V CBEO - Curitiba

V CBEO
Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais

V CONGRESSO BRASILEIRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS
Curitiba-PR - Brasil

ANTONIN ARTAUD: UM CONFRONTO ENTRE A ARTE E AS SUBJETIVAÇÕES HEGEMÔNICAS

Marcos Paulo Espírito Santo (Universidade Federal de Minas Gerais) - marcospaulo.es@gmail.com
Bacharel e Licenciado em Sociologia pela UFMG.

Henrique Leão Coelho (Universidade Federal de Minas Gerais) - rickcoelholda@hotmail.com
Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais com ênfase em Teoria Sociológica pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrado em Administração na linha de Estudos Organizacionais pela Faculdade

Antonin Artaud: um confronto entre a arte e as subjetivações hegemônicas

1 Proposta de Trabalho

O trabalho se propõe a discutir a noção de loucura a partir dos escritos do poeta francês Antonin Artaud, tendo como contraste as proposituras científicas que apontam para a subjetividade burguesa como pressuposto de normalidade. Se por um lado essa temática é abordada pelos saberes ditos especializados – psicologia, psiquiatria e psicanálise -, também é verdade que os sujeitos submetidos aos tratamentos voltados para a medicina mental, seus pacientes, têm algo a dizer sobre ela. Analisaremos essa visão singular do paciente a partir da figura de Artaud, que já em sua época foi insistentemente associado com a loucura enquanto patologia, descompasso em relação à subjetividade engendrada na sociabilidade produtora de mercadorias (de organização empresarial).

Nessa hipótese, a loucura, a partir de Artaud, tanto não pode ser encarada como demência, como contrário da razão, quanto não pode ser encarada como mero substrato para a criação artística que guarda características estritamente positivas. Acreditamos em uma imagem da loucura que versa sobre as fronteiras do pensamento e da subjetividade, transformando a noção de trabalho (artístico) em uma prática ativa que dialoga com as filosofias do acontecimento, indo além de uma proposta no campo conceitual. Na direção de ruminar essa questão serão utilizadas as produções textuais do poeta e a compilação de sua biografia, realizada pela historiadora Florence Meredeiéu, com objetivo de jogar luz sobre conceitos elementares em sua trajetória o "corpo sem órgãos". Essa abordagem se faz necessária para a compreensão da loucura (por outra perspectiva, qual seja, a perspectiva artaudiana) porque evidencia a multiplicidade de formas pelas quais a temática pode ser atacada, além daquela pela qual a individualidade é conformada e apreendida pelos complexos ideológicos (como a esfera da ciência) que sofrem determinações reflexivas da própria base de produção da vida, quer dizer, do complexo econômico atravessado pela regência do capital.

Trata-se de demonstrar a gradual transformação das ideias de Antonin até o rompimento final com as amarras sociais: do homem de vontades convencionais até o sujeito interdito em função de suas ideias e subjetividade transgressoras (à determinação de sociabilidade hegemônica). Também proporemos algumas interseções com autores explicitamente tocados pela sua existência - Michel Foucault e Maurice Blanchot. Todo esse emaranhado biográfico e conceitual será oportuno para esboçar essa temática por uma chave que respeite sua personalidade multiplicadora e controversa para além do estigma

hegemônico da “loucura”, engendrado pelas instituições de manutenção, regulação e controle capitalistas.

2 Contextualização

Artaud não é o único enquadrado na definição de artista louco, e até esse ponto não haveria um elemento singular para a escolha do poeta no desenvolvimento desse trabalho. Mas o que faz desse caso uma experiência que nos interessa é o fato de que, depois de nove anos de internação em clínicas de saúde mental, Antonin foi capaz de produzir escritos aclamados - como *Cartas de Rodez* (1946), *Para acabar com o julgamento de deus* (1948) e *Van Gogh, o Suicidado da Sociedade* (1947) - nos quais abordou os encalços de se propor novos clarões de existência, novos modos de se experienciar a vida, revelando a tensa relação entre as normatividades sociais e a expressividade criativa. Grande parte dessa escrita foi direcionada como um ataque severo às leis e aos costumes modernos, que de algum modo foram, para ele, os responsáveis por impedir a plenitude de sua vivência legítima. Nesse sentido trata-se de uma afronta à própria regência de “empresarização” da vida que carrega em si, através de suas práticas, a conformação de determinadas subjetividades integradas à sociabilidade dominante.

Ademais, o próprio desfecho incomum de ter sido compulsoriamente encerrado num asilo psiquiátrico e, posteriormente, recobrado à condição de retornar ao tecido social, guarda um elemento curioso. Em 1938, já internado, foi transferido do asilo de Quatre-Mares para o Centro Psiquiátrico de Sainte-Anne, onde o responsável pelo setor de triagem era Jacques Lacan (que na época já começava a ser reconhecido por seus estudos no campo da psicanálise). Nessa passagem, Lacan teria dito que o estado mental desesperado do poeta interditaria toda a sua criação, além de crer que se tratava de alguém não completamente “fixado” (MEREDIEU, pág. 639). Nenhuma resposta seria melhor para esse diagnóstico do que a própria vida de Artaud, que demonstrou, em absoluto, o equívoco de Lacan a seu respeito. Como constata sua biógrafa Florence Merediéu:

> Artaud, segundo a norma, jamais deveria ter saído. Ele deveria terminar psiquiatrizado, institucionalizado nas profundezas de um asilo. (...) Desse modo, ele é o único a ter ocupado simultaneamente as duas vertentes desses mundos separados, a vida artística, literária e mundana do pós-guerra em Paris e o manicômio de Ivry, para onde vai todas as noites. Ele retorna a sociedade, mas sem deixar de pertencer ao mundo da loucura. Daí o estatuto excepcional de seus escritos: o conjunto dos Cadernos de Rodez e Cadernos de retorno à Paris são primeiramente e antes de tudo os cadernos de todas as loucuras.

De resto, é possível que outros casos similares existam para além do nosso conhecimento, mas o importante é termos na figura de Antonin um exemplo de louco literário que

manifestou seu próprio ponto de vista acerca da temática da loucura. Isso, antes, durante, e depois de seus internamentos.

3 Biografia Resumida

Poeta, dramaturgo, roteirista, ensaísta, ator, cenógrafo, agitador, crítico de arte e, por ele mesmo, O Momo, Luis XVI e Ramses II; esses eram Antonin Artaud. Artista criador de práticas e conceitos que influenciaram diversas correntes de pensamento posteriores, sobretudo eixos da contracultura e antipsiquiatria. Por exemplo, seu "Teatro da Crueldade" que teve grande ressonância na trajetória de Ionesco, um dos criadores do movimento artístico-cultural Teatro do Absurdo; seu conceito de "corpo sem órgãos", levado adiante pelo filósofo francês Gilles Deleuze; e sua trajetória acessada por Michel Foucault em seus apontamentos sobre a história da loucura.

Nascido na cidade de Marselha dia 4 de setembro de 1896, Antonin Marie-Joseph Artaud era filho de Antoine-Roi e Euprasie Nalpas. Sua família materna tinha ascendência levantina, uma região grega de origem cristã, e Euphrasie pertenceu ao lado abastado e culto dessa comunidade. Essa influência materna refletiu em vários escritos do final da vida de Artaud, que utilizou a técnica da Glossolalia - sequência de palavras sem sentido que remonta à Grécia Antiga - na criação dos seus poemas. Quando criança, o dramaturgo já passava pelos primeiros contatos com casas de saúde em decorrência de complicações neurológicas, embora fosse num contexto muito distinto dos manicômios da fase adulta. Aos 5 anos foi diagnosticado com uma suposta meningite, e em seguida precisou se internar em clinicas de recuperação em função de um atestado de neurastenia, certo tipo de esgotamento mental. O primeiro grande trauma do dramaturgo foi a morte prematura de uma de suas irmãs, Germine, vítima de uma hemorragia interna resultante de maus tratos de sua cuidadora. Artaud era extremamente ligado à irmã, que morreu em 1905 com 7 meses, e esse acontecido será retomado em vários momentos de sua vida. Apesar disso, uma de suas irmãs pontua que Antonin teve uma infância feliz, brincava alegremente nos jardins e contava com o conforto de uma família da burguesia abastada de Marselha.

Artaud chega em Paris em 1920, momento em que irá se ligar a setores atuantes da vida cultural da cidade. Interessado por teatro desde a infância, consegue bons papéis em companhias como Charles Dullin e Lugné-Poe, considerados os melhores teatros de vanguarda na época. Trabalhou também no cinema com diretores expoentes, e em 1928

teve um de seus papéis de maior destaque no filme Dreyer. Ainda assim Artaud só considerava o cinema um trabalho necessário, dando maior foco ao teatro, o que se verá mais tarde em seus escritos de “O teatro e seu duplo” e “Teatro da Crueldade”. Ao longo da vida teve uma extensa produção literária, cerca de 16 volumes publicados e alguns escritos ainda inéditos.

Em 1924 ele se insere no movimento surrealista e permanece ativamente até o ano de 1926, quando o grupo decide aderir ao marxismo, provocando um “racha” interno que vai culminar em severas acusações entre Antonin e André Breton. Curioso que anos depois, em 1936, os dois voltam a se corresponder até o fim da vida, e Breton passa a fazer parte dos intelectuais franceses que se mobilizaram para dar assistência ao dramaturgo durante seu período de internamento.

Entre tantos acontecimentos em sua vida, outros dois são de grande relevância para sua trajetória. Primeiro, o contato com o teatro balinês em 1931. Foi a partir desse encontro que Antonin desenvolveu sistematicamente suas ideias sobre o Teatro da Crueldade, onde empregou o uso de elementos mágicos no palco, recursos musicais, danças, gritos, sombras e expressões corporais que suplantavam a necessidade de diálogo entre os personagens. O principal objetivo era reproduzir os sonhos e mistérios da alma humana. Nessa fase Artaud viveu uma consecução de fracassos por não conseguir emplacar suas ideias teatrais, e decidiu trocar os escritos pela vivência pessoal da realidade mítica que explorava. Daí surge outro momento marcante, sua viagem ao México para pesquisar o ritual do peiote entre os índios Taraumaras. Ele buscava a cura para seus problemas de saúde e a experimentação de um ambiente não europeu.

Na volta à Paris, Artaud passa a apresentar sinais de delírio e a se enxergar como um emissário de catástrofes mundiais. Numa viagem para a Irlanda, em 1937, ele está munido de uma bengala entalhada de São Patrício e se diz um bruxo profeta. É sabido que ele se envolveu numa confusão em Dublin (que não conta com maiores fontes a respeito) e, mandado de volta à Paris, chega preso em uma camisa-de-força. Começa então sua longa trajetória de internações compulsórias, que durarão até o ano de 1945. Embora não fosse mais internado compulsoriamente após 45, Artaud ainda passa por alguns hospícios e, em 4 de março de 1948, é encontrado morto aos pés de sua cama no hospício de Ivryn. O diagnóstico oficial é câncer no reto, mas gira em torno de sua morte suspeitas e elucubrações romanceadas que sugerem envenenamento, intoxicação por drogas e suicídio.

4 A Subjetividade Transgressora de Antonin Artaud

> "Quem sou eu? / De onde venho? / Sou Antonin Artaud/ e basta eu dizê-lo/ como só eu o sei dizer/ e imediatamente/ verão meu corpo atual/ voar em pedaços/ e se juntar/ sob dez mil aspectos/ notórios/ um novo corpo/ no qual nunca mais/ poderão/ me esquecer. " (Antonin Artaud apud WILLER, 1983, p. 146).

Os anos iniciais de contato com o mundo da medicina mental foram para Artaud um período de assimilação intensa e não de confronto imediato. E se se avançar cerca de dez anos desde seu primeiro encontro com Dr. Toulouse, sua postura diante da psiquiatria é ainda mais instigante. Ao se submeter a exames de sangue, em janeiro de 1930, o resultado dá negativo para doenças crônicas. De acordo com a biógrafa Florence Meredièu, nesse período Artaud e o médico estavam discutindo a possibilidade de um tratamento "sério", em função de suas contínuas queixas de problemas físicos e mentais. Diante da negativa dos exames Artaud se enfurece com a postura de Toulouse que, na falta de comprovações científicas, lhe recusara os tratamentos desejados.

Artaud estava, nesse momento, pisando numa teia complexa da medicina mental onde, ao mesmo tempo em que seu reconhecimento como artista promissor lhe proporcionava interações socialmente amigáveis, a sombra da loucura permanecia sendo enfrentada pelos saberes especializados com base em modelos institucionais arcaicos do ponto de vista atual, mesmo quando manuseada por médicos tensionados a rever práticas consideradas abusivas.

Já em 1945, o poeta tinha passado por todas as experiências dramáticas vividas nos centros asilares e desejava falar. Em seus registros, investigar tanto os escritos considerados pontos de lucidez (como no livro dedicado a Van Gogh), quanto suas cartas - permeadas de signos, mitos, fantasias, explodem indícios sobre seu esforço de apreender a própria subjetividade transgressora.

Sobre a potência da escrita, Michel Foucault trouxe-nos um panorama que evidencia a impactante associação entre literatura e loucura, sobretudo a partir do século XIX. Foucault nos aponta o contexto de libertação que o louco viveu, nesse período, por intermédio da escrita. Na apresentação do livro *Ditos&Escritos – vol.1 "Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*", que reúne entrevistas e palestras do filósofo, Manoel Barros da Motta lembra que "hoje não se pode empreender essa experiência curiosa que é a escrita sem enfrentar o risco da loucura" (*Ditos e Escritos*, p. XXI). E segundo Foucault (1999, p.238):

> É justamente isso o que me atrai em Hölderlin, Sade, Mallarmé ou, ainda, Raymond Roussel, Artaud: o mundo da loucura que havia sido afastado a partir do século XVII, esse mundo festivo da loucura, de repente, fez irrupção na literatura. Eis por que meu interesse pela literatura vai de encontro ao meu interesse pela loucura.

A constituição de uma forma de individualidade diversa daquela exteriorização subjetiva traçada pelos pilares do individualismo egoísta, do utilitarismo, do competitivismo (mimese da competição empresarial para produção e realização do lucro, adequação da força de trabalho aos dispositivos empresariais) e do privatismo deflagram toda miserabilidade da racionalidade burguesa e seus dispositivos ideológicos de reconhecimento, correção e orientação da prática social. Vejamos, ainda, como Carlos Nelson Coutinho, em seu *Estruturalismo e a Miséria da Razão*, disseca outro pilar da subjetividade burguesa: a degradação da racionalidade e da cognição ao tecnicismo sob regência dos interesses lucrativos-empresariais

> A práxis aparece agora como mera atividade técnica de manipulação; a objetividade se fragmenta em uma coleção de dados a serem homogeneizados; e, finalmente, a razão reduz-se a um conjunto de regras formais subjetivas, desligadas do conjunto objetivo daquilo a que se aplicam. (COUTINHO, 2010, p.43)

5. O que é escrever?

Seguindo a marca da droga até o cerne da questão da expressividade, nota-se que esse direito era um imperativo para Artaud, e do mesmo modo que utilizou as drogas para enfrentar suas tensões, fez uso da poesia. É a partir de seu encontro com Jacques Rivière, então diretor da *Nouvelle Revue Française (NRF)*[1], que a questão da escrita (e do pensamento) começam a ganhar contornos mais claros. Desejoso de conseguir publicar no periódico, Artaud envia a Rivière uma seleção de poemas que são rejeitados sob o argumento de que não representavam nada de inovador, escritos sob um estilo demasiado tradicional para a proposta de vanguarda da revista. Essa recusa abrirá portas para uma série de correspondências trocadas entre eles, com Artaud mergulhando e analisando profundamente seus próprios abismos existenciais. Rivière percebe a intensidade das mensagens que lhe chegam por correspondência e decide propor ao poeta que elas sim sejam publicadas na revista, ao invés de seus poemas! Nos diálogos que se estenderam por aproximadamente um ano Artaud analisa os pormenores do seu pensamento e também reivindica seu direito à expressão.

[1]A revista era considerada a grande expoente da vida intelectual francesa na época, e nela publicavam intelectuais de alto reconhecimento, como o filósofo Jean-Paul Sartre e o escritor Marcel Proust.

Ao que nos interessa, as cartas representam o ponto de virada onde Artaud demonstra consciência de que sua escrita ainda era "ajustada" diante de um pensamento já acelerado, desvairado.

> "(...)É que a questão da receptibilidade destes poemas é um problema que vos interessa também a mim. Eu falo claro, de sua receptibilidade absoluta, de sua existência literária". (Antonin Artaud, *Cartas à Jacques Riviére)*

No limite, a poesia era a única maneira de expressão encontrada por Artaud, que sofria com o ato de pensar. Como afirma Maurice Blanchot, ela "lhe promete, em certa medida, salvar seu pensamento na qualidade de perdido" (O livro por vir, p.52). Escrever para Antonin pouco tinha a ver com a intensão de comunicar. Não importava se havia algo de útil para ser dito, o papel da escrita não passava por essa questão. Também não lhe importava o pensar corretamente, ter raciocínios encadeados, bem expressos. "Estreei na literatura escrevendo livros para dizer que não podia escrever nada. Meu pensamento, quando eu tinha algo a escrever, era o que mais me faltava. " (Artaud apud BLANCHOT, *O livro do porvir*, p.50). Sobre essa apropriação estética – na verdade, prática - que ele faz da poesia, Foucault segue com a mesma abordagem ao apontar que em Artaud toda a linguagem discursiva se solta na violência do corpo e se torna energia material, dilaceramento do próprio sujeito (FOUCAULT, *Estética, literatura e pintura*, p.227).

Na esteira desse processo, conforme também mencionado por Foucault, Antonin Artaud se envereda pelo mundo da escrita "de fora", da ausência de obra, fazendo dela um aparato de confronto tão violento e recorrente quanto suas concepções visionárias para o teatro. Além disso, seu recurso das glossolalias, que são praticamente (ou totalmente) ininteligíveis sob o ponto de vista da escrita padronizada apontam para a direção dessa libertação do louco pela via literária.

> "Ali onde outros expõem sua obra eu só pretendo mostrar meu espírito. Viver não é outra coisa que arder em perguntas. Não concebo a obra a margem da vida. " (*O Pesa Nervos*, p. 13)

Artaud compreendeu a poesia como uma ação anárquica, pois coloca em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas com suas significações. Também anárquica porque é consequência dessa tal desordem do pensamento que aproxima o sujeito do caos (*O Teatro e seu Duplo*, p.42). Ao constatar que o teatro contemporâneo a sua época era decadente por ter perdido o sentido da seriedade e do riso; e por ter sucumbido às convenções antipoéticas, ele expôs e lutou contra o "homem-carcaça" que "fede a pus". Foi enfático quando pediu a destruição das obras primas exatamente porque nelas encontrou uma expressão saturada e demasiadamente respeitada em sua forma, uma

funcionalidade desejosa de atender ao *modus* do capital, e tão somente.

Artaud se considerava um poeta. Porém, seria demasiado simplista sugerir que tal nomenclatura lhe servia apenas no campo da escrita. Tratava-se de uma poesia desdobrada na vida, sendo esta a condição que lhe permitiu o passeio entre os duplos, entre os corpos, entre os eus. Quando Artaud trabalha a ideia do duplo como uma "sombra" que evidencia o caos, que atordoa o repouso, não se deve entendê-la como um movimento focado na cisão da vida, separação entre bem e mal, estipulação de classificações dicotômicas – para Artaud esse era o modelo de pensamento que imperava na Europa da época. Pelo contrário, um dos grandes esforços do poeta foi abordar o duplo para estabelecer sua unificação, juntar o corpo e a alma, o discurso metafísico e a prática corporal, discutir a aventura do pensamento com todos os seus efeitos. Artaud foi muito influenciado pelos pensadores René Guénon e Jacques Maritain. Ambos partilhavam do posicionamento antimoderno, recusando a sociedade europeia fundada no racionalismo cartesiano.

> Aqueles para quem certas palavras têm um sentido, e certas maneiras de ser, aqueles que mantêm tão bem os modos afetados, aqueles para quem os sentimentos têm classes e que discutem sobre um grau qualquer de suas hilariantes classificações, aqueles que creem ainda em "termos" (...) que agitam nomes, que fazem bradar as páginas dos livros, - são os piores porcos.(Artaud, 1999, p.65)

No que diz respeito ao pensamento especializado que trata da loucura, talvez o maior alvo de Artaud tenha sido a psiquiatria, mencionada em vários de seus escritos, como na Carta aos chefes de Manicômio, datada de 1925. O fragmento inicial da carta expressa o tom combativo:

> "As leis e os costumes vos concedem o direito de medir o espírito. Essa jurisdição soberana e temível é exercida com vossa razão. Deixai-nos rir. A credulidade dos povos civilizados, dos sábios, dos governos, adorna a **psiquiatria** de não sei que luzes sobrenaturais. O processo da vossa profissão já recebeu seu veredito. Não pretendemos discutir aqui o valor da vossa ciência nem a duvidosa existência das doenças mentais. Mas para cada cem supostas patogenias nas quais se desencadeia a confusão da matéria e do espírito, para cada cem classificações das quais as mais vagas ainda são as mais aproveitáveis, quantas são as tentativas nobres de chegar ao mundo cerebral onde vivem tantos dos vossos prisioneiros? ". (Antonin Artaud, *Carta aos Médicos Chefes de Manicômios*).

Sem negar a existência de perturbações graves de personalidade, sem negar a existência da loucura (ou melhor, negou-a apenas quando sobre ela foram colocadas terminologias de uma patologia clínica), um de seus empreendimentos foi combater a medicina mental

e sua tentativa de silenciar gritos e grunhidos: em verdade, os próprios dispositivos de controle e cerceamento das "subjetividades transgressoras" em prol da subjetividade adequada à sociabilidade burguesa. É sobre esse enfrentamento de longo alcance e relevância na sociedade atual que esse trabalho se expandirá em tratamento mais aprofundado.

6. A arte terapia e o "endireitamento" da vida

O objetivo nesse capítulo é investigar como diferentes concepções do "fazer artístico" atravessaram a vida de Antonin Artaud e provocaram uma série de mal-entendidos durante sua estada nos asilos psiquiátricos. Antes, faz-se necessário uma breve abordagem acerca do contexto médico no qual ele esteve inserido, sobretudo para demonstrar a delicada situação que o cercava, muito propícia a proliferação de desentendimentos entre o campo das artes e dos saberes médicos.

Sabe-se que a permanência de Antonin nos asilos para alienados durou entre os anos de 1937 e 1945, e a partir de Michel Foucault torna-se possível determinar qual era a conjuntura da medicina mental no período. Voltando-se para a história da loucura desde a época clássica Foucault chega à análise das mudanças ocorridas no interior da psicologia entre os anos de 1850 e 1950. Até meados do século XX, segundo o filósofo, a psicologia se deparou com contradições em seu projeto de considerar o homem enquanto mero desdobramento das leis que regem os fenômenos naturais. Quando descobriu um homem para além da objetividade natural, especialmente pela descoberta do inconsciente de Sigmund Freud, instaurou-se um processo de renovação, com a adoção de novos postulados que permanecem em transformação. Permanecem ou permaneceram, pelo menos até meados de 1960, época em que Foucault esboçou esse diagnóstico.

> "Ela (psicologia) precisou buscar novos princípios e desvelar para si mesma um novo projeto: dupla tarefa que os psicólogos nem sempre compreenderam com todo o rigor e que, com muita frequência, tentaram rematar com a economia: uns ainda que percebendo a exigência de novos projetos, permaneceram ligados aos antigos princípios de método: as psicologias tentaram analisar a conduta, mas que para fazê-lo se utilizaram dos métodos das ciências da natureza o testemunham. " (Ditos e Escritos I, p. 134)

Quando fala da aproximação entre as formas de psicologia e a utilização de métodos das ciências naturais Foucault aponta para a origem da medicina mental, que fez vigorar o mito dos processos mecânicos e da evolução biológica. E quando o Homem é entendido como resultado estrito de processos naturais a questão das doenças (inclusive as mentais) é interpretada sob a lógica da regressão, do déficit evolutivo pautado num esquema de hierarquização. Teria sido a psicanálise, com o aparecimento de Sigmund Freud, a

responsável por amenizar esse determinismo. Incorporando à gênese psicológica certa noção de sentido ela teria passado a considerar o movimento criador - uma atividade humana na esteira da história e não mais totalmente submetida a "padrões biológicos". (FOUCAULT, Ditos e Escritos, p.134).

O imbróglio envolvendo a vida de Artaud acontece na mudança desse paradigma, um processo de assimilação que não guarda rupturas totais, mas sim transformações pontuais preenchidas por hábitos ultrapassados. Nesse sentido, a sua época foi circunscrita pelas nuances e oscilações na forma de se estabelecer as práticas da medicina mental. A relação de Artaud com o Doutor Frediére foi o ápice dessa tensa relação entre o louco e a medicina mental. Chega a vez de abordá-la.

Inevitavelmente o encontro de Artaud com o Dr. Gastón Fredière se confunde com a experiência do eletrochoque. Embora já tivessem tido contatos anteriores em Paris é quanto chega em Rodez (fevereiro de 1943) que essa relação ganhará importância. Nessa época o tratamento de choque ainda era embrionário, tratado como terapia experimental, de modo que o ano da internação de Artaud em Rodez coincide com a entrega do primeiro equipamento no hospital. Isso não significa que sua prática ainda era tímida, pois o Dr. Latrémolière, assistente de Fredière no tratamento de doenças mentais, ao publicar sua tese em 1944 documentou a realização de mil e duzentos eletrochoques desde a chegada do aparelho no hospital. (MÈREDIEU, 2011, p. 735).

Durante sua estada em Rodez, Artaud passará por 58 sessões de eletrochoques, basicamente o único tratamento terapêutico ao qual ele e os demais pacientes eram submetidos. (MÈREDIEU,2011, p.737). O objetivo de Fredière era reintegrar Artaud à vida social, fazê-lo recobrar a lucidez. Para isso eram alternados momentos de incentivo à escrita e as sessões de choque. Vista de maneira distanciada a constatação de que Artaud voltou a ser produtivo nesse período é verdadeira, mas guarda em seu interior a justa questão do imbróglio entre a psiquiatria e a criação artística. Em vários momentos Fredière relata esse incentivo: *"Tínhamos conseguido para ele lápis de todos os tipos e papel de todos os formatos. Era preciso, sobretudo, fazer com que ele resolvesse desenhar. No início, sua falta de jeito era tocante, e depois, sua segurança foi aumentado cada vez mais e suas ousadias se multiplicaram graças aos meus estímulos e aos de Delanglade"* (Frediére, apud Mèredieu,2011, p.741). O que não se evidencia nessa fala é que o desejo de Fredière não era ver qualquer escrita do poeta, e sim uma "escrita ajustada" de uma "subjetividade ajustada". Além disso, a grande preocupação do médico era fazer com que Artaud recobrasse sua identidade social e biográfica, deixando de referir a si mesmo como

figuras históricas das quais tinha costume. Nesse sentido, quanto mais Artaud escrevia na forma das glossolalias ou de escritos carregados de simbolismos místicos e quanto mais se recusava a recobrar sua identidade mais ele era submetido à eletroterapia.

O fato é que para Artaud essas supostas benesses do choque não foram verdadeiras. Embora seu discurso não fosse levado em consideração pelos médicos há em seus escritos inúmeros momentos nos quais ele aborda a prática fazendo graves acusações e pedindo a interrupção do tratamento. Ele documentou uma série de textos com detalhes clínicos dos efeitos provocados em seu corpo.

> "O eletrochoque me desespera, tira minha memória entorpece meu pensamento e meu coração, transforma-me num ausente que se percebe ausente e se vê durante semanas perdido em busca de seu ser como um morto ao lado de um vivo. Na última série eu fiquei durante todo o mês de agosto e setembro absolutamente impossibilitado de trabalhar, de pensar e de me sentir ser. Peço que me poupe de uma nova dor, isto me fará repousar, Dr. Ferdière, e preciso muito de um repouso." Montagem de cartas escritas ao Dr. Latrimolière (6 janeiro de 1945) e ao Dr. Ferdière (24 de outubro de 1943) Extraído do texto do espetáculo Cartas de Rodez. Tradução Lilian Escorel .

Mas, apesar das suplicas, o tratamento não cessou enquanto Artaud permaneceu em Rodez. Até aqui o que se vê é uma relação trivial de um médico impondo seu poder sobre um paciente. Porém, essa relação se torna definitivamente paradoxal e emblemática sob o ponto de vista que pretendemos abordar quando se insere o outro lado dessa interação. Fredière era grande admirador de Artaud, enaltecia seus textos – quando escritos pelo prisma da lucidez e ajustamento - interessava-se por assuntos esotéricos e trocava inúmeras correspondências com o poeta. No prefácio do livro “Cartas desde Rodez III” essa atmosfera fica muito evidente, e o médico faz questão de expor seu ponto de vista sobre as acusações que recebeu por causa de seus métodos de tratamento. Fredière se defendeu dizendo que foi o único capaz de devolver Artaud ao convívio social, e reforçou a boa relação entre eles tendo em vista que seu papel extrapolou o esperado para um médico, tornando-se confidente, amigo e cuidador do poeta. O próprio Artaud, em inúmeras cartas endereçadas a Frediére, trata-o como grande amigo “apesar dos eletrochoques”.

Eles se correspondem com frequência, discutem assuntos de arte e literatura. Em alguns episódios Antonin chega a pedir a opinião de Fredière sobre seus escritos, ou mesmo a dedicar-lhes: “Meu querido amigo,/ Separei algumas páginas do trabalho que acabo de começar: O Surrealismo e o fim da Era Cristã, para que possa ver seu tono...” (Rodez, 30 de outubro de 1945).

Antonin também expressa seu apresso por Fredière, e isso indica que o médico não estava

de todo equivocado quando evidencia a boa relação entre eles. Numa outra carta Artaud demonstra a razão dessa amizade afirmando que Fredière o salvou do período dramático dos asilos passados, nos quais dividiu quarto com outros internos em condições degradantes, sendo privado de boa alimentação e do básico de higiene:

> "Meu querido amigo,/ Você tem sido bom comigo, ao fazer-me vir aqui suavizou o suplício do meu internamento e atenuou na medida do possível essa atroz impressão de fome que não me abandonava desde 1940..." (Rodez, 12 de julho de 1943).

Ainda mais surpreendente é o fato de que Gastón Fredière também se considerava um revolucionário, um anarquista próximo dos surrealistas. (MÈREDIEU, 2011). E como se não bastasse, do mesmo modo que Yvonne Alendy teve papel importante em sua vida, Simone Fredière, companheira de Gastón, também era grande confidente de Artaud. No interior dessa relação ambígua Artaud não deixa de questionar e expor pontos delicados sobre a medicina mental. Ele indaga Fredière quanto à tênue linha que separa o delírio do misticismo, na medida em que retoma a concordância do médico com vários de seus pensamentos, especialmente religiosos – conversas também profícuas com Latremolière, médico assistente em Rodez.

Todo esse contexto desagua num paradoxo no que diz respeito à relação artista-louco versus saber especializado "ajustador de subjetividades". Um curioso jogo de aceitação e classificação onde, ao mesmo tempo em que a produção artística foi vista pela sua dimensão terapêutica, como um remédio para o abrandamento dos desvios mentais, é a partir dela que se classificaram certos estados de psicose. Interessante notar uma referência de Artaud ao artista plástico Van Gogh que vai ao encontro da abordagem que pretendemos:

> "O doutor Gachet não chegou a dizer a Van Gogh que estava ali para endireitar sua pintura (como ouvi o doutor Gastón Ferdière, médico chefe do manicômio de Rodez, dizer que estava ali para endireitar minha poesia), mas mandava-o pintar a natureza, sepultar-se na paisagem para evitar a tontura de pensar." (ARTAUD, 1998 – p. 26).

Pois bem, talvez aqui estejamos diante de um modo de fazer artístico que abre margem para a disputa entre esses dois campos do saber quando o assunto é a medida da razão corrente. Nesse sentido, voltamos agora ao tema da escrita, mas se antes a abordagem ia ao encontro da associação entre literatura e loucura, agora a chave se inverte até a direção oposta, na medida em que Michel Foucault constata a incorporação da escrita pela psicanálise como forma de diagnóstico. É nesse ponto de inversão que Artaud esteve intimamente imbricado, situação que repercutiu em nove anos de internamento manicomial. Se no caso de Van Gogh o paradoxo com a psiquiatria aconteceu no plano

pictórico, no caso de Artaud se verá a mesma tensão repercutida no plano literário.

Foi na pretensão de utilizar a escrita para diagnosticar as doenças mentais que a psicanálise, por meio de Freud, deu "voz" para os loucos (a escrita da loucura não como exibição da verdade, como era na época antiga, e como foi rejeitada na era clássica, mas como linguagem que só fala para si mesma, que não significa nada além de possibilitar um diagnóstico médico) . E nesse propósito ela acabou dando um passo de incentivo paradoxal. Tanto mais se instigam criações com o objetivo de recreação ou para extrair delas a doença do louco, mais o rasgo do espírito incomodado tem a chance de aparecer, num processo que não cura, mas sim reafirma a condição do sujeito que pretende se ultrapassar.

> "Porque viver não é seguir aborregadamente o curso dos acontecimentos, na rotina habitual deste conjunto de ideias, gostos, percepções, desejos, cansaços, que se confunde com o próprio eu e com os que se saciam sem buscar ir mais além. Viver é superar a si mesmo!" (ARTAUD, Carta a Jean Louis Barrault)

Essa ambiguidade fica mais evidente quando pensamos no diagnóstico da graforréia. Artaud, incitado à escrita durante os internamentos, movimento que levou ao surgimento dos famosos Cadernos de Rodez, chegou a ser diagnosticado com tal patologia. A graforréia supõe uma escrita exagerada, desenfreada e sem nexo, típica dos estados de perturbação mental. Mas, se o próprio Artaud via na poesia e na escrita a sua forma de libertação e de expressão, o que poderia ser considerado escrever demais? Qual seria o limiar que define e separa o normal e o patológico no processo de escrita?

Artaud tinha conhecimento dessa hermenêutica psiquiátrica e lutou contra ela. Em 1944, numa carta endereçada ao dr. Fredière, ele coloca o seguinte questionamento:

> "[...] não compreendo que aquilo que havia maravilhado na época (1934) o d. Gaston Fredière, médico-residente dos Hospitais, e que o fizera gostar do poeta e do místico que eu era, seja tratado hoje como delírio pelo dr. Gaston Fredière, médico-diretor do Asilo de Rodez". (ARTAUD apud Mèredieu, 2011, p. 783).

A ideia do questionário médico também se torna interessante nesse ponto. Como aborda Mèredieu, além da utilização da escrita como diagnóstico o louco era submetido a várias sessões de interrogatório (nada neutros) com objetivo de extrair a biografia do paciente. Porém, o exercício não servia para se buscar alguma informação do paciente que os médicos não sabiam. O questionário era utilizado para estabelecer a sintomatologia do louco, encurralá-lo nas trincheiras de sua doença, "já que o fazem dizer o essencial de suas perturbações". Influenciada por Foucault, no trecho abaixo ela se vale de uma fala do filósofo para elucidar seu ponto de vista:

> "É preciso conduzir o interrogatório de tal modo que o paciente nos diga o que quer, porém responda às questões. [...] O interrogatório é uma maneira de

> substituir suavemente as informações que se usurpa do paciente, de substituir isso pela aparência de um jogo de significações que faz com que o médico se aproprie do paciente". (Foucault apud Mèredieu,2011, p.652)

Para os limites desse trabalho não pretendemos esgotar toda essa questão, por hora basta-nos demonstrar a complexidade e ambiguidade sob a qual Artaud esteve inserido. E como última provocação fica o questionamento: Se a psiquiatria da época objetivou tratar Artaud com vistas a sua "recuperação" ao tecido social burguês, como explicar o fato de que a terapia do eletrochoque era utilizada em todos os pacientes enquadrados na infindável categorização de doenças mentais sem variações na sua aplicação que correspondesse a essas múltiplas patologias? Ao que parece, a manutenção dos asilos garantia à medicina o estatuto de instituição que resguarda a fauna da loucura e que se satisfaz ao enquadrar e produzir tipologias médicas, como um zoológico que se orgulha das inúmeras espécies animais que consegue manter.

7. Rigor da loucura: corpo sem órgãos

> "A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade". (O teatro e seu Duplo, p.118).

Artaud sabia que o pensamento, conforme abordado no capítulo anterior, era algo perigoso. Aposta-se, portanto, na possibilidade de o poeta ter aderido à prática da castidade como meio de se resguardar para o verdadeiro enfrentamento da vida, o ato de pensar. Nessa conexão estaria a chave para se entender grande parte dos seus Cadernos de Rodez, que versam sobre a castidade do corpo sob o signo dos mitos religiosos. Ainda sobre a carne, sua noção de "corpo sem órgãos" também é imprescindível num trabalho que pretende avançar sobre suas motivações mais elementares. E o que une essas duas abordagens, no caso de Artaud, é o rigor. Levando às últimas consequências esse conceito, presume-se que até em atitudes revolucionárias (como a transvaloração do corpo e do pensamento) faz-se necessário, para Artaud, a assunção de uma postura totalmente compromissada, uma "direção rígida" e submissa à necessidade. Aqui a questão do duplo ressurge, na medida em que uma atitude rigorosa assume a premissa de levar em consideração, tudo o que surge na caminhada. Ou seja, uma investida cruel. Veremos adiante como o rigor atravessa a questão da castidade e de sua proposta de um outro corpo. A grande ontologia de Artaud foi tentar liberar o corpo do organismo, movimento que produziria um outro homem. Mais do que um conceito ou uma vontade teatral esse pensamento revela uma antecipação dos estudos de Foucault sobre os jogos de poder. Artaud queria de todo modo liberar o corpo de suas reações ordenadas, desprendê-lo da submissão aos mecanismos de poder que conformam o corpo social. Como nos lembra

Quilici:

> “O teatro para Artaud pode ser o lugar de desconstrução do organismo produzido por essas disciplinas. A ideia de transformação do homem é elevada, desse modo, à condição de uma verdadeira ‘génese’”. (Teatro e Ritual, p.47)

Artaud não chegou a sistematizar, pelo menos cientificamente, o que queria dizer com a proposição do corpo sem órgãos, mas sua posterior insistência no tema permitiu a abordagem do assunto por outros estudiosos que trataram a questão como elementar no pensamento do poeta. Vejamos a seguir um trecho emblemático onde Artaud fala dessa temática, sempre a seu modo epistolar:

> "Abrir a boca é oferecer-se aos miasmas/ Assim, nada de boca, nada/ 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." (Le théatre de la Cruauté, p. 102)

Em face às possíveis conclusões precipitadas que poderiam surgir num primeiro contato com a proposta de Artaud, Deleuze traz na sua interpretação do “corpo sem órgãos” (desenvolvida junto a Félix Guattari, sob a denominação “CsO”) um elemento fundamental que suplanta desentendidos a esse respeito. Desentendidos que poderiam incidir pelo seguinte raciocínio: Como poderia o poeta fazer uma ode ao corpo e, ao mesmo tempo, negar os órgãos? Em acordo com Deleuze, não se trata de uma recusa deliberada dos órgãos isoladamente, e sim do sistema, do funcionamento do organismo. (DELEUZE, Mil Platôs - vol.3). Em síntese, a negação da disciplina que incide sobre os corpos. E se nunca perdermos de vista a tentativa de Artaud em vincular o fazer artístico à própria vida, sua proposta passa a ganhar contornos mais claros.

E como se produziria um corpo sem órgãos no meio social? Diz-se com frequência - e com unanimidade -, que para Artaud essa questão não é respondida com um conceito, mas com uma prática. Porém, com a mesma recorrência, gasta-se dispendiosa energia tentando-se montar esse esquema prático por uma via discursiva, conceitual. Para fugir desse estratagema, aqui a temática será exemplificada por meio de uma imagem ativa.

Uma pista pode ser encontrada no filme “Zorba, o Grego” , no qual o protagonista Alexis Zorba, representado pelo ator Anthony Queen, expressa a verdadeira desvinculação do corpo de seus automatismos físicos e mentais pré-programados. Trazendo como recorte a cena final do longa, há uma situação de aparente desastre, quando toda uma estrutura de mineração montada por Zorba e Basil – seu chefe, um inglês viajante encenado pelo ator Alan Bates - simplesmente desmorona. A cena ganharia contornos ainda mais dramáticos

pela constatação de que todo o longa se articula em torno da construção dessa estrutura, fato que uniu Zorba e Basil na tentativa de recuperar uma herança familiar forjada pela extração mineral e a partir da qual se desdobra os demais assuntos transversais da película. Interessa-nos aqui a postura de Zorba diante do ocorrido. Enquanto Basil se mostra inicialmente estarrecido, Zorba dança! E o ato de dançar, diante de uma potencial conjuntura de fracasso, pode ser entendida como a liberação do corpo de seus automatismos afetivos que, a grosso modo, deveriam induzir o organismo a reagir, diante de uma situação dramática, com recursos igualmente dramáticos. O corpo sendo uma carcaça que traduz com expressões um sentimento provocado por um fato objetivo e bem delimitado, sem muita margem para interpretações opostas (desastre = tristeza). Dançar não estaria na lista de expressões corpóreas tradutoras de uma cena angustiante.

A ação de Zorba opera como uma revolução do corpo tanto no que diz respeito a seu caráter material quanto espiritual. A dança, aos moldes que foi realizada, uma dança alegre, foi uma resposta corporal resultante da transvaloração na interpretação dos fatos. Uma mudança de espírito posteriormente traduzida nos nervos. Indo ao encontro do pensamento de Artaud, que diz:

> "(...)o sentido de modificação integral, e pode-se até dizer mágica, não do homem, mas daquilo que no homem é ser, porque o homem verdadeiramente cultivado traz o espírito no seu corpo; é o seu corpo que a cultura trabalha, o que equivale a dizer que trabalha ao mesmo tempo o espírito (OC: VIII, 189)." (Teatro e ritual, p.47)

Esse exemplo seria a manifestação de um corpo sem órgãos. Um movimento que, para acontecer na sua plenitude, prescinde de dois estágios responsáveis por promover a desfiguração e reconfiguração da carne: i) primeiro, um reordenamento a nível de pensamento que só é possível, para Artaud, quando o sujeito ganha consciência das limitações da razão e tenta ultrapassá-la; ii) segundo, na medida em que a nova forma mental é replicada no corpo, libertando-o de sua condição cristalizada pela cultura e suas normas. A cultura é, inclusive, um conceito de extrema importância nos projetos de remodelação teatral/existencial de Artaud, sendo o ponto fundamental a partir do qual seus ataques à civilização ocidental serão construídos.

Para ele, esta cultura da qual falam os homens, no seu sentido mais simplista (conjunto de valores), é algo "cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor" (O Teatro e seu Duplo, prefácio). Ela não teria qualquer compromisso em coincidir com a vida, em potencializá-la, e sim teria sido formatada apenas para reger a vida, enquadrá-la. Daí a necessidade do estravazamento (vazamento

extra) pela via dos ritos e do corpo. Na sua concepção seria hora de se estabelecer uma "cultura ativa" que cola em nós como um "segundo espírito", um "novo órgão" que desfaz os automatismos que cercearam nossos atos. A investida de Artaud é confrontar o realismo ingênuo, respaldado em conceitos e generalizações que equivocadamente acreditam atingir a realidade de maneira direta. Sua alternativa, o "corpo sem órgãos", opera em diversos níveis adicionando à intelectualidade toda a dimensão subconsciente e embrionária da vida, buscando uma experiência primeira, anterior a toda e qualquer interpretação pré-determinada pelo hábito do homem ocidental (QUINCI, 2004,p.49).

É a partir dessa inversão que a dança entra no horizonte de possibilidades em um momento aparentemente inapropriado. No fim, o exemplo de Zorba também nos serve para exemplificar a questão do rigor. Se comparado com Basil, o controle de Zorba diante da vida parece muito mais estabelecido. Ele não hesita em tomar atitudes que também podem lhe acarretar um mal-estar porque sabe que a decisão é fundamental para se dissociar de uma vida conservativa, na direção de uma vida ativa. Sua insistência na boemia, no fim, lhe traz encalços, mas que são digeridos como parte do processo e não como adversidades intransponíveis. A aproximação com o caso de Artaud efetiva-se quando observados os inconvenientes, no mínimo dolorosos, que sua busca pela famigerada renovação teatral o causaram. Especialmente na dimensão cognitiva e de seus desesperos do pensamento, voltamos agora aos inúmeros momentos em que Artaud reclama da dificuldade de pensar, da dor traduzida na carne, e porque não, dos prejuízos materiais que a insistência nessa proposta lhe trouxe. Com efeito, a questão do rigor fica ainda mais evidente quando entende-se que a espontaneidade dos movimentos que produzem um "corpo sem órgãos" não tem relação alguma com um tipo de prática descompromissada (no caso de Zorba, o mesmo se poderia dizer a respeito de sua vida "infantil", supostamente irresponsável). Em acordo com Quinci (Teatro e Ritual, p.123), o encontro de Artaud com o Teatro de Bali lhe proporcionou o fascínio pela composição. O poeta vislumbrava que nos gestos feitos pelos atores na cena teatral balinês nenhum movimento é despretensioso, realizado ao acaso. Tudo fazia parte de um objetivo muito claro, com vistas à promoção de uma comunicação humana pela via mágica, mística.

Outra cena do filme faz-se importante para consolidar a imagem do "corpo sem órgãos". Zorba, visivelmente aflito, faz um questionamento ao seu chefe:

Zorba: Chefe, você confia em mim?

Basil: Confio

Z: Por que confia?

B: Por você ser quem é.
Z: Você não entende!
- Não bato bem da cabeça!
- Tenho umas ideias meio loucas.
- Posso levar você a ruina
B: Correrei o risco
Z: Repete
- Me dá coragem
B: Correrei o risco
Z: Chefe!
B: O que?
Z: Você sabe dançar?
B: Dançar? Não.
Z: Então saia da frente, ou posso te derrubar.
(Dança, gritos e grunhidos).

O que se sucede é uma dança alucinada de Zorba na areia, que só termina quando ele atinge a exaustão. Basil até tenta contê-lo encerrando a música que embalava o grego, mas para um corpo em pleno exercício da libertação, o compasso é interno, independente dos sons exteriores. Com Zorba caído na areia, depois da sucessão frenética de movimentos, segue-se o diálogo:

B: Zorba, você está bem?
Z: Agora eu posso falar de novo.
B: O que deu em você?
Z: Quando um homem está cheio, o que ele tem que fazer?
- Explodir
- Quando meu filho Dimitri morreu, todos choraram. Eu? Eu me levantei e dancei. Eles disseram: 'Zorba ficou maluco'. Mas foi a dança, só ela, que fez passar a dor. Era o meu primeiro filho, E tinha só três anos.
- Quando estou feliz, faço isso.

O personagem Zorba, com suas reações que destoam do tecido social e das subjetividades engendradas pelas valorações hegemônicas, promove uma boa imagem do que seria um louco aos olhos do censo comum, aquele que não cumpre as expectativas socialmente estabelecidas. Ademais, o projeto artaudiano deve ser entendido pela via de uma consciência acurada em relação às forças que podem ser acionadas dependendo dos modos de vida incorporados. Por isso nossa decisão pela palavra rigor, que serve para elucidar a imagem de uma proposta dura, focada, objetiva, que ataca as questões propostas sem vacilação diante dos possíveis (e prováveis) efeitos colaterais. Um rigor que chega a crueldade, mas não a crueldade que os homens exercem uns contra os outros para dilacerar

seus corpos em prol das lógicas mercantis naturalizadas. Trata-se de um rigor voltado para si, pois diante da constatação de que não se é livre, de que o céu ainda pode desabar diante de nossas cabeças, o teatro (e a vida) são feitos para deixar isso claro, uma "difícil incursão contra os próprios abismos". (O teatro e seu Duplo, p. 89).

Quando assume a proposta do "corpo sem órgão" Artaud vai ainda mais longe no seu embate com a medicina mental e começa a nos apresentar a justa viabilidade de se tratar a temática da loucura a partir de seus escritos. Depois das tensões vividas no âmbito conceitual e da escrita, que teve seu ápice no seu grito de direito a existência - relatado no debate com Jacques Rivière -, o ataque à cultura estática e a decisão de confrontá-la pela carne, e não somente no campo metafísico, farão com que seu desacordo com o tecido social se intensifique abruptamente. Artaud passa a ser um louco no campo das ideias e no campo comportamental. No prefácio de O Teatro e seu Duplo uma passagem deixa a mostra como esse enfrentamento se tornaria definitivo:

> "Julga-se um civilizado pelo modo como se comporta e ele pensa tal como se comporta; mas já quanto à palavra civilizado há confusão; para todo o mundo um civilizado culto é um homem informado sobre sistemas e que pensa em sistemas, em formas, em signos, em representações. É um monstro no qual se desenvolveu até o absurdo a faculdade que temos de extrair pensamentos de nossos atos em vez de identificar nossos atos com nossos pensamentos". (Teatro e seu Duplo, p.3)

A faculdade humana da qual ele trata, o ato de ser civilizado, seria a responsável por estragar "ideias que deveriam permanecer divinas", domesticar o homem ao ponto de ele se satisfazer com a contemplação dos próprios atos ao invés de ser impulsionado por esses pensamentos. Artaud protesta contra uma pretensa cultura europeia que visa lançar o espírito numa atitude separada da força, que somente assiste à sua exaltação, reduzindo o termo cultura a um Panteão idolatrado. Evidentemente, quando chega ao ponto de contestar o cerne de toda a construção do mundo ocidental, o ser civilizado, aparece a questão da loucura. E se ela não surge pelo próprio Artaud, surge pelos indivíduos e instituições que pretendem cercear essa tentativa de implosão do cogito, de ultrapassagem dos domínios.

8. Conclusão

Artaud era mais do que um louco paciente, foi um criador de conceitos (cultura em atividade, corpo sem órgãos, teatro da crueldade, peste...) e orquestrou em sua personalidade múltipla a medida do combate à medicina especializada na loucura. Esses conceitos, para Artaud, funcionavam como expressão do homem e não como

representação do homem. A prática do trabalho (em seu contexto, associada com o fazer artístico) não seria um movimento motor ao modo utilitarista e sim uma tendência sensória, desalienada, regida de dentro pra fora, com vistas ao lugar final do corpo sem órgãos, suplantando o corpo apêndice da máquina, o corpo força de trabalho, o corpo mercadoria engatado na engrenagem geradora de lucro, o corpo regido pela especificidade interativa do capital que reifica o humano e interdita sua expressão e constituição multilateral.

A ação criadora, o trabalho, foi entendido como o meio pelo qual se atinge o direito à expressão. Para nossa análise, esse entendimento rompe com a lógica capitalista da funcionalidade do corpo, do organismo adaptado e apto a desempenhar funções maquínicas. Como nos lembra Foucault, a posição do louco na sociedade moderna industrial não mudou em relação aos tempos antigos, de tal modo que os domínios das atividades humanas, que podem ser divididos em quatro categorias - trabalho, ou produção econômica; sexualidade, ou reprodução da sociedade; linguagem, fala; atividades lúdicas, como jogos e festas - eram dimensões não praticáveis para o sujeito louco, alienado da potencialidade de absorver esses domínios. Pela prática artística Artaud foi de encontro às subjetividades hegemônicas que atribuíam ao sujeito excluído um caráter marginal, de alguém que escapa às regras comummente definidas para a execução desse quadro de domínios que satisfaz a sociabilidade produtora de mercadorias.

Referências

ARTAUD, A. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Cartas desde Rodez I. 2ª Edição. Tradução Mario Cesariny. Lisboa: Assirio e Alvim, 1991.

_____. Cartas desde Rodez II. 2ª Edição. Tradução Mario Cesariny. Lisboa: Assirio e Alvim, 1991.

COUTINHO, Carlos Nelson. *O Estruturalismo e a Miséria da Razão*. São Paulo, Debates &Perspectivas, 2010

FOUCAULT, Michel**.** As palavras e as coisas**:** uma arqueologia das ciências humanas. Trad.: Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise/Michel Foucault; tradução de Vera Lucia Avellar; organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta – 2ed – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. (Ditos e Escritos:I)

MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MEDERIÈU, Florence. Eis, Antonin Artaud. Tradução Isa Kopelman - São Paulo: Perspectiva, 2011.