos no processo de pesquisa dizia estar certo de que as palavras lhe saltavam da boca mesmo quando não as pronunciava.

Sopro inconsciente?

Qual o desejo que obriga a dizer o não dizível silencioso?

Nos instantes de angústia do torpor da palavra, sobre o corpo em delírio era o rosto de Deus que se ouvia invocar: – “*Aleluia! Aleluia!*”. E todo o Juízo do *Verbo-Deus* se fazendo prevalecer pela suposta impotência corporal de fazer romper o automatismo da língua. Mas para Antonin Artaud melhor é perder a língua do que submeter-se a tal Juízo.

Escreve Artaud:

Perde a língua Paolo Ucello, come-a, língua, Paolo Ucello, “come a tua língua, velho cão, come a tua língua, come (...). Eu arranco a minha língua”.¹⁵

Quiçá *O Rumor da língua* (2004), do qual fala Roland Barthes, possa ser mais perceptível no corpo em delírio. Tal inferência parece pouco provável julgando que, como código da linguagem, a língua tem em si uma autoridade fascista que coarcta o discurso, ultrapassando os espaços que lhe são autorizados e operando em todos os territórios, nos quais produzem mecanismos de intercâmbio social. Pela relação política que com ela construímos, há uma autoridade que se projeta sobre o corpo, impondo sobre ele condições de sujeição: docilização corporal pela tecnologia verbal. Mediante uma escala de classificações alienantes, tal autoridade mascara a negação e a suspensão de sentido, atuando por signos que se repetem e se agregam.¹⁶

Há nisso a inferência barthesiana de que a língua não ultrapassa o espaço de um objeto social portador de “rubricas obrigatórias”, que conduzem o pensamento a um determinado padrão, tendo em seu interior uma construção temporal que preserva

¹⁴ BORGES, Jorge Luis. *Livro dos Sonhos*. São Paulo: Difel, 1986, p.129.

¹⁵ ARTAUD, Antonin. *O Umbigo dos limbos*. In: O Pesa-Nervos. – Lisboa: Hiena, 1991, p. 18

¹⁶ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

como seu centro gerador o presente da enunciação.¹⁷ Aflorada pela produção de significantes, a língua resguarda o sujeito que enuncia na condição de afirmar e assentar em si o signo que se repete, sem qualquer possibilidade de desvio ou divergência com o que é dito. ¹⁸ Ah! Mas entre “Deus” e o “Diabo” a loucura estabelece o seu reino. E, então, a língua desarticulada de *Artaud el Momo* (1988) percorre o corpo, fazendo surgir uma nova linguagem que ressoa como cantos de terreiros de pretos, batuques desmedidos que invocam as forças da natureza sobre os corpos. Já não havendo qualquer sentido que não seja sentido na pele, ou qualquer palavra que não seja palavra nua, encantamentos: glossolalias¹⁹.

Escreve Artaud:

ratara ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara katara
otara retara Kanã

ortura ortura konara
kokona kokona koma

Kurbura Kurbura Kurbura
Kurbata Kurbata Keyna

pesti anti pestantun putara
peti anti pestantun putra²⁰

No corpo louco, a língua, a “serviço” de uma linguagem, em nada corresponde com “as regras convencionadas dentro de um contexto simbólico estabelecido²¹”. Na língua de Artaud, o corpo louco e o corpo do poeta se afetam e provocam a já conhecida anomalia que gera seres excepcionais, “daquela raça que produz um Baudelaire, um Nerval, um Nietzsche...²²”. Homens que experimentaram a Crueldade, o que só é possível no reconhecimento das forças que sobre a realidade imperam e das forças que precisam ser produzidas sob a máscara das forças primeiras para pervertê-las. Sabendo que no fim, o que resta, para um único homem, é a luta insistente de uma vida contra outra vida.

¹⁷ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹⁸ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹⁹ As glossolalias são experimentos de linguagem, propostos por Artaud, que só podem ser compreendidos na medida em que o leitor encontre o ritmo próprio de cada um deles.

²⁰ ARTAUD, Antonin. apud WILLER, Cláudio (Org). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: Ed L&PM, 1983, p. 118.

²¹ GENEROSO, Cláudia Maria. *O funcionamento da linguagem na esquizofrenia: um estudo laciano*. Dissertação (Mestrado): Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006, p. 22.

²² Toulouse apud ESSLIN, Martin. *Artaud*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978, p. 20.

Mesmo por isso, enquanto tantos outros quiseram consumir obras toda poesia de Artaud é a tentativa de revelar seu espírito.

Escreve Artaud:

Eu queria fazer um livro que incomodasse os homens, que fosse como uma força aberta capaz de os levar, lá aonde não teriam nunca consentido ir, uma porta que chegasse pura e simplesmente a comunicar com a realidade.²³

Esta porta de acesso à realidade, da qual fala Artaud, só será possível, ao que nos parece, na assunção da Crueldade como potência. Crueldade intempestiva que na contramão do império do discurso da verdade, faz manifestar no corpo do poeta a linguagem da loucura. De modo a criar os buracos por onde um sopro vocifera o que há de mais irrisório numa realidade, correspondente ao que, para ele, não deu certo e, portanto, precisa ser constantemente recriada. Com efeito, “para grande escândalo de todos aqueles que proibirão sua palavra ou fustigarão a obscenidade de seus propósitos²⁴”, os corpos próprios de Antonin Artaud far-se-ão verbo demonizado e serão como as testemunhas do aparelhamento biopolítico, sustentado por uma sociedade moderna que, em relação aos loucos, não deixa de ser um tanto quanto provinciana.

Como se os corpos artaudianos detivessem o saber não sabido de que entre uma ponta e outra, razão e loucura, há mais mistérios do que essa vã sabedoria filosófica pode alcançar. A começar por certa absurdidade que insiste que loucura e desrazão são forças sinonímicas. Ora, Artaud-Satã sabe, e o sabe muito bem porque é um saber corporal que o (des) orienta, que há um encobrimento dessa distinção entre desrazão e loucura que só serve à razão. E esse saber não é imaginário, senão a construção de uma “ciência” que flui de sua própria experiência. Num vaivém entre a patologia da loucura e a transgressão de tal estado, pelo agenciamento de certo pluralismo de forças, produtoras e produzidas pela alegria movente, oriunda do reencontro entre Dionísio e Apolo. O que sobremaneira diz-nos da loucura, na proximidade do sentido trágico nietzschiano, experimentada como uma “estranha alquimia dos saberes, das surdas ameaças da bestialidade e do fim dos tempos²⁵”.

²³ ARTAUD, Antonin. *O Umbigo dos limbos*. In: *O Pesa-Nervos*. Lisboa: Hiena, 1991, p. 06.

²⁴ MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 40.

²⁵ FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 27.

Ora, não precisamos ir tão longe para diagnosticar a loucura de Antonin Artaud. Em seus escritos temos todas as provas irrefutáveis que tão bem expressam a sua doença dos nervos e o seu diagnosticado delírio. Por entre as inúmeras cartas que escreveu podemos construir uma cartografia dos estados de tormenta que o assolavam e que tão bem retornam às suas relações familiares, médicas, amorosas, artísticas; aos anos de deriva e, sobretudo, à internação asilar. Uma vida regada à loucura, poderíamos levemente dizer. Sabendo que essa loucura é do tipo dessas experiências que só ressoam como delírio porque advém de uma (in) corporeidade que renega todas as barreiras do Ser. Pura perturbação dos estratos morais que nossa cultura, nossa sociedade – e por que não dizer nossa política? – fundamentam cotidianamente.

Recriação delirante que forja numa existência “trans-histórica” a capacidade de devorar o real, a fim de reencontrar-se com a realidade primeira de todas as realidades, o começo de todos os começos, onde se conheceu a Crueldade plena, sem nomes, sem sujeitos, sem línguas, sem formas, apenas devires. Onde Antonin Artaud não era Antonin Artaud e onde “papai” e “mamãe” não haviam ainda copulado.

Não, Senhores!

Não estamos em nenhum momento diante de um “homem normal”. Estamos agora, e desde antes, adentrando em um universo dissonante de todos os limites tempo-espaciais e físico-biológicos com os quais a nossa linhagem humana comum acostumou-se a compactuar. Isto porque, a loucura artaudiana, para nós, se insinua como uma experiência trágica. No sentido em que, diante de uma cultura que insiste em encurralar sua parte maldita, ora excluindo-a como mera aparência fenomênica (como o fez o socratismo-platônico), ora dizendo-a como a causa dos erros do sujeito que pensa (ao modo do cogito cartesiano), a perspectiva trágica, empregada à loucura, atua como a face visível da transgressão e do limite, desvelando-se como a força que quer tocar o território no qual ainda pulsa a unidade primigênia entre razão e loucura: lá onde a linguagem, estrutura primeira e última da loucura, dança em meio às significações originárias. Este jogo de transgressão e de limite pode ser compreendido nos escritos foucaultianos, expressos no *Prefácio à Transgressão* (1963):

A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples; a transgressão transpõe e não cessa de recomençar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. Mas esse jogo vai além de colocar em ação tais elementos; ele os situa em uma incerteza, em certezas logo invertidas nas quais o pensamento rapidamente se embarça por querer apreendê-las. O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser: inexistência de um limite que não poderia absolutamente ser transposto; vaidade em troca de uma transgressão que só transporia um limite de ilusão ou de sombra.²⁶

Quando mergulhamos na poética artaudiana encontramos com esta experiência trágica de transgressão e de limite, que não nega a loucura em vista da razão e nem a razão em vista da loucura, mas que se efetiva em uma afirmação que nada afirma, criando apenas sua unidade conflitante, em uma constante ruptura de transitividade, como um gesto que transpõe os contornos de seu próprio limite para tocar sua própria ausência. Foucault (1989) foi quem primeiro a percebeu, quando, diante da iconografia de Bosch, Brueghel e Dürer, situou a loucura como expressão do limite da existência, que se insinuava desde as formas subterrâneas do mundo. Em relação ao século XV, ele a diz presente quando a loucura substituiu o tema da morte, marcando uma torção e não uma ruptura, que contemplava a mesma inquietude relativa a um nada, que não é exterior, mas que se move desde dentro, como forma contínua do existir. Mesma experiência que se exibia nas últimas manifestações da idade gótica com a *Dança Macabra* e o *Triunfo da morte*, tanto quanto, nas Festas dos Loucos e na literatura de Shakespeare e Cervantes.

Consideremos aqui, como sugere Roberto Machado, em *Foucault, filosofia e literatura* (2005), que a proposição de uma experiência trágica da loucura tem sua base conceitual em Nietzsche, quando, em *O nascimento da tragédia* (1992), o jovem filósofo apresenta as primeiras concepções das estruturas do trágico, a partir da unidade mística entre a vida e a morte que caracteriza a grande tragédia grega, no ato de reconciliação dos artísticos conceitos apolíneo e dionisíaco. Seguindo a visão estética do mundo, dado que, como ressalta Peter Szondi, citando Nietzsche, em *Ensaio sobre o trágico* (2004), o mundo e a existência só podem ser justificados por fenômenos estéticos, o apolíneo e o dionisíaco configuram os impulsos da natureza que possibilitam ao pensamento

²⁶ FOUCAULT, Michel. *Prefácio à transgressão*. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.32.

nietzschiano traçar as relações de força entre a verdade e a arte. Sabendo que esta última concentra o poder de dar sentido à vida, de maneira que, diante do sofrimento inevitável do existir, o homem seja seduzido a continuar vivendo fora do niilismo negativo, reativo ou passivo. Os quais, respectivamente, dizem do pensamento que nega a vida em nome de valores superiores; nega os valores superiores em nome do progresso da humanidade; nega os valores superiores e o progresso da humanidade, não lhe restando qualquer esperança de corrigir o instante em que se vive, porque o saber lhe sufoca.²⁷

Atendo-nos ao niilismo negativo, vamos ao encontro da tendência socrática e o modo como a dualização entre essência e aparência postulou uma inversão pragmática entre a força criativa do instinto e a força crítica da consciência, dizendo o primeiro crítico e a segunda criadora.²⁸ Abarcando o mundo em um conhecimento inteligível, esta dualização, segundo Nietzsche, iniciou a era da razão e do homem teórico: aquele que caminha na direção da potência do saber racional, subordinando as incongruências corpóreas à hegemonia do pensamento. Nesta posição hierárquica de superioridade da razão sobre os instintos criadores, a vida potente em devir passa a ser julgada, medida, limitada, silenciada e negada em nome de ideais superiores, ideais além do mundo. Emergindo daí a doença niilista, que na relação de estranhamento e ruptura do homem moderno com a natureza, corrói os seus corpos com as chagas da verdade. Mas nos adverte Nietzsche: nós temos a arte para não morrer de verdade.

Nessa afirmação encontramos uma das motivações maiores da jovem filosofia nietzschiana: combater os efeitos do idealismo socrático, por meio de uma ética da criação, que afirma a vida no exercício estético da arte. Ora, e que outra arte seria capaz disso senão a tragédia, cuja potência se mostra em criar possibilidades de acesso às questões primordiais da existência, por se configurar numa relação orgânica e estrita com a vida? Para Nietzsche, somente a arte trágica, pautada nos impulsos apolíneo e dionisíaco, seria capaz de conduzir o homem à verdade do conhecimento, porque ela não nega os instintos terríficos e demoníacos da natureza, mas afirma-os como parte integrante e inerente à vida. Onde a tendência socrática se restringe em criar rupturas,

²⁷MACHADO, Roberto. *A alegria e o trágico em Nietzsche*. Café Filosófico: TV Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k38E4DY4Gsg>>. Acesso em agosto de 2016.

²⁸NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

nos contornos de um plano transcendente, entre essência e aparência, a interpretação trágica do mundo concentra-se em traçar os caminhos que permitem unificá-las, a partir de um deslocamento em direção ao plano imanente, onde o valor da vida é afirmado como obra de arte e o homem como artista – a vida como eterna criação e o homem como seu único criador. Onde, ademais, a existência é afirmada sob uma justificativa estética e o homem, vivendo em harmonia com si mesmo, com a humanidade e com a natureza encontra sua totalidade integrando a totalidade do mundo.

Princípio de individuação, o apolíneo (mundo do sonho e da imagem) reflete o “processo de criação do indivíduo, que se realiza como um processo da medida e da consciência de si²⁹”. Amparado em Apolo – que brilha tal quais os deuses olímpicos, sendo ele mesmo o deus da ordem, da harmonia, da beleza e da aparência, cujo princípio é *Conhece-te a ti mesmo e Nada em demasia* – tal conceito reflete a força prodigiosa que motiva o homem a criar, “como por magia, a partir do material confuso das sensações, uma série de imagens que se desenvolvem continuamente fora dele, no espaço e no tempo, seguindo a lei da causalidade³⁰”. Consoladoras da vida individual do homem, estas imagens, que são por ele repetidas em sonhos e contempladas profundamente em toda a sua riqueza e esplendor, conduzem-no a uma felicidade absurda, na medida em que se insinuam nas formas artísticas das artes plásticas e na desmesura de um limite inultrapassável. Favorecedoras da ilusão da realidade, elas encobrem o mundo com o tecido estético da aparência perfeita, possibilitando ao homem resistir ao pessimismo, ao sofrimento e ao lado sombrio, tenebroso e sofredor da vida.

Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o "resplendente", a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida. Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser "solar", em

²⁹ MACHADO, Roberto. Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

³⁰ RHODE, Erwhin. *O nascimento da tragédia no espírito da música, de Friedrich Nietzsche (1872)*. In: MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005, p 49.

conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência.³¹

Do culto das bacantes convoca-se a embriaguez, a exuberância e a música dionisíaca. Onde Apolo traz a individuação, Dionísio representa a reconciliação, a mística unidade universal entre os homens e entre os homens e a natureza. Frente aos limites da individualidade apolínea, o impulso dionisíaco é a possibilidade de “se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte na totalidade”. Ao mundo da bela aparência de Apolo a violência e a volúpia de Dionísio afirmam a realidade com todas as suas eventualidades, contradições e terror. “Em vez de medida, delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolínea, o que se manifesta na experiência dionisíaca é a *hybris*, a desmesura, a desmedida”. No lugar dos raios solares da consciência de si, a desintegração do eu e a supressão da subjetividade autorizam o homem a se conectar com a existência, de maneira que ele deixará de ser escravo da ilusão para ser um homem livre, cujo prazer maior está no aniquilamento do mundo aparente. Já aí se produz, diante da serena experiência onírica, “o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística dos deuses da possessão”.³²

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera. Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à "Alegria" e se não se refreia a força de imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se do dionisíaco. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a "moda impudente" estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força

³¹ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 29.

³² MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005, p08.

artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da *embriaguez*.³³

No entrelaçamento entre Apolo e Dionísio, encontra-se a ponte que permite a Nietzsche relacionar a arte trágica ao culto dionisíaco, sob a hipótese “de que a tragédia se origina dessa multidão encantada que se sente transformada em sátiros e silenos, como se vê no culto das bacantes”.³⁴ Por este prisma, a potência da tragédia será demarcada no coro trágico, a representação da embriaguez dionisíaca, que retrata a existência “de maneira mais veraz, mais real e mais completa”, exibindo-se como “uma muralha viva contra a realidade assaltante” do mundo abstrato do conhecimento. “Símbolo do conjunto da multidão dionisiacamente excitada”, o coro agencia as forças que combatem o princípio apolíneo de individuação, fazendo desaparecer os conceitos de medida de si e consciência. O que possibilita ao homem reencontrar a si mesmo, ver a si próprio transformado, fora de uma pretensa realidade.³⁵

Nesta conjuntura, a música, arte essencialmente dionisíaca, é o corpo no qual estas forças se movem, constituindo o caminho elementar para que o homem possa escapar da individualidade. Sob a influência de Schopenhauer e Wagner, os quais afirmam a música como “expressão imediata e universal da vontade, entendida não como vontade individual, mas como essência do mundo³⁶”, esta linguagem será considerada a força apoteótica e o elemento fundamental que permite explicar o nascimento da tragédia, enquanto arte mítica que nasce do espírito da música. Esta partícula dionisíaca, que embala o coro trágico excitando espantos e pavores, tem em si mesma “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia³⁷”. No compasso dessa essência melódica da natureza, o homem é incitado a seguir em direção “à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas³⁸”, para, desprendendo-se de si mesmo, de sua

³³ NIETZSCHET, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 31.

³⁴ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005, p.08.

³⁵ NIETZSCHET, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 56-63.

³⁶ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

³⁷ NIETZSCHET, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 34.

³⁸ *Ibidem*, p. 35.

individualidade, mergulhar em “um mar perene, um tecer cambiante, um viver ardente³⁹”.

Em *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia* (2005), Roberto Machado ressalta que muito embora a música dionisíaca seja o corpo maior da arte trágica, ela não é capaz de explicar totalmente o fenômeno da tragédia, de maneira que a ela são incorporadas a cena e a palavra como elementos apolíneos. Deste entrelaçamento apolíneo-dionisíaco a tragédia será contada “como sendo um coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo⁴⁰”. Trabalhadas pelo coro, esse mundo de imagens constitui o mito trágico, o qual, nas palavras expressas por Erwhin Rhode, na resenha *O nascimento da tragédia no espírito da música, de Friedrich Nietzsche* (1872), mostra-se como “uma linguagem muito superior a toda razão e à sua expressão na linguagem das palavras”. E isto porque, acrescenta ele:

(...) enquanto a razão se esforça para abarcar todo o mundo das coisas em conceitos abstratos, o mito se baseia em uma compreensão mais rica, mais plena de conteúdo, das forças que constituem o mundo, pois é capaz de captar, em suas formas poéticas, a onipresença da natureza. ⁴¹

Estrangeiro às estreitezas de uma suposta realidade histórica, como as sistematizadas pelos dogmatismos religiosos, na tragédia o mito é invadido pela música dionisíaca e transforma-se em expressão de sua sabedoria. Através da tragédia ele “chega ao seu mais profundo conteúdo, à sua forma mais expressiva”, porque aí, longe de pretensões históricas, a música o interpreta com tamanha novidade e profundidade de significação, que ele parece florescer “em cores como jamais apresentara, com um aroma que excita o pressentimento nostálgico de um mundo metafísico”.⁴² No contexto trágico, o mito, ao aniquilar a individualidade representativa do herói para uni-lo ao ser primordial, o verdadeiro existente, convida o homem a pensar sobre o seu próprio aniquilamento, levando-o a questionar se este, de algum modo, afeta a essência da vida. Surpreso em saber que fora da individualidade o mais íntimo do mundo permanece

³⁹ Ibidem, p. 63.

⁴⁰ NIETZSCHET, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 60.

⁴¹ RHODE, Erwhin. *O nascimento da tragédia no espírito da música, de Friedrich Nietzsche* (1872). In: MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005, p 49.

⁴² NIETZSCHET, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 71-72.

intocável, ele aceita, com alegria, o sofrimento e o pavor como partes integrante de sua natureza. ⁴³

(...) o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. O consolo metafísico - com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa - de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos. É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salvasse nele - a vida. ⁴⁴

Para Nietzsche, dionisíaco e apolíneo são os princípios fundamentais que possibilitaram ao homem da antiguidade grega alegrar-se com sua existência, ainda que esta, no sentido artaudiano, tenha em si mesma a marca da Crueldade. Para este homem, a condição humana está vinculada à arte trágica, o que em síntese pressupõe que não está na razão a causa, as motivações e as particularidades de todo acontecer, mas na vida, entendida, em sua destinação trágica, como processo ininterrupto de criação, execução e reinvenção de si mesma: a vida agenciada no interior do devir. Implicados entre si, estes impulsos estéticos criam uma aliança que não se faz na negação hierárquica de um em vista do outro, mas que se efetiva na unidade entre a força que é capaz de conduzir o homem à verdade da vida, com seu fundo de dor e sofrimento; e a força que faz representar a vida em imagens esplêndidas, capazes de lançar uma sombra de beleza momentânea sobre a verdade terrificante da realidade.

Eis o que para nós importa!

Assim como Nietzsche acusa que a tragédia morreu nos braços da tendência socrática⁴⁵, a experiência trágica da loucura será encoberta por uma consciência crítica,

⁴³ MACHADO, Roberto. Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 55.

⁴⁵ Lembremos aqui que Sócrates, acreditando que somente pela separação entre o conhecimento verdadeiro e a aparência poder-se-ia penetrar no fundo das coisas, criou uma equivalência entre a máxima *Só aquele que sabe é virtuoso* e o imperativo *Tudo deve ser inteligível para ser belo*. Dessa maneira, incorporou a lógica, a teoria e o conceito

como bem se vê nos textos filosóficos de Erasmo e Brant, os quais, segundo Foucault, subordinaram a loucura ao saber que favorece a verdade e a moral. Edgardo Castro, em *Vocabulário de Foucault* (2016), escreve que esta consciência não atua por definições, mas experimenta uma oposição imediata, denunciando a loucura a partir do razoável e do moralmente sábio. Na oposição que ela engendra contra a experiência trágica, a linguagem da razão e a linguagem da loucura se intercambiam. Justamente porque, por sua falta de definições e de conceitos, essa oposição pode ser revertida por meio de um jogo dialético, que faria da razão loucura e da loucura razão. Entretanto, em vista do poderio que é dado à razão ao longo da descontinuidade histórica, a oposição entre consciência crítica e experiência trágica, transforma-se na preeminência da primeira sobre a segunda. Em decorrência disso, os desdobramentos deste novo estatuto sobre a loucura encontram seu ápice no percurso que vai da Idade Clássica até a Idade Moderna, quando a razão a excluirá enclausurando-a no interior do Hospital Geral e o Juízo da psicologia a normatizará como doença mental.

Embora a experiência trágica não seja completamente aniquilada, a exemplo das obras de Sade e Goya, como pontua Foucault, ainda no Renascimento, momento no qual havia uma natural hospitalidade que permitia relacionar a loucura às mais importantes experiências da época, parece haver a consolidação desta como uma experiência da linguagem, na qual a verdade moral do homem o confronta, para reinar em absoluto sobre sua natureza. Veremos, assim, emergir na paisagem cultural do ocidente os mecanismos de controle que, ao serem manuseados pela razão, extirpam todas as forças que ameaçam a sua ordem. Procedimento que se efetivará mais claramente com a probabilidade da loucura sendo excluída pelo cogito cartesiano, no sentido em que “o homem como realização da razão, afirmação do sujeito capaz de verdade é a impossibilidade da loucura⁴⁶”; e com o positivismo de Pinel e dos primeiros psiquiatras do século XIX. Em tudo isso conjura-se uma mudança do pensamento ocidental em relação à loucura, tendo em vista que, se no Renascimento esta era uma parte integrante

à arte, fazendo com que o poeta fosse subordinado ao teórico e a beleza à razão. Esta subordinação da arte ao conhecimento abstrato sistematiza o que Nietzsche chama de socratismo estético, estando aí origem da morte da tragédia. E se assim o é, deve-se ao fato de que a tendência socrática, encontrando na tragédia apenas irracionalidade, acusa-a de ser uma combinação de causas sem efeitos e com efeitos que demonstram não ter causas. Ignorando-a como sabedoria instintiva, incrimina-a como a mera imitação de uma imagem da aparência que, portanto, pertence “a uma esfera mais baixa que a do mundo empírico”. Por este caminho, à luz do critério da consciência teórica e do grau de clareza do saber, o poeta trágico será acusado de não compreender com precisão o seu fazer e não expressar com perspicuidade o seu saber.

⁴⁶ BLANCHOT, Maurice apud MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 30.

da razão, na Idade Clássica ela aparece como uma força que lhe é exterior e na Idade Moderna como a perturbação de uma representação particular que aprisiona a consciência.

Entre um período e outro há um corte epistemológico que, em sua descontinuidade, demarca: o momento em que a loucura, como um território e uma forma de expressão da verdade, ocupa um espaço similar ao da razão, sendo-lhe uma força interna; o momento no qual a razão expulsa esta mesma loucura, constituindo-a como uma força oposta; e o momento em que a razão persegue a loucura, reduzindo-a uma quase objetividade patologizante. Objetividade esta que fez Foucault negar a verdade psicológica da doença mental, questionando a origem do estatuto científico da psicologia, para dar vazão à verdade ontológica da loucura. Neste caminho, ele mergulhou da periferia ao centro do plano transcendente das rígidas estruturas da razão e o inundou com as fluídas estruturas do trágico. A fim de fazer subir à superfície deste plano a experiência trágica que estava enclausurada em um fundo abismal silencioso. Com efeito, esta experiência revela-se para ele como a condição de possibilidade, para tecer sua crítica aos saberes racionais impostos sobre a loucura. E se ela é capaz disso não é por outro motivo, senão por ela firmar-se como uma “experiência originária, crucial, essencial, que a razão ao invés de descobrir, encobriu, ocultou, mascarou, dominou, embora não a tenha destruído totalmente, por ela ter se mostrado ameaçadora e perigosa”.⁴⁷

Esta mesma experiência, tão familiar ao Renascimento, foi silenciada no decorrer do tempo, mas não sendo completamente aniquilada, parece ressurgir no período contemporâneo, como uma provocação ao estado de degenerescência da cultura e do pensamento ocidental. E dizemos isso porque sentimo-la pulsar na poética artaudiana. Sentimo-la desde as palavras sopradas de Artaud, que são desdobradas no interior de si mesmas, dizendo o que elas querem dizer, aparentemente utilizando os códigos convencionados pela cultura, mas acrescentando um sobressalente mudo, que só pode se entendido a partir do código do qual ela diz.⁴⁸ Essa experiência trágica da loucura atua no lugar onde a palavra escapa, restando apenas uma voz trêmula que acusa a

⁴⁷ MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 26.

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. Loucura ausência de obra. In: *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

cultura ocidental de ter rejeitado “aquilo mesmo em que ela teria podido, afinal reconhecer-se – em que, de fato ela reconheceu-se de modo tortuoso⁴⁹”. Alimentando-se da transgressão e do limite, essa voz é a contestação artaudiana sobre a forma com que a cultura cria estruturas impermeáveis, para expulsar de si tudo quanto possa ferir a sua normatividade moral, política, social, econômica, religiosa.

Em algum momento esta voz faz-nos questionar os porquês de termos lançado, em um espaço neutro, a loucura que, segundo Foucault, desde a Idade Clássica sabemos ser a verdade que desnuda o homem. Ora, talvez seja exatamente esse saber o motivo para que tenhamos distanciado de nós, enclausurando do outro lado do limite, aquilo que a nós sempre esteve apegado. Uma espécie de temor, por certo, nos invadiu e por isso fomos capazes de encurralar, desde o espaço de ruptura do solo de nossa linguagem, os corpos afetados de loucura, lançando-os no território das neuroses e das psicoses. O que se mostra no mínimo incoerente, já que, como dissemos, há muito sabemos que eram, e são estes os corpos que nos oferecem a possibilidade de experimentar nossos mais vivos perigos, colocando-nos mais próximo de nossa verdade. Na forma como nós a percebemos na poética de Antonin Artaud, a experiência trágica da loucura é o que força-nos a voltar nossos olhos para nós mesmos e perguntarmo-nos, repetindo Foucault, sobre qual motivação nossa cultura normatizou a loucura como doença mental, unindo e confundindo duas configurações diferentes em uma mesma linguagem?⁵⁰

Evidentemente não somos privilegiados quanto a criar regimes de restrições, instituindo um limite, uma linha inultrapassável entre o moralmente correto, o razoavelmente aceito e o abominável. Toda e qualquer cultura tem o seu limite, o que precisa ser observado, no entanto, são as condições de possibilidade de transgredi-los, levando-o a estados extremos, onde a potência do corpo, da linguagem e do pensamento não seja interdita. Talvez seja esse o lugar que a loucura, em sua dimensão trágica, ocupa nos escritos de Artaud, quando em si mesma, esta loucura, revela-se como forma geral da transgressão. Sendo que esta transgressão:

(...) não opõe nada a nada, não faz nada deslizar no jogo da ironia, não procura abalar a solidez dos fundamentos: não faz resplandecer o outro lado do espelho

⁴⁹ Idem

⁵⁰ Idem

para além da linha invisível e intransponível. Porque ela, justamente, não é violência em um mundo partilhado (em um mundo ético) nem triunfa sobre limites que ela apaga (em um mundo dialético ou revolucionário), ela toma no âmago do limite, a medida desmesurada da distância que nela se abre e desenha o traço fulgurante que a faz ser. Nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência.

Transgredir o limite que a razão impõe sobre a loucura, no ato de ultrapassá-lo, seguindo o movimento fluído de reinstaurar a linguagem que a elas é comum. Seria essa a potência trágica que se formula no território estético e ético da arte artaudiana, como força que faz ruir todos os antagonismos entre sujeito e objeto; interioridade e exterioridade; razão e loucura? Inferimos que sim. Porque percebemos que neste estado transgressivo e de limites, a língua que saliva em cada palavra de Artaud, aflora-se como uma experiência trágica, afirmando-se enquanto experiência de linguagem, somente concretizável como experiência-limite do pensamento.⁵¹ E isso desde o ponto em que o limite possa ser dito como aquilo que se “abre violentamente para o ilimitado, se vê subitamente arrebatado pelo conteúdo que rejeita, e preenchido por essa estranha plenitude que o invade até o âmago⁵²”.

Assim, entendemos como experiência trágica da loucura, no contexto da poética de Antonin Artaud, a força que se arrebenta no limite e que se desfaz no excesso que a transgride. Porque, se o jogo entre transgressão e limite não se efetua como uma dialética de contradições, esta experiência trágica leva-nos exatamente para o limite que a encadeia: ali mesmo onde os acordos sintomatológicos e nosográficos das estruturas mórbidas se encontram, mas, também, e diríamos, sobretudo, onde a loucura tenta falar a partir do vazio de sua linguagem, de seu inacabamento. Dizendo-nos que existe uma região subterrânea, na qual a loucura e a razão parecem transgredir seus próprios limites para acessar o limite do Outro, transgredi-lo e retornar a si. Nesta região, o estado de enclausuramento dos corpos loucos, e não apenas destes, é problematizado, questionando-se os dispositivos políticos que desde muito querem docilizá-los na eminência da vida como representação. Havendo aí um movimento violento que, transgredindo o limite da razão que patologiza a loucura, alcança a força trágica para gritar pelo direito à vida potencializada pela diferença.

⁵¹ MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 26.

⁵² FOUCAULT, Michel. Loucura ausência de obra. In: *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

Com este gesto transgressivo podemos olhar a loucura artaudiana para além dos limites impostos pela doença mental, dizendo-a como atos corporais e atos de fala “a-sociais”, desvios subjetivos que confrontam o pensamento majoritário, a linguagem dominante e o corpo organizado como sistema fechado e encerrado em si mesmo. Ao que nos parece, como uma força que mobiliza a poética artaudiana, a experiência trágica da loucura ecoa como uma linguagem-denúncia, deste o instante em que o poeta demoníaco se levanta com uma fúria perspicaz para invocar o direito da palavra louca, vociferando contra a consciência crítica, que, sob a verdade patológica, quer silenciar e controlar o pensamento que emerge do corpo. De maneira que, ultrapassando os diagnósticos que lhe foram imputados pelo Juízo médico, Antonin Artaud, cujos corpos foram afetados de loucura, manipula forças desviantes para reivindicar a liberdade e o direito do corpo louco a existir em sua plenitude.

Não somos loucos, somos médicos maravilhosos,
conhecemos a dosagem da alma, da sensibilidade,
da medula, do pensamento.

|Antonin Artaud|

DA METÁFORA DA ÁGUA E DA ILHA

Estás louco Sr. Artaud?



Há uma bonita passagem na introdução de *A água e os sonhos* (1989) que nos parece inevitável não referenciar: “o sofrimento da água é infinito¹”. Ignorando os possíveis sentidos que no reino da imaginação Gaston Bachelard intenta construir acerca de um pensamento das águas – “psiquismo hidrante”, como ele mesmo escreve –, esse fragmento parece colocar-nos no centro da existência de Antonin Artaud. Menos no sentido de uma poética das águas, que poderia ser assinalada em seus textos, e mais como um nivelamento metafórico, que considera na vertigem do campo simbólico o princípio substancial que às diferentes águas significam como a fonte da vida e da morte: o elemento fundamental para a purificação e a regeneração da vida humana.

Sobre o volume, a densidade e a profundidade dos acontecimentos que compõem a “biografia” artaudiana, conforme apresentada por Florence de Mèredieu, em *Eis Antonin Artaud* (2013), é possível forjar a concepção de uma vida que, negando o plano da superfície, afunda em águas polissêmicas. Águas que são como espelho a refletir a morte paulatina de seu ser vertiginoso e o desmoronamento constante de sua substância. Como se Artaud fosse vítima de uma herança hereditária, que por sua inconstância líquida produz um tipo de intimidade e de destino que vai além da profundidade dos sonhos.

Envolvido por uma liquidez essencial, a imagem de Artaud aproxima-se da paisagem de um arquipélago flutuante, onde pulula o germe da “matéria irracional (...) matéria “atormentada” (...) matéria misteriosamente viva²”, que faz pulsar no interior de nossos corpos o seu universo particular. Mesmo universo que, sendo vitimado por uma cólera aquática sobre sua carne, imputou “uma morte imóvel (...) uma morte em profundidade (...) uma morte que permanece conosco, perto de nós, em nós³”. Nisto, há um mecanismo que impede que sua existência seja plena: fora do enclausuramento a

¹ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 07.

² *Ibidem*, p. 13.

³ *Ibidem*, p. 76.

que seus corpos foram submetidos. Como se estes só pudessem existir nos contornos de uma Ilha em crise, que ora origina-se como um continente racional, ora deriva de um oceano delirante.

Emprestamos de *A Ilha deserta* (2006), pequeno manuscrito de Gilles Deleuze, a imagem de uma Ilha originária e de uma Ilha derivada. Geografia de derivação e de origem que afirma: “ou as Ilhas antecedem o homem ou o sucedem⁴”. Sabendo que na Ilha o homem estará sempre entre um continente e um oceano, entre a terra e o mar; e que, seguindo a perspectiva foucaultiana, avesso ao mundo terreno “a loucura é o exterior líquido e jorrante da rochosa razão⁵”; inferiremos que na Ilha o homem estará sempre entre a razão (terra firme) e a loucura (oceano tempestivo). Dito isto, poderíamos, para nosso proveito, supor que aquilo que ao homem antecede é da ordem da essência originária: o primeiro nascimento, que corrompido pelo Eu fortalece o organismo familiar, sexual, médico e mesmo artístico. Porquanto, aquilo que ao homem sucede deriva da desarticulação do Eu, da erosão e da fratura da justa razão que o detinha. Em uma expressão: o que deriva é o ímpeto por renascer em não-Eu.

Deleuze escreve que há um impulso que, ao conduzir o homem em direção à Ilha, retoma o movimento da Ilha antes dele. Todavia, a Ilha ainda é deserta. E se assim o é, deve-se ao fato de que há um combate entre as forças terrenas e marítimas (razão e loucura) que impedem que o homem possa viver em segurança. Como se para ocupar a Ilha ele precisasse “supor findo (pelo menos dominado) o combate vivo” entre estas. Não obstante, o desejo que ele tem pela Ilha é a comprovação do desejo de estar separado, só e simultaneamente em condições de recriar, de recomeçar. Porque julga que estando na Ilha separar-se-á do mundo e recriará a partir dela. Uma vez que aquilo que se cria na Ilha nunca é original, é sempre da ordem de um segundo nascimento, uma repetição.

Ao complexo geográfico podemos abarcar uma dimensão imaginária. De forma que, se a princípio havíamos demarcado uma polaridade de origem e derivação, agora há uma consciência que nos convence, não sem esforços, que a Ilha que deriva pode ser original, tanto quanto sua essência original pode ser uma derivação. Neste ponto a

⁴ DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 17.

⁵ FOUCAULT, Michel. *A água e a loucura* (1963). In: *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p.205-209.

própria noção de origem se perde numa contextura cultural que está em movimento constante. Mesmo raciocínio que indaga: quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha? A conclusão mais evidente é que sendo possível “derivar em direção a uma Ilha, todavia original, e criar numa Ilha tão-somente derivada”, pode-se impelir loucura aos organismos originários, tanto quanto novos organismos podem ser criados do mais profícuo delírio. O que nos leva a crer que em toda origem racional a loucura já está, de modo que aquilo que dela deriva não pode, por certo, ser chamado de razão pura. Sendo assim, na genética da Ilha, o cruzamento entre terra e oceano cria filhos ambíguos: uns tantos sãos, uns tantos loucos.

Estamos apenas imaginando Antonin Artaud como um corpo ilhado. Mas ainda não sabemos se ele habita a Ilha ou se ele mesmo é a Ilha. Quer dizer, se ele está na zona limiar entre razão e loucura ou se ele mesmo é essa zona limiar. Respectivamente essas demarcações infeririam que num primeiro sentido ele fosse caracterizado pela ação de forças que o perseguem pelo exterior; e numa posição secundária, forças racionais e delirantes lhe devorariam interiormente. Não sabemos também se essa Ilha (externo-interna) é derivada ou originária, mas seja como for, uma imagem corrompida do Eu, ou um reflexo do Eu em crise (não-Eu), há que se considerar que, quanto às Ilhas, são sempre águas que as circundam. E isto é a sabedoria da natureza, que é maior do que a sabedoria dos homens, que nos ensina.

Longe do saber que se perde nos abismos da verdade científica, a este entendimento só se pode chegar por meio de uma aliança com as distintas cosmogonias e cosmologias que lançam o homem em um universo aquático, cujo líquido gera-lhe a vida, não sem, afetá-lo de morte.

Contam os mitos da Grécia arcaica que do casamento entre *Tétis* (a potência feminina do Mar) e o *Oceano* (o rio que em si mesmo acaba; as águas primordiais que circundam a grande Ilha da Terra: o Universo) ocorreu a gênese dos deuses e de todas as criaturas. Da união dessas forças cósmicas e elementares nasceram os rios, as fontes, os riachos e todos os espaços em que correm a substância aquosa. Mesmo simbolismo aquático que, salvaguardando suas especificidades, prefigura na épica babilônica de

Apsu (as águas subterrâneas) e *Tiamat* (as águas salgadas); e no mito pelásgico da dança de *Eurínome* (divindade das águas, a filha do Oceano, a que domina em grande extensão) e *Ofíon* (a Grande Serpente, o Vento Norte); encontrando, ainda, abrigo nos mitos órficos que contam como a Terra-Mãe, tendo seu sono acalentado pelas gotas férteis das águas chuvosas fez nascer a fauna e a flora. Gotas que fizeram correr os rios e que aglomeradas nos lugares mais côncavos originaram os lagos e os mares.⁶

Também nas culturas pré-colombianas, que tanto fascinaram Artaud, é na potência aquática que se encontra o elemento constituinte de todos os seres vivos. Representação da fertilidade feminina integrada à terra, ao universo e à humanidade, a água cria com estes uma dinâmica espiritual que se perpetua nas relações sociais e econômicas, nas práticas medicinais, tanto quanto nas cerimônias rituais e festivas.⁷ Na tradição Ioruba, da união de *Obatalá* (o Céu) e *Odudua* (a Terra) nasce o *Aiê* (o mundo em forma), que desde o princípio esteve ligado a uma energia representada pelo elemento líquido, cujo poder se reconhece na figura de Iemanjá (mãe dos filhos-peixe). No Gênesis bíblico, é sobre a face das águas que pairava o espírito de Deus quando a terra ainda era sem forma e vazia; o que sugere que no caos primordial a água é a possibilidade de criação.

Numa gama de universos simbólicos e imaginários, a água é a fonte de todas as coisas e de toda a existência: aquilo que suporta qualquer criação, as águas primordiais que darão conta do nascimento de outras substâncias, o que lhe garante o lugar de Deusa-Mãe: a mãe de todos. Não obstante, ela é, também, a diluição final. Diante de todas as injustiças, malvadezas, impiedade e crueldade de seus filhos, ora seja, diante da loucura dos homens ditos normais, ela é o puro ato de reabsorção da humanidade, do consumo da vida por ela gerada. Na devastação de Atlântida, no Dilúvio de Deucalião, na narrativa bíblica de Noé. Em todos eles, “não havendo mais terra, tudo era mar”.

Alain Corbin, em *O Território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental* (1989), depende uma atenção especial a essa narrativa diluviana, observando, a partir dos trabalhos do britânico Thomas Burnet, a fisiologia e a fisionomia da terra antes e depois da catástrofe das águas. De onde lemos que na extensão do jardim do Éden, no qual não habitava mar, todos os homens, desde Adão e Eva, viviam em um único e mesmo

⁶ FERREIRA, José Ribeiro. *Mitos das Origens, Rios e Raízes*. . Coimbra: Col. Fluir Perene (Ed. Do autor), 2008.

⁷ *Cosmologia Maia da água*. In: Revista *Acqua Vitae*. Ano 07 | 2011 | nº 13 | p. 06-11.

continente de face “doce, regular e uniforme”. Não havendo montanhas, rochedos, orifícios cavernosos ou escarpas medonhas, a terra tinha a “beleza da Juventude e da Natureza em flor, fresca e fecunda, e nenhuma ruga, cicatriz ou fissura sobre todo o corpo”. Numa primavera constante e intocável por qualquer tempestade, os homens respiravam um ar calmo e sereno. ⁸

Eis uma das mais belas imagens da razão!

Por ocasião do dilúvio, fez Deus com que a dupla linha divisória que envolve as duas grandes extensões de água – “o litoral que define os domínios respectivos do mar e da terra e a linha da nuvem como o limite movente entre a água do céu e a atmosfera que o homem respira” – se confrontassem. De modo que não se pode dizer com precisão “em qual desses dois abismos submergiu a terra antediluviana”. Com efeito, o mais importante é que na abertura do abismo das águas um novo caos se experimentou; e a “massa líquida sem pontos de referência, imagem do infinito, do incompreensível (...) extensão palpitante que constitui o incognoscível”, pôs-se a punir seus filhos, chamando-os de volta ao ventre marítimo, para imputar-lhes a terrível cólera materna. ⁹

O oceano, que na aurora da criação constituiu “a relíquia daquela substância primordial indiferenciada, que tinha necessidade, para tornar-se natureza criada de que lhe fosse imposta uma forma¹⁰”, no retorno ao caos se reconfigurou como o instrumento de punição a aquecer no imaginário do homem ocidental as diretrizes que o estratificam. Dando origem, como escreve Burnet, ao mar de nossos dias com suas bacias, seus litorais e as montanhas que o delimitam. Nosso mar como a extensão do encadeamento ordenado por Deus; a continuação do “mais pavoroso espetáculo oferecido pela Natureza”. De onde, subdividindo as águas um único continente e trazendo do subterrâneo suas rochas, diversas Ilhas se formaram.

No rastro do dilúvio, o horror e o medo passam a atestar no imaginário humano uns sem números de flagelos como ato da voluptuosa armadilha das águas. Ainda que no Gênesis bíblico o arco-íris da aliança entre Deus e Noé carregue em si a promessa divina de que não mais será varrida a terra em água, mas em fogo, como prediz o Apocalipse, o

⁸ CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 11,12.

⁹ Idem

¹⁰ Idem

cheiro fétido da carne apodrecida de bichos e gentes, consumidos pelo desvelamento marinho, atualiza a certeza de que no mar e no oceano controlado pelos deuses navegam demônios. A memória da morte recente configura ao ventre oceânico a identidade do reino de Satã e suas potências infernais, em cujo mundo se pratica uma crueldade pela “absorção em cadeia” e pela “devoração em série”.

Assombrado pela fúria das águas, será preciso alguns séculos para que o homem seja novamente seduzido por seu canto. Antes disso, as cosmologias sagradas, a iconografia e mesmo a literatura serão como um imenso arcabouço simbólico a imprimir sobre os seres marinhos um caráter teratológico e ao oceano uma vicissitude devastadora. Corbin acena para como, nos últimos trinta anos do século XVI, os poetas franceses huguenotes (protestantes) evocavam o “mar muito amargo”, fazendo surgir nas paisagens risonhas do renascimento a quase invisível violência do oceano, sobre o qual o mundo foi erigido: “oceano de invejas, apetites, ciúmes, desígnios e projetos”. As pinturas de marinhas flamengas e holandesas, dirá ele, compactuaram dessa simbologia, concebendo sobre as ondas as fragilidades da vida e a precariedade das instituições humanas.

Ao final do século XVI, escreve Foucault, De Lancre “vê no mar a origem da vocação demoníaca de todo um povo”, que, perdendo a fé em Deus, entrega-se inteiramente ao Diabo e “ao oceano e suas manhas”.¹¹ Também a literatura religiosa de nossa cristandade cuidou de expor o caráter angelical e diabólico do mar, contrapondo à travessia missionária de Paulo a presença de Leviatã, do Dragão-serpente e do Grande Peixe, onde Jonas sentiu a palpitação dos mares, quando no fundamento dos montes a terra a ele encerrou com seus ferrolhos, fazendo-lhe sentir como que sepultado no “ventre do inferno”. Na tempestade punitiva que surpreende o pecador que foge dos propósitos divinos, o mar é o lugar do arrependimento e de retificação dos atos.

Paulatinamente ao calmo oceano da criação vai-se construindo um sentido inverso e caótico que Corbin bem demonstrará no que poderíamos assumir como uma cartografia das águas. Nela reconhecemos o mar terrível e temível, “caminho sem caminho, sobre o qual o homem voga entre as mãos dos deuses sob a ameaça permanente da cólera de uma água hostil, símbolo do ódio, que sufoca a paixão do amor

¹¹ FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 13.

como o faz com o fogo¹²". Oceano que abrevia as formas e nutre os temores de que a morte que agora nos espreita de um salto nos surpreenda, conduzindo-nos ao sepultamento das ondas, que no mar infinito não acha repouso. Oceano intempestivo, iluminado por raios e acalentado por ventos. Em suas águas espumantes, sente-se o suor salgado dos mares a expelir de si a putrefação dos animais. Lugar enigmático. Mar de flagelos. Travessia das Pestes. Viaduto das Guerras.

Grande armadilha a capturar o naufrago combatente das feras oceânicas e dos monstros que povoam os mares. Reino de Poseidon. Lugar em que a vida se reflete como uma larga travessia: "um itinerário semeado de escolhos (...) domínio da vaidade e do impalpável, em cujo interior os seres queridos e as coisas são arrastadas num espaço móvel sem "invólucro petrificado"¹³". Nas águas caóticas os seres mefistofélicos espelham o avesso desordenado do mundo. Útero de Tristão! Sepultura de Ofélia! Mar da desrazão por onde navegam as velhas Naus dos Loucos, colocando em estado de deriva a sua tripulação de insanos em busca de razão.

Seguindo o ritmo proposto pelo líquido da errância, por vezes calmas, por vezes tempestuosas, navega o corpo louco na incerteza do mar. Nas águas torrenciais um estado liminar de embarque e desembarque a produzir pequenos pousos em uma linha de passagem constante. Entre a primeira, a segunda e a terceira Ilha, o corpo louco deleita-se no "mar infinito dos desejos". Prisioneira dos desassossegos marítimos, a verdade da loucura não encontra abrigo na terra firme que não lhe pode pertencer ou no continente que não lhe pode suportar. Isto porque "o horizonte líquido sobre cuja superfície o olhar se perde não pode integrar-se¹⁴" ao paraíso criado por Deus. É provável que possa ser por isso justificável que a soberania do homem sobre o animal seja sempre de uma consistência terrena.

Em *Se os tubarões fossem homens* (1989), o senhor K. parece bem entender isso ao responder que se os tubarões fossem homens, eles criariam no mar uma civilização sustentada pela formação moral dos peixinhos, com todos os braços que docilizam os animais terrestres. Daí provavelmente os tubarões diriam: "meu peixinho"; como dizemos hoje: "meu cão", "meu gato". E todo o devir-baleia do capitão Ahab, que

¹² CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 21.

¹³ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴ *Ibidem*, p. 11.

atravessa *Moby Dick* (2014), seria silenciado e encerrado num processo de humanização do animal, tal qual o macaco de Kafka que discursa diante de uma Academia:

A primeira coisa que aprendi foi dar um aperto de mão; o aperto de mão é testemunho de franqueza; possa eu hoje, quando estou no auge da minha carreira, acrescentar àquele primeiro aperto de mão a palavra franca. Não ensinará nada essencialmente novo à Academia e ficará muito aquém do que se exigiu de mim e daquilo que, mesmo com a maior boa vontade, eu não posso dizer ainda assim deve mostrar a linha de orientação pela qual um ex-macaco entrou no mundo dos homens e aí se estabeleceu.¹⁵

Na *História da Loucura na Idade Clássica* (1989), Foucault escreve que, ainda que não se possa precisar o sentido exato dessas Naus fortemente presentes na paisagem imaginária da Renascença, é possível considerar que há nelas o gesto de escorraçamento dos corpos loucos. Corpos que em seu delírio contaminavam as cidades com sua Peste reveladora da verdade, de maneira que precisavam ser perdidos para que elas fossem purificadas de sua presença transgressora. Por meio de um desdobramento político higienista as cidades eram esterilizadas, ficando imunes ao assombroso saber esotérico que nos corpos loucos sustentava-se por uma verdade corrompida e por uma amoralidade festiva. Reconhecendo no louco um caráter de não pertencimento à “fecundidade normal da terra¹⁶”, fazia-se dessas barcas semi-imaginárias e semirreais um tipo de medida geral de expurgo.

Abandonado ao mar, o louco tornava-se como que prisioneiro de sua própria partida. Ao mesmo tempo em que, longe dos corpos a-sociais da loucura, os corpos razoáveis, habitantes da Ilha racional, perdiam de vista o seu desejo por devir-louco. Parafraseando Bachelard: aos corpos débeis que não se queria matar e que se queria evitar que tocassem o solo racional com sua desrazão aquática imputava-se o castigo da restituição ao seu elemento, o “mar infinito, ou o rio mugidor¹⁷”. Como se ao ser entregue às águas e abandonado às ondas o corpo louco fosse devolvido a Deusa-mãe para ser *reparado*. Este movimento, inevitavelmente, galga para si uma significação ritual em que as velhas Naus representam o elemento fundamental de um rito de passagem que o corpo louco vivenciava infinitamente.

¹⁵ KAFKA, Franz. *Um relatório para uma academia*. In: Um médico rural. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹⁶ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 076.

¹⁷ Idem



Em *O Processo ritual: estrutura e antiestrutura* (1974), Victor Turner, ao analisar as formas e atributos dos ritos de passagem de comunidades tradicionais pelo viés antropológico, escreve-os como experiências de transição estruturadas por três fases elementares: separação, transição e reagregação/reincorporação. Forjando uma leitura antropológica e filosófica sobre os corpos loucos que dançam no desassossego do mar, pode-se dizer que no ato de desligamento de seu território de origem há um comportamento simbólico que os separa do ponto rígido que ocupam na estrutura social e do estado cultural que vivenciam. Fechado no barco de onde não se pode escapar, o corpo louco acessa uma zona limiar, onde a “rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural¹⁸” não mais lhe alcança. Lançado no mar de mil caminhos, ele não está nem aqui e nem lá, fora da Ilha de origem e longe da Ilha de chegada, é um “transitante” entre as posições atribuídas e ordenadas pelas convenções culturais e políticas.

Nesse estágio de passagem de uma baixa condição social para uma condição mais elevada, o que no caso do louco significaria ir ao encontro da razão, há um “limbo de ausência de *status*”. O corpo louco desnuda-se da categorização louco e se experimenta como um corpo dentro e fora do tempo, dentro e fora da estrutura social, dentro e fora da linguagem. “Sem *status*” comporta em si uma nudez quase que completa, “num ambiente simbólico que representa ao mesmo tempo uma sepultura e um útero¹⁹”: o lugar onde ele morre e renasce. No rito de embarque é possível atualizar os dizeres de Bachelard insinuando que a massa obscura das águas é como o movimento que ao corpo louco convida a viagem jamais feita. Esta partida material rouba-o a matéria da terra, determinando-lhe qual seja o seu destino, desde o ponto em que o mar potencializa a este corpo o estado de “liminaridade” entre um *status* anterior e um novo *status*, que neste contexto é a própria ausência de *status*. Fazendo, assim, conhecer que a substância de vida é também a substância de morte. Indo mais longe, dir-se-á que “lançar-se às ondas é entregar-se vivo à morte total e sem recurso²⁰”.

¹⁸ TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 117.

¹⁹ *Ibidem*, p. 118.

²⁰ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.76.

Diante dos perigos que as navegações marítimas oferecem ao corpo que se precipita no inferno flutuante, indaga-se sobre os desejos que o motivam a este empreito. Horácio dizia que a navegação é uma forma de afronta à divindade. Bachelard é mais perspicaz em dizer que são interesses quiméricos, interesses fabulosos, interesses sonhados e não calculados que ao corpo motivam. Foi assim que em *O conto da Ilha Desconhecida* (1998), de José Saramago, o homem que não era marinheiro e nem nada, estando convicto de que o mar o ensinaria a navegar, foi à porta do rei para pedir-lhe um barco. E para quê? Perguntou o rei. Para ir ao encontro da Ilha Desconhecida. Respondeu o homem. Afirmando o rei que não mais havia Ilhas Desconhecidas, já que todas as Ilhas se encontravam no mapa, o homem retrucou dizendo que no mapa só estão as Ilhas Conhecidas, ademais: “é impossível que não exista uma Ilha Desconhecida”. Ordenou, então, o rei, que ao homem fosse dado um barco.

Ora, é por certo evidente que o desejo do homem em ir ao encontro de uma Ilha Desconhecida arrasta consigo a vontade de sair da Ilha que já se conhece. O que, por sua vez, tem como rasto uma vontade mais secreta: a travessia em si mesma. Sendo possível que pensemos a Ilha e o mar enquanto planos, podemos construir alianças entre contextos heterogêneos, de modo a ler Saramago com os olhos de Deleuze e Guattari. Nesta conjuntura, a imagem da Ilha pode vir a se perder prevalecendo tão somente linhas que entre a terra e o oceano são agenciadas como movimentos de passagem, investidos por velocidades e lentidões. O que mais adiante sugerirá que se as Ilhas, tal como entende Burnet, resultam das tormentas diluvianas, o homem que nela habita é aquele, que assumindo em sua imagem a semelhança de Deus, sobreviveu ao dilúvio.

Nesta terra derivada do caos, os princípios que no Éden foram impostos se atualizam, semeando no arquipélago os estratos molares que, segundo Deleuze e Guattari (1996), ao homem mais diretamente aprisionam: o organismo, a significância e a subjetivação. A Ilha na qual o homem se encontra passa aqui a ser lida como o território onde lhe é imputada a formalização como sujeito fixo às representações transcendentais (o Estado, a família, a sexualidade, o trabalho, a religião, a normalidade etc.), que organizam o modo dominante de produção de subjetividade. De tal forma que será inevitável que uma força investida enquanto potência seja fabricada em vista de fazê-lo reexistir ao território estratificado, mediante uma experimentação afetiva que o

desterritorializa para reterritorializá-lo e novamente desterritorializá-lo e reterritorializá-lo e ...

e ...

e ...

e....

O problema, no entanto, será menos o do homem que está na Ilha e mais o do corpo ilhado; e mesmo o da Ilha como um corpo. Porque tanto quanto o desejo é corpo, a vontade de sair da Ilha produz forças que potencializam em afeto o corpo e não o sujeito. É o corpo que deseja a Ilha Desconhecida, porque ele já não aguenta a atuação dos estratos que na Ilha Conhecida sobre ele impõe o sistema do Juízo de Deus. Sistema que Artaud tão bem reconheceu e combateu na transmissão “radiofônica, biológica e política” *Para Acabar com o Juízo de Deus* (1948), dizendo-os como mecanismos biopolíticos que nos roubam o corpo para fabricar organismos oponíveis. E este é todo o problema. O primeiro problema. Ora, os estratos são como camadas que formam matérias, aprisionam intensidades e fixam singularidades. Modos de captura que, operando por codificação e territorialização, dizem ao homem da Ilha: você será representação;

você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo — senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado — senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado — senão você será apenas um vagabundo.²¹

Temos que considerar:

O organismo é a justa organização dos órgãos, que operando ordenadamente compõem um “corpo articulado”: corpo-biológico, corpo-físico, corpo-sexual, corpo-político, corpo-histórico, corpo-religioso, corpo-econômico, corpo-cultural, corpo-artístico, corpo-tecnológico, corpo-midiático – *corpo com órgãos*: corpo do homem e corpo da Ilha Conhecida. No homem, um orifício para alimentação e um orifício para a defecação; olhos que veem; pulmões que respiram; cérebro que pensa; língua que fala; mãos que tocam; pés que andam; um rosto que o define; sistema digestório, sistema

²¹ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3 – São Paulo: Ed. 34, 1996 p. 22.

respiratório, circulação sanguínea etc. Na Ilha Conhecida são portas: “porta dos obséquios”, “porta das petições”, “porta das decisões”; portas que o grande corpo-Estado organiza como um sistema político. Poderíamos supor outros órgãos imaginando que na Ilha Conhecida haveria rochedos, árvores, animais. Também o homem é um órgão da Ilha, assim como a “mulher da limpeza”, o “capitão do porto” e o “rei” que a governa. Cada um deles desempenhando funções para que o corpo-Ilha Conhecida seja organizado.

Mas um organismo não existe isoladamente.

No interior de um macro-organismo há micro-organismos que se processam em justaposição, como válvulas que se retroalimentam para garantir a existência e a funcionalidade do organismo maior. Do mesmo modo, no interior de um micro-organismo, há um organismo menor que repete o mesmo procedimento de organização: o sangue que regressa dos órgãos e dos tecidos do organismo entra no lado direito do coração, que o bombeia para os pulmões. É preciso, então, que o pulmão remova os resíduos de dióxido de carbono do sangue e o recarregue com oxigênio, para que o sangue rico em oxigênio saia dos pulmões e entre no lado esquerdo do coração, que o bombeará para todas as partes do organismo humano. Para que haja um corpo-Governo é preciso que preexista um corpo-governável. O que seria do corpo-Guerra não fossem o corpo-soldado e o corpo-inimigo? Corpos-bombas: homens, mulheres, crianças. Quais são os órgãos que organizam o corpo-Capital? Cada órgão em si mesmo é um organismo?

Que diremos dos corpos loucos que concordam com Antonin Artaud:

– “Não existe coisa mais inútil do que um órgão²²”.

Do lugar secreto de força motriz ambivalente são essas águas que podemos considerar como o elemento material que narra subjetivamente a vida de Antonin Artaud. Essa consideração, que exige um corpo disposto ao devaneio, extrai do próprio universo criativo do poeta a presença das essências materiais que, por certo, ele

²² ARTAUD, Antonin. *Para Acabar com o Julgamento de Deus* (1948). In: WILLER, Cláudio (Org). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre, Ed L&PM, 1983, p.161.

encontrou no Teatro Balinês e nos ritos Tarahumaras. Expressões que carnalizam a estética do Teatro da Crueldade pela dinâmica alquímica e metafísica que, podemos supor, se manifestam no agenciamento de estados corporais, suscitados por uma totalidade material. No sentido em que, “meditada em sua perspectiva de profundidade, uma matéria é precisamente o princípio que pode se desinteressar das formas²³”.

Com efeito, podemos construir uma imagem que das águas primordiais ao dilúvio contam como ao redor da Ilha artaudiana, ou na Ilha que Artaud habita, as águas deixarão de incorrer no infinito horizonte para verticalizarem-se nos banhos violentamente impostos como tratamentos terapêuticos: conversão do mar que circunda o continente original/derivado em uma chuva, capaz de inundar o coração da Ilha, vacilando entre quente e frio, como um termômetro a medir a temperatura da vida. Pela transitoriedade inerente à água, que na perspectiva bachelardiana equivale à entediante transitoriedade do cotidiano em que vivemos, insinua-se que tais quais as águas de um rio que morre, a existência de Artaud dilui-se um pouco a cada instante. E isto pela invasão de uma seta mortífera que não vem do fogo ou da terra, mas de uma exterioridade líquida que garante a morte cotidiana como a morte da água.

Estamos devaneando quanto ao fato de os corpos artaudianos terem sido sempre banhados por uma torrente aquática, que metamorfosicamente gera a vida e mata um pouco do seu ser a cada dia. A começar por aquelas águas incestuosas que ejacularam no ventre materno do Oriente um espermatozóide Ocidental, corrompido pela consanguinidade. Mortos, todos mortos! Da ninhada de oito filhos gerados pela união sexual dos primos-irmãos Antoine-Roi Artaud e Euphrase-Marie-Lucie Nalpas, apenas três sobreviveram. Conhecendo o preço pago por essa sobrevivência, imaginamos se não teria sido melhor que também Artaud nascesse morto. Ou ao menos, que nunca tivesse sido vítima do prazer carnal de corpos excitados.

No útero materno a bolsa das águas contendo o líquido amniótico aos corpos artaudianos envolveu, supostamente protegendo-os de choques exteriores que fatidicamente poderiam perturbá-los. Imerso nesse paraíso aquático, eles dançaram, beberam e respiraram tal líquido julgando favorecer com isso o desenvolvimento dos órgãos, o crescimento ósseo e o sistema motor. No instante em que esta bolsa se

²³ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.03.

rompeu, os corpos artaudianos foram submetidos ao processo que conduz todos os inocentes à maior de todas as violências: nascer. E assim, jaz Antoine Marie Joseph Artaud: emaranhado de corpos que foram civilmente registrados em Marselha, 04 de setembro de 1896.

Escreve Artaud:

Eu, Sr. Antonin Artaud, nascido em 04 de setembro de 1896 em Marselha, na rua Jardim-des-Plantes, 4, de um útero onde eu não tinha o que fazer e onde eu nunca cheguei a fazer nada mesmo antes, porque esse não é um modo de nascer, somente de ser copulado, masturbado nove meses pela membrana, a membrana que devora sem dentes, como dizem os UPANISHADS, e eu sei que nasci de modo diferente, de minhas obras e não de uma mãe, mas a MÃE quis me pegar e veja o resultado em minha vida.²⁴

Na exterioridade do útero materno, o líquido amarelado da bolsa das águas transforma-se em uma substância branca e escamosa que Artaud conhecerá pela sucção dos seios femininos. Inocente criança que sentiu gotejar em sua face aquela água benta crucificada que de antemão o purificaria dos pecados ainda por vir, selando-o ao corpo da Igreja: em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. No corpo da criança a morte, o sepultamento e a ressurreição do Cristo. Sobre aquele que acaba de nascer o castigo da morte pelas águas para renascer no Espírito.

Escreve Artaud:

Tenho de lhes informar,
1º que eu renego o batismo
2º que eu não perdoarei jamais a Igreja por ter me batizado contra a vontade
Se eu fosse apenas um simples ateu, poderia suportar o fato e esquecê-lo, mas sou um sífilítico.
As águas seminais do batismo são uma sujidade lançada em mim de muitíssimo longe e de muitíssimo alto.
Pois as águas seminais do batismo são uma sujidade que a alma sombria, quero dizer, a alma obscena jamais cessou de rejeitar.²⁵

Do útero ao peito cria-se a “mãe-paisagem”, que em relação à vida de um homem transformar-se-á na “mulher-paisagem”, com cuja língua encharca os lábios do poeta de salivas eróticas e líquidos sexuais, que de seu sexo escorrem por entre suas pernas. Por mais que insistam nominá-los de amor, tais líquidos representam o abismo seminal de

²⁴ ARTAUD, Antonin. apud MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 42.

²⁵ *Ibidem*, p. 48-49.

um virgem sífilítico, que, para não ser encharcado com o próprio gozo, entende ser preciso condenar a sua sexualidade, seguindo um “ideal gnóstico de pureza corporal²⁶”.

Escreve Artaud:

Minha história é simples. Ela remonta a um dia de setembro de 1915, lá pela época de minha puberdade.
Sou um homem que formou um conceito de castidade a qualquer preço
Não somente por ausência de “contato do corpo masculino com o corpo feminino” e por ausência de “trocas entre homem e mulher no plano sexual”.²⁷

O balançar traiçoeiro do mar, com a mesma volúpia com que provocava o encontro de Artaud com sua avó materna, Mariette Chile, dispersava seu pai no mais longínquo horizonte, conduzindo-o a lugares cada vez mais distantes, geograficamente e afetivamente. Nesse horizonte, veem-se velejar os barcos do imaginário artaudiano colorindo o velho porto marselhês. Pequenos barcos como os que pode contemplar na casa de Germaine Dulac²⁸. Enormes veleiros como o que o conduziu ao México. E não menos, aquele que foi, em desenho, a forma de se expressar quando detido na Irlanda. Os barcos que nestas águas agitadas que aprendemos a chamar de existência “nos conduzem ao infinito, quando o coração queima debaixo de nossos pés, como as tábuas da coberta de um navio que não quer abandonar a vida²⁹”.

No mar trágico, são estes barcos que conduzem os corpos artaudianos pela mais mística de todas as suas viagens. Quando em um estado de exaltação intensa e de debilidade mental profunda, Artaud reveste-se da máscara de São Patrício, um dos tantos duplos que assumiu ao longo de sua vida, e apoia-se em sua “bengala mágica”, tornando-a um atributo simbólico para atravessar a “Via do Sacrifício” em direção às fontes vivas das tradições primitivas escondidas no solo sagrado da Irlanda.³⁰

²⁶ QUILICI, Cassiano. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, p. 46.

²⁷ ARTAUD, Antonin apud MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 794-795.

²⁸ Germaine Dulac (1882-1942), foi uma importante cineasta francesa, considerada a percussora do surrealismo cinematográfico, sobretudo, pela realização do curta-metragem, cujo roteiro foi concebido por Artaud, *La Coquille et Le clergyman (A Concha e o Clérigo - 1926)*. Florence de Mèredieu conta-nos que no período em que trabalhavam no roteiro do filme, Artaud visitou Dulac e ficou maravilhado com a sua coleção de barquinhos em miniaturas, tendo, após isto, dito inúmeras vezes: “Oh, os belos barquinhos! Eu gostaria muito de possuir um desses barquinhos”.

²⁹ ARTAUD, Antonin apud MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 60.

³⁰ A viagem de Artaud para a Irlanda acontece no intervalo de 14 de agosto de 1937 e 29 de setembro do mesmo ano. Ele desembarca no sul da Irlanda, na cidade de Cobh, e parte para a cidade de Galway, depois para as Ilhas de Aran e, em seguida, para Dublin, de onde será deportado para a França. Faremos a seguir uma breve descrição desta viagem, intercalando com a narrativa de Florence de Mèredieu as nossas impressões e devaneios.

Escreve Artaud:

Eu que falo, tenho uma Espada e uma Bengala [...], essa bengala carrega o signo mágico da faísca no nono nó. (...) ninguém deve tocá-la. É uma bengala mágica. É o bastão de São Patrício. O bastão com o qual ele golpeou o solo da Irlanda para fazer jorrar o *schamrock*³¹, para caçar aí serpentes e sapos. É perigoso tocá-la.³²

Como o homem que habita a Ilha Conhecida e que dela deseja sair para se encontrar com a Ilha Desconhecida, Artaud precipita-se nas águas e navega até as Ilhas de Aran, na Irlanda, Atlântico Norte. Neste lugar enigmático, no qual os homens são sempre confrontados pelos furores do oceano, ele persegue o rasto do cristianismo arcaico e da cultura celta, tão fortemente carregada de ilusão, sonho e magia. Instigado por um sistema sincrético, composto de mitologias e esoterismos, que fundamenta a perspectiva profética de um homem cada vez mais exaltado e cada vez mais submerso nas escarpas medonhas da própria loucura, ele se perde em meio às imagens, paisagens e ruínas arqueológicas já evocadas nas obras do dramaturgo John Millington Synge (1871-1909) e que Florence de Mèredieu, em *Eis Antonin Artaud* (2011), descreverá como transcrevemos a seguir:

As pequenas muralhas de pedra que sulcam e contêm o espaço como uma marchetaria, as lajes de pedras nuas, os campos desolados e devastados pelo vento, o jorro das torrentes nas fendas e nas sinuosidades que se espalham pelo solo. Uma luz cambiante surge da massa das nuvens, esculpindo as sombras e dando ao solo um relevo surpreendente. (...) os *duns*, ou fortes celtas, constituídos de grandes círculos concêntricos, encostados de um lado no oceano Atlântico, na parede de alas falésias, e de outro, em uma fortificação de cavalos de frisas (pedras pontiagudas colocadas provavelmente no início da era cristã).³³

Nessa Ilha Desconhecida, em meio a um complexo sistema de signos, Artaud diz estar à “procura da última descendência autêntica dos Druidas, aqueles que possuem os segredos da filosofia druidisa, que sabem que os homens descendem do deus da morte,

³¹ O “*schamrock* é o trevo irlandês, folha tríptica e símbolo da santa trindade. A bengala faz parte dos atributos de São Patrício e encontra-se com frequência nas gravuras que ilustram a vida do santo”. MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.582.

³² ARTAUD, Antonin apud MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 584.

³³ MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 590; 592.

“*Dispaler*³⁴”, e que a humanidade deve desaparecer pela água e pelo fogo”.³⁵ Entre as testemunhas que compartilham impressões sobre Artaud acerca do período em que esteve nas Ilhas de Aran, há quem diga que seu espírito remontava aos próprios druidas e que, buscando lugares profundamente irlandeses, ele passava os dias revirando as antigas ruínas que preenchiam o interior da Ilha. Há ainda testemunhos de que ele estava procurando vestígios da antiga cultura gaélica que refletia o verdadeiro espírito irlandês, antes da contaminação e destruição desta pelos ingleses.

Numa conflagração temporal labiríntica, na Ilha Desconhecida, os fatos da vida de Artaud se interrompem e se justapõem incessantemente, de maneira que, neste território místico, ele estará encharcado pelas águas familiares e batismais que na cidade de Marselha embalaram a sua infância católica, onde ele experimentou as primeiras sensações que em retrospectiva se transformarão nas obsessões da vida adulta. Como exemplo, a imagem da Virgem Negra e a cripta da Basílica de São Victor, dentre outras figuras religiosas com as quais se relacionou ainda criança e que serão atualizadas em seu delírio quando internado no asilo psiquiátrico de Rodez.

Escreve Artaud:

(...) aquela que possui uma estátua com uma coroa de corações de pratas nas criptas de uma antiga basílica construída há cerca de dois mil anos na cidade onde nasceu o corpo que me carrega,/ a Basílica de São Victor, em Marselha.³⁶

Da memória artaudiana são capturadas as narrativas religiosas que por certo contagiavam a cidade marselhesa, símbolo da constituição da Igreja primitiva. Entre estas narrativas, que configuram o vestígio rudimentar de uma inclinação metafísica, o mito do Santo Graal será aquele que operará a gênese iniciática dessa travessia marítima. Porque a Ilha Desconhecida será o lugar no qual Artaud quererá encontrar o cálice usado pelo Cristo na última ceia e que continha o sangue que dele foi recolhido no dia da crucificação – “a esmeralda mística encontrada e recolhida por José de Arimateia

³⁴ “*Dispaler*: trata-se provavelmente de *Dispater* ou *Dis Pater*, divindade gaulesa, da qual todos os homens procederiam, e que funciona como fonte, matriz e origem de todas as coisas. *Dis Pater* é o nome dado por Júlio César a um deus, de origem subterrânea, de atributos próximos do Hades grego ou de Plutão romano (deus da Morte e dos Infernos), e considerado pelos druidas como o “pai de todos”. Os Gauleses consideravam-se descendentes dele. Trata-se de um deus que se manifesta por meio de elementos naturais (terra, ar, vento, nuvens). Ele representa a parte solar, mas também subterrânea e noturna do universo, preside a magia. É o pai provedor e o deus dos druidas”. MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 593-594.

³⁵ ARTAUD, Antonin apud MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 593.

³⁶ *Ibidem*, p. 77.

no sangue de Jesus Cristo sacrificado³⁷". Esta água convertida em sangue é o que marca a bengala de São Patrício que a Artaud foi entregue a fim de que, em sua ausência, ela prosseguisse, por mãos irlandesas, o seu caminho até Deus.³⁸

Escreve Artaud:

Antonin Artaud foi, pois, à Irlanda despertar os irlandeses, fazendo-os reconhecer a Bengala de São Patrício que tinha permanecido pendurada em uma parede da Catedral de São Patrício em Dublin por quase 1.500 anos e que desaparecera dali a partir da segunda metade do século XIX.³⁹

Lavada com o sangue do cordeiro, a bengala de São Patrício é o instrumento de ligação entre os corpos artaudianos e os poderes sobrenaturais que na Ilha Desconhecida o iniciam como um druida, um xamã, o Deus, o Cristo, o Pai, o Rei espiritual com cujo cetro atesta o seu poder. Neste rito iniciático, Artaud perscruta, nas fontes rudimentares de uma civilização esquecida, as raízes primeiras de uma cultura que não se estrutura distanciada da vida e que não ignora o refinamento próprio com o qual é capaz de fazer compreender e exercer a vida: uma cultura que é o útero de todas as outras.

Escavando o solo sagrado com o seu bastão milagroso, Artaud procura as raízes druídicas da cultura celta arcaica, que, fora das formas representativas herdadas pelo Cristianismo, são como linhas orgânicas de uma cultura verdadeiramente enraizada na Natureza. Sua crença não será outra senão a de que ao tocar com sua bengala as terras irlandesas, dela emergirá a energia capaz de produzir a força necessária, que tal qual a fome, constituiria uma necessidade primeira e primária para motivar os homens a viverem.

Escreve Artaud:

Acima de tudo precisamos viver e acreditar no que nos faz viver e em que alguma coisa nos faz viver – e aquilo que sai do interior misterioso de nós mesmos não deve perpetuamente voltar sobre nós mesmos numa preocupação grosseiramente digestiva. Quero dizer que se todos

³⁷ Ibidem, p. 597.

³⁸ Segundo Florence de Mèredieu, desde o fim de 1936 e início de 1937, Artaud exhibe a bengala de São Patrício como um dos seus muitos "objetos de fetiche". Sobre ela sabe-se que pertenceu a René Thomas e que foi por ele exposta em 1927 e 1934 na galeria de Pierre Loeb (personalidade bem quista por Artaud e membro do círculo de amigos que levantarão fundos para custear sua temporada na casa de saúde de Ivry). Ao ver a bengala, Antonin Artaud sentiu-se tão profundamente atraído por ela que a tomou para si como um objeto mágico, fazendo dela um tipo de talismã. A viagem para a Irlanda terá, como um de seus objetivos, devolver a bengala de São Patrício aos irlandeses.

³⁹ ARTAUD, Antonin apud MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 613.

nos importamos com comer imediatamente, importa-nos ainda mais não desperdiçar apenas na preocupação de comer imediatamente nossa simples força de ter fome.⁴⁰

Nisso há o sentimento de abandono das estruturas que na Ilha Conhecida aos corpos artaudianos agrediam. Estruturas estas que, por serem marcadas por uma hierarquia de valores fundamentados em supertições sociais, obliteram as possibilidades de mudança das convenções ditas absolutas; e capitalizam a consciência do corpo, a partir de um individualismo psicológico e naturalista que sobre ele tenta criar uma segunda pele, revestida como uma segunda natureza. Por isso mesmo, a travessia em direção à Ilha Desconhecida será como que uma tentativa de fazer ruir estas estruturas, que em si mesmas impedem que a vida seja aderida em toda sua profundidade, como uma “espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam⁴¹”.

Reconvertido a um catolicismo em nada ortodoxo e demasiadamente pagão, Artaud/São Patrício atuará como o enviado de Deus para fazer regressar a massa à verdade arcaica da qual a Igreja se desviou. Absorvendo em seu corpo o pecado da humanidade, ele tomará para si as dores e os sofrimentos da crucificação, requerendo que o impostor Jesus Cristo restitua-lhe o seu lugar na cruz. Mèredieu enfatiza que aqui pesa sobre os corpos artaudianos o julgo do pecado do Outro como uma “tara ancestral e originária”, que podendo fazer referência ao pecado que desde o Éden a todos os homens criminaliza, pode ainda referir-se às águas familiares manchadas pela união consanguínea dos primos-irmãos Antoine-Roi Artaud e Euphrase-Marie-Lucie Nalpas; e a sífilis hereditária que o atormenta desde a juventude. Deste pecado líquido, causa de sua doença e de seu sofrimento, Artaud só poderá livrar-se quando o Deus torná-lo novamente casto e puro. E foi por isso que naquela igreja de Dublin, na qual foi levar a bengala de São Patrício, Antonin Artaud, confessa, comunga e retorna à sua fé católica.

Escreve Artaud:

O corpo de Antonin Artaud é esse que Deus escolhera para manifestar nele quando esse corpo fosse purificado da tarefa e da tara originais e para terminar, depois da morte de Antonin Artaud, de eliminar aí o Pecado dos Homens que se juntaram inteiramente nele.⁴²

⁴⁰ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 08.

⁴¹ Idem

⁴² ARTAUD, Antonin apud MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 614.

A personificação da figura de São Patrício e do Cristo nos corpos artaudianos é apenas um dos traços que permitem acessar o estado profundamente alterado e místico no qual ele se encontrava. Em um movimento crescente, os seus discursos passam a atestar “posições cada vez mais sincréticas, dados hinduístas ligados a elementos provenientes do esoterismo, o todo misturado a um catolicismo cada vez menos ortodoxo⁴³”. Emerge daí uma lama de profecias que prenunciam a grande catástrofe de ordem metafísica que está prestes a abalar todas as ordens e estruturas humanas: o apocalipse, o fim do mundo, a grande guerra entre o Cristo e o Anticristo.

Escreve Artaud:

O mundo pagará com sangue o crime de ter conscientemente se enganado a respeito da Natureza da Realidade. (...) Não estarei na França neste momento, porém retornarei em breve e a face desta terra também estará mudada e partirei novamente para outras terras. ⁴⁴

Invadindo as águas marítimas da loucura o solo da Ilha Desconhecida, não demorará muito para que Artaud, sob a ordem de expulsão expedida pelo Departamento de Justiça da Irlanda, fosse conduzido à prisão de Mountjoy, em Dublin. Em sua defesa as instituições irlandesas afirmaram que certo Antoine Marie Joseph Artaud, um louco, foi detido em Dublin por ter entrado no país sem autorização. Mas o poeta demoníaco bem sabia que sua prisão se deu porque quando estava prestes a abrir a tampa tumular da sepultura de São Patrício, fora surpreendido por monges irlandeses que, considerando-o louco, não hesitaram em acionar a polícia.

Escreve Artaud:

O Massacre de São Patrício em sua tumba sobre o pênis./ Eu assassinei São Patrício em seu círculo para libertar a alma que ele havia comido para ser. ⁴⁵

O grande erro das autoridades irlandesas foi o de não perceber que aquele a quem prendiam era na verdade Antonéo Artaud Arlanopoulos: um homem que nasceu em 29 de setembro de 1904 na cidade de Esmirna e que atualmente reside em Paris. Alcançando na prisão a última etapa do rito de ruptura com as estruturas impostas na Ilha Conhecida, Artaud opera uma mudança de registro civil, como a concretização da

⁴³ MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 612.

⁴⁴ ARTAUD, Antonin apud MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 609.

⁴⁵ MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 616.

transformação fundamental que ele almeja vivenciar. Embora este não seja um comportamento ali inaugurado, será a partir daí intensificado e interpretado como um dos episódios de crise identitária, que serão tomados como justificativa para os anos de internamento asilar que virão a seguir. Anos estes que se iniciarão no instante em que Artaud for embarcado no navio *Washington* para ser devolvido à França, como o homem que pelas águas rompeu com a Ilha Conhecida e pelas águas será a ela devolvido.

Escreve Artaud:

Sou esse homem que se apresentou na Irlanda em agosto-setembro de 1937, com a autêntica bengala de São Patrício ao braço e que depois de aventuras infelizes foi aprisionado, envenenado na prisão depois deportado, agredido no navio *Washington*, que me conduziu da Irlanda, e consecutivamente internado em seu desembarque em Havre.⁴⁶

Quando não mais o corpo deseja sair da Ilha, mas a Ilha não suporta a potência líquida do corpo, há um investimento para que o solo terreno da razão seja purificado da desrazão aquática. Neste movimento de purificação ver-se-á corromper as antigas Naus dos Loucos que tão fortemente alimentaram um imaginário fantástico. Porque estas, agora, longe do que significaram para a subjetividade renascentista, serão como navios negreiros, que em seus porões carregam os corpos escravizados e condenados a reintegrar-se a um território no qual se enraíza uma cultura que em nada coincide com a vida, mas que é fabricada para governá-la, de acordo com as diretrizes do sistema do Juízo de Deus: sistema que ao corpo organiza ao infinito, convencendo-o a viver uma determinada ação histórica, que racionaliza sua existência e deposita-a no fundo de uma caverna, “onde se movem simulacros sem forças⁴⁷”.

Em *Crítica e Clínica* (1997), Deleuze escreve que o que torna possível consolidar o sistema do Juízo é a submissão da existência a uma dívida infinita: dívida da alma imortal com a divindade que opera a gênese do mundo, e que cristianamente estabelece para si o poder de julgar a todos os homens na grande corte apocalíptica do Juízo Final – “Porque Deus há de trazer a juízo todas as obras, até as que estão escondidas, quer

⁴⁶ ARTAUD, Antonin apud MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 618.

⁴⁷ FELÍCIO, Vera Lúcia: *A procura da Lucidez em Artaud*. São Paulo. Perspectiva. FAPESP, 1996, p.118

sejam boas, quer sejam más⁴⁸". Mas não apenas aos deuses caberá o poder de julgar. O homem sempre julgado – “o existente como tendo uma dívida para com Deus⁴⁹” – alcança na relação com outros homens o lugar de juiz, estabelecendo a dívida não mais em relação a um deus único, mas relativamente ao Outro, que será por ele acusado, sofrerá deliberações e amargará um veredito. Eis um grande paradoxo herdado pelo Cristianismo: ali onde houvera a ordenança de não julgar para não ser julgado, o homem não para de produzir a necessidade de julgar e ser julgado ao infinito.

Julga-se segundo aquilo que cada um deve e segundo aquilo a que a cada um é devido. Segundo, ainda, a culpa que sobre cada um recai. Pois, se a dívida é infinita, é porque o sistema do Juízo não cessa de fabricar o sentimento empírico de culpa, afirmando que todos são culpados. Os que hoje são feitos juízes dentro dos presídios, sentaram primeiro no banco dos réus, onde foram julgados pelos mesmos magistrados que caminham, a passos largos, para unirem-se à cúpula dos criminosos. Na lógica do Juízo, não há quem seja inocente. Aquele que julga exerce um poder opressor que o torna culpado pelo poder que imprime sobre o Outro. Porquanto, aquele que é julgado sofre um poder opressor que o torna culpado, na medida em que aceita e é conquistado pelo poder que o oprime. Nota-se que o Juízo se concentra inteiramente em um jogo de forças inscrito sobre os corpos: juízes x criminosos x juízes; opressores x oprimidos x opressores.

Neste jogo, as forças que se movimentam entre os corpos são capturadas pelo corpo dominante, a fim de mascarar os vestígios, os rastros, as pegadas nele deixadas pelo corpo dominado. É assim que, sob a ardilosa perícia do Juízo psiquiátrico, sustentado por um saber médico, diagnostica-se a loucura de alguns corpos distraídos como doença. Porque fugindo daquilo que o colocaria no lugar do Outro, este Juízo é a força inerte que impossibilita os processos libertários e os afetos agressivos que corromperiam toda a forma. Neste sentido, o sistema do Juízo pode ser dito como um agrupamento institucional que se contrapõe à política dos afetos, agindo no corpo e contra o corpo. Esta política antiafetiva é o que divide a Ilha Conhecida em pequenas

⁴⁸ BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969. Livro de Eclesiastes, capítulo 12 e versículo 04.

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Para dar um fim ao juízo*. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 144.

Ilhas territoriais: as instituições transcendentais que operam como micro organismos para fazer funcionar o organismo maior.

Toda a existência é assim recortada em fragmentos por onde os afetos são distribuídos e referidos aos organismos superiores; e onde o homem só poderá julgar a partir do fragmento da Ilha que lhe cabe. Ao mesmo tempo em que ele será julgado e encerrado nas formas em nome das quais julga. E tudo isso se passa no lugar em que o sistema do Juízo interpela a organização dos órgãos, escravizando o corpo nos espaços estratificados da Ilha, onde ele estará cercado pelos muros da significação, da subjetivação e da organização. Porque somente sobre o corpo organizado; sobre o organismo com suas pequenas Ilhas; sobre a Ilha com seus pequenos fragmentos territoriais; sobre a existência repartida; o sistema do Juízo de Deus pode operar. Tudo isso faz supor que a Ilha Conhecida seja como a casa dos mortos de Dostoiévski, onde, para além de seus portões, “havia o mundo luminoso da liberdade” e, em seu interior, “leis, costumes, hábitos característicos, uma casa morta-viva, uma vida à parte de homens à parte⁵⁰”.

Aí está a justificativa para o ímpeto artaudiano de lançar-se ao mar, quando forçosamente as autoridades irlandesas e francesas tentaram devolvê-lo à França.⁵¹ Sabemos que este movimento de queda ao mar foi apenas uma passagem, um impulso de um homem considerado mentalmente debilitado. Entretanto, para além disso, a escolha por entregar-se ao mar remoto e selvagem da loucura, a ser reintegrado à terra da razão, não poderia arrastar o desejo artaudiano por seguir na travessia, derivando como um homem que procura por si mesmo? Como se possuído por um poder esotérico, Artaud vislumbrasse seguir, pelas águas, a vibração mística de seu devir-louco, fora do alcance dos olhos da terra e contemplando, no oceano, a imagem do insondável fantasma da vida? Ou ainda, como se os corpos artaudianos estivessem convictos, tal qual Bachelard, de que “desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte

⁵⁰ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da Casa dos Mortos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

⁵¹ “(...) indignado com a intervenção dos oficiais franceses, Artaud teria desejado permanecer na Irlanda, na prisão ou em outro lugar. Ao chegar ao barco, teria protestado, lutado e teria mesmo tentado se afogar. Ele teria querido, segundo sua irmã, se atirar na água. E isso teria sido o motivo de seu encerramento na cabine”. MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 617.

longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas⁵²?

Não nos parece impossível pensar que no mar trágico Artaud quisesse aproximar-se do grande Leviatã que “nada nas correntes do oceano”, contrapondo ao Juízo terreno a Crueldade marítima. Haja vista que no mar, calmo e tempestuoso, tudo o que se passa é rápido demais ou lento demais para a percepção de formas. Restando apenas afetos que são investidos como intensidades, que fazem combater as forças da terra com as forças das águas. Ora, não é justamente o combate que embasa o sistema da Crueldade que Deleuze sintetizará como combate contra o Outro e combate contra Si?

Lembremos que em um primeiro movimento marítimo, o capitão Ahab quer destruir a força Moby Dick e vingar a sua perna arrancada. Em sua obsessão, ele está disposto a perseguir a baleia branca “nos dois lados da terra, e por todos os lados do globo, até que ela solte um jato de sangue preto e bóie com as barbatanas para cima⁵³”. Mas essa obsessão destruidora concentra ainda o desejo de Ahab por apossar-se da força Moby Dick para torná-la sua. De maneira que a força Ahab somada à força Moby Dick se entrelacem afetivamente numa nova composição: em um devir-baleia.

Como pode um prisioneiro escapar a não ser atravessando o muro à força? Para mim, a baleia branca é o muro, que foi empurrado para perto de mim. Às vezes penso que não existe nada além. Mas basta. Ela é meu dever; ela é meu fardo; eu a vejo em sua força descomunal, fortalecida por uma malícia inescrutável. Essa coisa inescrutável é o que mais odeio; seja a baleia branca o agente, seja a baleia branca o principal, descarregarei meu ódio sobre ela. Não me fales de blasfêmias, homem; eu lutaria contra o sol, se ele me insultasse. Porque, se o sol pode fazer uma coisa, eu posso fazer outra, visto que sempre há uma espécie de jogo lícito, e há o zelo reinando sobre todas as criações. Mas esse jogo lícito não me domina, homem. Quem está acima de mim? ⁵⁴

Assim como a baleia é o muro que aprisiona Ahab e o qual ele precisa atravessar para devir, Deus é o muro que Artaud precisa fazer ruir para fabricar um Corpo sem Órgãos. Ora, em que outro território tal combate poderia ser travado senão no mar, onde, estabelecendo um pacto demoníaco com o Dragão-serpente, o poeta poderia reencontrar o “corpo vital e vivente” que lhe foi roubado por Deus? Não seria diante do estado de encarceramento que a Ilha Conhecida ao corpo impõe que Artaud decreta,

⁵² BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 14.

⁵³ MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, 182.

⁵⁴ *Ibidem*, p.183.

pelo sistema da Crueldade, o combate contra Deus, como combate contra a organização dos órgãos?

Escreve Artaud:

- O Sr. está louco, Sr. Artaud.
Está delirando.

- Não estou delirando.
Não estou louco.
Afirmo que reinventaram os micróbios para impor uma nova ideia de deus.
Descobriram um novo meio de fazer deus aparecer em toda sua nocividade microbiana:
Inoculando-o no coração
onde é mais querido pelos homens
sob a forma de uma sexualidade doentia
nessa aparência sinistra de crueldade mórbida que ostenta sempre que se compraz em tetanizar e enlouquecer a humanidade como agora.

Ele usa o espírito de pureza de uma consciência que continuou cândida como a minha para asfixiá-la com todas as falsas aparências que espalha universalmente pelos espaços e é por isso que Artaud, o Momo, pode ser confundido com alguém que sofre de alucinações.

- O que o Sr. Artaud quer dizer com isso?

- Quero dizer que descobri a maneira de acabar com esse macaco de uma vez por todas
e já que ninguém acredita mais em deus, todos acreditam cada vez mais no homem.

Assim, agora e preciso emascular o homem.

- Como?

Como assim?
Sob qualquer ângulo o Sr. não passa de um maluco, um doido varrido.

- Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia.

O homem é enfermo porque é mal construído.
Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente,

deus
e juntamente com deus
os seus órgãos

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.

Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será

seu verdadeiro lugar.⁵⁵

Não menos do que um corpo-desvio que se opõe à norma - “desorganismo”, Artaud exige, pela desestruturação dos órgãos, uma identidade cósmica de substâncias: “corpo-espírito”; materialização (in) corpórea de possibilidades de existência; devir. Todo o sistema físico da Crueldade parte do pressuposto de que é preciso assassinar Deus para ser Si. Derrubar a falsa sacralização do corpo; deturpá-lo; descategorizá-lo; profaná-lo até o limite da linguagem; até o auge da suspensão da palavra; até um nível mais elevado que a língua articulada por significados e significantes: glossolalias. Trata-se de afrouxar as grades que na Ilha Conhecida ao corpo quadricula, impondo sobre a fisicalidade e a sensibilidade determinações representativas. Por isso mesmo, onde o Juízo organiza, a Crueldade é convocada para desorganizar, para criar linhas de fuga e expandir a relação do corpo com as forças que o afetam. Porque o Corpo sem Órgãos nada mais é do que “um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta polos, zonas limiares e gradientes⁵⁶”.

Diante disso, como poderia um homem, dominado por derrisões subjetivas e encharcado por uma avalanche de signos com os quais compôs forças que o desorganizam das formas transcendentais, aceitar ser reincorporado em um território onde as forças são capturadas e o combate paralisado? Se Artaud prefere morrer no mar a retornar a Ilha Conhecida, não seria porque na terra da razão o Juízo de Deus “impede a chegada de qualquer novo modo de existência”?⁵⁷ Não temos como responder a nenhuma destas questões, de maneira que elas só nos servem para construir uma paisagem imaginária. E sabemos que nada disso foi cogitado pelos homens da terra, que do mar indescritível e inominável nada conhecem. Para estes, a tentativa artaudiana de perder-se no mar não ultrapassava a condição de um ato impróprio, cometido por aqueles que são acusados de serem alucinados, “segundo o procedimento habitual de todas as polícias⁵⁸”. Consequentemente, encarcerado por estes mesmos homens em uma cabine do navio *Washington*, Artaud foi, então, impedido de reintegrar-se à matéria-prima de sua natureza.

⁵⁵ ARTAUD, Antonin. *Para Acabar com o Julgamento de Deus* (1948). In: WILLER, Cláudio (Org). Escritos de Antonin Artaud. Porto Alegre: Ed L&PM, 1983.

⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *Para dar um fim ao juízo*. In: Crítica e clínica. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 148.

⁵⁷ Ibidem, p. 153.

⁵⁸ ARTAUD, Antonin apud MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 617.

E qual foi o resultado disso?

Nada além do que a fúria das águas.

Operando o processo de saída do território fundamentalmente marcado por um cartesianismo e um cientificismo propagador da dualização entre espiritual e temporal; e de incorporação no território de signos, onde magia e religião imbricam-se como que formando um campo de forças carregado de significações terríveis; Artaud vivencia um rito de iniciação, pautado no movimento oceânico de ruptura com a Ilha Conhecida e de composição com a Ilha Desconhecida. Aconteceu que nesta travessia algo se passou, fazendo daquilo que foi inteiramente místico e metafísico a nascente dos fantasmas, que maleficamente o atingirão nos anos vindouros. Mèredieu (2011) entende que nesse processo iniciático, o poeta foi feito “presa de signos que não cessaram de se acumular ao seu redor, constituindo a trama cerrada do que chamamos um ‘destino’⁵⁹”.

Ainda que este universo de signos estivesse presente em todos os períodos da vida de Artaud, fascinando-o com uma rede de significações que se duplicam, reduplicam, anulam-se e pervertem-se na manipulação de um mundo real e imaginário; na Ilha Desconhecida, a profusão de signos, escapando ao domínio da religião e do mito, fabricou o território propício para a loucura, onde aquilo que primeiro enlouqueceu foram os signos, tendo em vista que:

(...) o caráter de cascata desses signos é propriamente aterrorizador. Cada visão se duplica em outra visão; cada intenção se reduplica em uma multidão de outras intenções secretas. Esse é um mundo perverso. Tudo aí concorre para uma espécie de dispersão (pulverizada) de identidades. O nada, então é visado. E o fundo do nada.⁶⁰

No enlouquecimento dos signos, a incoerência da linguagem e a sublevação do pensamento atestam que os mitos que constituíam a nascente da verdade absoluta que Artaud procurava, transformaram-se em perturbações mentais. Estas, sob a luz do Juízo psiquiátrico, serão determinadas, no sentido patológico, como doença. Implicando a conceituação de uma estrutura mórbida, conforme esclarece Foucault, em *Doença*

⁵⁹ MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 620.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 622.

Mental e Psicologia (1994), demarcada nos contornos sintomatológicos e nosográficos, que permitem decifrar a essência da doença, agrupando os sinais que a indicam. Realçando, assim, “as correlações constantes, ou somente frequentes, entre tal tipo de doença e tal manifestação mórbida” e analisando as formas da doença junto à descrição de suas fases evolutivas, atendo-se às variações que ela pode apresentar. ⁶¹

O conjunto dessas demarcações estruturais autoriza o procedimento comum adotado contra todos os corpos diagnosticados loucos: o internamento. Medida que Artaud conhecerá no retorno à Ilha Conhecida, quando forçosamente for conduzido aos asilos psiquiátricos, deslocando-se por diversas instituições, entre setembro de 1937 e fevereiro de 1943. Na *História da Loucura na Idade Clássica* (1989), Foucault conta-nos que nestas instituições o império do saber médico, dualizado entre um humanismo necessário e um positivismo científico, seguindo uma estratégia medicinal e ao mesmo tempo de precaução social, fundamentava o caráter disciplinar e punitivo que era utilizado contra os corpos loucos, na medida em que estes persistiam em seu delírio.

Contra Artaud, esta sistematização institucional garantirá a aplicação de técnicas de violência orgânica, neurológica e interior cujo único propósito será o de controlar, corporalmente e mentalmente, a loucura que aos seus corpos e a sua mente ultrapassava. Dentre estas técnicas pode-se destacar, além do isolamento em cela e a camisa de força, a ducha e os banhos de contenção, onde a materialidade da água supostamente reaparece para os corpos artaudianos.

Escreve Artaud:

A água na catástrofe que eu prevejo é o Elemento que surgira Primeiro, e ela será impelida adiante pelo Sol que não vemos, já que atualmente tudo está invertido.

Este reaparecer, no entanto, não diz da água de outrora trágica: o território de travessia que fez da loucura “como que a manifestação no homem de um elemento obscuro e aquático, sombria desordem, caos movediço, germe e morte de todas as coisas, que se opõe à estabilidade luminosa e adulta do espírito⁶²”. Essa água que ressurgiu é agora uma substância infernal, utilizada como um dispositivo moral, um

⁶¹ FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p.09.

⁶² FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.13.

regulador fisiológico que quer dissolver “todas as fermentações que, formadas no corpo, determinaram a loucura⁶³”. Quanto a isso, Foucault faz toda uma composição teórica, enfatizando os modos como a materialidade da água, na dinâmica entre quente e frio, fora requerida no combate contra as agitações nervosas e a imaginação desregrada dos chamados loucos.

A água, líquido simples e primitivo, pertence ao que existe de mais puro na natureza; tudo o que o homem trouxe como modificação duvidosa da bondade essencial da Natureza não conseguiu alterar o efeito benéfico da água; enquanto a civilização, a vida em sociedade, os desejos imaginários suscitados pela leitura de romances ou espetáculos de teatro provocam males dos nervos, o retorno à limpidez da água assume o sentido de um ritual de purificação; nesse frescor transparente renasce-se para a própria inocência de cada um. Mas ao mesmo tempo a água que a natureza fez entrar na composição de todos os corpos restitui a cada um seu equilíbrio próprio; ela serve de regulador fisiológico universal. ⁶⁴

Na tentativa de salvar o corpo louco de suas corrupções, eliminando dele as matérias corrompidas, as fraquezas que se escondem por trás de suas agitações nervosas; utilizavam-se, desde antes da Idade Média, as chamadas imersões: procedimento que consistia em mergulhar inúmeras vezes os corpos diagnosticados loucos em água fria, até o ponto em que, perdendo suas forças, eles se esquecessem de seus furores. Já no século XVII, estruturada nas formas dos banhos, a terapêutica das águas será reempregada, dando a esta substância material todos os privilégios de uma medicina preocupada em “equilibrar líquidos e sólidos”. Preservando a umidade da pele, a água, sendo capaz de receber “qualidades de frio e calor”, torna-se potente em constranger, resfriar e rescaldar os corpos. Havendo aí um duplo poder de ação, que envolve penetrar os mais diversos tecidos orgânicos e ser influenciada por outras substâncias. De forma distinta, no século XVII, não mais o poder de ação e os efeitos da água serão valorizados, mas a “facilidade com a qual se pode atribuir à sua eficácia as formas e modalidades mais contraditórias⁶⁵”.

Foucault segue arguindo quanto aos modos como a água, por sua polivalência, compõe um importante tema terapêutico para a cura, não apenas da loucura, mas de uma variedade de doenças. Água fria que refresca e esquenta os organismos. Água quente que esfria os nervos. Água que, fora de suas excentricidades, só pode ser

⁶³ FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 311.

⁶⁴ *Ibidem*, p.315.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 315.

mobilizada de forma mecânica, em prol de um ato de purificação que quer “destruir até os traços primitivos das ideias extravagantes dos alienados, o que só poderia acontecer obliterando-se, por assim dizer, essas ideias num estado vizinho da morte”⁶⁶. No final do século XVIII e início do século XIX, a água, que outrora foi empregada em nome de inúmeras variações fisiológicas, terá como única função, seja na forma das duchas, seja na forma dos banhos, empregar uma violência que arrasta, em um fluxo irresistível, “todas as impurezas que constituem a loucura; através de sua própria força curativa”.⁶⁷ De maneira que ela reduzirá “o indivíduo à sua mais simples expressão possível, à sua menor e mais pura forma de existência, possibilitando-lhe assim um segundo nascimento”⁶⁸.

Essa relação tensiva entre a materialidade da água e a loucura pode ser inferida na biografia artaudiana pelo modo como os corpos do poeta foram embebidos por uma moral aquática, que os perseguiu ao longo dos duros anos de internamento em asilos psiquiátricos (e antes disso nas casas de saúde, em que esteve internado durante sua juventude), onde, contra eles, fora investida a dolorosa aplicação de procedimentos líquidos, no exercício disciplinar de reintegração à Ilha da qual eles tentavam escapar. Procedimentos que fizeram, não mais, do que encarcerar a liberdade louca, interromper o direito à própria língua, domesticar a potência do corpo e amordaçar o pensamento. Resultando daí a liquefação de uma vitalidade não orgânica que “é a relação do corpo com forças ou poderes imperceptíveis que dele se apossam ou dos quais ele se apossa”⁶⁹.

Sob o Juízo da lei de 30 de junho de 1838⁷⁰, promulgada pelo então rei da França, Louis-Philippe, deu-se o internamento dos corpos artaudianos nas três primeiras ilhas asilares que eles conhecerão ao retornarem à Ilha Conhecida, antes da internação em Rodez, entre fevereiro de 1934 e maio de 1946: o hospício Sotteville-lès-Rouen, seção

⁶⁶ PINEL apud FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 317.

⁶⁷ FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 317.

⁶⁸ Idem

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *Para dar um fim ao juízo*. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 149.

⁷⁰ A Lei de 30 de junho de 1838, no artigo 19, estipula que “em caso de perigo iminente, atestado pelo certificado de um médico ou pela notoriedade pública, os comissários de polícia de Paris, e os prefeitos de outras comunas instituirão, no tocante às pessoas acometidas de alienação mental, todas as medidas provisórias necessárias, com a condição de referi-lo em 24 horas ao chefe de polícia, que decidirá sem demora”. MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 630.

Quatre-Mares, o Centro Psiquiátrico Sainte-Anne e o asilo Ville-Évrard. Em um trabalho minucioso, Merèdieu apresenta-nos a síntese dos diagnósticos médicos que, nestas instituições, atestaram Antonin Artaud como um corpo louco e sua condição nervosa como doença mental. Esta síntese pode ser sumariamente compreendida nos dados que extraímos integralmente dos escritos de Merèdieu, especificando o local em que Artaud esteve internado, o período desse internamento e o diagnóstico que nesta instituição foi lhe dado:

HOSPÍCIO SOOTTEVILLE-LÈS-ROUEN

PERÍODO DE INTERNAMENTO: 1937-1938

DIAGNÓSTICO: Estado psicótico: (...) baseado em alucinações e ideias de perseguição, de envenenamento por pessoas hostis às suas convicções religiosas de cristão ortodoxo; ele se diz cidadão grego, caricaturista em Paris, que teria deixado para se refugiar em Dublin, de onde ele foi rechaçado, ele crê, pelo “agressor do navio”. Protestos paranoicos.

CENTRO PSIQUIÁTRICO SAINTE-ANNE

PERÍODO INTERNAMENTO: 1938 a 1939

DIAGNÓSTICO: Síndrome delirante de estrutura paranóide: ideias de perseguição muito ativas por parte da mãe, de policiais e de *vishnistas*⁷¹; tentativas de envenenamento; não reconhecimento de sua mãe e recusa em receber aquela que se pretende como tal. Paralogismo delirante; mistura de ideias muito diversas sem organização estável. Preocupações esotéricas; iniciado nos mistérios hindus e persas; simpatia por ocultismo e magia. Desdobramento de personalidade. Megalomania sincrética: parte para a Irlanda com a bengala de Confúcio e a bengala de São Patrício. Memória às vezes rebelde. Toxicomanias desde os cinco anos (heroína, cocaína, láudano). Pretensões literárias possivelmente justificadas no limite em que o delírio pode servir de inspiração. A confirmar.

ASILO VILLE-ÉVRAD

PERÍODO DE INTERNAMENTO: 1939 a 1942

DIAGNÓSTICO: Síndrome paranoica com ideias de perseguição. Toxicômano antigo. Procuram envenená-lo: tentativas múltiplas. Seu

⁷¹ Vishnistas: “no original *vichnouïtes*, de Vishnu, deidade hindu”.

pensamento é guiado por feitiço. Desdobramento de personalidade. Excitação psíquica. Grande riqueza imaginativa. Impressão do *déjà-vu*. Deve ser observado.

Não é nosso interesse fazer uma análise destes diagnósticos, nitidamente estruturados sob a verdade psiquiátrica. Para nosso propósito é suficiente assumi-los como a expressão do Juízo médico determinante para o período de internação asilar a que Artaud foi submetido. Tendo em vista que o conjunto destas diagnoses, marcado por quadros de “mania de perseguição; receio de envenenamento; obsessões de caráter religioso; perturbações de identidade”, fortaleceu os argumentos que o determinaram como um homem perigoso para si mesmo, para a segurança das pessoas e para a ordem pública. Estando nisto a justificativa para que ele permanecesse, contra a sua vontade, encarcerado em celas asilares e aprisionado em camisa de força. Sendo submetido a uma série de tratamentos, que, em sua perspectiva delirante, queriam apenas envenená-lo, até que o corpo por ele habitado não passasse de um corpo morto, cujos pulmões já não respiram e o coração não mais bate.

Em nosso devaneio imaginamos que os anos de internação asilar serão o grande divisor de águas na vida de Antonin Artaud, porque será nestas instituições que ele descobrirá como o Juízo da lei é penoso e perverso em vigiar e punir algumas somas de desgraçados. Os juristas são eloquentes em afirmar as leis como um conjunto de regras categóricas, prescritas por uma soberania estadista e aplicadas a todo e qualquer homem. Este que, entendido como “sujeito de direitos e de deveres”, creem ser “capaz de adaptar livremente seu comportamento às leis e normas sociais, capaz de escolher transgredi-las ou respeitá-las, capaz, enfim, de ser moral e penalmente responsabilizado por suas ações⁷²”. Ora, mas poderia a mesma lógica ser aplicada aos loucos, quando sobre eles pesa o lugar de objeto de suas paixões, o desvio de sua consciência e a falta de domínio sobre suas vontades? De que poderíamos acusar certos grupos de alienados senão de suas derrisões e controvérsias? E sejamos sinceros, haveria nisso qualquer motivo para punição? Ademais, poderia alguém ser culpado e louco?

Sobre as leis há tantas incongruências que não nos parece pedante perguntar a quem servem e a quem se aplicam. Em *O processo* (1997), Josef K., preso sem qualquer

⁷² CARRARA, Sérgio. *Crime e loucura: o aparecimento do manicômio judiciário na passagem do século*. Rio de Janeiro: EdUERJ; São Paulo: EdUSP, 1998, p. 46

acusação evidente, cometeu a imprudência de questionar aos homens que o vigiavam as causas de sua prisão, as acusações que o acometiam e quais seriam seus acusadores. Mas tais homens nada poderiam dizer-lhe; pobres diabos que nada mais eram do que peças de um grande tabuleiro institucional, salvaguardado pelas leis. As leis, estas sim precisam ser questionadas. Na *Microfísica do Poder* (1979), Foucault a isso já havia observado, arguindo que sob o Juízo da lei há uma mecânica de poder que, da punição à vigilância, “encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana⁷³”. A inexorabilidade das leis e a inflexibilidade de seus executores, segundo essa mecânica, fazem validar uma série de barbáries contra este ou aquele corpo.

Porque o que é inexorável, aquilo que é inflexível e mesmo a barbárie, já dissemos, se aplica apenas a algumas somas de desgraçados. Mais grave do que isso, sob o Juízo da lei é sempre à realidade corpórea que se aplica uma dose desmedida de Crueldade, tendo em vista que aquilo que pela lei se quer atingir é a alma, o intelecto, o coração, as vontades, as paixões e os desejos dos corpos aprisionados. A estes dizem que, por romperem com as leis, seu sofrimento será maior do que o sofrimento dos homens que se julgam livres. Embora não se saiba ao certo o que se queira dizer com liberdade. O que se nota é que as arbitrariedades das leis capciosamente punem a muitos homens aprisionados, não pelas imprudências que eles por ventura tenham cometido, mas por aquilo mesmo que eles são.

Nisto compreendemos que os investimentos das leis não são contra a carne ou contra o sangue, mas contra a alma do criminoso sem crime. Ao que parece, é a singularidade desta mesma alma que se quer punir, mediante um aparelhamento político que explora no corpo um saber que lhe é próprio, e que está para além da ciência de seu funcionamento e do controle de suas forças, constituindo um tipo de tecnologia política, como escreveu Foucault em *Vigiar e Punir* (2010). Por ser fabricada em um lugar invisível, esta tecnologia não é um objeto clarividente, mas um dispositivo que precisa ser inferido para ser encontrado. De maneira que se possa fazer ver o modo como, no interior da Ilha Conhecida, os corpos artaudianos serão esmagados por um

⁷³ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 131.

poder coercitivo, que sendo responsável pela individualização destes corpos, lançará sobre eles projeções subjetivas, pautadas em uma falsa idealização de singularidade.

O problema, no entanto, é que os operadores de poder não mais se restringem aos espaços e instâncias em que as leis outorgam agir as comarcas do poderio (o hospital, a prisão, a escola...), onde há muito se intensificam, segundo Foucault, o suplício, a vigilância, o exame, a serialização, a confissão etc. Há uma fluidificação das tecnologias de poder, que não mais disciplinam o corpo, tanto quanto os controla no interior de um contexto cada vez mais abrangente e cada vez menos perceptível. Referimo-nos a mecanismos de modulação que giram em torno de uma “economia de poder”, que assombra a vida em todos os aspectos. Para além da disciplina, no assujeitamento e na objetivação dos gestos e dos movimentos, arma-se uma ampliação do controle do campo perceptivo dos corpos, invocando sobre eles uma anestesia dos sentidos, por meio de atos de privação das experiências, que furam e fazem vaziar as delimitações do cotidiano.

Desde aí, todas as leis de contenção imperam sobre o corpo, ditando os modos de comportamento, condicionando os sentidos e atuando no controle dos desejos individuais e coletivos; transformando, enfim, o corpo outrora excitado, em um “corpo dócil”. Sobre isso sabemos: “é dócil o corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado⁷⁴”. Não havendo quaisquer possibilidades aparentes de subversão, a docilidade cotidiana convence o corpo de sua incapacidade de romper com o campo perceptivo comum. A isso segue que no repouso do cérebro, o corpo é privado de experimentar toda a sua potência e se reencontrar com as suas tantas possibilidades de existir. Eximindo-se de desfazer o seu Eu até o seu vazio mais potente, o corpo dócil não supera, dentro de uma lógica produtivista, a dimensão de uma forma/produto social, cultural, econômico. Toda uma falsa sacralização é, então, no corpo determinada. E já não restam dúvidas de que ele nada mais é do que um objeto receptáculo do sujeito e que o sujeito, por sua vez, é possuidor de um corpo, sobre o qual impõe a morte como condição final.

Ora, o que é a morte, senão o fantasma eterno que ao corpo louco desassossega, deste a aurora ao cair da noite? Foi Lima Barreto quem disse, em seu *Diário do Hospício*

⁷⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 132.

(2010), que bem pensava em morrer, mas que lhe faltava forças para buscar a morte. Mas ainda que não se busque, não é ela que o corpo que dizem estar vivo, mas que não pode viver a vida plenamente, aguarda em sua cela de condenado? Esta espera, todavia, é ambígua, oscila entre o desejo por encerrar uma existência reprimida e a esperança por renascer em uma existência outra, seguindo um movimento de deixar ir o que de si se sabe para seguir em direção ao não sabido. De modo a experimentar uma travessia inevitável, onde a única certeza é a de perder-se no mar oceânico de possibilidades infinitas. É bonita a imagem que forja a morte como uma travessia marítima, supondo que morrer não seja tão diferente de navegar pelo universo líquido, sobre o qual o corpo se projeta, desnuda-se de si mesmo e constrói um reflexo do mundo.

Nesta imagem, morrer seria mesmo como um duplo movimento corpóreo, tomado pelo ato de desprender-se da Ilha para emergir no mar trágico de águas que em si mesmas são ambíguas: fonte da vida e da morte. O que nos permite supor que para cada morte consumada, há uma vida por vir. Toda uma contradição psicológica está aqui implicada, criando uma ambivalência entre o desejo pela vida e a atração pela morte. No sentido em que todo e qualquer corpo, ao perceber-se ilhado, fabrica uma força que o lança em direção à finitude da vida, enquanto reação física de recusa a uma forma de existência que persiste em permanecer no Mesmo; uma existência que em si mesma é mórbida, porquanto é representativa: *o corpo quer sair da Ilha Conhecida*. Ao passo que esta mesma força arrasta consigo a pulsão por uma existência compatível ao que Foucault (1975) chamou de “apoteose sensível”, cuja potência é a de fazer renascer os corpos ilhados no mar infinito do devir: *o corpo quer seguir em direção à Ilha Desconhecida, vislumbrando a travessia em si mesma*.

A isso segue que é sempre sobre corpos demoníacos, aprisionados na Ilha por oferecer aos corpos distraídos algumas somas de perigos, que essa força se manifesta mais acidamente, como um mal que lesiona a vida e que se mostra nas mais distintas formas: mental, clínica, fisiológica, lógica, farmacêutica etc. Rompendo o cordão umbilical da vida, esta força fabrica todos os tipos de condenados, poder-se-ia dizer que ela institui-se como uma experiência que atravessa a todos os corpos ilhados, diferenciando-se neles a partir dos níveis de composição que estabelecem. Podendo, assim, levá-los ao crime, ao suicídio ou a loucura. Numa inclinação que parece ser puramente negativa, sobre esta força recai uma potência ameaçadora que precisa ser

recalcada, paralisada e, de certo ponto de vista, curada. Como se, ao ser tomado por essa força ambivalente, os corpos ilhados não pudessem suportar a flecha que lhes atinge no centro de sua existência, ali mesmo onde eles sentem fibrilar todas as ambiguidades que giram em torno do Ser e do Outro.

Inicialmente, esta força parece exigir uma linha de proteção que salve o corpo ilhado das zonas fronteiriças de suas dualidades. No entanto, ainda que este corpo seja submetido a uma série de cerceamentos, sendo encarcerado por muros que o distanciam de sua potência, que o afastam do devir oceânico, onde mora o perigo da reconfiguração ininterrupta das “coisas” em seu contrário; essa força emergirá nele, sublevando em seus nervos o desassossego de estar fixo em uma realidade que não muda, nunca muda, porquanto é eterna e imperecível. De modo que esta força, sendo agora positiva, agirá como potência de ataque a tudo quanto, junto ao Ser, queira silenciar o devir e impedir o renascimento do corpo. Essa força ambígua é o que Foucault (1975) denomina a *angústia*, dizendo-a como o *a priori* da existência, que permite conhecer a história e a natureza do corpo louco.

Em se tratando de Antonin Artaud, diremos que esta angústia reflete sua existência no mundo, marcada desde a mais tenra infância por um desabamento interno, manifesto num conjunto de distúrbios físicos e psíquicos, decorrentes de uma “catástrofe íntima do ser”, que o fazia “sofrer de si”. Sofrer desde o ventre materno, quando as águas incestuosas da união de seus pais primos-irmãos, o lançaram em um mundo que não estava aberto para se deixar afetar por uma mente revolucionária. Marcada pela impossibilidade, a angústia artaudiana é primeiro provocada por uma ação externa, articulada pelas chagas de uma razão moralizante que, não comportando em si o lado terrível, tenebroso e cruel da vida, buscou os meios mais estapafúrdios para silenciar o poeta demoníaco. A começar por tentar convencê-lo de que sua vida desvelada em carne e sangue, suas vicissitudes e seus apetites nada mais eram do que o efeito de um corpo patologicamente doente de loucura. Ah! Mas a sabedoria de Antonin Artaud é tão perspicaz quanto o é a sabedoria do homem do subsolo de Dostoiévski (2000), quando este afirma que a razão sabe “somente aquilo que teve tempo de

conhecer (...) enquanto a natureza humana age em sua totalidade, com tudo o que nela existe de consciente e inconsciente⁷⁵ ”.

Diante de um mundo que tenta dissimular o seu fundo de dor e sofrimento, a angústia de Antonin Artaud será, ainda, provocada por uma operação molar, que insiste em forjar uma ética para enclausurá-lo nas convenções socioculturais e sociopolíticas; nas relações familiares, amorosas e artísticas; na sexualidade; na religião; e por fim, nos asilos e nos hospitais psiquiátricos. Todos estes territórios são como os micro-organismos que formam o grande organismo Ilha-Conhecida, criando, cada qual a seu modo, muros ao redor dos corpos do poeta demoníaco. Muros estes que funcionam como estratos totalizantes, imprimindo subjetivações e significâncias para dizer ser preciso conter a vida em todos os seus aspectos: reter o espírito, controlar as emoções, suprimir os ímpetos que se dizem imorais. No interior dos muros há um plano de transcendência que se estrutura e, sobre ele, formas são desenvolvidas, sujeitos são formados, órgãos são organizados e funções são determinadas.

Tudo isso seguindo as diretrizes das leis racionalistas, as quais fazem, na superfície do plano, perpetuar a forma da representação no pensamento, enquanto conformação deste em um modelo alimentado por uma Imagem de si mesmo: imagem que paralisa as inconstâncias do devir para que o pensamento possa permanecer fixo na contemplação de uma pretensa realidade.⁷⁶ Ora, se estas leis assim o fazem, é porque há nos corpos afetados de loucura algo que toca a diferença e convoca a diferenciação: um devir irresistível que fabrica no seio da própria razão uma fenda secreta, rasgada pelo germe da matéria irracional, que fazendo confrontar o mundo da razão e o mundo da loucura, faz duvidar qual seja verdade e qual seja ilusão. Justamente por isso não se mediram esforços para que, em nome da razão, os corpos artaudianos fossem aprisionados no interior destes muros, que conjuntamente tentaram fazer da Ilha-Conhecida uma fortaleza impermeável: um tipo de arquitetura de onde não seria possível sair os que estão dentro e entrar os que estão fora.

Acontece que os muros estruturados ao redor dos corpos artaudianos não são impermeáveis, assim como não são impermeáveis os muros construídos para impedir a

⁷⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Ed. 34.2000, p.41.

⁷⁶ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

propagação da Peste, que assolava a pequena cidade de Oran, no romance *A peste* (2009), de Albert Camus. Na medida em que a razão ataca os corpos loucos de Antonin Artaud, tentando calar sua existência excitada, vocífera, essencialmente derrisória e criadora, a angústia lhe toma de assalto, e com tamanha violência que nos faz pensar que os seus corpos são penetrados por uma amálgama subterrânea, que desde as vísceras até a concretude da pele atua como farpas de arame, que acertam em cheio o centro sensível da mais pura realidade, onde o corpo e o espírito se encontram. Nisto se costura uma linha de equivalência entre a inquietação do corpo e o angustiar do espírito, sobre o qual há um investimento profundo de uma morte que envenena o Ser para fazer vibrar a vida que foi silenciada. Haja vista que, na angústia, há uns sem números de vontades encobertas que parecem pedir passagem, que querem mesmo sair de um lugar de silêncio incólume, para, aquecendo o coração, requererem que seja devolvida ao corpo a autoridade que se quer forjar como pertencente à mente.

Ao que nos parece, no estado de angústia os corpos artaudianos assumiram o comportamento do *Homem Revoltado* (2011), de Camus, contrapondo à ordem que o oprimia “uma espécie de direito a não ser oprimido além daquilo que pode admitir”. Envoltos na Revolta, por entre os muros, Antonin Artaud criou brechas, pequenas frestas pelas quais, imaginamos, seria possível ouvir sua respiração enlouquecida. Respiração esta que não atendendo a uma lógica biologicamente domesticada, seria fabricada em condescendência com os movimentos próprios do espírito e em harmonia com as alterações da afetividade humana. Desta respiração produz-ser-ia um canto, que embora abstruso a ouvidos insensíveis, ressoaria no tempo-espaço como o lamento que “devolve ao espírito a sonoridade perturbante da matéria”. Feito o canto sem razão entoado na tessitura das letras de Guimarães Rosa, em *Sorôco, sua mãe, sua filha*, e tão doloroso quanto o canto-denúncia de Sueli Aparecida Rezende, no documentário *Em Nome da Razão* (1979) de Helvécio Ratton.

Este canto que imaginamos ser entoado por Antonin Artaud é na verdade o grito de um corpo angustiado, que já não aguenta os efeitos que a razão, modulada por uma cultura que sempre rejeita sua parte maldita, nele provoca. Por isso mesmo, a viagem irlandesa representa, na biografia artaudiana, apenas o ápice dessa angústia que o acompanha desde sua concepção, mas que sendo julgada por um Juízo externo, será determinante para os duros anos de internamento a que foi submetido. O contraponto

aqui é que o poeta bem sabe que, como um corpo efervescente, estará sempre condicionado à prisão, por oferecer certos perigos aos corpos que, por sua docilidade, se conformaram em conter, numa caixa interior, os apetites genuínos de suas vontades. Reconhecendo-se como um eterno prisioneiro, por entre as brechas dos muros, Antonin Artaud, em sua angústia, denuncia os modos arbitrários com que foi condenado ao cárcere. Dali mesmo, do interior da Ilha da qual não se pode escapar, ele cria manifestos onde são depostos todos os crimes contra ele cometidos, fazendo dos fatos que lhe ocorreram seu próprio testemunho. Assim como o fez Lima Barreto, em *O cemitério dos vivos* (2010):

Um dos horrores de qualquer reclusão é nunca se poder estar só. No meio daquela multidão, há sempre um que nos vem falar isto ou aquilo. No hospício, eu resenti esse incômodo que só pode ser compreendido por quem já se viu recolhido a qualquer prisão; lá, porém, é pior do que em outra qualquer, sobretudo quando se está perfeitamente lúcido, como eu estava, e não pode, por piedade, tratar com mau humor os outros companheiros, que são doentes.

E também Dr. Schreber nas *Memórias de um doente dos nervos* (1984):

Creio poder afirmar tranquilamente que a nenhum outro paciente do sanatório, nem de longe aconteceu algo semelhante; a segregação em celas certamente ocorre em casos de loucura furiosa periódica, mas costuma, nestes casos, até onde sei, durar no máximo algumas semanas. Por isso, por menor que seja a minha intenção de dar à exposição que se segue um tom de ressentimento pessoal, uma descrição dos sofrimentos inenarráveis pelos quais passei nessas celas faz parte do quadro completo da história da minha doença.⁷⁷

Não estamos certos quanto a isso, mas imaginamos que o maior de todos os manifestos criados por Antonin Artaud tenha sido *Van Gogh: suicidado pela sociedade* (s/d). E imaginamos isto porque concordamos com Jacó Guinsburg e Silvia Fernandes, quando estes, no prefácio de *Antonin Artaud: linguagem e vida* (1995), afirmam que o texto em questão, escrito pelo poeta em 1947, no último dos doze anos de seu internamento asilar, portanto, escrito no interior da Ilha, “é um grito de rebelião contra a cultura estabelecida”. Sobre a máscara de Van Gogh, Artaud acusará violentamente todos aqueles que, tirando dele o direito à própria angústia, subjugaram o conhecimento que ele mesmo detinha sobre si, para valorizar o Juízo exterior que sobre ele a razão e a ciência confirmavam verdadeiro. Todos os que ignoraram que sobre os domínios de sua dor não haveria julgo melhor do que o de seu espírito; e que sobre as lamentações de sua

⁷⁷ SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, p.194.

alma não existiria melhor Juízo do que o conhecimento imediato que ele podia oferecer sobre si mesmo.

Encontrando em Van Gogh um duplo de “genialidade e loucura”, Artaud investe uma dura crítica ao discurso psiquiátrico “nascido, segundo acredita, para arrancar na base o impulso de rebelião presente em todo o gênio”. Gênio este que se fazia presente no louco Van Gogh, como o definidor “de um além e um aquém do humano”, que representava “um desafio à normalidade convencional”. Somente por isso, na Ilha Conhecida, “a cultura dominante, estiolada na autoridade médica e no discurso que a consolida, encarrega-se de exilar em hospitais psiquiátricos aqueles de quem deseja livrar-se”.⁷⁸ Como quem fala pela boca de Van Gogh, Artaud negará a loucura patológica imposta sobre o pintor, sendo esta a mesma loucura que sobre ele impuseram, convencido de aquele que chamaram louco, nada mais era do que um corpo sobre o qual se manifestava a mais esplêndida lucidez, capaz de permitir-lhe ver além dos limites convencionados. De maneira que, se no interior da Ilha o disseram louco, foi porque aqueles que assim o fizeram não puderam sair da Ilha para reconhecer sua própria loucura.

⁷⁸ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Debaixo da pele, o corpo é uma usina quente, e por fora, o enfermo brilha, reluz por todos os seus poros, estalados, como uma paisagem de Van Gogh na metade do dia.

[Antonin Artaud]

ARTAUD VAN GOGH

Em todo alienado existe um gênio não compreendido

*

No corpo de Vincent van Gogh, Antonin Artaud recria seu próprio corpo. No sofrimento do pintor louco, o louco poeta pinta-se com as mesmas cores de dor e tormenta. Numa tela que grita em cores, dançam se desfragmentando as letras do poema. Vincent e seus autorretratos. O rosto de Antonin em *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer. Bubões de girassóis. E os corvos negros, no balançar de suas asas a semear sobre a terra as sementes da Peste. De quem é a orelha cortada? Arranca tua língua, velho cão (...). Eu arranco minha língua.

Não é de admirar que todo e qualquer corpo enlouquecido, aos ser coagido, não apenas pelos procedimentos legais adotados exteriormente contra os seus nervos, mas, sobretudo, pelas fissuras das leis interiores, sinta na mente vibrações que comprometem a sua capacidade de pensar. Porque há nesta coação uma verdade encoberta pelos legisladores da razão, que “passam boa parte do seu tempo zelando para que o homem seja reproduzido asseadamente¹”, fazendo a matéria sucumbir para convencê-los de que o que neles se exprime são pensamentos e não corpos. E se fazem isso, é por saberem que é do corpo a potência que aos legisladores poderia derrubar, acabando com todo o Juízo da lei. O que momentaneamente salva os corpos afetado de loucura é que, no estágio extremo de seu aprisionamento físico-sensível, ele diz não aguentar mais. De maneira que não hesitará em denunciar as arbitrariedades das leis racionalistas, que o decretam como objeto socioeconômico, sociopolítico e sociocultural. Olhando para si mesmo o corpo louco dirá: morto está; resto de carne; fragmento de homens-máquinas.

É preciso reexistir a isso!

¹ NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

E então, o corpo louco arranha-se, cai, bate-se, rasteja, treme, geme, grita. Reconhecendo-se, não como “um objeto entre todos os objetos”, mas como “um complexo de qualidades entre outros (...) um objeto *sensível* a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores²”, ele tenta desenfreadamente escapar do postulado forjado pela episteme ocidental, que sobre ele impôs limitações da capacidade de existir como um corpo pleno. Convencido de sua potência, o corpo louco nos ensinará que “o homem bem em carne (no sentido simbólico) é um campo de força em poder de ação sobre o mundo, e sempre a ponto de ser influenciado por ele³”. Todo esse saber corpóreo não é, por certo, isento de dor. Porque não são imaginários os espaços por onde atravessam os dardos da razão. Eles perfuram desde a pele, passando pelos músculos, a carne, os ossos; contaminam os órgãos e conspurcam o sangue e o espírito; criam muros entres as zonas de passagem, fazendo nascerem buracos nos solos instáveis.

E então, todo o corpo dói.

Mas não é uma dor que se pode curar com um tipo de tratamento farmacológico, onde a narrativa do corpo louco se encerra na causa de seu sofrimento ou em torno daquilo que nele sofre. Esta dor é mais orgânica, se fabrica ali mesmo, onde a mente é perfurada pelo Desejo, onde a narrativa do corpo descobre a dor como aquilo que o liberta. De modo que o corpo louco amplia ao extremo e compartilha sem exceções tudo quanto nele dói e faz doer, dotando uma dor de morte interna como potência de vida externalizada. Daí mesmo o corpo louco não mais suportará as leis e recusará o corpo lhe foi imposto, porque ele descobriu na dor uma nova economia, uma nova política de existência que ameaça a ordem que lhe foi dada. Ele percebe uma virtude escondida que é a de exorcizar de si tudo quanto ele já não suporta, para que nele um novo corpo fale, enquanto empurra pra longe o corpo anterior.

Nesse estágio de reexistência, o corpo sabe que se ele sofre é porque sua mente está enferma. Enferma de uma enfermidade que o acompanha de perto e que não o abandona em nenhum momento, mas que subsiste nele como que para afirmar a emergência de saltar para Fora do pensamento. Ele está convicto quanto a isso, porque é

² MERLEAU PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.317.

³ LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013 p.50.

dessa sombra da doença que ele descobrirá que pensar nunca será um exercício simples e pré-determinado, mas uma desconstrução constante daquilo que, retornando sempre a si mesmo, exige traçar linhas de fuga que preencham a mente da diferença fundamental para a criação do novo.

É neste estado de total esgotamento que os corpos de Antonin Artaud se encontram com os corpos de Vincent van Gogh. E reconhecemos isto quando em *Van Gogh: o suicidado pela sociedade* (s/d), Artaud acusa o modo como tentaram, em nossos termos, inebriar o pensamento de Van Gogh com ideias inadequadas que o afirmavam louco. E para que, se não a fim de silenciar, no sem fundo corporal, as sensações mais genuínas de uma mente delirante? Como se fosse exigido que Van Gogh reagregasse à instância unificadora do pensamento, que é quem garante a manutenção de um modelo social incorruptível em seu modo de existir, com sua “velha atmosfera de estupro, de anarquia, de desordem, de desvario, de descalabro, de loucura crônica, de inércia burguesa, de anomalia psíquica⁴”. Aqui, tem-se a comprovação de que impuseram sobre Van Gogh a marca da doença, para que a sociedade pudesse permanecer doente. Sobre o seu Corpo Empestado tentou-se forjar um corpo submisso às organizações morais, que, cerceando as metamorfoses de si mesmo, obscurecem as inúmeras experimentações corpóreas que sustentam a vida potente, a vida como ato de criação constante.

E de que forma?

Expurgando o devir louco da matéria pela confabulação de um organismo biopolítico, o qual opera o sistema do Juízo de Deus, como sistema do Juízo do Verbo – por que “no princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus⁵”. Deus, o Verbo que desde o princípio ordena teologicamente o mundo como representação, criando coisas fora de si que conservam uma identidade fixa; e que diante de Van Gogh se manifesta numa língua psiquiátrica investida contra o seu corpo na preeminência de fechar o “interruptor do pensamento”, para que ele mesmo se perca da realidade que alcançou: realidade que por ser marcada pela Crueldade só poderia ser alcançada por aquele que concebeu sua produção artística como uma avassaladora máquina pictural, expondo em cada traço e em cada cor, agrimensada sobre uma tela em

⁴ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d, p. 07.

⁵ *BÍBLIA*, Português. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969. Evangelho de João, capítulo 01 e versículo 01.

branco, revelações fundamentais das belezas e dos mistérios da natureza, tanto quanto do verdadeiro eu humano.

Artaud bem o diz que são “pancadas realmente pancadas as que Van Gogh aplica sem parar a todas as formas da natureza e aos objetos⁶” que, com efeito, fazem não menos do que atacar, para além dos conformismos dos costumes, as instituições.⁷ Já por isso seria compreensível o ato de classificar como louco aquele que, se desprendendo das amarras sociais – as que, segundo *A Microfísica do Poder* (1979) de Foucault, universalizam as vontades pela materialidade do poder que se exerce sobre o corpo dos indivíduos –, coloca em risco a manutenção da demência humana por ter “se recusado a converter-se em cúmplice de certas imensas porcarias⁸”.

Escreve Artaud:

O doutor Gachet foi grotesco manipulador, o pestilento e pustulento manipulador, de jaqueta azul e camisa de seda, colocado diante do pobre e desgraçado Van Gogh para arrebatá-lhe as ideias sãs.

– “Vigie-o para que não tenha mais esse tipo de ideia”

– “Você não vê o que o doutor disse, te faz mal pensar sempre nelas; você vai ficar internado para toda a vida”.

– “Mas Senhor Van Gogh, convença-se de que tudo isso é mera causalidade; e ainda por cima não é bom querer examinar desse jeito os segredos da providência”.⁹

Ao que parece, o estado de emergência na consciência ativa de Van Gogh interpõe sobre a consciência geral da humanidade os gemidos doloríficos de uma vontade que não quer mais ser submetida à própria destruição, mas que angaria os meios de produção alquímica, os quais permitiriam perfurar os muros responsáveis por encerrar os corpos em um organismo.

⁶ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d.

⁷ Vincent van Gogh trouxe o ato de pintar para o primeiro plano, de modo que em seus quadros não é apenas o pictórico que pode ser visto, mas a própria materialidade da pintura. Em suas obras, as pinceladas muito crespas dão a sensação de alguém que esmurra a tela, fazendo redemoinhos com as peles do pincel, cuja materialidade faz saltar a tinta em composições que já não falam de temas, mas da própria pintura. O pincel revoltado de Van Gogh, não nega a pintura enquanto pintura, e parece mesmo fazer do ato de pintar uma poética.

⁸ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d, p. 12.

⁹ *Ibidem*, p. 30-31.

Escreve Van Gogh:

Nem sempre sabemos dizer o que é que nos encerra, o que é que nos cerca, o que é que parece nos enterrar, mas no entanto sentimos não sei que barras, que grades, que muros.

Será tudo isto imaginação, fantasia?

Não creio (...).

Você sabe o que faz desaparecer a prisão? ¹⁰

A sensibilidade aguçada de Van Gogh em consonância com o real imediato, e muito além dele, é o que em sua pintura conserva os meios de atravessamento destes muros invisíveis que se estruturam entre “o que se sente e o que é possível realizar”. Dito de forma mais genérica: os muros que ocidentalmente se alicerçam entre o pensamento e o corpo. Agora nos perguntamos: qual o grande crime cometido por Van Gogh? A isso responderemos: descobrir e produzir o pensamento como “acúmulo de corpos”.

Escreve Artaud:

Van Gogh não morreu por causa de uma definida condição delirante, mas por ter chegado a ser corporalmente campo de batalha de um problema, em torno do qual se debate, desde as origens, o espírito inócuo desta humanidade, e de predomínio da carne sobre o espírito, ou do corpo sobre a carne, ou do espírito sobre um e outro. ¹¹

Combatendo as forças platônicas e cartesianas, insistentes em afastar os perigos da matéria a fim de garantir o conhecimento verdadeiro somente produzido pela razão, o espírito ou a alma, a pintura de Van Gogh, seguindo as impressões artaudianas, pode ser lida como a livre manifestação do pensamento: sem imagem, sem formas, sem sujeitos. Apenas uma dança de micro partículas sensíveis, as quais, no plano de composição pictural, expressam o pensamento, no sentido espinosista, que se esforça para perseverar em sua própria natureza. Colocando, para isso, o corpo do artista em ação, maquinalmente fazendo convulsionar, em suas criações, forças que, aparentemente inertes, se metamorfoseiam em devir. Como num grande gesto de atualizar o cotidiano pelo desmascaramento da realidade cruel a que todos os homens estão como que predestinados.

¹⁰ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016, p. 35.

¹¹ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d, p. 15.

Neste sentido, acumular corpos nada mais é do que investir no ato de captura da mente dos fragmentos corporais vulcanizados num caos; numa desordem; num fundo obscuro povoado por simulacros que não mais repetem a lei platônica do Mesmo e do Semelhante e que, tampouco, sustentam uma unidade cartesiana da forma Eu.

Escreve Artaud:

Porque Van Gogh foi o mais autenticamente pintor entre todos os pintores, o único que não quis rebaixar a pintura como meio estrito de sua obra, e como marco estrito de seus meios.

E, por outro lado, o único absolutamente o único, que rebaixou absolutamente a pintura, o ato inerte de representar a natureza, para fazer surgir, desta representação exclusiva da natureza, uma força giratória, um elemento arrancado diretamente do coração.

Fez, sob a representação, brotar um aspecto, e nela encerrar um nervo que é de uma natureza e um aspecto mais verdadeiro que o aspecto e o nervo da natureza verdadeira.¹²

Podemos aqui imaginar o pensamento de Van Gogh como um corpo exposto à experiência do deserto, no sentido em que, estando ele imerso em uma grande miséria humana, antes que fosse lançado ao precipício, algo lhe aconteceu, tocou, atravessou e fez dele uma superfície de passagem, por onde só correm afetos, no sentido deleuzeano, como movimentos investidos por velocidades e pausas. Já não havendo aí qualquer convergência com a perspectiva de uma filiação, mas a busca pela a intempestividade do contágio, promovido pela aliança entre as matilhas envolvidas num mesmo movimento de transformação constante. De onde poderíamos supor seu pensamento como Tentação. Ora seja: zona de presentificação das matilhas potenciais e dos afetos agressivos, que corrompem toda a forma para agrimensá-la num desvelamento fantástico. Tais quais os seres diabólicos de Jheronimus Bosch, como conta-nos Michel Foucault.

Na *História da Loucura na Idade Clássica* (1989), Foucault escreve que, superando a deformidade platônica da loucura, que outrora acusava no homem que se entregava aos seus desejos pecaminosos o aprisionamento de sua alma pelo animal, Bosch propôs

¹² Ibidem, p. 42

por meio da figura do *grylle*¹³ uma nova percepção que ilustrava nas inúmeras Tentações humanas a loucura do homem na assunção de sua animalidade. Isto é, na precipitação em seu devir-animal. Um tanto grotescas, um tanto brutais, essas figuras monstruosas invocavam uma potência imagética capaz de provocar um estado de maravilha e de atingir o corpo daqueles que, em contato com essas “formas dementes encerradas num segredo”, eram tomados pelo desejo para o pecado que resvala na Tentação para devir.

Em *As Tentações de Santo Antônio*¹⁴, vê-se o monge eremita, habitando o deserto de sua insensatez, ser cercado por uma torrente de demônios animais. Manifestações quiméricas que sob a máscara de animais, monstros e mulheres revelam a Tentação como a verdade do mundo. Julgam alguns que estas presenças diabólicas representam as farsas e as tragédias humanas, tanto quanto a sedução para o mal, as ações pecaminosas e a profanação do sagrado.¹⁵ O que não exclui o fato de que elas sejam linhas moleculares, que, desumanizando a Tentação carnal, mostram a concupiscência do homem no animal que ele poderia se tornar. Mas que, todavia, ele sempre foi, é.

– “O que aconteceu comigo?”.

Pergunta Gregor Samsa na abertura da *Metamorfose* (1997), de Franz Kafka. Seu corpo metamorfoseado numa criatura horrenda, cuja voz era inaudível aos ouvidos humanos e provocava o horror em papai e mamãe, afirmava-lhe que seu devir-inseto era real. Diante de uma vida amorfa e suplantada na repetição familiar e no adestramento do trabalho, Gregor atualiza, em devir, as potências da vida como ato criador de si. Seu corpo, outrora docilizado territorialmente num complexo de aparências, desterritorializa-se em seu devir-inseto, expondo a diferença investida contra a forma humanizada do corpo.

¹³ “O grylle não mais lembra ao homem, sob uma forma satírica, sua vocação espiritual esquecida na loucura de seu desejo. É a loucura transformada em Tentação: tudo que nele existe de impossível, de fantástico, de inumano, tudo que nele indica a contranatureza e o formigamento de uma presença insana ao rés-do-chão, tudo isso, justamente, é que lhe atribui seu estranho poder. A liberdade, ainda que apavorante, de seus sonhos e os fantasmas de sua loucura têm, para o homem do século XV, mais poderes de atração que a realidade desejável da carne”. FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 20.

¹⁴ *As Tentações de Santo Antônio*. Autor: Hieronymus Bosch. Tipo de obra: Pintura. Categoria: Europa Setentrional. Técnica: Óleo sobre madeira. Dados Biográficos: S-Hertogenbosch (Bois-le-Duc), Brabante Setentrional, Holanda 1450/1460 – 1516. Data da obra: c. 1500. Fonte: Museu de Arte de São Paulo – MASP. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=992>. Acesso em Julho de 2014.

¹⁵ HITNER, Sandra Daige Antunes Corrêa. *Jheronimus Bosch e “As Tentações de Santo Antônio”*: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP. Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Teria necessitado de braços e mãos para se erguer; ao invés disso, porém, só tinha as numerosas perninhas que faziam sem cessar os movimentos mais diversos e que, além disso, ele não podia dominar. Se queria dobrar uma, ela era a primeira a se estender, se finalmente conseguia realizar o que queria com essa perna, então todas as outras, nesse ínterim, trabalhavam na mais intensa e dolorosa agitação, como se estivessem soltas. (...) Para não se perder nesses pensamentos, Gregor preferiu pôr-se em movimento, rastejando de cá para lá no quarto.¹⁶

Está tudo aí! Contraposição à subjetividade dominante que respalda a vida que caminha para o nada: a vida como representação. No sentido em que este devir corresponde a estados intensivos que conduzem a limites próprios. Nada de fantasmas ou sonhos, apenas a produção desejante de um estado antinatural que realiza no animal a verdade da existência humana, pela libertação dos fluxos intensos, das formalidades que se agrupam no corpo tanto quanto na linguagem, conduzindo-os a condições extremas.

Gregor se assustou quando ouviu sua própria voz responder, era inconfundivelmente a voz antiga, mas nela se imiscuía, como se viesse de baixo, um pipilar irreprimível e doloroso, que só no primeiro momento mantinha literal a clareza das palavras, para destruí-las de tal forma quando acabavam de soar que a pessoa não sabia se havia escutado direito.¹⁷

Para o caso de ser possível supor uma imagem da loucura na metamorfose de Gregor, olhemos primeiro para a interrupção dos modos de operação das instituições de controle (a família, o trabalho, a linguagem, o corpo etc.), que regulam as “misturas de corpos obrigatórias, necessárias ou permitidas¹⁸”. Acenamos com isso para a loucura que, podendo ser o limite do corpo tanto quanto da linguagem, pode ainda ser vista como linha de fuga em direção a uma vida criadora e de reinvenção da subjetividade. O próprio ato criador de novos sentidos existenciais que afirmam a potência da vida como metamorfose. Dito isto, perguntamo-nos agora:

"Que tal, se eu dormisse mais um pouco e esquecesse toda essa estupidez¹⁹".

Na distância que prefiguraria uma reprodução humana do animal, segundo o modelo que Deleuze e Guattari (1995) nomeiam árvore-raiz, e que entendemos como retorno à jurisdição platônica, o que está em causa é a contaminação entre seres

¹⁶ KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

¹⁷ Ibidem

¹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p.31

¹⁹ KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

heterogêneos. Os quais, em devir, fazem falar a sua potência antinatureza, impelida por uma inversão hierárquica em que, não mais o homem se impõe sobre o animal – “dominai sobre os peixes do mar e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que rasteja pela terra²⁰” –, mas na qual, o animal espreita o homem. Sendo ele, o animal, a própria natureza humana a enudecer a “implacável verdade do inferno”, afirmando que no deserto onde Deus se revela, o demônio faz morada. De maneira que à Tentação não se pode mais resistir em nome da essência que afirma a semelhança entre o homem e Deus. A Tentação é a mais pura provocação de ruptura com as formas essenciais. É o homem tomando consciência que o Eu, longe de ser gerado à imagem e semelhança de Deus, fora maravilhosamente ejaculado como duplo da Besta.

Forjemos!

Enquanto guerreava o mundo da carne contra o mundo do espírito, uma Besta subiu do mar e era congênere a um leopardo. Tinha sete cabeças, dez chifres, pés de urso e boca de leão. Chamou o seu nome Blasfêmia. Como que cruzando a terra e as águas, uma segunda Besta se fez notar. Do mar, nascida com dois chifres que a aproximavam de um cordeiro. Quando penetrou o sexo da criatura terrestre o sexo da criatura aquática, um novo ser nasceu. Chamaram-lhe devir-mulher porque lembraram que fora Eva quem se atreveu a fazer da árvore do conhecimento a matéria-prima da nau que conduziu todos os homens na deriva de sua insensatez, como verdadeiros seres errantes em busca da razão originária: a loucura como princípio de todos os começos.²¹

Que as Bestas sejam, para os estudiosos e teólogos, como que a representação do Império Romano e da Roma Eclesiástica. Importa-nos pouco isso diante da possibilidade de lê-las como um dos *Seres Imaginários* (2007), dos quais escreve Borges: “estranhos entes engendrados” que possuem em sua imagem “alguma coisa que se coaduna com a imaginação dos homens”, para fazer falar sua natureza secreta, o seu duplo animalesco. Duplo que é como o anverso, o contrário, aquele que, embora nos complete, não somos nem seremos.²² Isso nos conta apenas que a natureza humana é como o animal sem semelhança: o dessemelhante (in) fecundo. Essa animalidade nos fascina, tão somente

²⁰ BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969. Livro de Gênesis, capítulo 01 e versículos 28.

²¹ Composição imagética que propomos a partir do livro bíblico Apocalipse, capítulo 12 e 13. – BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

²² BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

porque ela se imprime como uma desordem enfurecida, que, escapando à domesticação, “desvenda a raiva obscura, a loucura estéril que reside no coração dos homens²³”, fazendo vociferar a sua multiplicidade demoníaca.

Eis aí o saber da loucura a ensinar-nos que no rio que se olha Narciso é o rosto de um animal que se vê refletir. É este saber que Antão teme não como desejo pelo pecado, mas este lugar oculto que revela que o duplo do homem não se pode encontrar em Deus, mas no Dragão Apocalíptico que declara guerra à mulher preta e tenta tirar-lhe o filho. A conclusão mais evidente é que, sendo Deus Uno, Satanás, o “dragão-serpente”, é múltiplo e seu nome é Legião. Nessa legião demoníaca, controvendo a loucura divina, a loucura originária dos ritos e das festas populares, da blasfêmia dos corpos e da embriaguez de Dionísio se manifesta diante dos olhos dos sábios. É preciso, pois, lançá-la em corpos porcos, cuja imundície não permita comer de sua carne:

Espírito imundo, sai desse homem! Qual é o seu nome? Legião é o meu nome, porque somos muitos (...). Manda-nos para os porcos, para que entremos neles (...). Saindo os espíritos imundos entraram nos porcos; e a manada, que era cerca de dois mil, precipitou-se despenhadeiro abaixo (...).²⁴

É possível, porém, que toda a carne lançada na terra se misture com ela e, adubando-a, faça brotar, no solo infértil, sementes férteis que bebem da água que escorre da boca dos corpos insanos. Corpos que não querem que sejam neles introjetados “interruptores do pensamento”. Tais sementes são as que agitam, como frutos vermificados, novas sementes que descaracterizam a grande árvore do conhecimento e fazem nascer do “mais singular delírio” o que “já estava oculto, como um segredo, como uma inacessível verdade, nas entranhas da terra²⁵”. Contra a árvore-raiz, que “não para de desenvolver a lei do Uno²⁶”, a loucura faz bramir o grande canto da terra, sem fixar um ponto ou uma ordem. Predizendo ao mesmo tempo “o reino de Satã e o fim do mundo; a última felicidade e o castigo supremo, o todo-poder sobre a terra e a queda infernal²⁷”.

²³ FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 20.

²⁴ BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969. Evangelho de Marcos, capítulo 5 e versículos 08-13.

²⁵ FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 22.

²⁶ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

²⁷ FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 21.

Imaginemos Van Gogh, por sua vocação missionária e por sua peregrinação errante, como o monge eremita, que fugindo para o deserto, desejante por encontrar-se com Deus, não cessou de encontrar-se com o Diabo. Tentando demasiadamente afastar o coração das coisas visíveis, Van Gogh não pode escapar das coisas invisíveis, encontrando em seu caminho “as fraquezas, as loucuras e as Tentações humanas em todas as suas formas²⁸”. Arrastado por uma avalanche demoníaca para a verdade de si mesmo, para que não fosse precipitado em direção à morte, produziu uma força, como vontade manifesta de um “corpo desfeito e intensivo”; que fugindo “ao sistema do Juízo ou do adestramento da disciplina”, esculpiu em si “uma vitalidade não-orgânica e inumana”²⁹.

Do deserto escreve Van Gogh:

Por mais que esta etapa tenha sido dura para mim, e que eu tenha voltado esgotado, os pés machucados e num estado mais ou menos melancólico, não me arrependo, pois vi coisas interessantes, e aprende-se a ver com olhos mais justos nas duras provas da própria miséria. (...) E foi, no entanto, nesta grande miséria que eu senti renascerem minhas energias e que disse a mim mesmo: seja como for, eu vou me reerguer de novo (...).³⁰

Poderíamos insistir neste devaneio, inquirindo se o que Van Gogh propõe como imagem não seria a loucura, no sentido de uma experiência trágica, da qual a linguagem já não pode falar. Assim, colocamos em prova, mais uma vez, as rasuras entre o poder de fascínio da imagem que ele mesmo captura e o silenciamento da linguagem que lhe é imposto pelo Juízo psiquiátrico. Seria como dizer que calando a língua do louco não puderam calar as imagens capturadas pelo poeta. E de todo modo, é a loucura ainda quem fala. Ora, seria possível ver através de Van Gogh essa linha de circunvizinhança, onde desde muito duelam, de um lado, o aprisionamento da linguagem pelo universo moral, e do outro, a derrisão das formas pela proliferação de sentidos que libertam a imagem de uma estagnação iconográfica?

Ainda que Van Gogh não tenha o ensejo por representar a loucura em suas obras, inevitavelmente não é a própria loucura que nela se expressa? Não a loucura patológica. Esta se encontra arraigada na língua do Dr. Gachet como uma espada de dois gumes que,

²⁸ NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. *Van Gogh: a Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

²⁹ PELBART, Peter Pal. *Vida Capital – Ensaio de Biopolítica*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2003.

³⁰ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016, p. 39.

apontada para Van Gogh, “penetra até ao ponto de dividir alma e espírito, juntas e medulas³¹”, julgando-se “apta para discernir os pensamentos e propósitos do coração³²”. Espada psiquiátrica a insistir que ele se perca das ideias produzidas em sua alma atormentada, abandone o pensamento intempestivo, se desvie disso que lhe parece a realidade e se assole na natureza morta de suas paisagens. Como se sua criação fosse uma representação de qualquer coisa mais ou menos real e não a realidade em si mesma, pulsando como um vulcão prestes a entrar em erupção, se metamorfoseando, se desfazendo e refazendo diante dos olhos do poeta louco.

Escreve Artaud:

O Dr. Gachet não chegou a dizer a Van Gogh que estava ali para endireitar sua pintura (como ouvi o Dr. Gastón Ferdière, médico chefe do manicômio de Rodez, dizer que estava ali para endireitar minha poesia), mas mandava-o pintar a natureza, sepultar-lhe na paisagem para evitar a tortura de pensar.³³

Estamos apenas nos perguntando se Van Gogh, caminhando lentamente sobre a linha fronteira entre o abismo patológico da doença mental e o que poderíamos chamar de comportamento estético a-patológico, não estabeleceu como técnica o pensamento como Tentação do artista. Pensamento que se perde em meio à realidade que o cerca, e sobre o plano de composição cria não aquilo que representa o real (o que segundo a lógica platônica seria a cópia da cópia da essência), mas o que é tão real e imediato como a realidade que brame diante de seus olhos. Realidade que vocifera como desejo em seus sonhos. Será que antes do rigoroso sentido da obra por vir não seriam os fascínios próprios da imagem soprada pela natureza que mais lhe importavam?

Escreve Van Gogh:

Eu mesmo não sei como os pinto; venho sentar-me com uma tela branca frente ao local que me impressiona, vejo o que tenho diante dos olhos, e digo a mim mesmo: esta tela branca deve tornar-se alguma coisa – e volto insatisfeito –, coloco-a de lado e depois de ter descansado eu a olho com uma certa angústia – e continuo insatisfeito, porque aquela maravilhosa natureza está muito na minha cabeça para que eu possa estar satisfeito – mas no entanto vejo na minha obra um eco do que me impressionou, vejo que a natureza me contou algo, falou comigo, e que

³¹ BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969. Livro de Hebreus, capítulo 4 e versículo 12.

³² Idem

³³ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d, p. 25-26.

eu anotei isto em estenografia. No meu estenograma pode haver algumas palavras indecifráveis – erros ou lacunas –, no entanto, resta alguma coisa do que o bosque, a praia ou a figura disseram, e não é uma linguagem baça ou convencional, que não tenha nascido da própria natureza, mas de um jeito de fazer ou de um sistema engenhoso. (...).³⁴

Nas *Cartas a Theo* (2016) é Van Gogh quem diz ser preciso, antes de ouvir a língua dos pintores, ouvir a língua da natureza, para que seja minimamente possível sentir a fecundidade e a vivacidade que as coisas reais possuem em si mesmas. Imaginamos, então, se o que outrora foi para Bosch a Tentação na forma de seres diabólicos com seu devir-monstro, devir-animal, devir-mulher, não é para e em Van Gogh a Tentação da natureza que floresce como num devir-girassol? E em tudo isto uma única e mesma coisa: o desejo por devir Outro.

Temos que considerar que são sempre corpos que Van Gogh se põe a pintar. Corpos que compõem com ele no atravessar de sua vida nômade: uma paisagem, um objeto, um “personagem” da vida cotidiana, uma flor, um barco de pesca, um grupo de pessoas, os mineiros, os corpos do céu etc. No sentido em que um corpo possa ser entendido, segundo a *Ética* (2013) de Espinosa, como potência de afetação: misturas anárquicas que afetam e sofrem afeto. Para nós, multidão de desejo. Ora, é com o corpo que Van Gogh pinta, pois é do corpo afetado por corpos que emergem as ideias adequadas que sua mente elabora como pensamento, “onde, portanto, não há estagnação, mas onde tudo incita, conduz, estimula a atividade”.

Não há em Van Gogh pensamento que não seja corpóreo.

Nenhum de seus desenhos ou de suas pinturas, nas mais discrepantes peregrinações de sua mente, é composto distanciado da experiência sensível, dos efeitos que aquilo que ele observa, vivencia e experimenta têm sobre ele. Daí insistirmos que no contrafluxo das dualidades filosóficas ele tenha criado uma superfície por onde dançam as misturas sensíveis e as mazelas da alma. O resultado disso é que sua criação artística esteja sempre alinhada à sua própria existência. A cor na pintura. O traço no desenho. Em uma tela em branco, como um oceano de possibilidades infinitas, Van Gogh deita “sãs

³⁴ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016, p. 82.

raízes em cheio na própria vida”. Dando formas às suas impressões afetivas sobre o mundo e sobre o humano, arrastando inevitavelmente consigo suas angústias, seus temores, sua dor. Aquilo que tão insistentemente lhe toma de assalto.

Para Artaud, a angústia existencial e maltrapilha de Van Gogh é o que dá fôlego à sua criação artística, respondendo ao intento de uma arte feita de carne e osso, como almejava Émile Zola: uma criação onde se encontram pintura e pintor. “O que minha arte é, eu sou também”, dizia Van Gogh, acreditando piamente que “toda onda de ‘serenidade e felicidade’, todo estremecimento de dor e desespero ingressavam na pintura; todo sofrimento se infundia em imagens que geravam sofrimento; todo retrato se fazia em autorretrato”. Para ele era inevitável pintar o que sentia e sentir o que pintava, de modo que a maior de todas as suas obsessões, a convicção que o guiou até a morte, foi esta: fazer de sua arte um profundo e verdadeiro registro de sua existência.³⁵

Theo³⁶ disse inúmeras vezes que para acessar a profundidade da obra do irmão era preciso primeiro reconhecer quem ele era. Uma alma atormentada por um fogo interno, incapaz de ser apagado ou controlado e que, de qualquer maneira, era preciso manter aceso. Uma mente brilhante que por caminhos misteriosos fazia jorrar de sua existência imagens e mais imagens que advinham de uma motivação interior, de um desabamento interno que externamente se mostrava nos excessos do pincel, nos ritmos obsessivos de composição, nas formas distorcidas e nas cores berrantes que, num conjunto intrigante, dava voz aos exíguos fragmentos da vida.

Somente os que não conseguiram compreender os mistérios de um homem que, sendo vitimado por seu coração, fora exilado do mundo e da família; e que tomado por tantos dissabores, com as tentativas de encontrar-se, se fez inimigo de si mesmo; preferiram encerrá-lo como louco e considerar sua obra como “produto de uma mente doentia”.³⁷ A estes tantos tolos, Van Gogh, com uma lucidez esplêndida, ensina que o exercício da arte não tolera a doença que lhe foi imposta.

Escreve Van Gogh:

³⁵ NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. *Van Gogh: a Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

³⁶ Théo van Gogh, irmão mais novo de Vincent Van Gogh, manteve com o pintor uma intensa troca de correspondências que, dentre outros aspectos perturbadores, nos ajudam a compreender com mais acuidade o pensamento estético de um artista muito à frente de seu tempo, e as tormentas de um louco consciente de sua própria loucura.

³⁷ NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. *Van Gogh: a Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

(...) A arte é ciumenta, ela não quer que a doença lhe tenha precedência. Faço, portanto, a seu gosto.

Pessoas como eu não deveriam ficar doentes.

É preciso entender bem como eu considero a arte. Para chegar à verdade, é preciso trabalhar longamente e muito. O que eu quero dizer, o que eu aspiro é tremendamente difícil, e, no entanto não acredito estar aspirando alto demais.

Quero fazer desenhos que *impressionem* certas pessoas. *Sorrow* é um pequeno começo, é possível que uma pequena paisagem como a Laan van Meerdevoort, as campinas de Rijswijk, o secadouro de pescado também sejam um pequeno começo. Pelo menos eles contêm algo que vem diretamente do meu coração.

Seja na figura, seja na paisagem, eu gostaria de exprimir não algo sentimentalmente melancólico, mas uma profunda dor.

Em suma quero chegar ao ponto em que digam de minha obra: este homem sente profundamente, e este homem sente delicadamente. Apesar da minha suposta grosseria, você me entende? Ou precisamente por causa dela.

O que é que eu sou aos olhos da maioria – uma nulidade ou um homem excêntrico ou desagradável – alguém que não tem uma situação na sociedade ou que não terá; enfim, pouco menos que nada.

Bom, suponha que seja exatamente assim, então eu gostaria de mostrar por minha obra o que existe no coração de tal excêntrico, de tal nulidade.³⁸

Exprimir uma profunda dor. Expressar aquilo que está no coração. Tal ambição não poderia por Van Gogh ser alcançada se seu exercício de criação estivesse a serviço unicamente de um estilo, de um academicismo pictórico, de um procedimento normatizador da linguagem visual imposta pela língua dos pintores. É verdade que há certo empenho e rigor em estudar bem aquilo que se pinta, desde a perspectiva, as cores, a luminosidade, a temperatura, a disposição dos corpos no espaço observável, as figuras etc. No entanto, tudo isso de nada adiantaria se a natureza para ele não se revelasse genuinamente em sua realidade, fazendo-o sentir o pulsar das coisas ditas reais. Quanto a isso, eis a bela leitura de Artaud sobre *Campo de Trigo com Corvos*:

Escreve Artaud:

Não é frequente que um homem, com uma bala do fuzil que o assassinou, cravada no ventre, ponha numa tela corvos negros, e debaixo uma espécie de planície, possivelmente lívida, de qualquer

³⁸ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016, p. 68-69.

modo vazia, na qual a cor da borra de vinho de terra choca-se violentamente com o amarelo sujo do trigo.

Mas nenhum outro pintor, que não fosse Van Gogh, teria sido capaz de descobrir, para pintar seus corvos, esse negro de trufa, esse negro de *faustosa comilança* e ao mesmo tempo excremental, das asas dos corvos surpreendidos pelos resplendores declinantes do crepúsculo.

E de que se queixa a terra ali, sob as asas dos faustos corvos, faustos sem dúvida, somente para Van Gogh, e ainda mais, suntuoso augúrio de um mal que já não lhe concerne?

Pois até então, ninguém como ele tinha convertido a terra nesse trapo sujo empapado de sangue e vinho.



Figura 1: Campo de Trigo com Corvos (Vincent van Gogh -1890)

E no quadro existe um céu muito baixo, esmagado, violeta como as margens do raio.

A insólita franja tenebrosa do vazio eleva-se em relâmpago.

A alguns centímetros do alto, como se estivessem saindo da parte de baixo da tela, Van Gogh soltou os corvos, tal qual tivesse solto micróbios negros do seu braço suicida, seguindo o corte negro da linha, onde o bater de sua soberba plumagem pesa sobre os preparativos da tormenta terrestre a ameaça de sufocação vinda de cima.

E, contudo, todo o quadro é soberbo.

Soberbo, suntuoso e sereno quadro.

Digno acompanhamento para a morte daquele que, em vida, fez girar tantos sóis ébrios sobre montões de cereais rebeldes e que, desesperadamente, com um balaço no ventre, não pôde deixar de inundar com sangue e vinho uma paisagem, empapando a terra com uma última emulsão, radiante e tenebrosa ao mesmo tempo, que cheira a vinho azedo e vinagre picante.

Pois esse é o tom da última tela pintada por Van Gogh (...).³⁹

Sentindo os efeitos das impressões artaudianas, seria preciso perguntar-nos agora a respeito de qual realidade se desnuda diante de Van Gogh. Neste questionamento, não somos ingênuos quanto ao fato das complexidades que envolvem a capacidade de compreender e decifrar o real. Mesmo por isso, estamos menos tomados pelo direcionamento investigativo de problematizar o real, tencionando-o em relação à realidade, e mais irrequietos com o processo doloroso que o real envolve. Nesta consideração encontramos, em *O princípio de crueldade* (1989), a inferência de Clément Rosset de que não há realidade sem Crueldade. O que em síntese sugere que a natureza do real é trágica e detentora de um caráter impossível de ser contrabalanceando, pelo simples fato de que a Crueldade aplica sobre o real um sofrimento que faz ultrapassar qualquer representação que se queira fazer da realidade.

Para chegar a essa conclusão, a arguição de Rosset parte do princípio de que o real se divide em dois mundos: um que é capaz de ser acessado pelos esquemas perceptivos, oferecendo objetos passíveis de serem analisados; e outro que escapa quase que por completo à percepção. Dito de um modo direto, nesse campo que chamamos realidade, há objetos que podem ser conhecidos e outros que permanecerão desconhecidos. Sob a perspectiva filosófica, essa afirmação aciona dois modos de apreensão da realidade que divergem entre si: a primeira, grosso modo, considera que a realidade, por não oferecer em si mesma a base de sua decifração, não pode ser capturada; a segunda, por comungar de uma perspectiva da realidade a partir da experiência imediata do real, direciona o olhar para os objetos sensíveis. É possível apontar exemplos que clarificam essa distinção se friccionarmos o olhar do filósofo e o olhar do poeta, traçando forças divergentes em relação ao que cada um, a seu modo, entende como realidade.

Repetindo Rosset, consideraremos que enquanto o filósofo deleita-se sobre o conjunto de objetos conhecidos e desconhecidos, voltando-se mais para uma teoria geral da realidade, o poeta, como representante das teorias “não filosóficas” (romance, pintura etc.) se volta para uma teoria da realidade particular. Embora o real observado pela filosofia não seja um real diferente do observado por um romance, há uma distinção

³⁹ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d, p. 19-20.

entre o olhar para os detalhes que formam o real das teorias não filosóficas e o olhar para o conjunto que formam o real empregado pela filosofia. Entretanto, como demonstra a história dessa escola, isso só pode ser concretizado quando o objeto da teoria filosófica é dissolvido ao que Platão denomina como o “menor ser” (*mè on*), isto é, o quase nada “próprio às coisas sensíveis – quer dizer, as coisas reais”.⁴⁰ De maneira que, o que o romancista (os exemplos são de Rosset) pode capturar como realidade, a partir de um detalhe, o filósofo só pode refletir pelo conjunto, quando contesta o princípio que lhe quer fazer realidade e o despoja da pretensão de realidade.

Assim, a filosofia se ocupa de questionar a realidade de um conjunto de fatos; ela toma como real um fato, um episódio particular, isolado, mas confronta a realidade de seu conjunto. Seguindo este direcionamento, entende-se que “o acontecimento real é reconhecido como real, mas não a soma de acontecimentos da qual ele faz parte”. Posto que, quanto ao primeiro, há precisão perceptiva, mas ao segundo, há apenas um mísero sentimento vago que não o confirma: o detalhe do real é certo, mas o conjunto de fatos que o formam é cercado de incertezas. Neste ponto, “admitir-se-ia que só há realidade singular e de modo algum realidade genérica, que só existe não em particular e não não em geral”. Por este caminho, poder-se-ia assumir, mesmo que com dificuldades, que a soma das realidades singulares equivaleria a uma realidade imaginária, inexistente.⁴¹

Aqui nos encontramos com o que Rosset denomina *insuficiência intrínseca do real* – operador que faz a filosofia tropeçar constantemente na realidade como uma matéria “demasiado ampla para ser percorrida e demasiado escassa para ser compreendida”: realidade da qual se desconhece a natureza e o sentido. Por estar ligada a uma ideia de que a realidade só pode ser observada (no campo filosófico) a partir de um princípio que lhe seja exterior e que se volte para sua fundação e explicação, este operador opõe-se ao que Rosset chamou de *suficiência do real*: termo que capturando Leibniz o seu princípio de razão suficiente ele denominará como *princípio de realidade suficiente* – operador que reflete sobre o real tomando-o como experiência imediata e confirmando como certos os objetos sensíveis.⁴²

⁴⁰ ROSSET, Clément. *O princípio de Crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 11.

⁴¹ *Ibidem*, p. 11-13.

⁴² *Ibidem*, p. 11-13.

Seguindo essa argumentação, Rosset chegará à conclusão de que os problemas filosóficos sobre a realidade são secundários. Há, antes disso, uma observação que deve ser feita e que diz respeito à Crueldade do real como um traço essencial que está além da realidade. Sua proposição é que há uma realidade real, consonante com uma consciência marcada pela Crueldade e com a própria consciência como Crueldade que espelha o real. Crueldade como realidade indigesta e que sendo a essência do real é um mal terrível que faz ver as coisas tais como são. Realidade naturalmente cruel, no sentido em que podemos entender a Crueldade, na perspectiva artaudiana, como a própria vida.

Escreve Artaud:

Uso a palavra Crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico, e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; (...).⁴³

Sabemos que, a princípio, é em relação ao Teatro que Artaud fala sobre a Crueldade, desejando que dele façamos uma realidade que se possa acreditar, pela aplicação de uma vontade rigorosa, que, encerrando o condicionamento dos órgãos, circule na sensibilidade do ator e do espectador. Sabemos também que, para Artaud, arte e vida não são forças opostas, de modo que a Crueldade proposta para o Teatro é em si mesma uma proposição de destruição anárquica dos condicionamentos cotidianos que regulamentam a vida, a fim de questionar, no homem, as ideias que ele tem sobre a realidade e o lugar poético que nela ele ocupa. Posto que, “se há um Teatro da Crueldade (...) é porque a base da realidade é a Crueldade vital, devoradora e implacável, onde a Vida se mistura a dor, sendo digna de ser percorrida e não negada (...)”⁴⁴.

Por este caminho, é possível capturarmos do subtexto artaudiano que a Crueldade, aplicada à realidade do real, corresponde a um simulacro afetivo. Porque é do encontro entre corpos que a realidade pode ser apreendida, enquanto fenômenos “humanos, biológicos e até mesmo físicos”. Fenômenos que resultam de um jogo de forças, cuja relação se dá, não entre objetos inertes, mas na própria relação da vontade de uma força, em afecção, com a vontade de outra força. Fórmula nietzschiana que repetimos a partir de *Nietzsche e a Filosofia* (1976), quando Deleuze escreve que todo fenômeno é em si o aparecimento de uma força que está essencialmente em relação com

⁴³ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 119.

⁴⁴ FELÍCIO, Vera Lúcio. *A procura de lucidez em Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996, p. 112.

outra força. Há que se entender aqui a pluralidade de forças que agem e sofrem afetivamente entre si, na demarcação de uma distância que imprime, entre elas, a diferença essencial e constitutiva da realidade.

Dirá Deleuze que o ser da força é plural e que sua designação é concatenada com a vontade: afirmação de que toda força é vontade de poder. Repetindo *Foucault* (2005) na repetição de Deleuze, diremos que toda relação de força pressupõe poder e todo exercício de poder uma afetação entre forças que se afetam e que são afetadas. Nessa relação, evidencia-se que o poder não é essencialmente repressivo e que se exerce antes de se possuir, passando por dominados e dominantes. Porque na relação entre forças há sempre um dominado e um dominante, que responde a uma vontade que se exerce contra uma segunda ou primeira vontade: jogo entre a vontade obedecida e a vontade que obedece. Por isso, “em toda parte onde se constam efeitos é porque uma vontade age sobre uma vontade”.⁴⁵

Contudo, não somente a força é plural, como também a vontade o é. De modo que nela não há predisposição identitária; tão logo, queda da fórmula platônica de essência e aparência, que sugere a crítica nietzschiana à dialética. Neste caminho está a síntese de que um fenômeno (a realidade) não permanece o Mesmo e não sustenta a forma do Semelhante, porquanto muda de sentido de acordo com a força que se apropria dele. Multiplicidade interpretativa que concede que seja “ora isto, ora aquilo” para uma mesma coisa, a depender da força que apodera, explora e se expressa sobre ela. Daqui o fenômeno como signo que descobre seu sentido na força atualizada que nele se move. E, mais uma vez, o jogo da vontade que obedece e da vontade obedecida, como pura “avaliação das forças que definem a cada instante o aspecto de uma coisa e de suas relações com as outras”.⁴⁶

Quando dissemos “queda da fórmula platônica de essência e aparência”, subentende-se que, à medida que o sentido é múltiplo, não é possível distinguir com base na essência (Ideia/identidade) “as esplêndidas aparências apolíneas bem fundadas e outras aparências, malignas e maléficas, insinuantes, que nem respeitam o fundamento nem o fundado”.⁴⁷ Já não cabe mais essência como identidade pura, mas essência como

⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 237.

sendo, “entre todos os sentidos de uma coisa, aquele que lhe dá a força que apresenta mais afinidade com ela⁴⁸”. Eis aí um novo problema que permanece o mesmo: qual é a força em afinidade máxima com a realidade? Ora, a realidade, dentro e fora de sua Crueldade, serve-se e serve a múltiplas forças, que, como poderes singulares, “não emanam de um ponto central ou de um foco único de soberania, mas vão a cada instante de um ponto a outro, no interior de um campo de forças, marcando inflexões, retrocessos, retornos, giros, mudanças de direção, resistências⁴⁹”. Portanto, se é certo que a realidade não tem em si um sentido único, qual a força que dá a ela a possibilidade de agir, soberanamente, sobre si mesma?

Para o caso de ainda nos ser possível sugerir qualquer outra coisa, diremos que se for verdadeiro que a realidade é cruel, não é por outro motivo senão pela multiplicidade de forças que sobre ela se movimentam, agindo sobre forças e não sobre a matéria. Logo, neste campo que convencionamos chamar realidade, há uma multiplicidade corrosiva que precisa ser silenciada. Por consequência, para escapar da Crueldade do real, mascara-se a realidade pelo obscurecimento e mistificação da vontade. Resultando, por assim dizer, no abafamento de uma vida crua, em prol de uma vida representativa. Porque o que está em causa nesse universo do real é a vida nua e cruel, contra outra vida regulada pelas instâncias do Juízo de Deus, dentro de uma realidade representativa. E este é todo o problema para Artaud. Este e não outro: de que forma, por quais caminhos, em que momento, a vida perdeu o contato com sua realidade cruel e múltipla, caindo em uma dormência dialeticamente desarrazoada e Una?

Escreve Artaud:

Confesso ou não-confesso, consciente ou inconsciente, o estado poético, um estado transcendente de vida é no fundo aquilo que o público procura através do amor, do crime, das drogas, da guerra, da insurreição.

O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a Crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar.

Essa Crueldade, que será, quando necessário, sangrenta, mas que não o será sistematicamente, confunde-se com a noção de uma espécie de

⁴⁸ DELEUZE, Gilles. Nietzsche e a filosofia. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 81.

árida pureza moral que não teme pagar pela vida o preço que deve ser pago.⁵⁰

É de um jogo entre as forças que se movem por uma vida representativa e as forças que se movem por uma vida criadora, que a Crueldade, tal qual a concebe Artaud, pode ser apreendida. E podemos acessá-la desde a essência da Peste, como no conto de Edgar Poe, quando, em *A Máscara da Morte Rubra* (1842), o Príncipe Próspero, reunindo um milheiro de jovens e sadios amigos entre damas e cavalheiros de sua corte, buscou com estes exilar-se numa abadia fortificada, cercada por muralhas e uma grande porta de ferro. Julgava ele ser possível forjar uma nova realidade que fosse diferente da evidência da dor, do sofrimento e da morte que com o flagelo bem se conhece. Uma realidade festiva, da qual não poderiam escapar os de dentro, tão pouco se achegar os de fora.

Longe do horror, do sangue, das dores súbitas e das agudas vertigens que a Peste provoca sem fazer qualquer distinção entre os seres, nas salas da abadia “uma multidão de sonhos deslizava para lá e para cá (...). E estes sonhos giravam de um canto para outro, tomando a cor das salas e fazendo a música extravagante da orquestra parecer o eco de seus passos”. Aconteceu que, a cada intervalo de “três mil e seiscentos segundos do Tempo que voa”, o universo fantástico e o rito de isolamento eram rompidos. Por um tique-taque agudo, a realidade, com todas as suas perturbações e tremores, se fazia ver mais uma vez diante de todos os que tentavam fugir da concretude da Peste.⁵¹

Foi aí que em um gesto preciso, a Crueldade, revestida com a fisionomia de um cadáver, ultrapassando os muros, a todos afetou de morte. Avisando-nos de antemão que não se pode escapar da Crueldade do real, porque o que é de fato cruel é a existência humana. Existir é por si só uma Crueldade. Mas, se assim o é, como, pois, ainda não fomos afetados de morte? Ou será que já estamos mortos e ainda não nos demos conta disto? Tique-taque! Tique-taque! Tique-taque (...). Ora, para escapar da Crueldade do real não seria preciso bem mais que mascarar a realidade? Bem mais que obscurecer a verdade? Bem mais que mistificar a vontade? Não seria preciso, antes de tudo, abafar e nulificar a vida?

⁵⁰ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 143.

⁵¹ POE, Edgar Allan. *A máscara da morte Rubra* (1842). In: *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

Estamos considerando aqui que a realidade não se completa em si mesma e que ela só pode ser acessada como realidade cruel quando nega o seu contrário, aceitando-se tal como é. A realidade está, pois, neste espaço dividido pelo homem entre compreender e aceitar sua Crueldade. Dirá Rosset que a compreensão como faculdade intelectual e a aceitação como faculdade psicológica implicam uma postura de afetação que envolve tolerar a Crueldade do real, que nos interstícios da vida é como a condição insuperável da existência humana. Há que se suportar o real em sua Crueldade e sobreviver a ele. Há para, além disso, uma escolha que dever ser feita: encarar o real, e construir sobre ele a consciência da Crueldade, ou condená-lo.

Dialogando com *O Homem Revoltado* (2011), de Albert Camus, diríamos que se trata de conscientizar-se do Absurdo e munir-se com um espírito revoltado, considerando que a Revolta é o movimento seguinte à Crueldade, sendo ambas, criadoras; ou aceitar o assassinato e promover o suicídio. Sempre tendo em vista que no reconhecimento do real há um risco eminente que coloca em estado de perigo a própria existência humana. Já que, para alguns, tal reconhecimento “ultrapassaria suas forças”, obrigando-lhes a escolher entre a realidade e a si mesmo. É aqui que a tese sobre o suicídio, tal como a concebe Camus, em *O Mito de Sísifo* (2014), pode ser perseguida.

O que é o suicídio?

A maneira mais simples de responder a esta questão é repetir Camus e dizer que se trata de decidir se a vida vale ou não a pena ser vivida. Mas, qual o instante preciso, o procedimento sutil em que o espírito se decidiu pela morte?

Matar-se!

Eis a conclusão que abate o espírito doente, que sabe que precisa confessar que a vida o ultrapassou e que não tem como compreendê-la.⁵² É diante de uma realidade inacessível, de uma indiferença do mundo com o homem que o Absurdo se instaura. Mais do que isso, é por ele que temos ciência do divórcio entre o homem e a vida. Mas este sentimento de absurdidade só é possível na evidência do cansaço de uma vida

⁵² CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

mecânica, tomada por automatismos aos quais damos o nome de hábitos cotidianos, sem nem ao menos nos questionarmos os porquês deste ou daquele comportamento. E de repente nos damos conta de que o mundo tem nos escapado, e em algum momento tudo o que mascaramos por nossos hábitos voltam a ser o que são e se afastam de nós. A espessura e a estranheza do mundo se revelam para nós, acusando-nos de nossa inumanidade. E não é mais apenas o mundo que nos parece estranho, mas nós mesmos não somos capazes de nos reconhecer. No final de tudo isso, a única coisa que nos resta é a morte.

O conhecimento do real é como este estado em que o homem se vê condenado a uma verdade dolorosa sobre a qual ele não pode se impor. Detentor de uma capacidade de produzir conhecimento, ele descobre-se inapto a lhe fazer frente, a responder a todas as questões que este conhecimento lhe coloca, a dar conta de confrontar todas as situações do real por ele conhecido. O homem provido de saber é em si desprovido de saber. Ele conhece a morte, mas não a conhece. Conhece-a como uma realidade inevitável, mas não possui meios de se impor a ela, tampouco de aceitá-la: ele é capaz de entender sua realidade, mas não de admiti-la; ele sofre da verdade e teme “a realidade vista em si-mesma, em seu estado desnudo e cruel”⁵³.

Sim ou não? Matar-se ou restabelecer-se? O suicídio ou a esperança?

Artaud grita:

Antes de me suicidar peço que me garantam a sua eficácia, queria ter a certeza da morte. A vida parece-me uma cedência à legibilidade aparente das coisas e sua repercussão no espírito. Já não me sinto como encruzilhada irreduzível das coisas, a morte que cura, cura-nos desligando da natureza, mas não serei eu uma soma de dores onde nada se passa?⁵⁴

Não cabendo ao homem produzir “o tempo, o lugar e as circunstâncias” de seu próprio suicídio, resta ao corpo, esgotado pela cisão ontológica de sua continuidade e extensão cósmica com a natureza, manifestar o desejo de desfazer-se. Para isso, o corpo lança-se numa experimentação ininterrupta, produzindo em si mesmo uma violência suicida, capaz de produzir a irrupção do ser a partir da libertação do condicionamento

⁵³ ROSSET, Clément. *O princípio de Crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 23.

⁵⁴ ARTAUD, Antonin. *O suicídio*. In: *Em Plena Noite ou O Bluff Surrealista seguido de 2 Cartas sobre o ópio e O Suicídio*. Lisboa: Frenesi, 2000, p. 47.

dos órgãos. Com efeito, do corpo emergem as margens para a manifestação de um pensamento que supera o determinismo do real. No sentido em que este determinismo possa ser lido como realidade adversa a sua Crueldade: realidade oposta à vida.

No entanto, o que se encontra no fim deste processo é ainda o retorno ao ser prisioneiro da fatalidade da vida, ordenado pelo império do Juízo do Verbo. Distante de reintroduzir-se na natureza pelo suicídio e experimentar a existência cruel, o Verbo, a representação do sistema de decomposição do real, a suposta proteção contra a Crueldade, insiste em manter a vida, destruindo até os seus menores impulsos, por um sopro que transforma o corpo imanente em autômato. Fazendo, assim, prevalecer à Crueldade uma máscara que mantém o homem distanciado de sua realidade.

Conclui Artaud:

Não posso morrer, nem viver, nem sequer desejar morrer ou viver. E todos os homens são como eu.⁵⁵

Ora, o suicídio só se torna uma hipótese quando o homem rompeu a vida mecânica e indiferente. Quando ele sabe que a natureza rejeita-o. E, então, ele questiona-se sobre tudo que julga conhecer. Pergunta-se mesmo sobre seus próprios pensamentos e busca delimitar o verdadeiro e o falso. Reflete sobre o que para ele vai pouco a pouco tornar-se o Absurdo. E tudo isso que temos dito faz preencher este sentimento que denuncia que o espírito está doente pela falta de unidade com a natureza. É por isso que Van Gogh não se suicidou, mas foi suicidado. Porque estando ele cosmicamente unido à natureza, a sociedade quis desagregá-los. Artaud insiste que Van Gogh sofreu o processo de reconhecimento da realidade no árduo e insistente trabalho de investigação do verdadeiro eu humano. E tendo-o encontrado, descoberto a sua verdade primitiva, fora condenado pela sociedade por ter rompido com os muros invisíveis que afastam o homem da Crueldade de existir.

Escreve Artaud:

Assim, introduziu-se no seu corpo esta sociedade absolvida, consagrada, santificada e possuída, apagou nele a consciência sobrenatural que acabava de adquirir, como uma inundação de corvos negros nas fibras

⁵⁵ Ibidem, p. 50.

de sua árvore interna, submergiu-o numa última onda, e tomando seu lugar, o matou.⁵⁶

Para Artaud, a realidade cruel descoberta por Van Gogh está no modo como seu corpo sentiu o sopro dos objetos da vida real, como seus olhos atentos capturaram para além da paisagem as formas secretas da natureza e como seus ouvidos sensíveis escutaram o silêncio e o barulho nela escondidos. Superando aquilo que nossa consciência humana comum conserva dos fatos, Van Gogh chegou a um “estágio de iluminação no qual o pensamento em desordem refluí diante das descargas invasoras da matéria, no qual pensar já não é consumir-se e nem sequer nada mais resta senão juntar pedaços do corpo⁵⁷”. A pintura é a língua por ele utilizada para nos despojar corporalmente das formas essenciais, conduzindo-nos às metamorfoses dos objetos e nos fazendo esquecer que estamos diante de uma pintura.

Uma pintura que, embora represente o tema por ele escolhido, “faz avançar até nós, diante da tela fixa, o enigma puro, o puro enigma da flor torturada, da paisagem apunhalada, arada, abalada em todas as partes por seu pincel bêbado⁵⁸”. Pinta-se não se sabe por que ou para quê. E ainda assim, ataca-se a natureza com tal proximidade que ela se desnuda e faz o artista suar enquanto ejacula sobre a tela feixes de cores, que resultam numa desconcertante autenticidade. É por isso que diante da obra de Van Gogh, dirá Artaud, somos tomados pelo impulso de acompanhá-lo em seu delírio. Sentindo em suas paisagens a “carne hostil, o amargo de suas entranhas arrebetadas, que não se sabe qual força insólita esta metamorfoseando⁵⁹”.

Artaud está convencido de que, para Van Gogh, pintar é como sair do inferno. O modo por ele descoberto de produzir em si mesmo a “revolução indispensável para o desenvolvimento corporal e físico de sua personalidade de iluminado⁶⁰”. A sua gana de pintor, que não faz da pintura um aparelhamento técnico a serviço do artista, está nesta concretude, oriunda da experiência de um homem que anseia compreender o mundo em sua própria realidade. Ainda que esta realidade seja a verdade cruel a assombrá-lo, apavorá-lo e a instigá-lo a mascará-la; em uma tentativa de esquecê-la, de eliminar a dor

⁵⁶ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d, p.16.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 46-47.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 31.

que produz em seu corpo, a fim de conseguir viver por uma suposta aceitação do real, que envolve a capacidade de não ser afetado de morte.

Neste sentido, o homem que tem consciência do Absurdo, ora seja, do “confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo⁶¹”, é um homem pensante. Em seu pensamento ele sabe que mesmo o Eu, que afirmam definir sua essência, não pode ser tomado como absoluto, pois, ao tentar defini-lo e sintetizá-lo, ele nada mais é do que uma “água que corre” entre seus dedos. Ele bem entende que há qualquer coisa de indefinível no Eu, assim como há qualquer coisa de indecifrável no mundo. A lógica diz não haver verdade, mas verdades, porque “em seu primeiro movimento, o mundo se racha e se desmorona”, e o que nos resta é essa “infinidade de clarões resplandecentes que se oferecem ao conhecimento”. A partir daí, é “preciso desistir, para sempre, de reconstruir com isso a superfície familiar e tranquila que nos daria paz ao coração”.⁶²

É aqui que Van Gogh desfalece!

Conhecendo o verdadeiro eu humano, tendo acessado, como um verdadeiro iluminado superior de sensibilidade terrível, a realidade que em si mesma é cruel, ele não a suportou. E não porque não pudesse tolerar a Crueldade do real, mas porque a sociedade quis que ele mantivesse em si um tipo de *ferrolho* bloqueador de toda a informação. O que, segundo Rosset (1989), é como uma cortina de ferro, que sendo capaz de confundir a realidade, obscurece, no campo perceptivo, as “evidências mais tangíveis e mais manifestas”. Um dispositivo que afasta a realidade do real, a qual, tendo o homem consciência, escolhe não mais percebê-la e não mais acessá-la.⁶³

Não é difícil pensarmos em como este ferrolho é por nós produzido ou introduzido em nossa percepção, demarcando a verdade cruel da realidade como um território inviolável. Se tomarmos como princípio que este dispositivo atua como um suposto mecanismo de proteção contra a realidade, diremos que ele age em via de negá-la. Isto porque, à medida que a recusa da percepção é consolidada, toda informação contrária que lhe chega transforma-se em confirmação da negação. Como se aquilo que poderia desvendar a realidade, ao ser recusado, fortalecesse seu próprio mascaramento. Sabemos aí que no exato momento em que nos perdermos deste ferrolho, o suicídio virá

⁶¹ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014, p. 39.

⁶² Ibidem, p. 31-32.

⁶³ ROSSET, Clément. *O princípio de Crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 53.

à tona. Porque neste instante o Absurdo circunscreverá em nós como a maior de todas as paixões. E não apenas isso: a mais dilacerante de todas.

Dirá Camus:

Mas toda a questão é saber se podemos viver com nossas paixões, se podemos aceitar sua lei profunda, que é queimar o coração que elas mesmo tempo exaltam.⁶⁴

Numa segunda consideração, ouvimos a sabedoria da *Ética* de Espinosa (2013) dizer-nos que o corpo suicida é aquele que tem o ânimo impotente por estar dominado por causas exteriores e contrárias à sua natureza. Estas que investem contra ele uma série de ações afeciosas, as quais corrompem o esforço por ele produzido para permanecer em seu próprio ser, em sua natureza singular.⁶⁵ Neste contexto, o suicídio é apenas o resultado dos maus encontros entre os corpos, dos encontros de um corpo potente com corpos que não compõem com ele.⁶⁶ Encontros como produção de afetos que diminuem a potência de agir ou a força de existir do corpo.

Podemos melhor entender isso com a mediação de Gilles Deleuze, quando, partindo da concepção espinosista de Ideia, ele traceja duas considerações inaugurais. A primeira diz que, dentro de uma realidade objetiva, toda Ideia é um modo de pensamento representativo; e a segunda propõe que, sendo empregada a uma realidade formal, toda Ideia possui um grau de realidade e perfeição. Tais considerações indicam que: toda Ideia é um modo de pensamento definido por seu caráter representativo, sendo o afeto o seu contrário, isto é, o modo de pensamento que não representa nada; a realidade formal da Ideia sugere que, com seu grau de realidade e perfeição, toda Ideia é alguma coisa (e não somente a Ideia de alguma coisa), capaz de potencializar ou inibir a força de existir ou a potência de agir.⁶⁷

Espinosa diz que o homem é caracteristicamente um autômato espiritual, e justamente por isso é tomado por uma sucessão de Ideias que nele se movimentam, na medida em que se desloca pelo mundo, estando em contato com todos os seres materiais e imateriais que o compõem. Por este viés, a simples mudança de ângulo de um corpo com relação a um espaço observável, por exemplo, muda a Ideia que é formada nele.

⁶⁴ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014, p. 34.

⁶⁵ SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

⁶⁶ FERREIRA, Amauri. *Introdução à filosofia de Spinoza*. São Paulo: Quebra Nozes, 2009.

⁶⁷ Aula de Gilles Deleuze sobre Espinosa (1978). Disponível em <<http://www.webdeleuze.com>> Acesso em outubro de 2013.

Precisamente porque há uma mudança dos objetos que são por ela representados. Essa variação dos graus de realidade e perfeição é o que define o afeto: “a variação contínua da força de existir ou da potência de agir, na medida em que essa variação é determinada pelas Ideias que se tem”. Em síntese, diz-se que na variação sucessiva das Ideias há uma variação do afeto. Logo, há uma diminuição ou um aumento da força de existir e da potência de agir.

Artaud denuncia que foi justamente após uma visita do Dr. Gachet que Van Gogh se suicidou. E que “não composição” mais evidente haveria do que essa entre um “gênio delirante” e um “porco psiquiatra”? Que choque maior, entre naturezas contrárias, poderíamos encontrar? Quão terrível Ideia o Dr. Gachet representava para Van Gogh. E que Ideia apavorante Van Gogh representava para o corpo social? É provável, porém, que muito antes de sua morte, Van Gogh já estivesse morto. Desde quando essa mescla corpórea, que une a psiquiatria e a sociedade numa mesma doença, tirou dele a possibilidade de pensar. Distanciando-o de uma experiência do real inteiramente cruel, para encerrá-lo nos auspiciosos braços de uma realidade mascarada.

Quando Van Gogh reagiu a isso, possuído pelo prazer que sentia nos corpos com os quais se encontrava, esperançoso por criar algo que tivesse alma e lambuzando-se de cores⁶⁸, a sociedade consensualmente não pôde suportá-lo. Porque a realidade da natureza por ele alcançada se instaurou como pensamento imanente; pensamento que pensa no pensamento; pensamento que não existia antes que ele o colorisse, exprimindo uma atmosfera e “uma profundidade insondável como o oceano”.

Escreve Van Gogh:

Eram soberbas estas árvores, eu quase diria que havia um drama em cada *figura*, quero dizer, em cada árvore. E, apesar de tudo, o conjunto era quase mais belo que essas árvores atormentadas considerada cada uma intrinsecamente, justamente porque o momento era tal que mesmo estas absurdas cupulazinhas tomavam um caráter estranho, molhadas pela chuva e sacudidas pelo vento.

Esta imagem me fez ver como também um homem de modos e atitudes absurdos ou cheio de excentricidades e de caprichos, tão logo sintasse atingido por uma dor verdadeira ou comovido por uma desventura, pode tornar-se uma figura dramática de um caráter extraordinário. Cheguei a pensar um instante na sociedade atual, em como ela também, enquanto precipita-se para sua própria ruína, pode às vezes, vista por

⁶⁸ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016, p. 83.

contraste à luz de uma renovação, aparecer por momentos como uma grande e escura silhueta.

Sim, para mim o drama da tempestade na natureza, o drama da dor na vida, são certamente os mais perfeitos.⁶⁹

Para Artaud, Van Gogh abriu a porta de acesso à realidade. Atravessou-a e sentiu em seu interior a Crueldade contida nas Ideias que a natureza cantava em seu ouvido. Sempre tomado pelos cheiros, pelos gostos, pelas temperaturas que aqueciam e que esfriavam os corpos com os quais compunha o seu corpo. Constantemente afetado, ele só podia existir por esse afeto, que aumentava a sua potência a cada traço de um desenho, em cada textura de uma pintura, com cada lágrima de um delírio. Diante disso, quiseram convencer-lhe da doença. E é verdade que ele desfaleceu quando insistiram a reduzir-lhe em um verme doente. Mas isto porque a doença o paralisava, enquanto que, em uma força contrária, a loucura, em seu sentido trágico, o fazia dançar. Porque a loucura, ainda que seja um desabamento em direção à profundidade, esconde consigo uma exterioridade que há muito foi recoberta e enterrada.

É por isso que o grito de Artaud é preciso e não deixa de proclamar que nossa cultura perdeu-se da realidade “desde o dia em que expulsou para fora de si a grande loucura solar do mundo, os dilaceramentos em que se realiza incessantemente a ‘vida e morte de Satã, o Fogo⁷⁰’”. Por este viés, a loucura da qual fala Artaud, e a qual entendemos como experiência trágica, é o caminho primeiro para o encontro do homem com sua realidade cruel. Por isso mesmo, contra ela, os ferrolhos da recusa da percepção primeiro se organizam sobre a forma das patologias e sobre as instâncias farmacológicas. E se assim o é, deve-se ao fato de que é na a experiência da loucura que supostamente a realidade representativa seria exposta, com todo o desejo de poder e com toda a necessidade de individualização na forma de homem de razão, que não mais se interessa por uma construção coletiva do corpo.

Sobreposições que preveem o controle moral da razão própria da loucura, a fim de institucionalmente coordenar os enunciados autorizados e fomentar uma cultura cristianamente desprovida de desrazão. Na qual o Outro, que não corresponde a certa teia estereotipada da verdade, é um objeto que deve ser dominado e controlado, não apreendido em sua força viva. Negação absoluta das correspondências em diferença, que

⁶⁹ Ibidem, p. 100-101.

⁷⁰ ARTAUD, Antonin. apud FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 29.

afirmam a união cósmica inviolável dos corpos, e afirmação contínua dos aspectos que diferenciam em negação os sujeitos.

Em meio a tudo isso que dissemos, há um devaneio desconfiado de que, antes de qualquer outro espaço, a Crueldade do real se faz notar e sentir na instância do pensamento. Porque imaginamos que o pensamento cruel é aquele que, segundo Artaud, “despe a alma, desnuda o corpo do homem, além dos subterfúgios do espírito⁷¹”. Pensamento que, retroalimentado pela Crueldade, fez-se, na pintura de Van Gogh, como seu pensamento mais imediato: pensamento que pensa enquanto pensa e que por si só é uma transgressão da linguagem visual; uma desconstrução de discursos; a mais genuína manifestação do corpo que pinta e que só existe enquanto pinta.

Podemos avançar neste devaneio inferindo o pensamento de Van Gogh como corpo. Este que, não sendo anterior ou posterior à sua criação, é e sente no momento em que ele acontece como criação. Corpo que não pode ser ultrapassado por um pensamento e pensamento que não pode ser ultrapassado por um corpo. Trata-se de uma sinergia em que corpo e pensamento são coextensivos, de tal modo que o que neles subsistem são “somente os elementos primeiros, alternadamente encadeados e sem cadeia⁷²”. Daí Artaud dizer que Van Gogh foi suicidado por já não haver nele “nem espírito, nem alma, nem consciência, nem pensamento”, mas apenas “matéria explosiva, vulcão maduro, pedra em transe, paciência, íngua, tumor cozido, e caveira descarnada⁷³”.

Agora, se diante de tudo isso a sociedade ainda celebra o suicídio de Van Gogh como uma vitória no combate contra os corpos que não compõem com ela, os corpos loucos de Antonin Artaud, que com ele compõem um Corpo Empestado, veem em sua morte a consumação de um devir: devir-pássaro.

Escreve Van Gogh:

Um pássaro na gaiola durante a primavera sabe muito bem que existe algo em que ele realmente pode ser bom, sente muito bem que há algo a fazer, mas não pode fazê-lo. O que será? Então ele se lembra muito bem. Tem tantas vagas lembranças e diz para si mesmo: “Os outros fazem seus ninhos têm seus filhotes e criam a ninhada”, e então bate com a

⁷¹ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d, p. 56.

⁷² *Ibidem*, p. 50

⁷³ *Ibidem*, p.49

cabeça nas grades da gaiola. E a gaiola continua ali, e o pássaro fica louco de dor.

“Vejam que vagabundo”, diz um outro pássaro que passa, “esse aí é um tipo de aposentado”. No entanto o prisioneiro vive, e não morre, nada exteriormente revela o que se passa em seu íntimo, ele está bem, está mais ou menos feliz sob os raios do sol. Mas vem a época da migração. Acesso de melancolia – “mas”, dizem as crianças que o criam no gaiola, “afinal ele tem tudo o que precisa”. E ele olha lá fora o céu cheio, carregado de tempestade, e sente em si a revolta contra a fatalidade. “Estou preso, estou preso e não me falta nada, imbecis. Tenho tudo que preciso. Ah! por bondade, liberdade! ser um pássaro como outros”.⁷⁴

⁷⁴ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016, p. 34-35.

AOS CORPOS QUE NOS LEEM

O que em nós reverbera!

*

Procuramos um instante de silêncio em meio ao caos. Procuramos por uma linha de passagem, uma zona de travessia capaz de nos levar ao outro lado do limite, sabendo que este limite já não é o lugar de onde partimos e tampouco o lugar no qual chegamos. Chegar, na verdade, parece-nos uma grande ilusão. Nossa impressão é a de que nunca chegamos a lugar algum, porque, a cada vez que pousamos em um território, há um movimento que nos força caminhar, mesmo que seja caminhar sem um destino certo, caminhar por caminhar e caminhar para alcançar um território desconhecido, no qual pousaremos e novamente partiremos. Em nosso trajeto de pesquisa partimos: de Ouro Preto à Salvador; do estudo sobre o corpo que dança no Candomblé para o universo delirante de Antonin Artaud; de Salvador para a ala de um hospital psiquiátrico da cidade de São Paulo: lugar de onde partimos há algum tempo, sem saber para onde fomos desde então. Todos esses momentos compõem estes escritos, desde o instante em que são responsáveis por nossa partida do limite de um estado de corpo para o limite de outro estado de corpo. Estados sobre os quais temos pouco ou quase nenhum interesse, a não ser por aquilo que entre eles se movimenta, como micros e momentâneos estados corporais que, no agenciamento de aqui e agora, manifestam o que em nós nada mais é do que Desejo. Imaginamos poder, na finalização institucional de nosso processo de mestrado, compartilhar com os corpos leitores algumas impressões sobre os lugares nos quais chegamos com esta pesquisa. Mas no ponto em que chegar é sempre uma ilusão, demo-nos conta de que chegamos a nenhum lugar, porque desde antes, e ainda agora, persistimos em partir. Dessa feita, estamos como que impossibilitados de dizer sobre nosso lugar de chegada, sobre nossas conclusões. Até mesmo porque, a esta dissertação não reservamos conclusão alguma, tendo em vista nossa intuição de que os ensaios apresentados concluem-se naquilo mesmo em que os corpos leitores deles capturam e reconfiguram, na produção de um texto pessoal. Dessa maneira, esperamos não conduzir os corpos leitores a uma interpretação do que até aqui foi compartilhado, mas deixá-los soltos para que, por si mesmos, por suas experiências com os possíveis campos de força que mobilizam esta escrita, possam construir os sentidos que os atravessam, não apenas pelo conteúdo teórico, mas pelas formas e não formas, pelas imagens, pelas

dores e pelo gozo aqui reunidos. Agora, se não podemos chegar e não podemos concluir, podemos compartilhar com os corpos leitores, a nosso modo, as marcas, os vestígios e as pegadas que invadiram os nossos corpos ao longo de nosso trajeto de pesquisa.

Recuperamos dois documentos dos escritos de Florence de Merèdieu (2011), que expressam perspectivas distintas sobre o estado de Antonin Artaud. Primeiro aquilo que o Juízo psiquiátrico dissera sobre o poeta e, segundo, o que o poeta disse sobre si mesmo. Por não termos acesso aos documentos originais, forjamos como imagens os dados apresentados pela autora:

ISTO É UMA IMAGEM

DOSSIÊ DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DE VILLE-ÉVRAD

Ingresso em 27 de fevereiro de 1939

Matrícula 262.202.

Ofício. Transferido em 22 de janeiro de 1943 para Rodez.

Uma observação específica:

6º B.28.2.39

Paciente Artaud

Passa ao 3º por ordem do Doutor. Vindo de Saint-Anne, hoje de manhã.

Deve ser vigiado.

FIM DA IMAGEM.

Nesta primeira imagem, apontamos para o Juízo médico, que, entre os anos de 1939 e 1942, no asilo Ville-Évrard, considerou Antonin Artaud um homem mentalmente doente e que, por isso mesmo, necessitava ser vigiado. Em contraposição, neste mesmo período, o poeta demoníaco reconheceu a si mesmo, no questionário por ele respondido

em sua chegada ao Ville-Évrard, não como corpos patologicamente loucos, mas como corpos esgotados pelos procedimentos disciplinares que, em nome da doença a eles imposta, foram utilizados durante os anos de internamento.

ISTO É UMA IMAGEM

NOME?

Antonin Artaud

IDADE?

42 anos

PROFISSÃO?

Escritor e autor dramático

EM QUE GÊNERO DE ESTABELECIMENTO O SENHOR ACHA QUE ESTÁ?

Asilo de Alienados

QUAIS DOENÇAS (NERVOSAS OU OUTRAS) O SENHOR TEM?

Nenhuma doença. Sofri inúmeras tentativas de envenenamento medicamentoso, reconhecidas pelos doutores Toulouse, Borel, Gilbert Robin Racan (Lacan), Frete, etc., etc.

O SENHOR SENTE-SE FÍSICA OU MORALMENTE PACIENTE?

Sinto-me em perfeita saúde moral e física, um pouco deprimido pelo longo período de internação. Sinto um desejo intenso de liberdade, uma grande necessidade de expansão física, de ar aberto, de vida livre, longe das cidades e das histórias de feiticeiros, de mágicos e iniciados.

QUAIS SUAS INTENÇÕES?

Minhas intenções são de trabalhar, ocupar minhas mãos mais do que meu espírito e de ocupar meu espírito com coisas cotidianas. E isso à distância. Isso será possível se meus editores me derem o dinheiro pelos direitos de autor sobre os meus livros.

FIM DA IMAGEM.

Ao conjunto destas duas imagens queremos acrescentar uma terceira imagem, que diz, de forma distinta do que já apresentamos na tessitura desta dissertação, de nossas impressões e devaneios, quanto ao que reconhecemos como a loucura, em seu sentido trágico, que toca e vibra na poética de Antonin Artaud. E aqui nos referimos à loucura como força que nos afeta e reverbera em nossos corpos, convidando-nos a olhá-la de frente; lançando-a no limite que nos envolve, para, transgredi-lo e retonar a nós, não mais como corpos que sucumbem em sua razão, mas como corpos que, no limite de sua razão, gozam em sua própria loucura.

ISTO É UMA IMAGEM

Nos caminhos por onde andamos, chamaram loucos os corpos que dançam com seus Orixás em terreiros de Candomblé. Do interior da ala psiquiátrico de um hospital público da cidade de SP, diagnosticaram loucos os corpos que, por suas inconstâncias com a razão, escapam às demarcações de uma possível realidade. “Através das fendas de uma realidade doravante inviável, fala um mundo voluntariamente sibilino¹”. Encontramo-nos com todos estes corpos e em nenhum deles reconhecemos a face amarga da loucura. Ao menos não a loucura que só pode ser vista por aqueles que se retroalimentam das sintomatologias e das nosografias, para diagnosticar o conjunto de neuroses e psicoses. Desses corpos, no entanto, reconhecemos a força afetiva que, ao atravessá-los, faz ruir, momentaneamente, as rígidas estruturas que os imobilizam. Ora, seria essa força a loucura? Não sabemos! Ao mesmo tempo em que sabemos que esta mesma força vibra na poética de Antonin Artaud, funcionando ali como disparador de seu pensamento errante, sua linguagem desregrada e seu corpo desorganizado, sem órgãos. Esta força opera como um gesto transgressivo, desde o ponto em que faz vacilar as concretudes da razão e da moral. Quão grande perigo esta força oferece aos corpos racionais, que ao desviarem-se de sua loucura, sem nem mesmo saber o que seja a loucura e dizendo-a doença mental, insistem em encarcerar os corpos desviantes, desarrazoados: corpos de confronto contra o estado docilizado comum a todos os corpos, e de combate contra os limites, com os quais todos os corpos parecem habituados a viver. “Quem nos julga, não nasceu no espírito, neste espírito que nós queremos viver e que existe para nós fora daquilo que chamais o espírito. Não se deve atrair de mais nossa atenção para as cadeias que nos prendem à petrificante imbecilidade do espírito. Nós

¹ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

pusemos a mão sobre um animal novo. Os céus respondem à nossa atitude de absurdo insensato. Estes hábitos que tendes de voltar as costas às questões não impedirão, no dito dia, os céus de se abrirem, e uma nova língua de se instalar em meio a vossos tratados imbecis, queremos dizer, dos tratados imbecis de vosso pensamento². Não sabemos o que é a loucura e por não sabermos a rejeitamos, tememos e tentamos demasiadamente dela escapar, como se fosse possível banir de si a força que desde a origem nos acompanha. Por isso mesmo, quando acreditamos estar diante de um louco, não fazemos mais do que rir de seus delírios, julgando-o como efeito da doença de uma mente hostil. Mas hostil, na verdade, é o modo como olhamos para esses desregrados, e se pensarmos bem, em poucas ocasiões fomos capazes de encará-los verdadeiramente, penetrando-os e deixando-nos ser por eles penetrados. E quando rimos, do que rimos? Daquilo que aparentemente não faz sentido ou do sem sentido que se faz sentir em uma língua que gagueja? “Sim, eis agora o único uso ao qual poderá prestar-se a linguagem, como instrumento para a loucura, para a eliminação do pensamento, para a ruptura, dédalo dos desregramentos e não como um DICIONÁRIO para o qual certos patifes das imediações do Ser canalizam suas contradições espirituais” Lembramo-nos agora das palavras pronunciadas pelos corpos com os quais temos laços afetivos profundos. Delírios para os psiquiatras, sofrimento para eles. Palavras insuportáveis a estes corpos e que só puderam ser por ele pronunciadas numa fala delirante, que não sabendo estar delirando, delirava um não delírio. “você, loucos lúcidos (...) são incompreendidos. Há um ponto em vocês que médico algum jamais entenderá e é este ponto, a meu ver, que os salva e torna augustos, puros e maravilhosos: vocês estão além da vida, seus males são desconhecidos pelo homem comum, vocês ultrapassaram o plano da normalidade e daí a severidade demonstrada pelos homens, vocês envenenam sua tranquilidade, corroem sua estabilidade³”. Quando ouvimos as palavras de Antonin Artaud sentimo-nos extasiados diante de um delírio carregado de sabedoria trágica. O qual provoca em nossos corpos uma dor física, próxima a que sentimos quando compactuamos com a internação dos corpos com os quais temos laços afetivos profundos. Uma dor que nos faz gritar na medida e com a mesma intensidade com que sentimos nos nervos a força apoteótica de uma mente e de um corpo afetado de loucura. Corpo que jamais diz sofrer de uma doença, mas reclama e denuncia ser constantemente paralisado, bloqueado, interrompido por aqueles que não podem suportar as suas vicissitudes. “Suicidem-se, desesperados, e vocês, torturados de corpo e alma, percam a esperança. Não há mais salvação no mundo.

² Idem

³ ARTAUD, Antonin. In WILLER, Cláudio (Org). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: Ed L&PM, 1983.

O mundo vive dos seus matadouros”. Corpo este que faz-nos pensar sobre aquilo que nos sufoca, nos impede e que nos encarcera em uma forma de organização cultural, social, política, econômica. Corpo louco que nasce da dor e do esgotamento, e que para sobreviver a isso, para garantir sua própria existência, precisa romper com estas estruturas e ultrapassar seus limites, procurando criar zonas de passagem, travessias e não Ilhas.

FIM DA IMAGEM.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: Adorno, W. T. *Notas de Literatura*. São Paulo: Ed.34, 2003.
- ARTAUD, Antonin. *Textos: 1923-1946*. Buenos Aires: Ediciones Calden, 1972.
- ARTAUD, Antonin. *Para Acabar com o Julgamento de Deus* (1948). In: WILLER, Cláudio (Org). *Escritos de Antonin Artaud* (Col. Rebeldes e Malditos), Porto Alegre: Ed L&PM, 1983.
- ARTAUD, Antonin. *Artaud el Momo*. Buenos Aires, 1988.
- ARTAUD, Antonin. *O umbigo dos limbos*. In: *O Pesa-Nervos*. Lisboa: Hiena, 1991.
- ARTAUD, Antonin. *O pesa-Nervos*. Lisboa: Hiena, 1991.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ARTAUD, Antonin. *Em Plena Noite ou O Bluff Surrealista*. 2ª ed. Lisboa: Frenesi, 2000.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado pela sociedade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Achiamé,
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARRETO, Lima. *Diário do Hospício e Cemitério dos Vivos*. São Paulo: Cosac Naify. 2010.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BORGES, Jorge Luis. *Livro dos Sonhos*. São Paulo: Difel, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRECHT, Bertold. *Se os tubarões fossem homens*. In: BRECHT, B. *Histórias do Sr. Keuner*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- CAMUS, Albert. *A peste*. 18ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

- CARRARA, Sérgio. *Crime e loucura: o aparecimento do manicômio judiciário na passagem do século*. Rio de Janeiro: EdUERJ; São Paulo: EdUSP, 1998.
- CASTRO, Edgard. *Vocabulário Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Vol. 1)
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Vol. 2)
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Vol. 3)
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Vol. 4)
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Vol. 5)
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da Casa dos Mortos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Ed. 34, 2000
- ESSLIN, Martin. *Artaud*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- FELÍCIO, Vera Lúcio. *A procura de lucidez em Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996.
- FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2013
- FERREIRA, Amauri. *Introdução à filosofia de Spinoza*. São Paulo: Quebra Nozes, 2009.
- FERREIRA, José Ribeiro. *Mitos das Origens, Rios e Raízes*. . Coimbra: Col. Fluir Perene (Ed. Do autor), 2008.

- FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2010
- GENEROSO, Cláudia Maria. *O funcionamento da linguagem na esquizofrenia: um estudo lacaniano*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006,
- HITNER, Sandra Daige Antunes Corrêa. *Jheronimus Bosch e “As Tentações de Santo Antônio”*: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP. Campinas, SP : [s.n.], 1998.
- KAFKA, Franz. *Metamorfose*. Rio de Janeiro/; Civilização Brasileira, 1969.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. Um relatório para uma academia. In: *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. 3ª ed. Petrópolis, Rj: Vozes, 2013.
- LINS, Daniel. *O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1999.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify: 2008.
- MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MERLEAU PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. *Van Gogh: a Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- NIETZSCHET, Friedrich W. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e para Louis de Funès*. 3ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

PELBART, Peter Pál. *A Clausura do Fora e o Fora da Clausura*.

PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1956.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital – Ensaios de Biopolítica*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2003.

POE, Edgar Allan. *Eleonora* (1841). In: *Ficção Completa, Poesias & Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

POE, Edgar Allan. *A máscara da morte Rubra* (1842). In: *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

QUILICI, Cassiano. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

ROSSET, Clemént. *O principio de Crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 11

RHODE, Erwhin. *O nascimento da tragédia no espírito da musica, de Friedrich Nietzsche* (1872). In: MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016

WILLER, Cláudio (Org). *Escritos de Antonin Artaud (Col. Rebeldes e Malditos)*, Porto Alegre: Ed L&PM, 1983.

OBRAS CONSULTADAS

ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud: teatro e cultura**. Campinas, Editora da UNICAMP: 1988.

ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ARTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Lisboa: Hiena, 1985.

ARTAUD, Antonin. *Os Tarahumaras*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

ARTAUD, Antonin. *Eu, Antonin Artaud*. SP: Assirio Alvim, 2007

BASTIDE, Roger. *O sonho, o transe e a loucura*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

BLANCHOT, Maurice. *Artaud. In: O livro por vir*. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 1984.

Bicho de sete cabeças. Direção: Laís Bodanzky. Produção: Luiz Bolognesi, Caio Gullane, Fabiano Gullane, Sara Silveira.

COELHO, Teixeira. *A arte não revela a verdade da loucura, a loucura não detém a verdade da arte*. In: *Psiquiatria, Loucura e Arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: EdUSP, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Cogito e história da loucura*. In: ____ *Três tempos sobre a História da Loucura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

Em nome da razão: um filme sobre os porões da loucura. Direção: Helvécio Raton. Produção: Tarcísio Vidigal. Curta-metragem, 25min. Belo Horizonte: Grupo Novo Cinema e Associação Mineira de Saúde Mental, 1979.

Estamira. Direção e Produção: Marcos Prado. Documentário, 115 min. Rio de Janeiro: Riofilme/Zazen Produções Audiovisuais.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LINS, Daniel. *Nietzsche e Deleuze: que pode corpo*. Fortaleza: Relume Dumará, 2002.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

MACHADO, Roberto. *A alegria e o trágico em Nietzsche*. Café Filosófico: TV Cultura. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=k38E4DY4Gsg>>. Acesso: agosto de 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich . *Vontade de Potência*. Rio de Janeiro: Edições Ouro, s/d.

One Flew Over the Cuckoo's Nest (Um estranho no ninho). Direção: Milos Forman. Produção: Martin Fink, Saul Zaentz, Michael Douglas. Longa-metragem, 133 min. Estados Unidos: 1975.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. São Paulo: Abril Cultura, 1972.

Såsom i en spegel (Através de um espelho). Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Longa-metragem: 89 min. Suécia: 1961.