

Antonin Artaud: de poeta do teatro da crueldade a tradutor

Márcia Rosa

Profa. Recém doutora (FAPEMIG) no Depto de Psicologia (UFMG); Pós-Doutorado em Teoria Psicanalítica (UFRJ); Doutorado em Literatura Comparada (UFMG), Psicóloga, Psicanalista.

End.: R. Levindo Lopes, 333, sala 305. Belo Horizonte, MG. CEP: 30.140170.

E-mail: marcia.rosa@globo.com

Resumo

Este artigo apresenta o percurso de Antonin Artaud desde as suas primeiras tentativas de tratar o gozo através do teatro da crueldade e do enlouquecimento do sujeito-língua, do sujeito-corpo e do sujeito-sujeito, movimentos que acabam por mortificá-lo e levá-lo ao silêncio, até o seu encontro com o trabalho de tradução, através do qual Jean Michel Rey, no seu livro “La naissance de la poesie: Antonin Artaud (1991)”, mostra que Artaud rompe o silêncio mortificante, encontra alguma legibilidade e a possibilidade de voltar a estabelecer um laço social. Nesse sentido, as traduções surgem em sua função de suplência. Em função dessas questões, o artigo retoma a discussão proposta por Jacques Derrida em seus artigos “A palavra soprada” (1965) e “O teatro da crueldade e o fechamento da representação” (1966), sobre a inadequação dos comentários críticos ou mesmo clínicos, fundados sobre a idéia de exemplaridade, quando se trata de Artaud, o qual jamais aceitaria o escândalo de um pensamento separado da vida, em outros termos, jamais aceitaria uma separação vida-obra. Na leitura clínica a vida, a

psiquê e o autor são tomados como exemplo enquanto nas leituras críticas predominam a obra e o texto em detrimento do sujeito.

Palavras-chave: Artaud, teatro, tradução, crítica, clínica.

Abstract

This article presents the route of Antonin Artaud since his first attempts to treat the jouissance through the theater of cruelty and through a procedure of madness of the subtil-language, the subtil-body and the subtil-subject, movements that ended up mortifying him and taking him to silence, until his encounter with the work of translation, by which Jean Michel Rey, in his book “La naissance de la poesie: Antonin Artaud” (1991), shows that Artaud breaks the mortifying silence and finds some legibility which favors his re-establishment of a social link. In this sense, the translations appear in his role as a suppleance. In order to better enlight these issues, the article considers the discussion proposed by Jacques Derrida, in his articles “The word whispered” (1965) and “The theater of cruelty and the closure of representation” (1966), in which he discusses the inadequacy of the critical or even clinical comments, once they are based on the idea of exemplary. When it comes to Artaud, which never accepted the idea of a thought separated from life, which never accepted a separation between life and work, this is evident. When the clinical comments dominate, the author’s psyche and life are taken as central and if the dominant is the critical readings it is the text rather than subject, which comes first.

Keywords: Artaud, theater, translation, criticism, clinic.

Ao discorrer sobre o tema “O teatro e a peste”, sem que ninguém percebesse como aquilo tinha começado, Antonin Artaud (1896/1948) se pôs a representar alguém morrendo de peste. Ele “estava na tortura. Uivava. Delirava. Representava sua própria morte, sua crucificação” (Nin, 1983, p.164). A platéia da conferência realizada na Sorbonne em 1933, de início, perde o fôlego, começa a rir, assobia, e, depois, retira-se, bate a porta, protesta, vaia; no entanto, Artaud continua até seu último alento, conta-nos a sua amiga Anäis Nin.

A dita **performance** começara por uma apresentação da essência do teatro da crueldade, isto é, por um comentário sobre o poder dos antigos ritos de sangue organizados pela religião, ritos que tornavam contagiosos a fé e o êxtase. Gritar de tal forma que as pessoas fossem novamente reconduzidas àqueles estados: “nada de encenações objetivas, mas um rito no meio do público” (Ibid., p.163). É essa abertura operada no espaço da representação que nos ocupará inicialmente. Trazida pelo poeta do teatro da crueldade, que peste é essa? Veremos, a seguir como, ao tornar-se tradutor, Artaud encontra um outro modo de tratamento para a peste.

1- O que o poeta ensina ao filósofo

Em “**A palavra soprada**”, um dos seus três ensaios sobre Antonin Artaud¹, Jacques Derrida afirma que nossa tradição cultural criou dois tipos clássicos de comentário: o crítico (estético, literário, filosófico) e o comentário clínico. “O primeiro intenciona dar conta da obra, o segundo da patologia, da loucura” (Nascimento, 2001, p.78). Ao colocar tanto um quanto o outro em questão, o filósofo mostra que ambos mantêm o valor da exemplaridade. Ao reduzir aquilo de que tratam (a vida, a obra) ao valor de exemplo, o próprio desses comentários seria a manutenção de oposições que alimentam a “metafísica do discurso” (ibid.) — a obra e a loucura, a psiquê e o texto, o exemplo e a essência. Desse modo, Psicanálise, Crítica Literária e Filosofia² abrigariam “categorias demasiado comprometidas com os dogmas da tradição” (ibid., p.79) e acabariam sendo cúmplices no mesmo desconhecimento perante o problema da obra e da loucura.

Embora seja claro que um artista como Artaud jamais aceitaria “o escândalo de um pensamento separado da vida” (Derrida, 1965/1971, p.110), isso se apresenta em comentários nos quais se afirma que aquilo que: “irremediavelmente pertence a Artaud, a sua própria experiência, pode sem prejuízo ser abandonada pelo crítico aos psicólogos ou aos médicos” (ibid.). No entanto, ao separar o pensamento da vida, figura do espírito da qual Hegel apresentara já alguns exemplos, reedita-se uma posição essencialista, conclui o pensador da desconstrução³.

Em face disso, o filósofo interroga o solo arcaico no qual esse debate pode acabar se enraizando, ou seja, as oposições

vida-obra, psiquê-texto, existência-essência. É exatamente nesse ponto que ele, Derrida, encontra Artaud, e é precisamente aí que o poeta ensina ao filósofo uma “unidade anterior à dissociação” (ibid., p.115). Se ele pode fazê-lo, isso se deve ao fato de ter resistido a “que a sua palavra lhe fosse soprada longe do corpo” (ibid., p.116), ou à sua proposta de “uma manifestação que não fosse uma expressão, mas uma criação pura da vida, que jamais caísse longe do corpo para decair em signo ou em obra” (ibid.). Assim, tanto o comentário crítico quanto o clínico seriam rejeitados por Artaud enquanto instâncias colonizadoras próprias à cultura ocidental, conclui Derrida.

A raiz comum de cultura e colônia no verbo latino colere, cultivar, ajuda a evidenciar, nos adverte Nascimento (2001, p.78), que o problema está na domesticação, na redução à lógica da identidade. Ultrapassar os riscos presentes no debate vida-obra implicará, pois, em desconstruir a cena clássica: “é preciso ir à direção (teatral) de uma outra cena, para além de toda redução psicológica, estética, filosófica, em busca do irrecuperável pelas malhas da unicidade do exemplo. O intratável deve ser o (de) que nenhum comentário crítico e/ou clínico pode tratar” (Nascimento, 2001, p.80).

O irrecuperável e o intratável bastante instigantes, por sinal! — fazem série com um termo extraído do texto de Artaud: a ilegibilidade. É para analfabetos que escrevo, disse certa vez. Logo, seria:

no silêncio das palavras-definições que melhor poderíamos escutar a vida. Portanto despertar-se-á a onomatopéia, a entonação, a intensidade. E a sintaxe regulando o encadeamento das palavras-gestos já não será uma gramática da predicação, uma lógica do espírito claro ou da consciência conhecedora (Derrida, 1965/1971, p.137-138).

1.1. Vida e obra: um debate filosófico

Se tomarmos as oposições que estruturam o nosso campo perceberemos que, conforme a leitura, teremos no centro a vida, a psique e o autor tomado como exemplo (leitura dita clínica) ou a obra, o texto, a essência (leitura dita crítica). Assim, nas leituras

psicobiográficas teríamos a série referente à vida e, mesmo, à patologia, pretendendo dar a lógica daquela referente à obra, ao texto e à essência. Opera-se aí um movimento no qual a vida, ocupando uma posição central, daria a lógica da obra, que correria o risco de ser relegada à margem.

Torna-se interessante evocar aqui o escritor português Fernando Pessoa e os seus heterônimos, na medida em que aí as componentes biográficas decorrem ou acompanham as da obra, só que os traços físicos, psicológicos, o estatuto social e a formação cultural dos personagens são compostos depois da obra e de acordo com ela. Leitor arguto de Pessoa, José Gil comenta que em sua “**Tábua Bibliográfica**” o escritor pensava não apenas em redigir biografias mais completas, mas até mesmo em apresentar, talvez, fotografias dos seus heterônimos. O comentarista conclui: “Os horóscopos de Caeiro e Reis, feitos por Pessoa, parecem pressupor que este pensava existir alguma articulação entre os ‘homens’ e suas obras” (Gil, J. s/d, p.196-197). Nesse caso, a obra (e não a vida) torna-se o elemento central, tão central que é ela que fabrica vida, fazendo com que essa surja com um caráter puramente ficcional, ou melhor, escritural.

Vida-obra; obra-vida. Ir além dessa inversão de termos implica em desalojar a oposição, a estrutura de subordinação. Para tal, difere-se o resultado da inversão, de modo que a relação contraditória entre vida e obra não seja resolvida no terceiro termo, tal como o faria uma leitura dialética. Uma vez cavado esse intervalo entre uma e outra, emerge um novo conceito, subtil, ou melhor, a produção de um sentido novo para esse termo que é antigo.

Subtíl nos informa Derrida, é uma velha palavra, francesa ou italiana, que os dicionários contemporâneos datam, erroneamente, do século XX, e que pertence ao jargão da pintura. Re-instaurada por Jean Clay em 1985, ela designa o que está de certo modo deitado embaixo (sub-jectum) como substância, um sujeito ou um súcubo. Designa ainda um suporte e uma superfície; a matéria de uma pintura ou escultura; tudo o que se distingue da forma, do sentido, da representação, o não-representável. Ao comentar o termo a partir de sua fonte italiana, Lebensztejn observa que “*sujet, soggetto*, designa a substância material da arte, seu substrato, *subjectum, hypokeimenon*” (Derrida e Bergstein, 1986/1998, p.26-27).

Existem, e Artaud vai destacá-lo, duas classes de subjéteis: aqueles que se deixam atravessar (subjéteis porosos: gessos, argamassas, madeira, cartões, têxteis, papel, etc.) e os que não deixam nenhuma passagem (metais ou ligas). Assim, pela sua espessura ou profundidade, a substância material deixa ver uma superfície: a da parede ou da madeira, do tecido, do papel, do painel. Uma espécie de pele, perfurada de poros, mostrada por Artaud nos vários furos (reais!) que faz nos subjéteis próximos a ele, desde a cabeceira de sua cama até os seus desenhos.

São três as vezes em que Artaud utiliza o termo subjétil para falar de seus desenhos. (4) Tal uso surge de uma espécie de impulso relativo ao grafite, importante no momento do seu mais longo período de internação psiquiátrica, de 1937 a 1946, (i.é, dos seus 41 aos 50 anos). Diz ele:

faz dez anos que a linguagem foi embora/que entrou no lugar/esse trovão atmosférico/e esse raio,/(...)/Como?/ Por um golpe/(...)/da língua/por meu lápis preto apoiado/ e é tudo./(...)/digo, portanto, que a linguagem desviada/ é um raio que eu introduzia agora/no feito humano de respirar, e que minhas lapisadas no papel sancionam/E depois de um certo dia de outubro de 1939 nunca mais escrevi sem também desenhar./Ora, o que eu desenho (...). (Derrida e Bergstein, 1986/1998, p.95-96)

Em 1932, numa carta a André Rolland de Renéville, Artaud escreve: “incluo nesta um desenho ruim em que isso que se chama o subjétil me traiu” (ibid., p.23-24)⁵. No seu segundo aparecimento (1946) a dimensão material do subjétil torna-se mais evidente: “esse desenho é uma tentativa— séria de dar vida e existência àquilo que até hoje jamais foi recebido na arte, a dilapidação do subjétil, (...) A página está suja e defeituosa, o papel amassado, as personagens desenhadas pela consciência de uma criança (ibid., p.96).

Um ano depois (1947), pouco antes da sua morte por um câncer de reto, aos 52 anos, Artaud lista vários modos possíveis de tratamento do subjétil: “as figuras sob a página inerte nada diziam sob a minha mão. Elas se me ofereciam como mós que não inspirariam o desenho, e que eu podia sondar, talhar, raspar, limar,

coser, descoser, esfarrapar, retalhar e costurar sem que nunca por pai ou mãe o subjétel se queixasse” (ibid., p.114;117-123).

Assim, em suas aparições o termo subjétel é, sucessivamente, algo que trai, que se deixa dilapidar, que não se queixa, que não reivindica filiações. Trabalhado na sua literalidade, ele leva à “uma grande família de pedaços de palavras” que trazem a “virtualidade dinâmica de uma infinidade de sentidos” (ibid., p.24-25). Temos assim: subjétel, subjetivo, *súb/til*, *sublime*, *il*, *li*, projétel, *jet* (lance), sujeito, objeto, etc.

No tratamento artaudiano —tal como Derrida o lê—, a matéria, em geral relegada em função do privilégio da forma, adquire direitos de cidadania. Juntamente a ela, saem da marginalidade a não-representação, o não-sentido, o jacente, a substância, o passivo. Em um movimento seguinte, deixando *en souffrance* o resultado dessa inversão, produz-se uma instabilidade: “nem objeto, nem sujeito, nem tela nem projétel, o subjétel pode tornar-se tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sob qualquer outra” (ibid., p.45-46).

Em tempos de clonagem, ocorre-me pensar que se trata aí de extrair o miolo da palavra de modo que, uma vez desmiolada, ela passe a funcionar de modo indecível, isto é, como um significante que, esvaziado de sua herança arcaica, opera sem um centro de ancoragem fixo. Assim desmiolado, o subjétel torna-se um significante oscilante: “oscila sempre entre a intransitividade de jacere e a transitividade de jacere (...). Entre os dois verbos, a intransitividade do ser-lançado e a transitividade do lançar, (...). E eu não posso lançar ou projetar senão por ter sido eu mesmo lançado, no nascimento” (ibid.).

Ao inserir Artaud na série daqueles que dão ao acaso uma predominância sobre o determinismo, à contingência uma primazia sobre o necessário, Derrida afirma que o pensamento do poeta do teatro da crueldade é o pensamento do lance: “o ser se anuncia a partir do lance (...) [e] o pensamento do lance é o pensamento da pulsão mesma, da força pulsiva, da compulsão e da expulsão” (ibid., p.42). No entanto, antes mesmo de toda temática do lance, Artaud estaria em ação no corpo de seus escritos, de sua pintura, de seus desenhos, indissociável do pensamento cruel —e a primeira crueldade seria, no seu entender, um lançamento de sangue.

Para Artaud são vários os elementos susceptíveis de ocupar a posição de subjétil: a língua francesa, o próprio corpo, o sujeito ele-mesmo, etc. É nesse sentido que, considerando as idéias claras e distintas da latinidade como mortas e acabadas, ocorre um forçamento da língua natural para que volte a um estado anterior a seu nascimento, ao inato. Ele constrói assim uma língua intraduzível: “... à frente, essa massa enorme de terra que, no primeiro plano da música, procura a vaga onde congelar-se./o *vio* *profe*/o *vio* *proto*/o *vio* *loto*/o *theté*/Descrever um quadro de van Gogh, para quê!” (ibid., p.50-51).

No **enlouquecimento do subjétil-língua** francesa (língua materna) surgem as glossolalias, neologismos que, suspendendo o valor representativo da linguagem, interrompem a descrição representativa —no caso, do quadro de van Gogh. Descendente de gregos, não deixa de ser interessante observar que as palavras criadas por Artaud são de sonoridade greco-oriental. Talvez não haja melhor exemplo do que Lacan denominou ‘*lalangue*’, ou seja, de uma língua na qual a sonoridade não fez sua retirada, apresentando-se como uma espécie de lalação!

No **enlouquecimento do subjétil-corpo** temos: “abrir a boca, é oferecer-se aos miasmas./Assim, nada de boca!/Nada de boca,/nada de língua,/nada de dentes,/nada de laringe,/nada de esôfago,/nada de estômago,/nada de ventre,/nada de ânus./Reconstruirei o homem que sou” (Derrida, 1965/1971, p.135-136). Mais adiante: “Sou/eu/quem/me/terei/refeito/a mim próprio/inteiramente/... por mim/que sou um corpo/e não tenho regiões em mim” (ibid.). A constituição corporal trá-la-á o teatro da crueldade: “A realidade não está ainda construída porque os órgãos verdadeiros do corpo humano ainda não estão compostos e colocados. O teatro da crueldade quer fazer dançar pálpebras lado a lado com cotovéis, rótulas, fêmures, e artelhos e que isso seja visto” (ibid.).

No **enlouquecimento do subjétil-sujeito** aquilo de que Artaud se diz roubado, aquilo que continua sendo roubado cada vez que uma parte dele cai, é a obra. Nesse contexto, o excremento aparece operando uma espécie de conjunção/disjunção entre a vida e a obra⁶. No entanto, a obra como excremento é apenas matéria sem vida, sem força, sem forma. Sempre cai e imediata-

mente se desmorona fora do sujeito. Eis porquê, tomada como tal, a obra —poética ou não— jamais colocará o sujeito de pé. Artaud recusa a dimensão metafórica da obra, ele quer “acabar com o estar-de-pé como ereção metafórica na obra escrita”, afirma Derrida (1965/1971, p.130). Nesse sentido, a salvação, à qual ele não renuncia, só seria possível em uma arte sem obra. Sendo a obra sempre obra de um morto, a arte sem obra seria a arte da própria vida (ibid., p.128). Por conseguinte, seria no teatro da crueldade —metafísica da carne, *body art*, *performances*— que o poeta do teatro francês procuraria impedir que a sua vida caísse longe dele mesmo, conclui o filósofo da *écriture*.

2- O renascimento do sujeito

Por volta do século XVII ou XVIII os discursos científicos começam a ser recebidos por si mesmos, tornam-se verdades anônimas garantidas e demonstradas pelo seu pertencimento a um conjunto sistemático. Assim, afirma Michel Foucault, “apaga-se a função do autor, o nome do inventor serve para pouco mais do que para batizar um teorema, uma proposição, um efeito notável, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos, uma síndrome patológica” (1969-1992, p.49). Os discursos literários, no entanto, “não podem ser recebidos se não forem dotados da função do autor (...) E se, na seqüência de um acidente ou da vontade explícita do autor, um texto nos chega anônimo, imediatamente se inicia o jogo de encontrar o autor. O anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma”(ibid., p.49-50).

“Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala” (ibid., p.34), interrogava-se nos anos 60. Importa quem fala! Importa quem fala! diria uma nova “ética da escrita contemporânea” (ibid.). Ao se recusar a reafirmar, de modo oco, a morte do autor (ibid., p.41), “leva [-se] em conta a vida daquele que escreve, não estabelecendo uma relação de causa e efeito entre ambas, mas considerando a própria vida como um texto tecido de palavras, linguagem que constitui o sujeito atravessado por elas que, por sua vez, dizem dele” (Brandão, R.S., 2000, p.153). Assim, ressurge a efervescência de questões aparentemente respondidas. Nesse contexto, deparamos com o instigante livro do professor (de

filosofia) da Universidade de Paris VIII, Jean Michel-Rey: *La naissance de la poésie: Antonin Artaud (1991)*; surpreendente pela sua originalidade, bem como pela incrível sensibilidade literária e psicanalítica da qual dá testemunho.

2.1. O eclipse do autor e do nome próprio

Ao partir do acontecimento inusitado que é a chegada na editora Denöel de um livro sem nome de autor, Rey nos conta que esse livro, escrito por Artaud em 1937, *Les Nouvelles revelations de L'Être*, é não apenas o antecedente imediato do episódio irlandês, assim como o prelúdio de um silêncio —de uma ausência de obra— quase completa que dura seis anos. Só no início da sua estadia em Rodez, nos primeiros meses de 1943, Artaud recomeçará a escrever; inicialmente sob a forma de cartas⁷.

Les Nouvelles revelations de L'Être, publicado por *le Révélé*, (pseudônimo que faz eco ao próprio título do livro), é um livro inspirado em estudos do Tarot e da Cabala. Artaud apresenta-se aí como um simples veículo da palavra profética. Ao escrever sob o ditado do Ser, ele paga o preço da sua dissolução enquanto autor: “eu me identifiquei verdadeiramente com este Ser, este Ser que cessou de existir. E este Ser me revelou tudo” (Rey, J.M., 1991, p.10), diz. Pelo dever de dizer esse Outro ele é expulso de seu discurso, descobrindo-se não tanto “morto” quanto desligado, separado. Ao se transformar em um simples lugar de exposição, “ele não parece ocupado senão pela linguagem cifrada, formada de revelações e de fórmulas enigmáticas” (ibid.).

Constrangido a expor o Ser a partir de suas revelações, “Antonin Artaud é exilado do lugar do dizer” (ibid., p.9). Esse eclipse da possibilidade de apresentar o que faz em nome próprio, apondo-lhe a marca de uma assinatura, não lhe abre outra via que a de “deixar ser a coisa-escrita” (ibid., p.7). O eu torna-se um outro (reeditando a máxima de Rimbaud) e, ao falar em nome de um outro, deixa indicada a vontade do sujeito de tornar-se outro. Surge aí, de modo ainda mais radical, a vontade insensata de nascer de si mesmo; vontade que será o *leitmotiv* dos escritos de Rodez (1943 a 1945), nos informa Rey (ibid., p.18).

No momento das *Nouvelles*, confrontado a um enigma que o deixa perplexo, ou, nas imediações do buraco, como diria Jacques Lacan, Artaud repete uma mesma pergunta: “o que é que isso quer dizer?” “Interrogação suscitada por uma palavra que vem de bem mais longe do que seu locutor e que parece tomar corpo de si-mesma, pela errância de uma escritura que não encontra mais nenhuma ancoragem” (ibid., p.XI). No entanto, data também desse tempo de extrema precariedade, algumas cartas escritas, às margens das *Nouvelles*. Nelas ele começa a empreender, em primeira pessoa, o relato de sua história: “eu não sei o que eu sou, mas eu sei que desde 22 anos não cessei de queimar (...) o fogo veio antes da obra, mas a obra vai destruir o fogo que queima meu corpo...” (ibid., p.22), escreve.

Ao evocar a dimensão da obra, Artaud reinscreve-se no tempo. Apesar do seu inacabamento, do seu aspecto fragmentário, a obra “torna-se capaz de circunscrever o incêndio anterior, de acalmar um fogo que se apossou de um corpo. (...) De sua obra por vir, Artaud espera que ela lhe dote de um corpo que não será mais o lugar de desagregação, que não obedecerá mais a um destino escrito desde sempre” (ibid., p.22-23). Para Rey:

ao se apoiar sobre a diversidade dos destinatários, todas essas cartas (...) esboçam uma versão de autobiografia; termo a ser escutado o mais próximo possível da letra: uma inscrição da vida pela identidade (problemática). Sobre o fundo dessa grande anterioridade que é a Vida —ou a “luz natal” —, trata-se de tomar nota daquilo que é susceptível de me retornar, daquilo que tem a chance (um dia) de me pertencer, simplesmente de ser: um corpo, um nome de autor (ibid., p.25).

No entanto, para que o sujeito volte a se apossar desse corpo e a reencontrar seu patronímico, será preciso tempo. Enquanto isso, assistimos a um trabalho de apagamento do nome próprio: “eu não quero mais assinar a preço algum”; “eu assino uma das últimas vezes pelo meu Nome, depois será um outro Nome” (ibid., p.16-17); “não é necessário nem mesmo as iniciais (...). Mesmo as iniciais limitariam a ação. A última satisfação que eu vos peço é suprimir tudo aquilo que lembraria meu nome”, diz Artaud a Jean Paulhan em uma carta datada de 1937 (ibid., p.13). Todavia, ao

lado desse apagamento podemos ler a construção de “suplências efetivas” (ibid., p.16), de pseudônimos, de qualificativos como “o Iluminado”, “o Torturado”, “o Crucificado” e, *last but not least*, de um modo anagramático de assinatura, tal como nas *Nouvelles* aonde ARTAUD dá lugar a TAROT.

2.2. “Ser o filho de sua própria obra”

Nos seus últimos textos, “Artaud O Momo” (1946), “Van Gogh o suicidado da sociedade” (1947) e “Para acabar com o julgamento de Deus” (1947-1948)⁸, Artaud afirma, no rasto de Baudelaire, ser “filho de suas obras”. Entre as revelações das *Nouvelles*, que inauguram os seis anos de silêncio, e essa conclusão final é crucial o momento em que, por uma “decisão íntima”, ele volta a escrever. Ele a relata em uma carta de 1943:

eu voltei a escrever há 10 dias, na esperança e no desejo de fazer viver um pouco todas as marcas (notas) que fiz nos seis anos que estou internado sobre os problemas que mais me ocupam o coração. E eu me perguntei se as palavras seriam capazes de dizer tudo o que eu queria lhes fazer dizer, e se, sobretudo, eu tinha o direito de pensar que elas dizem verdadeiramente e de fato (ibid., p.47).

A decisão de voltar a escrever, momento essencialmente ético, além de trazer no seu bojo questões sobre a própria natureza da linguagem, atesta “o desejo intratável de um sujeito que reata relações com sua história anterior, para dobrá-la, modificando-lhe o curso; para orientá-la uma outra vez”(ibid.), afirma Rey. O intratável, com o qual esbarramos anteriormente, retorna depois de uma longa experiência com o silêncio, com a morte, e, nesse momento, ele é o índice de um sujeito às voltas com a necessidade (o desejo) de legibilidade. Esse retorno à cena da escritura ocorre, aparentemente, por acaso. Ele se deve a uma “coincidência curiosa” que foi o fato de M. Delanglade tê-lo levado a traduzir um capítulo de um livro (ibid., p.43).

A escritura renasce não mais “sob o ditado do outro”, mas “no prolongamento do outro”: escrita de traduções (ibid., p.70). Assim, em 1943 Artaud traduz, ou melhor, faz uma “adaptação-variação” (ibid.,

p.54) de um capítulo de “*Through the looking glass*” que ele apresenta como um “empreendimento anti-gramatical a propósito de Lewis Carroll e, contra ele” (ibid., p.68). Pouco depois ele faz uma transcrição de um poema de Edgar Poe, “*The Angel Israfil*” (1943-1944).

Ao referir-se ao seu projeto de tradução, Artaud diz pretender permanecer o mais próximo possível do texto, mas esforçando-se para reencontrar em francês a vivacidade do seu espírito original (ibid., p.41). A tradução (e, em especial, essa primeira destinada a um médico de Rodez), contrasta, pois, com a perspectiva teatral em sua visada de ilegitimidade, de irrepresentabilidade. Ela força o sujeito a trabalhar no sentido de tornar algo legível: espera-se de um tradutor, mesmo que tacitamente, que ele produza a maior legibilidade possível, lembra Rey

Por conseguinte, o empuxo à escritura (*poussée d’écriture*) (ibid., p.35), marca o momento, o movimento de Rodez. Rompendo o silêncio mortificante, Artaud constrói “um tipo de espaço interior —alguma coisa como um teatro íntimo da consciência” (ibid., p.38) no qual as palavras, graças à repetição intensiva, se escutam, se transportam, se auscultam, tentando escapar à univocidade. Nesse movimento elas tornam-se ilimitadas, indefinidas, dando lugar a uma língua feita de entonações e de ritmos inéditos através dos quais a poesia fará a sua chegada.

No entanto, são as traduções que franqueiam as trilhas. Paradoxalmente, Artaud pressente nelas uma ocasião “de colocar um fim ao apagamento de sua assinatura” (ibid., p.41), de retornar a si pela experiência do outro, de uma língua estrangeira. Ocorre assim, ainda nos termos de Rey, um “descongelamento, uma desossificação do Dizer” e Artaud “coloca em ato a potência das palavras: para re-nomear ou des-nomear os duplos, os fantasmas, os espectros, (...), i.é, tudo aquilo que ameaça congelar o Dizer, ossificar a fala, induzir crenças deslocadas, tudo que se refugia no ‘oculto’, tudo que introduz no sujeito um princípio de alienação” (ibid., p.55).

Ao se movimentar no sentido de ultrapassar a pura alienação, Artaud não deixa de nos evocar o comentário de Lacan, segundo o qual:

separare, separar, conclui-se aqui em se parere, gerar a si mesmo. (...)E isso não implica a metáfora grotesca de que ele se dê a luz de novo. Parare é antes de mais nada, proporcionar (...)um estado que qualificaremos de civil. Nada na vida de ninguém desencadeia mais empenho para ser alcançado. Para ser *pars*, ele realmente sacrificaria grande parte dos seus interesses (...) (Lacan, 1960-1998, p.857)⁹.

Desse modo, traduzindo Lewis Carroll ou Edgar Poe, Artaud busca voltar a “*ser pars*”, a reassumir uma identidade civil. Pelo que tudo indica, a escrita dessas traduções faz função de suplência e permite ao sujeito romper o silêncio mortificante e reatar uma forma de laço social.

Ao traduzir “Artaud se dá pontos de apoio na obra dos poetas que ele institui como seus predecessores” (Rey, J.M., 1991, p.49). Uma filiação se esboça, na qual ele se situa na descendência de Rimbaud, de Mallarmé, Gerard de Nerval, Lautréamont ou Poe, etc. No entanto, a propósito de cada um, ele coloca a questão do autor: o enigma do tornar-se sujeito na língua, diz Rey. Ao dizer o que encontra e retém desses textos, no rasto, na linhagem daqueles poetas, “ele constrói a ficção de sua autobiografia” (ibid., p.54). Etapa necessária, conclui o nosso autor, “nesse projeto de escritura que é um ato de nascimento, assinado” (ibid., p.63).

Enquanto tradutor, Artaud evidencia no texto estrangeiro aquilo que ele não enuncia, leva-o além dos seus limites, sonda-lhe o não-sabido, apreende-lhe o avesso (ibid., p.64-65). No entanto, por uma necessidade interna, ele o ultrapassa, não se furtando, inclusive, a lhe ampliar a temática. No que toca a Carroll, por exemplo, que ele julgava estar em impasse quanto à poesia, Artaud chega até mesmo a introduzir um tipo de crítica ao autor. Em carta a Henri Parisot (1922/1909/1945) diz:

eu não fiz a tradução de Jabberwocky¹⁰. Tentei traduzir um trecho mas me aborreci. Nunca gostei desse poema que sempre me pareceu de um infantilismo afetado: amo os poemas jorrados e não as linguagens rebuscadas. (...) Quando se escava o cocô do ser e da linguagem, é preciso que o poema cheire mal e Jabberwocky é um poema

que seu autor não deixou permanecer no ser uterino do sofrimento onde todo poeta já mergulhou para, uma vez saído para fora, continuar fedendo. Há passagens fecais em *Jabberwocky*, mas é a fecalidade de um snob inglês que trata a obscenidade como se fosse uma cabeleira sendo frisada, (...) *Jabberwocky* é a obra de um covarde que não quis sofrer sua obra antes de escrevê-la e isto se nota (Artaud, A., 1983, p.116-117).

Entre dezembro de 1943 e maio de 1944, Artaud empreende a tradução (translação) de um poema de Edgar Poe, sobre o qual afirma:

amo os poemas dos famintos, dos doentes, dos marginais, dos envenenados: (...) poemas de supliciados da linguagem que estão se perdendo nos seus textos e não poemas dos que fingem que estão se perdendo para melhor exibir sua consciência e sua ciência, da perda da escrita. Os perdidos não estão sabendo das coisas, eles mugem e berram de dor e de horror (ibid., p.117).

A tradução de Poe, um dos supliciados da linguagem, permitirá a Artaud “enunciar, com todas as letras, sua genealogia poética e, portanto, nascer, uma outra vez, de seu texto” (Rey, J.M., 1991, p.75). À diferença da primeira tradução trata-se agora de traduzir dando à obra sua mobilidade, restituindo-lhe, em francês, mais a impulsão do que a letra. Importa introduzir a sua marca enquanto sujeito, voltando a ser, através dela, um escritor. Assim, ao traduzir Poe, Artaud se aproxima e se afasta dele; reconhece sua dívida, mas escolhe outra direção. Ao traduzir Poe, na linhagem de Mallarmé, ele reconta um fragmento de sua história de escritor, introduzindo aí uma genealogia da poesia (ibid., p.76).

Mallarmé (assim como Baudelaire) traduziu Poe, introduzindo-o na língua francesa. Ao se inserir na linhagem de um poeta, em cujas fontes estão presentes a mística cristã assim como uma melodia e um ritmo, anteriores à fábrica do sentido (e Artaud já o notara em 1933), Artaud poderá fazer — conforme a hipótese de Rey — uma travessia atenta e minuciosa de um tipo de zona intermediária entre a poesia e a religião (ibid., p.79-80). Ele, que se convertera

ao catolicismo¹¹, reconquista, através da poesia, um paganismo segundo o qual “não há alma sem corpo, não há palavras sem a intensidade e a escansão de uma voz” (Rey, J.M., 1991, p.84).

“O poema não terá existência senão passando pela voz, ditando um ritmo, inflexões. Ele deve inventar o tom de sua recitação e, no mesmo ato, constituir seu endereço” (ibid., p.86). Esse trabalho de escritura vocalizada, único a fazer nascer a língua fora do quadro da prescrição de um Outro, — com maiúscula, em uma referência a Deus —, permite a expulsão do mal que o sujeito possa, porventura, trazer em si. Assim, para que a escritura poética se realize, ela reata seus laços com uma prática antiga, com esse outro gênero de leitura que é a declamação. Chega-se assim a “um tipo de ciência das palavras que não é senão a poesia ela-mesma, em ato, i.é, uma prática inédita da dicção e da escansão; lances pelos quais a língua não cessa de ressoar, graças aos quais, (...) as palavras se articulam a partir delas mesmas, tecendo entre si relações insólitas” (ibid., p.90).

Depois de Rodez, a poesia empresta algo ao teatro da crueldade. Ao retomar suas bases nos anos 40, Artaud não deixará de incluir aí a encenação da “extrema dificuldade de um nascimento, seu escândalo renovado” (ibid., p.73). O ato poético não constitui, no entanto, um retorno a si, a uma identidade da qual Artaud sempre se viu em falta, ele é “o avanço em direção ao não-sabido da língua de um ser que se fez autor” (ibid., p.56).

Artaud considerava-se, antes de tudo, um poeta, embora se observe que uma das coisas menos presentes na sua obra sejam poesias. Nesse sentido poderíamos escrever: “eu sou filho da minha obra [poética]”, isto é, eu sou poeta. (12) A poesia é a minha auto(bio)grafia em obra, diria Artaud (ibid., p.57). Essa assinatura, — poeta —, poderíamos apô-la à tradução do primeiro dos versos de Poe:

In Heaven a spirit doth dwell

‘Whose heart-strings are a lute’;

None sing so widely well

As the angel Israfel,

And the giddy stars (so legends tell)

Ceasing their hymns, attend the spell

Of his voice, all mute (ibid., p.95)¹³.

Au ciel il est un coeur don't les cordes sont l'âme d'un luth,

âme du haut esprit qui prodigua ses flammes là où l'ame ne monte plus.

Pas de chant plus sauvage au fond de l'Absolu que celui de ce luth en rafale d'élus

que est la corde émue du coeur d'Israfel Ange

et chaque pulsation de cet oracle étrange

est comme um Sinai où l'Amour Infini

a mis sa main de flamme au bord du Paradis.

Rendant leurs chants muets sur l'ordre du Très-Sage

Les astres enivrés assistent ébahis

aux magnifiques scansiones du dictame inouï

que le Barde d'en Haut épéle avec Sa Vie (ibid., p.96)¹⁴.

3. Comentários finais

Antonin Artaud coloca em questão a concepção através da qual temos o corpo da obra, constituído por prosa ou poemas, e o resto, isto é, cartas, rascunhos, esboços, etc., interessantes para as biografias ou para as pesquisas especializadas. Em Artaud, comen-

ta Willer, “tudo é obra, tudo tem literariedade e apresenta interesse” (1983, p. 9-10). Para esse comentador isso se deve ao fato de que o poeta e escritor francês não buscava uma transcendência dada pela permanência da obra, mas uma expressão efetiva das suas idéias, que ele queria inscritas, não exatamente nos anais da literatura, mas no real, na História como totalidade.

Portanto, em Artaud a obra nasce da vida, nasce de uma peste tal como aquela escrita por um dos seus contemporâneos, Albert Camus¹⁵, ou como essa que ele mesmo assinala: “tudo que não provier de um tétano da alma não pode ser aceito como poesia: Baudelaire fazia saírem escarificações de afasia e paraplegia, e Edgar Poe, mucosas ácidas como o ácido prússico, o ácido do alcoolismo, e isso até o envenenamento e a loucura” (Artaud, A., 1983, p.116).

Que o sintagma vida escrita¹⁶ diga de Artaud, não nos deixa esquecer tanto o modo como ele se punha no lugar da obra, encarnando-a, assim como a sua expectativa de que a obra por vir destruísse, circunscrevesse, acalmasse o fogo que lhe queimava o corpo e a vida. Aqui, a escritura mostra uma das faces do *pharmakon*, a face de bálsamo benigno que favorece e possibilita o renascimento do sujeito; ao acalmar o fogo, isto é, o gozo, ela permite ao sujeito algum tipo de arranjo com os ditados do Ser. No entanto, ao escarificar e tornar ácido a escritura teria apresentado a sua outra face, também presente no *pharmakon*, a sua face venenosa¹⁷.

Que na escritura-*pharmakon* predomine o lado balsâmico (isto é, de tratamento do gozo) ou o lado venenoso (isto é, de promoção do gozo mortífero), não deixa de implicar o sujeito em uma decisão ética. Penso poder ler a partir daí a importância das traduções feitas por Artaud no seu renascimento como sujeito. Assim, o bálsamo, o ditame, —o “*dictame inoui*” que traduz o “*the spell of his voice*” do poema de Poe—, inscreve Artaud em uma genealogia de poetas e lhe permite voltar a “ser *pars*”, tal como indica Rey.

Tendo sempre escolhido trabalhar “sobre um texto preciso, jamais sobre a globalidade da obra, a fim de respeitar, diz ele, o idioma, a assinatura de seu autor (Clement, C., 2001, p.88), quando se trata de Artaud, Jacques Derrida consegue ser ainda mais pontual: se deixa causar por um significante privilegiado, o **subjéttil**. Aceitando-se que qualquer estudo sobre Artaud e sua obra capta

apenas algumas das suas facetas (Willer, C., 1983, p.16), percebe-se que Derrida privilegia na escritura de Artaud o lado corrosivo, isto é, o enlouquecimento que ela provoca no campo da representação. Contemporâneos do movimento da anti-psiquiatria, os seus ensaios têm o mérito de re-inserir o trabalho desconstrutivo realizado por Artaud no campo da filosofia, da psicanálise, da literatura. No entanto, não deixa de haver aí um certo elogio da loucura, no qual o sujeito Artaud corre o risco de ser desconsiderado.

Escrito nos anos 90, o livro de Jean Michel Rey, já não tão constringido pelos ditames do estruturalismo, dá o sinal de outros tempos e outras formulações. Todavia, em que pesem as diferenças, tanto a leitura de Derrida quanto a desse autor, mostram-se causadas por um significante privilegiado (significante mestre, S1, diria Lacan), extraído do texto de Artaud: o **subjétíl ou o ditame**. Tal se deveria, a meu ver, menos a uma estratégia de leitura, do que à especificidade do objeto em questão. Nesse caso, a especificidade do objeto conduz à invenção do método: ao mostrar o privilégio que alguns significantes adquiriram para Artaud, tanto um quanto outro comentador não deixa de nos levar a evocar a letra na sua função de amarração, função que a diferencia da cadeia de significantes e da proliferação de significações. No entanto, Rey dá um passo adiante quando mostra que essa letrificação não basta, já que deixa o sujeito congelado, exposto a uma ossificação. Em vista disso, pode-se concluir que é preciso que o dizer não seja letra morta, isto é, que o sujeito fale. “(...) esse farrapo de discurso, na impossibilidade de proferi-lo pela garganta, cada um de nós é condenado, para traçar sua linha fatal, a se fazer alfabeto vivo”, nos adverte Lacan (1957/1998, p.447). No caso de Artaud, “alfabeto vivo”, esse farrapo de discurso emerge, entre outros, na escritura vocalizada, nos experimentos de linguagem que, ele dizia, “só podem ser lidos se escandidos num ritmo próprio que o leitor deverá achar para entender e para pensar: *ratara ratara ratara/ atara tatara rana/ otara otara katara/ otara retara kana/ ortura ortura konara/ kokona kokona koma/ pesti anti pestantum putara/ pest anti pestantum putra*” (Artaud, A., 1983, p.118).

Se alguns escritores se fazem “alfabeto vivo”, outros, para os quais no começo esta o Verbo, participariam de uma espécie de culto do Livro. Poucos escritores, afirma Siqueira, pertencem

a essa religião, entre eles Mallarmé, para quem “*tout au monde, existe pour aboutir a un livre*” (2001, p.41). Tal como ele, Fernando Pessoa, desassossegado por uma estética de artifícios, diz: “sou em grande parte a prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e parágrafos, faço-me pontuações, (...). Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida” (Pessoa, F., 2001, p.200-201).

Alfabeto vivo ou figura de livro: versões de uma vida escrita, escriturada!

Notas

1. No espaço de trinta e três anos, Jacques Derrida apresenta três ensaios sobre Artaud: “A palavra soprada” (1965); “O teatro da crueldade e o fechamento da representação” (1966); *Artaud, dessins et portraits* (1986). “Enlouquecer o subjétil” (1998), publicado em separata com as ilustrações da artista plástica brasileira, Lena Bergstein, constitui um dos capítulos do livro Artaud, desenhos e retratos.
2. Derrida refere-se nesse momento a Jean Laplanche, Maurice Blanchot e Michel Foucault.
3. Derrida refere-se, nesse momento, ao ensaio de Maurice Blanchot “*La cruelle raison poétique et le theatre de notre temps*”.
4. É interessante lembrar que vários desses desenhos encontram-se em: Thévenin, P. e Artaud, A., e Derrida, J. Artaud, *dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986.
5. Paule Thévenin, biógrafa e médica de Artaud, afirma que “o desenho estava, talvez, na parte arrancada à carta. Antonin Artaud, achando-o finalmente demasiado revelador, tê-lo-ia retirado, rasgando a parte de baixo da página”.
6. Nota-se que são vários os momentos em que o sujeito se identifica ao excremento, em que ele põe em cena a ‘teoria da cloaca’, isto é, do nascimento pelo ânus.
7. Cláudio Willer, em sua “Nota Biográfica” sobre Artaud, conta-nos que em fins de 1937 Artaud viaja para a Bélgica, munido de seu ‘bastão mágico’, uma bengala entalhada de São Patrício que levava como se fosse um bruxo com seu talismã. Em

Dublin, envolve-se numa confusão até hoje mal esclarecida, na qual perde seu bastão e é deportado. Chega à França preso e em camisa de força. Passa os nove anos seguintes internado de hospício em hospício: *Sainte-Anne, Quatre-Mares, Ville-Evrard, Chezal-Benoir*. A partir de 1943 é transferido para Rodez, graças ao poeta Robert Desnos e em 1946, graças a uma intensa mobilização da intelectualidade francesa, é retirado do regime de internação compulsória. Passa a residir na clínica de Irvy, no mesmo quarto aonde também morou e morreu Gerard de Nerval, seu precursor em vários sentidos. (Willer, C., 1983, p.12-13)

8. Lembre-se que neste momento Artaud já não está mais sob um regime de uma internação psiquiátrica compulsória, sob os quais permaneceu de 1937 a 1943.
9. Obviamente essa operação diferencia-se conforme. a estrutura seja neurótica ou psicótica.
10. “*Jabberwocky*” é parte do capítulo “*The looking glass*”, de Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll. Foi traduzido por Augusto de Campos como “*Jaguadarte*”. Encontra-se em Aventuras de Alice. Tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo:Summus,1980, p. 146-148.
11. A propósito da conversão ao catolicismo cf. Willer, C., 1983, p.111-112.
12. Esta mesma “fantasia” de ‘ser o filho da própria obra’ vamos encontrá-la em James Joyce, só que ele, tal como mostra C. Soler, “se fez filho, um filho sem genealogia e, quase teríamos de dizer, um filho-pai, pois ele próprio se fez o sustentador do que chama de ‘o espírito incriado de minha raça’.” (Soler, 1998, p. 104)
13. Na tradução, para o português, feita por Oscar Mendes e Milton Amado, lemos: “Há no céu um espírito ‘em que as fibras/do coração formam um alaúde’./Canção nenhuma tem a mágica virtude/ do teu canto, Israfel! Quando a voz vibra,/os astros que andam no firmamento / (contam as lendas) em desatinos,/ cessam seus hinos,/emudecidos de encantamento.
14. Ele é, no céu, um coração cujas fibras são a alma de um alaúde,/

alma do alto espírito que esbanja suas chamas lá aonde a alma não mais se eleva./Não há canto mais selvagem no fundo do Absoluto do que o deste alaúde em rajada dos eleitos/que é a alma comovida do coração do anjo Israfel/e cada pulsação deste oráculo estranho/é como um Sinai onde o Amor Infinito/colocou sua mão flamejante no limite do Paraíso./Proferindo seus cantos mudos sobre a ordem dos Bem Comportados/Os astros embriagados assistem embasbacados/as magníficas escansões do ditame (bálsamo) insólito/que o Bardo lá de Cima soletra com Sua Vida”// Tradução aproximada.

15. Albert Camus é um dos intelectuais que se mobiliza para retirar Artaud de Rodez. Seu livro *A peste* não deixa de ser um elogio à função da escritura no tratamento da peste que seria a vida, ela própria.
16. Sintagma cunhado por Ruth Silviano Brandão.
17. Para uma discussão sobre o *pharmakon*, conferir Derrida em *A farmácia de Platão*, capítulo 4.

Referências

- Artaud, A. (1983). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre, RS: L&PM.
- Brandão, R. S. (2000). *A crise da representação. A força da letra: Estilo, escritura, representação*. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG.
- Camus, A. (s.d.). *A peste*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Carroll, L. (1980). *Aventuras de Alice* (3ª ed.). São Paulo: Summus.
- Derrida, J. (1971). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, J. (1991). *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras.
- Derrida, J., & Bergstein, L. (1998). *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê.
- Clement, C. (2001). Un vrai livre politique. *Revue Magazine Littéraire*, (403), 87-89.

- Foucault, M. (1992). *O que é um autor?* Lisboa, Portugal: Veja.
- Gil, J. (s/d). *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- Lacan, J. (1998a). Posição do inconsciente. In *Escritos* (pp. 843-864). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1998b). A psicanálise e seu ensino. In *Escritos* (pp. 438-460). Rio de Janeiro: Zahar.
- Nascimento, E. (2001). *Derrida e a literatura: "Notas" de leitura e filosofia nos textos da desconstrução* (2a ed.). Niterói, RJ: EdUFF.
- Nin, A. (1983). *Um perfil de Artaud: Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e notas: Cláudio Willer. (Coleção Rebeldes e Malditos, Vol. 5). Porto Alegre, RS: L&PM.
- Pessoa, F. (2000). *Livro do desassossego*. São Paulo: Cia das Letras.
- Poe, E. A. (s.d.). *Israfel: Poesia e prosa*. São Paulo: Globo.
- Rey, J. M. (1991). *La naissance de la poesie: Antonin Artaud*. Paris: Métailié.
- Siqueira, P. (2001, juin). Fernando Pessoa, só e múltiplo. *Nuncius: Courrier de l'EEP- Développement*, (Hors serie), 29-37.
- Soler, C. (1998). *A psicanálise na civilização*. Rio de Janeiro: Contracapa.

Recebido em 16 de setembro de 2008

Aceito em 27 de abril de 2009

Revisado em 21 de maio de 2009