

ANTONIN ARTAUD NOS ENTREMEIOS DA INVENÇÃO:

um caminho possível entre a Psicanálise e a transformação da Linguagem

Talita Baldin¹

<https://orcid.org/0000-0001-9835-5464>

Paulo Eduardo Viana Vidal²

<https://orcid.org/0000-0001-7897-6933>

RESUMO

Esse estudo se debruça sobre a produção artística e a vida de Antonin Artaud, retratando seu encontro com a loucura e a psiquiatria e a paixão por Cécile Schramme, além de algumas análises sobre a escrita e a glossolalia como forma de subversão da linguagem. Se por um lado Artaud e tantos outros são subjugados e enclausurados sob o título de loucos, por outro, apontam formas diversas de se colocar no mundo. No caso de Artaud, sua arte é representativa da lucidez com que esses mesmos 'loucos' se colocam na existência e na cultura. Assim, concluímos que, para Artaud, a subversão que este faz no uso da linguagem demarca a sobrevivência de sua subjetividade.

Palavras-chave: Loucura; Psicanálise lacaniana; Glossolalia; Nome do pai; Paixão de Artaud.

ANTONIN ARTAUD IN THE MEANTIME OF INVENTION:

a possible way between Psychoanalysis and the transformation of Language

ABSTRACT

This study focuses on the artistic production and life of Antonin Artaud, portraying his encounter with madness and psychiatry and his passion for Cécile Schramme. Also shows some analysis of writing and glossolalia as a form of subversion of language. While Artaud and so many others are subdued and cloistered under the title of madmen, on the other way, they point to different ways of placing themselves in the world. In Artaud's case, his art is representative of the lucidity with which these same 'fools' place themselves in existence and culture. Thus, we conclude that, for Artaud, the subversion that makes use of language demarcates the survival of his subjectivity.

Keywords: Madness; Lacanian psychoanalysis; Glossolalia; Name of the father; Passion of Artaud.

¹ Talita Baldin é atriz e idealizadora da *Cia Coletivo Sem Órgãos*. Docente no departamento de Psicologia da Universidade Salgado de Oliveira, Niterói. Mestre e Doutoranda em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista CAPES de doutorado. E-mail: talitah_0507@yahoo.com.br.

² Paulo Eduardo Viana Vidal é Doutor em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), docente no Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: paulovidal@id.uff.br.



A produção artística e a própria vida de Antonin Artaud, homem de teatro que viveu na França no começo do século XX e criou o teatro da crueldade, é de uma riqueza extrema. Reconhecendo as mil possibilidades oferecidas por Artaud para se refletir sobre a vida, sobre a arte, sobre a loucura, nesse artigo optamos por ressaltar sua experiência psiquiátrica, principalmente o que concerne à linguagem. Para tal, desenvolvemos uma análise das vivências de Artaud entre a loucura, tal como era concebida no cenário social de sua época, e a lucidez, que a arte lhe permitia para fazer-se um sujeito na existência. Considerado isso, partimos da análise do texto *La passion d'Artaud*, da psicanalista francesa Nicole Bousseyroux (2006), buscando refletir sobre a relação do artista com a psiquiatria e com seus psiquiatras e, em seguida, oferecemos um possível direcionamento para a linguagem a partir da ótica psicanalítica.

1. Uma breve biografia para Artaud

Antonin Artaud foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês do século XX. Atualmente, entretanto, reconhece-se sua influência em artistas do mundo todo. O interesse peculiar de Artaud pelo misticismo e pelos ritos primitivos, bem como relações com o movimento surrealista da época e o notável comprometimento que tinha com as próprias crenças no seu fazer artístico fizeram com o que o artista fosse reconhecido por sua autenticidade. Por outro lado, havia no poeta uma excentricidade que se misturava com a fragilidade de seu psiquismo, tanto em termos de sensibilidade para com a arte e a vida, quanto pelo fio que o ligava diretamente à loucura e, conseqüentemente, à psiquiatria.

Nascido em Marselha em 4 de setembro de 1896 e sob o nome Antonin Marie Joseph Artaud, morreu em Paris em 4 de março de 1948, aos 52 anos (ESSLIN, 1978; MÈREDIEU, 2011). Era filho de uma família de classe média e sua origem principal era grega. Da influência grega recebeu da avó materna chamada Neneka o apelido carinhoso Nanaki, diminutivo do nome grego cristão Antoniaki. Na vida adulta quando se recusava a ser chamado Antonin Artaud é com Nanaki que se identifica (ESSLIN, 1978). Além disso, seu nome de nascimento o incomodava, uma vez que levava dois nomes considerados por ele como excessivamente cristãos, o da Virgem Maria e o de seu esposo José (MÈREDIEU, 2011, p. 45).

O primeiro grande drama de Artaud foi vivido ainda na infância. Há registros de que aos quatro anos e meio tenha tido meningite, diagnóstico realizado após um tombo no qual teria batido a cabeça (MÈREDIEU, 2011). Na vida adulta, acreditava que a situação tenha lhe criado transtornos nervosos que persistiram ao longo de toda a vida, justificativa para o sofrimento vivido posteriormente (ESSLIN, 1978).

Fruto das doenças físicas e mentais que o acompanhavam, durante a adolescência perdeu um exame escolar que o levaria à segunda etapa do ensino médio,



o que teria lhe acarretado grande sentimento de culpa e inaptidão (MÈREDIEU, 2011). Esse sentimento inicial de cobrar para si uma certa compaixão o acompanhará ao longo da vida e marcará suas relações, principalmente com as mulheres, diante da exigência de uma atenção maternal de suas companheiras (ibidem). Ainda na adolescência, aos 19 anos teria sofrido um ataque no qual foi esfaqueado nas ruas de Marselha. Não se sabe se realidade ou delírio, teria sido o primeiro episódio de uma conspiração contra ele e coincidiu com seu primeiro internamento psiquiátrico. O ataque teria sido “o início da hostilidade do mundo para com ele” (ibidem, p. 19).

A partir dessa época, em torno de 1915, Artaud iniciou uma série de tratamentos e internamentos para reabilitar sua saúde física e mental sem grandes melhoras, uma vez que suas queixas permanecem presentes em artigos e cartas que escreveu a amigos, amantes e editores ao longo de toda a vida.

2. “A paixão de Artaud”: a subjetividade de Artaud expressada pela via da loucura

A experiência psiquiátrica de Artaud é trazida por Nicole Bousseyroux (2006) em *La passion d’Artaud*. Segundo ela, Artaud e o dr. Gaston Ferdière estão “conjugados no ser através das cartas de Rodez”³ (ibidem, p. 127, tradução nossa), sendo que o médico teria prestado a ajuda necessária para que Artaud não caísse no vazio da loucura (BOUSSEYROUX, 2006). Com isso, a autora retoma o papel positivo do médico no sentido de trazer Artaud novamente à vida subjetiva e poética, dado todo apoio que recebeu do médico na sua entrada em Rodez em meados de 1942/1943.

Bousseyroux (2006) ressalta que essa ida para Rodez organizada pelo médico lhe teria salvado da morte certa, uma vez que ele “devolveu a vida a Antonin Artaud e, mais do que isso, a sua criatividade artística e poética, a qual havia perdido completamente”⁴ (BOUSSEYROUX, 2006, p. 127, tradução nossa).

Entretanto, ao longo de toda sua vida o sofrimento foi marca da subjetividade de Artaud, pois, nos parece, seu processo artístico é representativo desse sofrimento e sentimento de impotência em adaptar-se a uma sociedade que julgava doente e vice-versa. Nesse sentido não podemos deixar de considerar os apontamentos de Georges Canguilhem (1982) acerca da loucura enquanto um construto social. Em *O normal e o patológico* o autor discute a diversidade a partir da ideia de normatividade vital, apontando para a loucura como uma construção social e não médica, como tantas vezes se acredita e embora ela seja tema de um ramo específico de estudo da medicina, a psiquiatria. A diferença que o autor faz, entretanto, é de dizer se que a loucura foge a uma certa normatividade, aquela que compreende uma maioria dentro de uma certa curva de valor; por outro lado, ela exprime uma outra forma de se colocar no mundo.



Se é verdade que o corpo humano é, em certo sentido, produto da atividade social, não é absurdo supor que a constância de certos traços, revelados por uma média, dependa da fidelidade consciente ou inconsciente a certas normas da vida. Por conseguinte, na espécie humana, a frequência estatística não traduz apenas uma normatividade vital, mas também uma normatividade social. Um traço humano não seria normal por ser frequente; mas seria frequente por ser normal, isto é, normativo em um determinado gênero de vida (CANGUILHEM, 1982, p. 125-6).

Efeitos dessa exclusão daquilo que foge a uma certa normatividade, pautada em um conceito que é dado socialmente, podem ser verificados em Artaud a partir de *Van Gogh: o suicídio pela sociedade* (ARTAUD, 1947/2004), um dos textos de maior intensidade poética do autor, o qual foi escrito logo após retornar de uma exposição com obras do pintor no museu de *l'Orangerie*. Após a visita Artaud pôs-se a escrever o ensaio de forma apaixonadamente obsessiva (WILLER, 1986).

A forma com que Artaud aborda o suicídio do pintor, mais no sentido de um assassinato cometido pela sociedade do que algo autoinfligido, se aproxima muito de seus próprios sentimentos com relação à vida. É clara a acepção artaudiana de que é a vida que anda na contramão do humano e não o contrário. No supracitado ensaio, ele identifica a vida sob os termos da anormalidade: “não é o homem, mas sim o mundo que se tornou anormal” (ARTAUD, 1947/2004, p. 7) e, assim, qualquer homem de maior consciência preferiria manter-se doente do que encarar uma realidade que se apresentava insuportável.

A defesa que Artaud (1947/2004) fazia de Van Gogh era, em suma, a sua própria:

Não, Van Gogh não era louco, mas seus quadros eram misturas incendiárias, bombas atômicas, cujo ângulo de visão comparado com a de todas as pinturas que faziam com furor na época, teria sido capaz de transformar gravemente o conformismo larval da burguesia (p.9).

Nesse trecho, ressaltamos a lucidez da fala de Artaud ao posicionar-se contra um sistema sociopolítico de exclusão, que coloca certos sujeitos – os das minorias – à margem da sociedade. E assim nos questionamos se tal posição seria fruto de sua loucura ou de uma lucidez extrema com relação aos construtos sociais, incluindo a própria loucura.

Sob influência do *grand-guignol*, não podemos deixar de apontar a potencialidade incendiária da obra de Artaud, a qual se aproximava do que acreditava ser uma fruição possível nos espetáculos do gênero. Tais efeitos seriam pertinentes a um “teatro medicinal”, que escancara cenas de sangue, sadismo e traz referências à tortura para criticar a ordem social instaurada (MÈREDIEU, 2011).

Conforme nos agrega a artista Tanja Jurkovic (2013), as motivações psicológicas do gênero *grand-guignol* (violência e medo, cenas eróticas e insanidade) são instintos primitivos, fazendo-se presentes na vida humana de diversas formas. Levar esse tipo



de entretenimento violento ao palco significa, por um lado, reconhecer que tempos mais violentos já estiveram presentes na história da humanidade (como nos períodos de guerra, por exemplo), que eles voltarão, e que o bem vai prevalecer sobre o mal. Por outro lado, é também um meio de demarcar a segurança que se tem ao saber que a situação que se vê em palco está acontecendo apenas no palco e não na realidade. Ao menos naquele momento. A representação dessas situações “criam as bases para o desenvolvimento de diferentes tipos de monstros escondidos dentro da parte mais desonesta da natureza do ser humano”⁵ (ibidem, p. 12, tradução livre). Afinal, “isto está presente na vida cotidiana, formando um mundo onde horrores reais são envoltos pelo véu da arte”⁶ (ibidem, p. 12, tradução livre).

Retomemos Artaud (1938/1999, p. 114) quando diz que “sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível”. Se pensarmos em Van Gogh, e a analogia é possível dado o interesse de Artaud pelas artes em geral, a loucura do pintor significa a audácia em devolver ao mundo aquilo que o próprio mundo já representa em forma de denúncia e por isso precisa ser calada, rotulada, trancafiada. Ou seja, aquilo que todos julgavam como loucura em Van Gogh significava, na realidade, a total ruptura com o conservadorismo europeu do século XX.

O que se entende por um autêntico alienado?

É um homem que prefere tornar-se louco – no sentido social da palavra – antes do que traír uma ideia superior de honra humana.

Por esse motivo, a sociedade amordaça a todos aqueles de quem ela quer se livrar, ou só proteger por terem se recusado a converter-se em cúmplices de certas imensas porcarias.

Porque um alienado é, na realidade, um homem ao qual a sociedade se nega a escutar, e ao qual quer impedir que expresse certas verdades insuportáveis (ARTAUD, 1947/2004, p. 12).

Artaud acreditava com convicção que, sobre essas almas mais sensíveis e conscientes (de Van Gogh, Nietzsche, Poe, Baudelaire, entre outros, e incluindo ele próprio), a sociedade endereçava feitiços coletivos que os tornavam agonizados em seus próprios pensamentos, ao mesmo tempo em que deixava-os mais conscientes para denunciar a realidade. Entretanto, a sociedade não queria ouvir essas denúncias, por isso calava-os sob o rótulo de loucos.

Quando essas almas miseráveis, de tanto agonizarem em suas tormentas, percebem em si próprios a lucidez de seus pensamentos, a sociedade burguesa goza com seu sofrimento e seu fim, como em Van Gogh representou o suicídio.

Van Gogh buscou o seu [eu humano] durante toda a sua vida, com energia e determinação excepcionais. E não se suicidou em um ataque de loucura, pela angústia de não chegar a encontrá-lo; ao contrário, acabava de encontrá-lo, e de descobrir o que era e quem era ele mesmo, quando a consciência geral da sociedade, para castigá-lo, por ter rompido as amarras, o suicidou (ARTAUD, 1947/2004, p. 15).



Ademais, Artaud vivencia uma espécie de subjetivação com seus delírios e essa experiência o coloca em confronto contínuo com a ciência que, acredita, criou a loucura para poder existir – a psiquiatria (ARTAUD, 1947/2004). Nesse ponto, porém, Canguilhem (1982) nos esclarece que não foi a medicina, mas os próprios homens e sua necessidade de controlar uns aos outros que criou CRIARAM a loucura e perpetuouARAM, ao longo dos séculos, uma lógica manicomial que encarcerava a diferença. Nesse sentido, precisamos demarcar, nos colocamos ao lado de Canguilhem (1982) para entender que a loucura, muito mais do que um diagnóstico psicopatológico, diz respeito a uma forma de se colocar no mundo, de se fazer sujeito, e isso Artaud soube fazer com maestria.

Retomando Bousseyroux (2006), a autora nos recorda a conturbada relação do artista com a psiquiatria e mais efetivamente com os psiquiatras que o acompanharam desde o final dos anos 1930 até sua morte, em 1948. Ele próprio faz essa referência em *Van Gogh*.

A medicina nasceu do mal, se é que não nasceu da doença e não provocou, pelo contrário, a doença para assim ter uma razão de ser; mas a psiquiatria nasceu da multidão vulgar de pessoas que quiseram preservar o mal como fonte da doença e que assim produziram do seu próprio nada uma espécie de Guarda Suiça para extirpar na raiz o espírito de rebelião reivindicatória que está na origem de todo gênio (ARTAUD, 1947/2004, p. 25).

Dito isso, retomamos Bousseyroux (2006). Para a autora, seriam dois os principais encontros de Artaud com a psiquiatria: a viagem ao México em 1936 e o encontro com o psiquiatra Gaston Ferdière, que lhe salvara a vida ao apoiar sua entrada em Rodez em 1943, ambos abordados a seguir.

3. A viagem ao México e a paixão por Cécile Schramme

A viagem ao México em 1936 tinha objetivos diversos. Primeiramente, Artaud almejava sair do círculo europeu por não lhe satisfazer enquanto artista. Sentia-se incompreendido e sufocado pela arte comercial burguesa. Por outro lado, também significava a busca por uma cura, uma aposta na espiritualidade ancestral para suas debilidades físicas e mentais, assim como para a dependência de drogas, bastante avançada nesse período (WILLER, 1986).

Entretanto, com a viagem acaba “encontrando a antevisão do seu calvário” (WILLER, 1986, p. 12) e o retorno à Europa o coloca numa posição profética e delirante, como se fosse um “emissário de catástrofes que se aproximavam” (ibidem, p. 12), tanto no plano pessoal quanto em termos sociais. Os fatos comprovaram que



não estava errado em nenhum dos aspectos: em termos pessoais a realidade mostrou-se cada vez mais árdua e catastrófica; em termos sociais, dois anos depois eclodia a Segunda Guerra Mundial, cujos efeitos dilaceraram o mundo todo e sobretudo a Europa (ibidem).

Com relação aos aspectos individuais, conforme Bosseyroux (2006), a viagem piorou consideravelmente os delírios de Artaud, tendo dado vazio à “Paixão de Artaud”⁷ pela poética, termo criado por Lacan, com quem consultou-se no Sant-Anne uma única vez. Para a autora, a viagem provocou nele efeitos negativos em três sentidos: um religioso/místico, um psiquiátrico e um lacaniano.

O sentido religioso/místico é da paixão cristã que vivia em seu delírio. Na viagem ao México vivenciou a experiência do uso de peyote com os indígenas Tarahumaras e no ano seguinte empreendeu uma viagem em busca da cultura celta na Irlanda, de onde voltou em camisa de força. Ambas as experiências intensificaram sua relação com o misticismo e foram agravadas com o rompimento do relacionamento com Cécile Schramme, justamente o sentido psiquiátrico da paixão de Artaud (BOUSSEYROUX, 2006).

A grande questão com Cécile é que ele depositou nela a sua salvação, pois acreditava que o relacionamento entre os dois cessaria suas paixões humanas, principalmente no que diz respeito ao gozo. Nesse sentido, o enamoramento e a garantia da relação representavam para Artaud o encontro com seu objeto de amor perdido, entretanto, Lacan nos alerta, não há possibilidade de encontro completo com esse objeto de amor perdido no plano simbólico – esta era uma aposta equivocada de Artaud. Por outro lado, a jovem seria o ponto de ruptura entre realidade e delírio, exercendo sobre ele o papel de Nome do pai, que até então não havia sido demarcado em suas relações com o Outro⁸ (BOUSSEYROUX, 2006).

Lacan (1949/1998) nos ajuda com essa observação a partir de seu texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*. Esse escrito retrata a experiência vivida pela criança dos seis aos dezoito meses de idade, essencial para sustentar uma posição de sujeito. A passagem pelo estádio do espelho é estruturante mesmo antes da linguagem inscrever esta função no sujeito, sendo que a passagem permite a identificação fundamental para conquista da imagem unitária do próprio corpo. Ademais, essa identificação primária dará forma para as demais relações que o sujeito estabelecerá ao longo da vida.

Antes do estádio do espelho a criança não experimenta seu corpo como uma unidade e há uma confusão entre o que é seu e o que pertence ao outro. Nesse período, ela está estruturando seu imaginário. Ela aprende também que o que vê quando olha para o outro é uma imagem refletida, distinguindo o que seria a imagem do outro da realidade do outro. Por fim, ao final do período, aos dezoito meses aproximadamente, já é capaz de compreender que a imagem no espelho é dela e que seu corpo não é um corpo esfacelado. Passado por esse processo psíquico a criança tem condições de



diferenciar-se do outro, pois sabe que é ela justamente porque o outro é o outro (LACAN, 1949/1998).

Passando pelo estádio do espelho, a criança dá entrada no Complexo de Édipo, pois é necessário que a identificação com o outro não signifique uma indissociação fusional com a função materna. Neste momento ela ainda não se constitui sujeito porque é muito dependente da mãe, seu objeto de desejo e quem deseja ser e possuir, e a qual lhe provê tudo (satisfação de necessidades fisiológicas e afeto) (LACAN, 1949/1998).

É preciso que em alguma medida se rompa esse assujeitamento completo ao desejo da mãe para que possa de fato emergir um sujeito, o que só é possível pela castração. Quer dizer, pela inserção de um terceiro (Outro) capaz de mediar a identificação fálica da criança com a mãe. Assim, falamos de uma interdição castradora do falo e cuja função simbólica é o pai. O pai traz a separação da criança na relação com a mãe, entendida como interdição, privação e frustração, ao mesmo tempo em que a falta do objeto de amor primário (a mãe) orienta a criança a se abrir para novas relações com o mundo (LACAN, 1949/1998).

A não-passagem ou a passagem dificultosa por essas etapas na infância têm consequências diretas na vida adulta, podendo originar adultos incapazes de lidar com situações que exijam a reexperimentação da interdição, privação e castração; adultos que, por exemplo, são incapazes de simbolizar a Lei, o nome do pai – o não, a proibição. Podem tornar-se também adultos incapazes de operar o reconhecimento da falta, inclusive, como no caso de Artaud, a falta do outro enquanto objeto de amor e fonte de gozo. Nesse sentido, poderíamos dizer que a loucura de Artaud passa nessa hiância entre a simbiose materna e o não-reconhecimento do nome do pai, “uma experiência entre o materno e a Lei” (VIDAL, 1983, p. 98).

O fim do relacionamento com Cécile em meados de 1937 e novamente em 1939 devolve Artaud para o vazio das incertezas. Entretanto, antes dela, no relacionamento com a atriz grega Gélica Athanasiou, Artaud já havia declarado como ela lhe remetia à figura materna: “voltei a ser criança quando minha mãe era toda minha e eu não podia me separar dela. Agora você se tornou como ela, igualmente indispensável” (Artaud apud MÈREDIEU, 2011, p. 156). Ou seja, isso parece indicar que a separação do Artaud criança com a mãe não tenha sido efetivamente realizada, o que evidencia a dificuldade na vida adulta de separar-se das mulheres com quem teve relações amorosas.

Como consequência do primeiro fim de relacionamento com Cécile, Artaud revela a morte do primeiro Antonin com o sobrenome paterno (que será retomado em 1943) e a sobrevivência de Antonin Nalpas, com o sobrenome materno. Ele recusa o sobrenome do pai em 1937 alegando que Deus o teria matado por não ser mais virgem. Porém, Deus havia esquecido outra alma em seu corpo, a qual se revelou na manhã seguinte como Antonin Nalpas. Relata ainda batalhas contra o primeiro Artaud, o qual



queria sair do mundo dos mortos (MÈREDIEU, 2011) – algo inaceitável, já que não podia aceitar-se como sujeito de gozo. Ou seja, a recusa de Artaud em aceitar o Nome do pai pode ser olhada como “uma revolta contra o Superego e contra o discurso racional, pela liberação da corporeidade, da sexualidade e das forças do inconsciente” (WILLER, 1986, p. 85).

Para falar de função paterna Freud (1913-14/1996) retoma o mito darwiniano da horda primeva. Com ele relata que havia um pai violento e ciumento que reservava para si o direito ao gozo de todas as fêmeas da horda, por isso, à medida que cresciam, os homens eram expulsos do grupo, já que poderiam ser considerados rivais do pai.

Certo dia, os irmãos expulsos se juntaram, abateram e devoraram o pai, assim terminando com a horda primeva. Unidos, ousaram fazer o que não seria possível individualmente. (Talvez um avanço cultural, o manejo de uma nova arma, tenha lhes dado um sentimento de superioridade). O fato de haverem também devorado o morto não surpreende, tratando-se de canibais. Sem dúvida, o violento pai primevo era o modelo temido e invejado de cada um dos irmãos. No ato de devorá-lo, eles realizavam a identificação com ele, e cada um apropriava-se de parte de sua força. A refeição totêmica, talvez a primeira festa da humanidade, seria a repetição e a celebração desse ato memorável e criminoso, com o qual teve início tanta coisa: as organizações sociais, as restrições morais, a religião (FREUD, 1913-14/1996, p. 150).

Com esse mito Freud (1913-14/1996) metaforiza o surgimento da lei ao retomar que o que entra em jogo é a realização da sexualidade pautada no acordo estabelecido entre os irmãos, porém esse acordo se submete primeiramente àquilo que a cultura permite.

O que os irmãos fazem ao matar e ingerir o pai é trocar uma certa liberdade pela culpa do assassinato. Ademais, Freud (1913-14/1996) nos lembra que o paradoxo superegótico (satisfação do desejo por um lado, culpa compensatória por outro) não se harmoniza nunca, representando um dos mais fundamentais pontos do processo civilizatório. A impossibilidade de harmonização incumbida à civilização nos permite compreender que não há qualquer lei na cultura, seja ela de origem moral, religiosa ou jurídica, capaz de ser sustentada pelo sujeito sem fazê-lo vivenciar conflitos.

Assim, Freud continua, sentimentos contraditórios invadiam os irmãos:

Odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável ao seu anseio de poder e aos desejos sexuais; mas amavam-no e admiravam-no também. Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalcada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo. (...) Anularam o próprio ato proibindo a morte do totem, o substituto do pai; e renunciaram aos seus frutos abrindo mão da reivindicação às mulheres que agora tinham sido libertadas. Criaram assim, do sentimento de culpa filial, os dois tabus fundamentais do totemismo [assassinato e incesto] (FREUD, 1913-14/1996, p. 151).



Em termos culturais essa lei simbólica é a proibição fundamental que garante aderência para o laço social. Por outro lado, especificamente com relação ao sujeito, e ressaltamos que abordá-lo individualmente tem o mesmo sentido que abordá-lo na cultura já que são indissociáveis, marca a ambivalência de sentimentos com relação ao pai morto, que ao mesmo tempo se odeia e se ama; e que é impossível alcançar o gozo absoluto.

Lacan, ao reler a metaforização freudiana, apoia-se no conceito de objeto *a*, que aqui está no sentido da incompletude do gozo. Nesse sentido, localiza essa função paterna na fase genital da vivência da criança, no momento em que ela se direciona para o Outro esperando o seu olhar. Tendo por objeto o *a*, tem a compreensão de que o Outro não é apenas um lugar de miragem, mas o lugar do desejo enigmático (LACAN, 1953/2005). Nas palavras de Lacan (1953/2005, p. 70), por meio do *a* “vai mostrar-se o leque do objeto em sua relação pré-genital com a demanda do Outro pós-genital e com esse desejo enigmático em que o Outro é o lugar do chamariz sob a forma do *a*. (...) O *a* do Outro é, em suma, a única testemunha de que o lugar do Outro não é apenas o lugar da miragem”.

O sujeito se assujeita à neurose, porque é incapaz de alcançar o gozo. Assim, conforme atenta Lacan (1953/2005, p. 79) “a neurose é inseparável, aos nossos olhos, de uma fuga diante do desejo do pai, o qual o sujeito substitui por sua demanda”. Entretanto, recordemo-nos, o que Artaud faz é recusar-se à submissão perante o Nome do pai e ele o faz no real, pois é incapaz de simbolizar a lei que advém dessa inscrição.

Em uma palestra proferida no México em 1936 intitulada *Surrealismo e revolução*, Artaud relata sua participação no movimento surrealista nos anos 1924 a 1926. Nela aborda também sua vivência com o espírito destruidor do que chama de Pai e do seu próprio pai. Na busca pela pureza, conforme vem explanando em seu texto, procurada no amor, no espírito e na sexualidade, ele descobre que odeia o pai (ou seria o Pai enquanto o Outro?) (ARTAUD, 1936/1986).

O pai – diz Saint-Yves d'Alveydre, nas Chaves do Oriente – o pai, é preciso dizê-lo, é destruidor. (...) Vivi até os vinte e sete anos com o ódio obscuro do Pai, do meu pai particular. Até o dia em que o vi falecer. Então o rigor desumano, com o qual eu o acusava de oprimir-me, cedeu. Outro ser saiu daquele corpo. E, pela primeira vez na vida, esse pai me estendeu a mão. E eu, que me sinto incomodado pelo meu corpo, compreendi que toda a sua vida ele fora incomodado pelo seu corpo e que há uma mentira do ser contra a qual nascemos para protestar (ARTAUD, 1936/1986, p. 90).

Com esse trecho da conferência podemos perceber que a relação que Artaud vive com o pai é permeada por essa ambivalência que se apresenta primeiramente como ódio e que poderia representar o medo de ser controlado pelo Outro. Nem a morte do pai foi suficiente para apaziguar esses sentimentos, uma vez que Artaud apenas retoma o sobrenome paterno quando é capaz de eliminar o outro persecutório, em 1943, como testemunho de sua experiência alucinatória (BOUSSEYROUX, 2006).



No final de 1937 organiza uma viagem à Irlanda, com objetivo de seguir os rastros de um místico irlandês interessado pela cultura celta. Após poucas semanas é expulso do país. Ele é então internado no Hospital de Sainte-Anne e em abril de 1938 é examinado por Lacan que o descobre “‘irremediavelmente imutável’ e perdido pela literatura”⁹ (BOUSSEYROUX, 2006, p. 128, tradução livre). Lacan teria se referido a ele como apresentando sintomas psicóticos desde os 19 anos, manifestados pela queixa de “perda do pensamento”¹⁰ (ibidem, p. 128, tradução livre) e dores intensas no corpo, o que o levou ao uso e abuso de opiáceos. Essa perda do pensamento produziu em Artaud uma “descorporização”¹¹ (ibidem, p. 128, tradução livre), cujos danos são cerebrais e também corporais.

Com a retomada do sobrenome paterno em 1943, Artaud vive a reintegração do corpo com seu nome próprio e, paralelo a isso, o ápice do rechaço aos psiquiatras. É assim que Bousseyroux (2006) adentra no sentido lacaniano da paixão de Artaud.

Conforme Bousseyroux (2006), a ida para Rodez lhe teria salvado da morte certa, sendo que Gaston Ferdière permitiu o reencontro de Artaud com a vida, não apenas em seu aspecto físico, mas também em termos de criatividade artística e poética, perdidas entre os delírios. Foi lá que Artaud escreveu a composição das *Cartas de Rodez*, entre 1943 e 1946. Além disso, novamente teria sofrido intervenções com o eletrochoque (ESSLIN, 1978). Assim concluímos que embora Ferdière incentivasse a expressão artística de Artaud, questionava a lógica do artista, impossível de ser compreendida pelo que se entendia socialmente como o padrão de normalidade.

4. Linguagem e glossolalia em Artaud

O uso da glossolalia no trabalho de Artaud tinha por função nomear na escrita aquilo que não podia ser localizado no plano do simbólico. Por isso, Artaud fazia uma espécie de subversão com a língua.

Os internamentos de Artaud significaram momentos de grande tensão entre linguagem, corpo, arte e loucura; e o entrelaçamento dessas esferas permitiu a produção de materiais literários com diversas especificidades, como artigos, resenhas críticas, ensaios filosóficos e produções teatrais técnicas. Entretanto, outros textos, mais difíceis de serem categorizados em um único e preexistente conceito também foram produzidos, envolvendo cartas, desenhos e notas (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016).

Com essas produções, Artaud promoveu a expansão da linguagem para além dos limites reconhecidos, ampliando discussões concernentes à literatura e ao teatro, mas também às artes plásticas, à performance e à vida de uma forma mais ampla (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016). Elas apresentavam “uma linguagem delirada, excessivamente lúcida, incompreensível, densa de sentidos criativos e filosóficos (...).



Elas atravessaram um longo processo de incubação, de alquimias internas, até sua transubstanciação numa língua poética” (ibidem, p. 72).

Não é possível precisar o quanto a passagem pelos asilos, manicômios e clínicas de tratamento permitiram a Artaud alcançar um nível de performatividade incomum aos artistas da época, ao mesmo tempo em que não é possível ignorar o fato. Sequer somos capazes de dizer se na atualidade há artistas que alcancem com tamanha profundidade uma relação com a linguagem (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016). Além disso, não é possível desconsiderar o fato de que ao final de sua vida recorreu cada vez mais à glossolalia para dar forma à sua compulsão pela escrita. Em seus últimos anos

As glossolalias multiplicam-se na medida em que sua escrita torna-se mais elétrica, rítmica e musical. No final da vida de Artaud, elas são parte integrante dos rituais que ele estabeleceu para lutar contra seus demônios e constituem uma peça maior desse Teatro da Crueldade que ele não cessa, então, de praticar. São sílabas feitas para serem faladas, escandidas, ritmadas, cantadas, ululadas (MEREDIEU, 2011, p. 908).

A Artaud só interessa aquilo que vai a fundo. “Não gosto de poemas ou linguagens de superfície que falam de momentos felizes de lazer ou de sucessos intelectuais apoiando-se no ânus, mas sem envolver a alma ou o coração” (ARTAUD, 1945/1986, p. 116), como aponta em crítica a um poema de Lewis Carroll que desiste de traduzir por considerá-lo infantil demais. Seu interesse está, ao contrário, nos

poemas dos famintos, dos doentes, dos marginais, dos envenenados: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval; poemas dos 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 e da escrita (ARTAUD, 1945/1986, p. 117).

Com isso quer apontar para a necessidade de ir à linguagem com o corpo todo. Ele se utiliza das partes consideradas menos nobres de um corpo humano, como o ânus, as fezes e os excrementos de forma geral para tratar do terror que parece ser o confronto com um corpo dilacerado até a alma: “o ânus é sempre terror e eu não aceito que alguém perca um pedaço de excremento sem dilacerar-se por também estar perdendo a alma” (ARTAUD, 1945/1986, p. 116).

Sua proposta para fugir de uma linguagem rasa é inventar uma linguagem própria, para além dos acordos típicos gramaticais. Nesse sentido nos diz: “em 1934 escrevi um livro inteiro com essa finalidade, numa língua que não era o francês, mas que todos poderiam ler, qualquer que fosse a nacionalidade. Infelizmente esse livro perdeu-se” (ARTAUD, 1945/1986, p. 117). Não podemos precisar o quanto há de delírio em sua escrita, mas nos é possível ter acesso a algo que daquele ponto em diante passou a aparecer com frequência, a glossolalia.



Aqui estão alguns experimentos de linguagem aos quais a linguagem desse livro antigo devia assemelhar-se. Mas só podem ser lidos se escandidos num ritmo que o próprio leitor deverá achar para entender e para pensar:

*ratara ratara ratara
atara tatara tana*

*otara otara katara
otara retara kana*

*ortura ortura konara
kokona okona koma*

*kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna*

*pesti ant pestantum putara
pest anti pestantum putra*

mas isto só é válido se tiver jorrado de uma vez só; buscando sílaba por sílaba, nada mais vale; escrito aqui, nada mais diz e não tem mais valor que a cinza; para que isso possa viver como escrita é preciso outro elemento que está naquele livro que se perdeu (ARTAUD, 1945/1986, p. 118-9).

A glossolalia é uma forma de forjar uma língua como se ela fosse nova ou desconhecida, sendo que muitas vezes pode tomar dimensões que realmente a tornam parecida com uma língua, embora não possua uma estrutura que permita colocá-la neste patamar. Sua construção ocorre a partir de uma variedade de sons e ritmos vocalizados de forma cadente de modo a dar fluência para o que está sendo emitido, por isso similar a uma língua, mas sem possuir qualquer significação ou sentido (MALISKA, 2010). No teatro, trata-se de empreender o uso “das potencialidades de uma voz fronteiriça, de peculiares estranhezas, uma voz entre estratos, entre vocalidades” (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 72). Psicanaliticamente, a glossolalia nos auxilia a pensar na relação de Artaud com a linguagem, a partir do conceito de castração, já apresentado com Lacan (1949/1998).

Lembremo-nos que quando a criança nasce é atravessa pelo universo linguístico das primeiras pessoas de referência, a função materna. As marcas desse primeiro encontro acompanharão esse sujeito ao longo de toda sua vida. Ademais, a intervenção de uma função paterna aponta a entrada no mundo da linguagem, introduzindo a criança ao mundo simbólico e interditando a relação fusional com a mãe. É na linguagem que ela vai se apoiar para representar a figura materna, pois, por meio das palavras e de seus significados, poderá se relacionar com a mãe quando ela não estiver presente (LACAN, 1949/1998).

Freud (1925-26/1996) nos ilustra essa passagem da vida de uma criança a partir de sua experiência com seu neto. As palavras *fort-da* se entrelaçam na brincadeira da criança apontando um jogo de brincar de vai e volta.



O menino tinha um carretel de madeira com um pedaço de cordão amarrado em volta dele. Nunca lhe ocorrera puxá-lo pelo chão atrás de si, por exemplo, e brincar com o carretel como se fosse um carro. O que ele fazia era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo que o menino proferia seu expressivo ‘o-o-ó’ [fort]. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu reaparecimento com um alegre ‘da’ (‘ali’). Essa, então, era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno. Via de regra, assistia-se apenas a seu primeiro ato, que era incansavelmente repetido como um jogo em si mesmo, embora não haja dúvida de que o prazer maior se ligava ao segundo ato [o retorno do carretel/ mãe ausente] (FREUD, 1925-26/1996, p. 25).

Com a ilustração do jogo infantil Freud (1925-26/1996) delinea a tentativa da criança em simbolizar a separação da mãe. Além disso, a brincadeira se apresenta como um instrumento para controlar de forma ativa o fato de que sofre diante da sua ausência. Com o passar do tempo e à medida que aprende a ser capaz de introjetar a representação simbólica do jogo, não precisará mais da brincadeira, substituindo-a pela palavra representada (LACAN, 1949/1998). Portanto a linguagem demarca a aproximação/separação da criança com a mãe. Trata-se de um Outro que vem de fora, mas que ao mesmo tempo é de dentro, é conhecido, porque é a língua da mãe. A estranheza na linguagem é mais claramente percebida na infância, quando a criança repete uma palavra ou som à exaustão. Repete tanto que perdem o sentido, caindo em um vazio, e é precisamente nesse ponto que podemos retomar Artaud.

Ao se apoiar na glossolalia para representar a linguagem, o que Artaud faz é subverter a própria linguagem. Ele brinca com o simbólico fazendo um retorno à brincadeira infantil: faz com que sons e palavras, em exaustão, sejam desprovidos de um sentido simbólico, representativo do Outro. Ao contrário do que fez com o nome do pai (negá-lo), com a língua materna ele joga entre idas e vindas, numa eterna relação de *fort-da*, e por isso não nega a língua materna, mas troca os seus sentidos e cria uma metafísica, no sentido de considerar a linguagem em todas as suas formas possíveis.

Com sua nova linguagem Artaud parece não ter medo de chegar aos vazios, embora haja sempre o risco de se perder. Por outro lado, deixa evidente a necessidade que sente de chegar às origens da linguagem, àquilo que ela tem de essencial, e a transpõe para o teatro. Isso porque, para ele, as origens da linguagem no teatro estavam perdidas e só poderiam ser recuperadas diante da atitude radical de avançar no caminho do desconhecido.

No caso de Artaud, o uso da glossolalia nos remete ao grito e à afirmação.

O grito atravessa a instituição hospitalar, psiquiátrica, asilar, que não dão alento aos seus conflitos, atravessa a língua, em que a palavra, muitas vezes domesticada ou moralizada, não cabe certa selvageria do ato criativo, atravessa criando uma perturbação necessária, incômodo furor. O ruído entre as palavras, o ruído das crises, o ruído de uma linguagem se desmoronando, os ruídos da mente. O grito traz uma fealdade e uma violência amorosa. Explosão. Um bicho nervoso, uma estética mal acabada, nada de refinamento, sem elegância (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 74).



Artaud não parecia se preocupar com ser compreendido, desde que seu grito fosse ouvido e que atingisse o Outro de alguma forma, algo que provocasse nas pessoas um movimento em prol da vida a partir da reverberação de seu grito. Não daquela vida que levavam, subjugados, oprimidos pelo estado de coisas, mas uma realidade muito mais rica, porque inventiva, e que por isso transborda.

Esse grito vai fazer reverberar uma matéria sensível. Uma crise do pensamento que reverbera uma crise do corpo que reverbera uma crise da linguagem que faz transbordar uma voz. Artaud vai reivindicar a liberdade de seu corpo, que é uma liberdade de dizer algo forjado numa língua singular (ALMEIDA & LIGNELLI, 2016, p. 74).

Lembremo-nos que esse uso da matéria sensível tem relação com as coisas primitivas, aquelas que ele considera essencialmente necessárias para a vida. Assim, a linguagem singular que ele cria não se destina somente ao próprio teatro, uma vez que ela é necessária ao espírito humano de forma ampliada (ARTAUD, 1947/2004). Logo, Artaud fala às pessoas de forma geral e lhes indica a necessidade do humano se apoiar em uma linguagem que seja capaz de transformar a realidade a partir da transformação das consciências (WILLER, 1986). Quanto a isso, retomamos Lacan (1953/2005), pois o uso da glossolalia por Artaud é muito similar ao que o psicanalista indicou sobre o sintoma como forma de nomear e assim trazer para o campo do simbólico algo que é do real e, portanto, inapreensível à linguagem.

5. Considerações finais

O encontro de Artaud com os psiquiatras e com a psiquiatria significaram para a vida do artista um sofrimento imenso. Os anos de asilos e hospitais apontaram para a submissão a uma realidade que não lhe era possível de ser aceita e por isso ele resistia. A experiência da loucura, por sua vez, acreditamos ser possível de ser compreendida como algo que provoca no artista um efeito de subjetivação, ou seja, que permite que Artaud chegue ao outro por meio da linguagem, mas não de qualquer linguagem. Apenas aquela que lhe é possível subverter, uma linguagem que se coloca entre a recusa ao nome do pai e a submissão à função materna (língua da mãe).

Essa experiência pode ser visualizada de forma mais consistente ao nos debruçarmos sobre os últimos escritos de Artaud, com os quais nos mostra que de fato não é possível ao sujeito rejeitar completamente o Nome do pai no ato criador, nem destituir-se da língua materna, mas que é possível existir algo de uma invenção nesse entremeio. Nesse sentido, poder brincar com a linguagem em suas cartas e textos, por meio de suas glossolalias, seus gritos e cacoetes, talvez tenha sido a forma que encontrou para manter um vínculo com a realidade, embora uma realidade



transformada, reinventada – um diálogo desesperado com questões existenciais e de sua arte.

6. Referências

- ALMEIDA, G. R.; LIGNELLI, C. No muralhar das glossolalias em Artaud. **Revista Estudos da Presença**, v. 6, n. 1, p. 71-93, 2016.
- ARTAUD, A. “Surrealismo e revolução”, in WILLER, C. **Escritos de Antonin Artaud**. 2ª Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1936/1986.
- ARTAUD, A. Cartas de Rodez. Carta para o Sr. Henri Parisot, in WILLER, C. **Escritos de Antonin Artaud**. 2ª Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1945/1986.
- ARTAUD, A. **Van Gogh o suicidado pela sociedade**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1947/2004.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1938/1999.
- BOUSSEYROUX, N. La passion d’Artaud. **L’en-je lacanien**, n. 2, p. 125-133. 2006.
- CANGUILHEM, G. *O normal e o patológico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1982.
- ESSLIN, M. **Artaud**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- FREUD, S. “Totem e tabu”, in **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. v. XIII, 1913-4/1996.
- FREUD, S. “Além do princípio do prazer”, in **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. v. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1925-26/1996.
- JURKOVIC, T. Blood, Monstrosity and Violent Imagery: Grand-Guignol, the French Theatre of Horror as a Form of Violent Entertainment. **Coded Realities**, ano 4, n. 1, LC. 3, 2013.
- LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1949/1998.
- LACAN, J. **Nomes-do-pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1953/2005.
- MALISKA, M. E. Glossolalia: polifonia e polirritmia vocal. **Linguagens**, v. 4, n. 2, p. 248-257, 2010.
- MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VIDAL, P. E. V. A paixão-Artaud. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 75, Edições Tempo Brasileiro, 1983.



WILLER, C. **Escritos de Antonin Artaud**. 2ª Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

Notas:

³ No original: “Antonin Artaud et le docteur Ferdière sont en quelque sorte couplés dans l’être, à travers les lettres de Rodez”.

⁴ No original: “Le docteur Ferdière a rendu Antonin Artaud a la vie, et plus encore a sa creativite artistique et poetique qu’il avait completement perdue”.

⁵ No original: “create the grounds for the development of different kinds of monsters hidden inside the most devious part of human nature”.

⁶ No original: “It is present in everyday life, forming a world where real horrors are shrouded with the veil of artistry”.

⁷ No original: “La passion d’Artaud”.

⁸ Para Lacan (1953/2005) o Outro (grande Outro) se difere de outro. Enquanto outros, com letra minúscula, diz respeito às outras pessoas, sujeitos que convivem em sociedade; a ideia do grande Outro, para Lacan, tem relação direta com a intervenção do Nome do pai, representando a Lei, a Cultura e a proibição às quais o sujeito se submete, embora não sem conflitos, para garantir sua entrada no meio social e na cultura.

⁹ No original: “‘irremédiatement fixé’ et perdu pour la littérature”.

¹⁰ No original: “déperdition de pensée”.

¹¹ No original: “décorporisation”.

Recebido em 13 de agosto de 2019

Aceito em 26 de outubro de 2019

