



EU

**ANTONIN
ARTAUD**

**H I E N A
EDITORIA**

EU, ANTONIN ARTAUD

HIENA EDITORA
Apartado 2481
1112 LISBOA CODEX

Título em português
EU, ANTONIN ARTAUD

Títulos dos originais: *«Et assez, là-dessus»; Le Théâtre et la Peste; Le Théâtre de Séraphin; [Les «Chimères» de Nerval]; Alienation et Magie Noire; [Lettre a Peter Watson]; [Lettre a Pierre Loeb]; Post-Scriptum.*

Tradução e notas de
ANÍBAL FERNANDES

Capa de
AUGUSTO T. DIAS

© Gallimard, 1964, 1974

Lisboa, Outubro de 1988

ANTONIN ARTAUD

EU, ANTONIN ARTAUD

Tradução e notas de
ANÍBAL FERNANDES

HIENA EDITORA

ÍNDICE

«Alto lá com isto», por Marc Ardouin	9
O Teatro e a Peste	15
O Teatro de Séraphin	41
[As «Quimeras» de Nerval]	51
Alienação e Magia Negra	73
[Carta a Peter Watson]	83
O Homem-Árvore	99
Post-Scriptum	111

«ALTO LÁ COM ISTO»

por MARC ARDOUIN

Sob um ponto de vista literário, Antonin Artaud tem isto de importante, que é dar o muito raro exemplo de unidade total entre o homem e a obra, o autor e os seus escritos. Artaud é, ele próprio, a matéria dos seus livros, não só pelo carácter frequentemente autobiográfico que têm como, e sobretudo, pela sua constante presença pessoal em todos os textos, manifestada no tom em que se exprime, na voz que faz ouvir.

Artaud escreve como fala. Perante os seus textos não tem preocupações de um escritor: como escrever, que género escolher, como fazer obra de arte literária. Não há nele nenhum amor especial pela coisa escrita, nenhuma distância entre si e as suas obras, nenhuma obra verdadeiramente romanesca e extensa. Artaud não escreve à maneira de um escritor. Diz: «Que as empoladas palavras da minha vida se empoem depois sozinhas ao viverem no bê-a-bá da escrita. É para os analfabetos que eu escrevo.» Aliás, muitas vezes lhe sucede não escrever mas ditar os textos. Esta ausência de arte literária na literatura não se deve às ideias surrealistas de abolição da arte, pois arte realmente existe na obra de Artaud. Por sinal em grande quantidade. Esta arte surge, porém, através de outro caminho, o do comediante, da arte dramática.

Escrevendo Artaud da forma como fala, também fala como vive, como é, ou seja, à comediante nato. Não digo o comediante que representa com o fim de reproduzir o mais fielmente possível o natural, mas o que pretende demonstrar a verdade pela desmedida, pelo excesso, pela dramatização. Utiliza os processos dessa arte: a tirada em que o fôlego se amplifica sem parar até à queda; o ritmo que organiza as suas frases de acordo com um compasso mais ou menos rápido, a invectiva e a interpelação que conferem às palavras uma instantânea e provocante força. É vulgar que ele reconstitua um diálogo, réplicas como existem no teatro ou são pensadas pelo orador que suscita, com as suas palavras, imaginários contraditores. Daí um espantoso equilíbrio que existe, nos seus escritos, entre a linguagem falada e a linguagem escrita: o equilíbrio que encontramos no discurso do orador, na tragédia antiga.

Artaud fala como vive e, tal como se vê a viver, se ouve a falar. Nesse instante, nesse intervalo entre o pensamento que lhe ocorre e a sua formulação, é que procede a uma estruturação artística. Que se não dá no plano da escrita mas da palavra. Não é a palavra que lhe interessa, mas o Verbo. E como o Verbo é continuamente traído pelas palavras, tenta levá-lo o mais perto possível do grito.

Para Artaud há um doloroso mal-entendido entre o ser e os seus meios de expressão. A tradução nunca é fiel, e será preferível recorrer a ela o menos possível. Ora acontece que o grito é a única forma expressiva que pode, quase por completo, prescindir dela. Mas só por si o grito é ilegível, incompreensível. Para ser significativo precisa da arte e das palavras a precedê-lo; tal como uma grande tirada prepara a sua queda, para se acabar com a literatura terá de começar por haver muita literatura.

«Alto lá com isto.» Por um instante ouve-se apenas o grito e o silêncio onde ele vai cair. Por um efeito da arte, deixa de

haver arte. À força de literatura acabou-se com a literatura. À força de palavras podemos finalmente calar-nos.

Outra forma tem Artaud de esperar que se evitem os escolhos da arte e a perda do sentido por efeito do acto de traduzir. É a inspiração, a iniciação, a comunicação imediata e sem intermediários com a Verdade. A sua linguagem é então a dos oráculos e das encantações, da poesia quando é uma alquimia a trabalhar sobre o poder contido nas palavras, quando é magia que apreende o inapreensível. Desprezadas pelo Verbo e pelo grito, as palavras são aqui essenciais. Trata-se de libertar «a força eruptiva dos substantivos» para servir a nossa própria libertação. Desta vez não é o homem quem toma a palavra, mas a Verdade quem fala pela sua boca. Enquanto o grito liberta as forças do homem que penetra na Verdade, a encantação liberta as da Verdade que penetra no homem. Quanto ao orador-comediante, comenta.

Tudo isto é, no entanto, insustentável. Tanta raiva o homem põe em querer compreender como em não querer compreender. Não há meio que seja seguro. De qualquer forma, as forças que assim são entrevistadas ultrapassam-no, e só lhe resta soçobrar na tentativa de as utilizar e denominar para à frente chegar a ter um pouco de vida sua, e poder vivê-la.

Claro está que Artaud sofre perante este fracasso, mas também se enerva. Porque é realmente estúpido não sermos capazes de compreender o que ele compreendeu. Porque o pouco que ele compreendeu fê-lo saber que compreender qualquer coisa também significa não ter compreendido nada. Porque tentou pensar e não pensar, e nada disso chegou a fazer. Porque é obrigado a falar e gostaria de calar-se. Também será neste sentido que diz: «Alto lá com isto», como um orador excedido.

Artaud tanto mais se excede quanto mais se sente dominado por uma impaciência terrível. Só vê no Tempo destruição e desgaste. O pensamento só se prolonga quando se perde. Ar-

taud não conhece a continuidade e não acredita nela. Doentia num grau a determinar, a sua aproximação da vida é fragmentária. Só lhe interessa o que é imediato, instantâneo. Por esta razão prefere a palavra à escrita, o grito à palavra. Também é razão por que os seus escritos, já de si curtos, são em geral constituídos por uma junção de fragmentos.

Assim vemos Artaud quando o lemos. Artaud comediante, Artaud orador, Artaud inspirado, Artaud excedido. Artaud a braços com a arte, com a sua dificuldade de ser, com a sua doença. Artaud impossível de viver, Artaud no suplício, esfoldo vivo perante o olhar dos leitores inevitavelmente testemunhas. Esta extraordinária fusão entre a voz que fala e aquilo que diz, esta dor na linguagem que fala da dor, esta expressão trágica da tragédia de um homem, vai abalar-nos no mais fundo de nós próprios. E tanto mais ressonância há quanto mais nos disser — e sabemos-lo — «não estais a ver-me o pensamento».

O silêncio a seguir ao grito prolonga-se até ao infinito.

Por isso é realmente impossível atravessar a rua e mudar de passeio, só permanecermos como simples leitor de um livro ou falar de literatura. Será preciso ouvir, se acaso não passamos de animais. Adivinhámos como lhe dói, como sofre, e ainda que limites da nossa imaginação desperta com palavras. Não somos enganados na nossa compaixão. A nossa impotência enfada-nos. Artaud sabê-lo-á? Sim e não. Acha a nossa dor desprezível, um tanto desprezível em relação à sua.

Ao lado das muito puras, muito belas e muito verdadeiras acusações que contra nós faz e perante as quais nunca havemos de sentir suficiente culpa, irrompem expressões de desprezo que acabam por nos dar a ver a amplitude da sua dor. E que intolerável, realmente, ela teria sido para dizer ao leitor no final de um muito belo parágrafo: «Aí vai ela, agarra-a!» Ironia amarga. Desprezo. Na verdade foi preciso o seu sofrimento ultrapassar os limites do suportável para ter podido escrever

numa carta a Génica Athanasiou: «... não és digna de ser esposa de um homem, pois não sabes compreender-me o espírito.» Isto não é forma se de dizerem as coisas, haja ou não intimidade com aquele a quem tal se diz.

Inútil será, no entanto, querer fazer uma triagem na obra de Artaud. O que ele diz, a maneira como diz e quem o diz é tudo o mesmo. A cada frase sua, a cada ideia sua Artaud levanta o problema da confiança. Não pára de comprometer a sua responsabilidade pessoal na adesão que é ou não é dada aos seus escritos. Não podemos lê-lo sem se estabelecer um contacto íntimo entre ele e nós, de pessoa a pessoa. Aí se joga a amizade, aí se joga um desentendimento. Artaud assim o quis: pois se ele escreve para fugir à solidão, para ser compreendido! Compreendido, ele, pessoalmente, Antonin Artaud. Ao contar um encontro com Jacques Rivière, com quem trocou uma correspondência que foi publicada, escreveu: «É que um dia fui vê-lo e disse-lhe o que havia no fundo dessas cartas, no fundo das medulas do Antonin Artaud que escreve.

«E perguntei-lhe se o tinha compreendido.

«Senti-lhe o coração vir ao de cima e como que a rebentar perante o problema, e respondeu-me que o não tinha compreendido.» Se considerarmos que esta vontade de ser compreendido é necessidade fundamental de Artaud, deixamos de espantar-nos por ele estar, a todo o instante, presente nas suas obras. No fundo, damos a Artaud a mesma justificação que se dá ao Homem, ao Género Humano. E Artaud, génio de excepção, doente extraordinário, encontra aqui o seu carácter universal. Em Artaud, amamos e não amamos as mesmas coisas que nos outros homens, as mesmas coisas que em nós próprios. Entre nós e Artaud só há uma diferença de grau na intensidade com que se vive a vida. Dá-nos uma imagem dramatizada mas exacta do Homem: um ser vivo, caracterizado acima de tudo por essa presença-ausência do espírito e pela consciência de que isso é

uma situação intolerável. Descrevendo Antonin Artaud ele descreveu o Homem visto pelo homem, Artaud por Antonin Artaud. Um homem por si próprio. Reside aqui a importância do seu testemunho no plano humano e também literário.

Mesmo que lhe tenha parecido que apenas ficou por um fracasso, e não chegou a estar no mundo para se definir, mesmo que tudo, para ele, tenha abortado até ao fim — (pouco antes de morrer, escrevia: «A inspiração não passa de um feto e o próprio verbo também não passa de um feto. Ao ter querido escrever, sei que falhei nas palavras e pronto... Nunca me realizei.») — a nós surge-nos glorioso por ter chegado tão longe na literatura e na vida.

Depois de Marcel Proust, antes de Georges Bataille, Antonin Artaud com o seu auto-retrato, as suas obsessões, os seus fragmentos.

Artaud na literatura talvez um pouco sem querer, mas mesmo assim dentro dela.

E a levá-la até mais longe no caminho dos seus limites, até eles serem os do seu grito, da sua revolta e do seu suplício.

O TEATRO E A PESTE

Em 1933, Antonin Artaud tinha 37 anos de idade e vivia há treze em Paris — depois de Marselha onde mal cabia, já, com o seu abismo; aliás abismo completo, como avisava e pretendia persuadir um dos seus textos a quem não lhe estava a reconhecer ainda a singular aventura de espírito iluminada por um incêndio visionário.

Em 1933, Artaud tinha já entrado e saído do Movimento Surrealista, amado e desamado Génica Athanasiou, publicado Tric Trac du Ciel, L'Ombilic des Limbes, Le Pèse-Nerfs, A Arte e a Morte, aparecido como actor em peças de teatro e em dezasseis filmes (fora Judeu Errante no filme de Luitz Morat: Marat no Napoleão de Gance; o monge Massieu na Paixão de Joana d'Arc de Dreyer; mendigo na Ópera dos Quatro Vinténs de Pabst...). E perante um grupo de intelectuais da capital ia construindo a imagem de uma personalidade «diferente», a quem era dada, como diz Phillipe Sollers, um «estatuto excêntrico», dir-se-á que personalidade a combater, constantemente, «a mentira da razão».

É pois natural que outra personagem singular e estudiosa, ela própria, de singularidades — o Dr. René Allendy (grande e barbudo homem com ar de camponês russo, psiquiatra interessado por homeopatia e astrologia, fundador da Sociedade Fran-

cesa de Psicanálise) se fascinasse com este poeta que uma extralúcida visão de mundo atormentava. E também é natural, tendo o Dr. Allendy a seu cargo umas tantas conferências na Sorbonne, sob o signo das Ideias Novas, que o convidasse para conferencista.

A 6 de Abril daquele ano, Artaud propôs-se ao público com um título estranho: O Teatro e a Peste. Apesar disso, nem o título da conferência, nem o conferencista (nessa altura não marcado ainda pela fama de comportamentos públicos «imprevisíveis»), prenunciavam o espetáculo que iria ali, na solene Sorbonne, desenrolar-se. Anaïs Nin estava lá, e o seu Diário dá-nos um relato dessa sessão memorável:

«Um sala da Sorbonne.

«Allendy e Artaud sentados atrás de uma grande secretária. Allendy apresentou Artaud. A sala estava apinhada. O quadro negro era um estranho pano de fundo. Gente de todas as idades. O público das conferências de Allendy sobre as Ideias Novas.

«Havia uma luz crua. Que mergulhava em escuridão os olhos cavados de Artaud. E acentuava ainda mais os seus gestos. Parecia atormentado. Com cabelos muito compridos, que às vezes caíam para a testa. Tinha gestos flexíveis e vivos de comediante. Um rosto magro, como se uma febre estivesse a devastá-lo. Um olhar que não parecia ver o público. Era um olhar de visionário. As mãos esguias, com dedos esguios.

«Ao pé dele, Allendy mantinha um ar prosaico, pesado e baço. Estava sentado atrás da secretária, maciço, com ar de quem se concentrava. Artaud subiu para o estrado e disse: O Teatro e a Peste.

«Tinha-me pedido para estar na primeira fila. Comecei por julgar que só pretendesse uma intensidade maior, uma forma mais alta de sentir e viver. Queria lembrar-nos que os dias de Peste trouxeram à luz um grande número de maravilhosas obras de arte e peças de teatro porque o homem, chicoteado pe-

lo medo e pela morte, procura a imortalidade, a evasão, tenta ultrapassar-se? Artaud largava de forma quase imperceptível o fio que seguramos e começava, porém, a interpretar o papel de um homem a morrer de peste. Ninguém viu em que momento começou a fazê-lo. Para ilustrar a conferência, representava uma agonia. La Peste, em francês, é mais terrível palavra do que The Plague em inglês. Mas não há palavras para descrever o que Artaud interpretava no estrado da Sorbonne. Esquecia a conferência, o teatro, as suas ideias, o Dr. Allendy ao seu lado, o público, os jovens estudantes, a sua mulher ⁽¹⁾, os professores e os encenadores de teatro.

«Tinha o rosto em convulsões de agonia e os cabelos enso-
pados em suor. Os olhos dilatavam-se, enrijava os músculos, os
dedos lutavam para conservar a flexibilidade. Transmitia-nos a
secura e o ardor da sua garganta, o sofrimento, a febre, o fogo
das suas entranhas. Estava em plena tortura. Berrava. Delirava.
Representava a sua própria morte, a sua própria crucificação.

«As pessoas começaram por ficar de respiração cortada. Depois desataram a rir. Toda a gente ria! Assobiava. Por fim, as pessoas foram saíndo uma a uma, no meio de um grande ruído, a falar alto, a protestar. Ao saírem, batiam com a porta. Os únicos que não se mexeram, foram Allendy, a sua mulher, os Lalou, Marguerite ⁽²⁾. Mais protestos. E vaias também. Mas Artaud continuava, até ao último suspiro. E lá ficou no chão. Depois, quando a sala se esvaziou e só restava um pequeno grupo de amigos, veio direito a mim e beijou-me a mão. Pediu-me para ir com ele a um café.

⁽¹⁾ Chamemos-lhes assim: a actriz Génica Athanasiou, vítima de uma ligação tumultuosa e «quase» branca. (N. do T.)

⁽²⁾ René Lalou e a mulher; Marguerite S., filha de «um escritor», que ajudou Anaïs Nin a preparar o texto definitivo do Diário. (N. do T.)

«Os outros tinham todos qualquer coisa para fazer. Separámo-nos à porta da Sorbonne. Artaud e eu saímos debaixo de uma chuva fina. Andámos, andámos ao longo de ruas escuras. Ele ficara ferido, duramente atingido e desconcertado com as vaias. Espumava de cólera: Só querem ouvir falar de; querem ouvir uma conferência objectiva sobre o teatro e a peste, ao passo que eu quero oferecer-lhes a própria experiência, a própria peste, para ficarem aterrorizados e acordarem. Quero acordá-los. Não compreendem que estão mortos. A sua morte é total, como uma surdez, uma cegueira. Mostrei-lhes a agonia. A minha, sim, e a de todos os que vivem.

«A chuva caía-lhe no rosto, ele afastava os cabelos da testa. Tinha um ar tenso, obcecado, mas depois começou a falar calmamente. Parámos em La Coupole. Esqueceu a conferência. Nunca encontrei ninguém que sentisse como eu. Há quinze anos que me drogo com ópio. Deram-mo a primeira vez, ainda eu era muito novo, para acalmar as dores terríveis que tinha na cabeça. Por vezes sinto que não escrevo, que descrevo os esforços de escrever, os esforços de nascer.

«Recitou-me poemas. Falámos do estilo, do seu trabalho.

«Os seus olhos, Anaïs, são verdes, às vezes roxos.

«Recuperou a calma e a brandura. Continuámos a passear debaixo de chuva.

«Para ele, morrer de peste não era mais terrível do que morrer de mediocridade, de espírito mercantil, da corrupção que nos rodeia. Queria que as pessoas tomassem consciência de que estavam a morrer. Metê-las à força num estado poético.

«A sua hostilidade só prova que as perturbou — disse eu.

«Mas que choque, ver um poeta sensível perante um público hostil. Que brutalidade, que fealdade nesse público!»

O texto da conferência O Teatro e a Peste foi publicado pela primeira vez em Outubro de 1934, no n.º 253 da Nouvelle Revue Française.

Em 1964, o Living Theater inspirou-se nele para um dos quadros do seu espectáculo *Mysteries and small pieces*, exercício de trinta minutos sobre o texto de Artaud, representação de uma aterradora agonia de empestados que se espalhava por todos os pontos da sala.

Os arquivos da pequena cidade de Cagliari, na Sardenha, conservam o relato de um sucesso histórico e espantoso.

Uma noite do fim de Abril ou princípio de Maio de 1720, cerca de vinte dias antes de chegar a Marselha o navio *Grand Saint Antoine*, cuja atracação coincidiu com a mais maravilhosa explosão de peste que fez agitar as memórias da cidade, Saint-Rémys, vice-rei da Sardenha com responsabilidades exíguas de monarca que talvez sensibilizassem os vírus mais perniciosos, teve um sonho particularmente aflitivo: viu-se pestoso ⁽¹⁾ e viu a peste devastar-lhe o minúsculo Estado.

Sob a acção do flagelo, liquefazem-se os quadros da sociedade. A ordem sucumbe. Ele assiste a todas as ruínas da moral, a todas as derrocadas da psicologia, ouve dentro de si o murmúrio dos humores dilacerados em plena derrota e que em vertiginosa perda de matéria ficam pesados e aos poucos se transformam em carvão. Será tarde de mais para conjurar o flagelo? Mesmo destruído, mesmo aniquilado e organicamente pulverizado, e queimado nas medulas, sabe que se não morre em sonhos, que a vontade desempenha nisto um papel até ao

(1) Pestoso traduz *pesteux*, neologismo de Artaud. (N. do T.)

absurdo, até à negação do possível, até uma espécie de transmutação da mentira onde a verdade se reconstrói.

Acorda. Vai mostrar-se capaz de afastar todos os boatos de peste que ali correm, e esses miasmas de um vírus chegado do Oriente.

O *Grand Saint Antoine*, navio que há um mês saiu de Beirute, pede passo e dispõe-se a fazer um desembarque. Nessa altura é que ele dá a ordem louca, a ordem que o povo e toda a sua corte julgam delirante, absurda, imbecil e despótica. À lufalufa, manda a barca do piloto e alguns homens ao navio que supõe contaminado, com ordem para o *Grand Saint Antoine* virar imediatamente de bordo e sair a toda a vela da cidade, sob pena de o afundar a tiros de canhão. A guerra contra a peste. O autocrata não estava com meias medidas.

De passagem terá de referir-se a singular força de influência que este sonho exerceu nele, pois permitiu-lhe fazer vingar a ferocidade de tais ordens, apesar dos sarcasmos da multidão e do cepticismo da corte, e para isto tendo de saltar, não só por cima do direito das pessoas, como do mais elementar respeito pela vida humana e de toda a espécie de convenções nacionais ou internacionais que deixam, perante a morte, de ter oportunidade.

Seja como for, o navio continuou a sua rota, atracou em Libourne e entrou na barra de Marselha, onde lhe consentiram o desembarque.

Que fim o desta carga de pestosos, não é coisa que os serviços de inspecção, em Marselha, tenham de lembrança. Pouco se conhece da sorte dos marinheiros da equipagem pois não morreram todos de peste e dispersaram-se por diversos lados.

O *Grand Saint Antoine* não levou a peste para Marselha. Ela já lá estava. E num período de singular recrudescência. Mas tinha sido possível isolar-lhe os focos.

A peste, que o *Grand Saint Antoine* trazia, era a peste orien-

tal, o vírus de origem; e por se ter aproximado da cidade, e espalhado nela, é que ficou a dever-se o lado particularmente cruel e o flamejar generalizado da epidemia.

Ora isto inspira pensamentos vários.

Uma tal peste, que parece reactivar um vírus, só por si era capaz de fazer devastações sensivelmente iguais; pois o capitão foi o único, de toda a equipagem, que a não apanhou; e por outro lado não parece que os pestíferos recém-chegados tenham alguma vez contactado directamente com os outros, guardados em bairros isolados. Passando à distância de um grito em Cagliari, na Sardenha, o *Grand Saint Antoine* não deixou lá ficar peste nenhuma mas o vice-rei capta em sonho certas emanações suas; porque é impossível negar que entre ele e a peste se não tenha estabelecido uma ponderável comunicação, apesar de subtil, e numa doença destas é fácil de mais admitir só o contágio por simples contacto.

Estas relações entre Saint-Rémys e a peste, suficientemente fortes para se libertarem por imagens no sonho, não são ainda assim suficientemente fortes para a doença o atacar.

Seja como for, quando a cidade de Cagliari soube, tempos mais tarde, que o navio escuraçado das suas costas pela vontade despótica do príncipe miraculosamente iluminado estava na origem da grande epidemia de Marselha, recolheu o facto nos seus arquivos e hoje qualquer pessoa pode ir lá procurá-lo.

A peste de 1720 em Marselha valeu-nos as únicas descrições clínicas, digamos, que existem do flagelo.

Podemos no entanto perguntar se a peste descrita pelos médicos de Marselha era realmente igual à de 1347, em Florença, de onde veio a resultar o *Decameron* ⁽²⁾. A História, os livros

⁽²⁾ Como se sabe, o *Decameron* de Bocaccio tem como pretexto anedótico a reclusão forçada de umas tantas ociosas personagens que matam o tempo a contar histórias umas às outras. (N. do T.)

sagrados, entre eles a Bíblia, alguns velhos tratados de medicina, descrevem do exterior toda a espécie de pestes, e delas parecem ter retido bem menos os aspectos mórbidos do que a impressão desmoralizante e fabulosa que deixaram nos espíritos. E talvez tenham razão. Porque à medicina muito custaria estabelecer uma diferença básica entre o vírus que matou Péricles aos pés de Siracusa, se é que a palavra vírus mais significa do que uma simples facilidade verbal, e o que manifesta a sua presença na peste descrita por Hipócrates e que recentes tratados médicos dão como uma espécie de peste falsa. E peste autêntica, de acordo com os mesmos tratados, só haveria a que veio do Egito e saiu dos cemitérios a descoberto pela vazante do Nilo. A Bíblia e Heródoto estão de acordo em assinalar a fulgurante aparição de uma peste que dizimou, numa só noite, os 180 000 homens do exército assírio, salvando assim o Império Egípcio. A ser verdade, precisar-se-ia então de considerar o flagelo como instrumento directo ou materialização de uma força inteligente em estreita relação com o que chamamos fatalidade.

E tudo isto com ou sem o exército de ratos que se atirou na mesma noite às tropas assírias e em poucas horas lhes roeu os arreios. É um facto que deve ligar-se à epidemia que deflagrou no ano 660 antes de J. C., na cidade sagrada de Mekao, no Japão, por altura de uma simples mudança de governo.

A peste de 1502, na Provença, que forneceu ocasião para Nostradamus exercer os seus dotes de curandeiro pela primeira vez, na ordem política também coincidiu com perturbações as mais profundas, quedas ou mortes de reis, desaparecimento e destruição de províncias, sismos, fenómenos magnéticos de todas as espécies, êxodos de judeus que precedem ou seguem cataclismos e devastações na ordem política ou cósmica, sendo demasiado estúpido quem tais coisas provoca, para saber prevêê-las, e não perverso bastante para realmente desejar os seus efeitos.

Quaisquer que sejam os erros dos historiadores ou da medicina sobre a peste, julgo que podemos ficar de acordo quanto à ideia de uma doença que seria uma espécie de entidade psíquica, e não transmitida por um vírus. Se quiséssemos analisar de perto todos os casos de contágio pestoso que a História ou as Memórias nos oferecem, teríamos dificuldade em isolar um só, verdadeiramente averiguado, de contágio por contacto; e o exemplo citado por Bocaccio, de leitões mortos por foçarem lençóis que teriam embrulhado pestíferos, só vale para demonstrar uma espécie de afinidade misteriosa entre a carne de leitão e a natureza da peste, o que também haveria que analisar de muito perto.

Não existindo a ideia de uma verdadeira entidade mórbida, há porém formas sobre as quais o espírito pode pôr-se provisoriamente de acordo, para caracterizar certos fenómenos, e parece-nos que ele pode concordar com uma peste descrita da forma que segue.

Antes de qualquer mal-estar físico ou psicológico bastante bem caracterizado, manchas vermelhas salpicam o corpo e o enfermo só dá por elas de repente, quando começam a passar ao negro. Nem tempo tem de se assustar, pois a cabeça desata a ferver, a ficar gigantesca de peso, e ele sucumbe. Só então se apodera do enfermo uma cruel fadiga, fadiga de uma aspiração magnética central, das suas moléculas cindidas ao meio e levadas até ao aniquilamento. Parece-lhe que os seus humores enlouquecidos, perturbados, em desordem, galopam pelo corpo. O estômago revolve-se, parece-lhe que o interior do ventre quer sair pelo orifício dos dentes. O pulso ora enfraquece até se transformar em sombra, uma virtualidade de pulso, ora galopa e segue o fervilhar da febre interna, o escorrente desvario do espírito. É um pulso que bate com precipitadas pancadas, como o coração, e se faz intenso, cheio, ruidoso; um olho vermelho incendiado, e depois vidrado; a língua latejante enorme e gros-

sa, primeiro branca, depois negra e como que fissurada e carbonosa, tudo anuncia uma tempestade orgânica sem precedentes. Não tarda que os humores fendidos pelo raio como a terra, tal um vulcão que tempestades subterrâneas atormentam, procurem sair para o exterior. Por entre as manchas nascem pontos mais ardentes, à volta desses pontos a pele levanta-se em empolas, como bolhas de ar sob a epiderme de uma lava, e essas bolhas rodeiam-se de círculos, o último parecido com o anel de Saturno à volta do astro em incandescência máxima, que revelam o limite extremo de um tumor.

O corpo é sulcado por eles. Mas tal qual os vulcões, que têm pontos de eleição na terra, os tumores têm pontos de eleição por todo o corpo humano. A dois ou três dedos da virilha, nas axilas, nos preciosos lugares onde glândulas activas consumam fielmente as suas funções, aparecem inchaços por onde o organismo se vai descarregando, quer da podridão interna, quer, nalguns casos, da própria vida. A maior parte das vezes, uma conflagração violenta e localizada num ponto indica que a vida central nada perdeu da sua força, e é possível haver um alívio do mal ou mesmo a cura. Tal como o cólera branco, é mais terrível peste a que não divulga os seus sintomas.

Aberto, o cadáver do empestado não mostra lesões. A vesícula biliar, encarregada de filtrar os resíduos agora mais grossos e inertes do organismo, está cheia, cheia a rebentar de um líquido negro e pegajoso, tão compacto que lembra uma matéria nova. O sangue das artérias, das veias, é de igual forma negro e pegajoso. O corpo fica duro como pedra. Nas paredes da membrana estomacal parece que despertam inúmeras fontes de sangue. Tudo indica uma desordem fundamental das secreções. Mas não há perda nem destruição da matéria, como na lepra ou na sífilis. Até mesmo os intestinos, que são lugar dos mais sangrentos distúrbios, onde as matérias chegam a um insuspeitado grau de putrefacção e petrificação, os intestinos não são organi-

camente atacados. A vesícula biliar, de onde se tem quase que arrancar o endurecido pus, tal como em certos sacrifícios humanos se faz com uma faca afiada, um instrumento de obsidiana vitroso e duro — a vesícula biliar está hipertrofiada e em determinados locais quebradiça, porém intacta, sem lhe faltar nenhuma partícula, sem lesão visível, sem matéria perdida.

Alguns casos há, todavia, em que os pulmões e o cérebro lesionados enegrecem e gangrenam. Os pulmões estão amolecidos, escortaçados, a cair em aparas de sei lá que matéria negra, o cérebro está desfeito, moído, pisado e reduzido a pó, desagregado numa espécie de poeira de carvão negro.

Deste facto, duas conclusões importantes devem tirar-se: a primeira, que os síndromas da peste ficam completos sem gangrena dos pulmões e do cérebro, e o pestoso apanha a sua conta sem um só membro lhe apodrecer. Sem chegar a subestimá-la, o organismo não reivindica a presença de uma gangrena localizada e física para se decidir a morrer.

A segunda conclusão é que o cérebro e os pulmões são os dois únicos órgãos realmente atingidos e lesionados pela peste, e acontece que ambos sob a dependência directa da consciência e da vontade. Podemos ficar sem respirar ou pensar, podemos acelerar a respiração, ritmá-la à nossa vontade, fazê-la consciente ou inconsciente no grau que quisermos, introduzir um equilíbrio entre as duas espécies de respiração: a automática, sob o comando directo do grande simpático, e a outra, que obedece aos reflexos do cérebro que se fazem conscientes.

De igual forma podemos precipitar, afrouxar e ritmar o pensamento. Podemos regulamentar o jogo inconsciente do espírito. Não pode dirigir-se a filtragem dos humores pelo fígado, a redistribuição do sangue no organismo pelo coração e pelas artérias, dominar a digestão, parar ou precipitar a eliminação das matérias no intestino. Parece, pois, que a peste manifesta nos sítios a sua presença, afecta todos os sítios do corpo, todos os

lugares do espaço físico que tem a vontade humana, a consciência e o pensamento próximos, e em situação de se manifestarem.

Em 1880 e tal, um médico francês chamado Yersin, que trabalhava em cadáveres de indochineses mortos pela peste, isola um desses girinos de crânio arredondado e rabo curto só des-cortinável ao microscópio, e a isso chama micróbio da peste. Aos meus olhos não passa de um elemento material mais pequeno, infinitamente mais pequeno, que num qualquer instante do desenvolvimento do vírus surge mas nada me explica sobre a peste. E eu preferiria que esse médico me dissesse por que têm uma vida de cinco meses as grandes pestes, com ou sem vírus, e depois a sua virulência decresce; e como foi possível aquele embaixador turco, de passagem pelo Languedoc nos finais de 1720, indicar uma espécie de linha que, à maneira de um extremo limite de propagação geográfica do flagelo, unia Bordéus a Nice por Avinhão e Tolosa. Coisa que os factos iriam confirmar.

De tudo isto ressalta a fisionomia espiritual de uma doença com leis que não podem ser definidas cientificamente e cuja origem geográfica seria idiota querer determinar: porque a peste do Egipto não é a do Oriente, que não é a de Hipócrates, que não é a de Siracusa, que não é a de Florença, a Negra, a quem deve a Europa medieval cinquenta milhões de mortos. Ninguém saberá dizer por que se abate a peste sobre o cobarde em fuga e poupa o libertino que vai satisfazer-se nos cadáveres. Por que hão-de o afastamento, a castidade, a solidão mostrar-se impotentes contra as arremetidas do flagelo, e por que há-de certo grupo de debochados que se isola no campo, como Boccaccio e mais dois companheiros de membro pronto e sete luxuriosas devotas, poder aguardar em paz esses dias quentes que vêm no seu auge a peste retirar-se; e por que há-de a peste,

num castelo próximo transformado em cidadela guerreira com um cordão de homens armados que proíbem as entradas, fazer da guarnição inteira e dos seus ocupantes cadáveres, poupando os homens armados, únicos expostos ao contágio. E quem saberá explicar também como foi possível os cordões sanitários, que Mehmet Ali formou com um grande reforço de tropas no fim do século passado, mostrarem eficácia a proteger conventos, escolas, prisões e palácios por ocasião de uma recrudescência da peste egípcia?; e que focos múltiplos de uma peste, com todas as características da peste oriental, tivessem podido rebentar repentinamente, na Europa medieval, em lugares sem nenhum contacto com o Oriente?

Destes insólitos, destes mistérios, destas contradições e sintomas ter-se-á que compor a fisionomia espiritual de uma doença que mina o organismo e a vida até ao rasgão e ao espasmo, tal uma dor que vai crescendo de força e se infiltra cada vez mais, multiplicando as suas avenidas e riquezas por todos os círculos da sensibilidade.

Desta liberdade espiritual, que o desenvolvimento da peste acompanha sem ratos, sem micróbios e sem contactos, pode porém extrair-se o jogo absoluto e sombrio de um espectáculo que vou tentar analisar.

Instalada a peste numa cidade, os seus quadros desabam, deixa de haver redes de abastecimento público, exército, polícia, município; ao sabor dos braços disponíveis acendem-se fogueiras para queimar os mortos. Cada família quer ter o seu. Depois, começa a rarear a lenha, fazem-se raros lugares e chamam, à volta das fogueiras há lutas de família logo seguidas por uma fuga geral, porque os cadáveres são aos montes. Já os mortos atravancam as ruas com pirâmides instáveis que os animais vão roendo pelas bordas. O mau cheiro sobe no ar como uma chama. Ruas inteiras ficam obstruídas com pilhas de mortos. Nessa altura é que as casas se abrem e empestados delirant-

tes se espalham a gritar pelas ruas, com o espírito carregado de imaginações terríveis. O mal que lhes corrói as vísceras, que lhes percorre o organismo inteiro, liberta-se em foguetes através do espírito. Outros pestíferos sem inchaços, sem dor, sem delírio e sem petéquias, olham-se com orgulho ao espelho porque se sentem a vender saúde, mas caem mortos com a navalha da barba na mão, cheios de desprezo por quem já estava empestado.

Por sobre os ribeiros sangrentos, grossos, virosos, cor de angústia e ópio que jorram dos cadáveres, estranhas personagens revestidas de cera, com narizes de uma ana de comprido, olhos de vidro, empoleiradas numa espécie de sapatos japoneses, feitos de placas de madeira duplamente associadas, umas horizontais como solas, outras verticais que isolam dos humores infectos, passam a salmodiar litanias absurdas cuja virtude as não impede, por sua vez, de sucumbir no braseiro. Estes médicos ignaros mais não revelam do que o seu medo e infantilidade.

A escória da população, ao que parece imunizada pelo seu cúpido frenesi, entra nas casas abertas e deita a mão às riquezas que sabe inúteis para quem as tiver. E só então o teatro se instala. O teatro, quer dizer, o imediato gratuito que incita a actos inúteis e, nesse instante, sem proveito.

Os últimos vivos exasperam-se, o filho até então submisso e virtuoso mata o pai; o casto sodomiza o próximo. O luxurioso torna-se puro. O avarento atira ouro às mãos cheias pela janela. O Herói guerreiro incendeia a cidade que outrora salvou com sacrifício. O elegante aperlta-se e vai passear no açougue. Nem a ideia de uma ausência de sanções, nem de uma morte próxima, basta para motivar actos de tão absurdo gratuito entre pessoas que julgavam a morte incapaz de pôr fim fosse ao que fosse. E como explicar esta subida de febre erótica nos pestíferos curados que, em vez de fugirem, ali ficam e procuram arrancar uma condenável volúpia a moribundas ou mesmo a mor-

tas semiesmagadas pelo montão de cadáveres onde o acaso as aninhou?

Porém, se este gratuito frenético precisa de um flagelo maior para surgir, e esse flagelo se chama peste, talvez pudéssemos investigar quanto vale este gratuito em relação à nossa personalidade total. O estado do pestífero que morre sem destruição de matéria, trazendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstracto, é idêntico ao estado do actor a quem os sentimentos sondam integralmente e perturbam sem proveito para a realidade. No aspecto físico do actor, como no do empestado, tudo mostra que a vida reagiu em paroxismo e, no entanto, nada aconteceu.

Entre o empestado a correr aos gritos no encalço das suas imagens, e o actor no encalço da sua sensibilidade; entre o ser vivo composto pelas personagens que, sem isto, ele jamais teria pensado imaginar, que constrói no meio de um público de cadáveres e alienados delirantes, e o poeta que inventa intempesativamente personagens e as entrega a um público de igual modo inerte ou delirante, há outras analogias que apenas dão notícia das verdades que contam e levam a acção do teatro, tal como a da peste, ao plano de uma verdadeira epidemia.

Ali, onde as imagens da peste, relacionadas com um poderoso estado de desorganização física, são como os derradeiros foguetes de uma força espiritual que se esgota, as imagens da poesia no teatro são uma força espiritual que inicia a trajectória no sensível e despreza a realidade. Uma vez lançado na sua fúria, para não cometer um crime o actor precisa de infinitamente mais virtude do que o assassino coragem para conseguir executar o seu; e, neste ponto, pelo seu gratuito é que a acção de um sentimento no teatro surge como qualquer coisa infinitamente mais válida do que um sentimento realizado.

Perante o furor do assassino que se esgota, o do actor trágico mantém-se num círculo puro e fechado. O furor do assassi-

no consuma um acto, descarrega-se e perde o contacto com a força que o inspira, mas não voltará a alimentá-lo. O do actor toma uma forma que se vai negando ao libertar-se, fundir-se na universalidade.

Se realmente quisermos admitir agora esta imagem espiritual da peste, teremos de considerar os humores perturbados do pestoso como a face solidificada e material de uma desordem que, noutros planos, equivale aos conflitos, às lutas, aos cataclismos e às derrocadas que os acontecimentos nos trazem. E tal como não é impossível que o desespero inutilizado, e os gritos de um alienado num asilo, sejam causa de peste, também pode admitir-se muito bem que através de uma espécie de reversibilidade de sentimentos e de imagens os acontecimentos exteriores, os conflitos políticos, os cataclismos naturais, a ordem da revolução e a desordem da guerra, ao passarem ao plano do teatro se descarreguem, com a força de uma epidemia, na sensibilidade de quem os contempla.

Na *Cidade de Deus*, Santo Agostinho acusa esta semelhança de acção entre a peste que mata sem destruir órgãos e o teatro que provoca no espírito, sem matar, e não só de um indivíduo mas de um povo, as mais misteriosas alterações.

«Vós, que o ignorais, sabei — diz ele — que estes jogos cénicos, espectáculos de infâmias, não foram criados em Roma pelos vícios dos homens, mas por ordem dos vossos deuses. Mais razoável seria render divinas homenagens a Cipião⁽³⁾ do que a tais deuses; claro está que não valem o seu pontífice!...

«Para acalmar a peste que mata os corpos, os vossos deuses reclamam que em sua honra se organizem estes jogos cénicos, mas o vosso pontífice opõe-se à construção do próprio palco

(3) Cipião Nasica, grande pontífice que ordenou o arrasamento dos teatros de Roma. (*N. do T.*)

porque quer evitar esta peste que corrompe as almas. Se ainda vos resta algum lampejo de inteligência que faça preferir a alma ao corpo, escolhei quem merece as vossas adorações: porque ao prever que o contágio iria acabar entre os corpos, a manha dos Maus Espíritos aproveitou alegremente esta ocasião para introduzir um flagelo muito mais perigoso, pois tanto ataca os corpos como os costumes. Com efeito, a cegueira é tal, a corrupção que os espectáculos provocam na alma é tal, que os dominados por esta paixão funesta, fugidos do saque de Roma e refugiados em Cartago, nos últimos tempos passavam no teatro o dia inteiro, delirando à porfia com os histriões.»

Dar as razões precisas deste delírio comunicativo, é inútil. Mais valeria procurar as razões que levam o organismo nervoso a casar-se com as vibrações das músicas mais subtis até extrair delas uma espécie de perdurável modificação. Antes de mais, importa admitir que o jogo teatral, como a peste, seja um delírio e comunicativo.

O espírito acredita no que vê e faz aquilo em que acredita: é o segredo da fascinação. E Santo Agostinho, no seu texto, nem um só instante duvida da realidade desta fascinação.

Entretanto, há condições a reencontrar para fazer nascer no espírito um espectáculo que o fascina: e não se trata apenas de uma questão de arte.

Porque se o teatro é como a peste, não será apenas por actuar sobre importantes colectividades e as perturbar num sentido idêntico. No teatro, como na peste, há qualquer coisa simultaneamente vitoriosa e vingadora. Este incêndio espontâneo, que a peste ateia onde passa, sente-se bem que outra coisa não é além de uma liquidação imensa.

Um desastre social tão completo, uma tal desordem orgânica, esse extravazar de vícios, esta espécie de exorcismo total que pressiona a alma e a põe fora de si, indicam a presença de um estado que por outro lado é uma força extrema e no qual se

encontram ao vivo todos os poderes da natureza, no instante em que ela vai consumir qualquer coisa essencial.

A peste apodera-se de imagens que dormem, de uma desordem latente, e leva-as por uma forma inesperada até aos gestos mais extremos; e o teatro, também ele, se apodera de gestos e leva-os a ficar fora de si: tal como a peste, refaz a cadeia entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. Recupera a noção das figuras e dos símbolos-tipos que actuam como golpes de silêncio, suspensões, calafrios, chamadas de humor, impulsos inflamatórios de imagens nas nossas cabeças bruscamente acordadas; todos os conflitos que dormem em nós ele nos restitui com as suas forças, e a estas forças põe nomes que saudamos como símbolos: e à nossa frente dá-se então uma batalha de símbolos projectados uns contra os outros, num impossível bater de pés; porque aí só pode haver teatro a partir do momento em que o impossível realmente começa e a poesia, que se desenrola na cena, alimenta e sobreaquece símbolos realizados.

Estes símbolos, que são o sinal de forças maduras mas até então mantidas escravas e inutilizáveis na realidade, rebentam sob a forma de imagens incríveis que conferem direito de cidadania e de existência a actos hostis por natureza à vida das sociedades.

Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente comprimido, impele a uma revolta virtual que só pode, aliás, alcançar todo o seu preço permanecendo virtual; impõe às colectividades reunidas uma atitude heroica e difícil.

Assim é, para nossa estupefacção maior, e mal o pano sobe, que vemos na *Annabella* de Ford ⁽⁴⁾ uma criatura impelida a

⁽⁴⁾ Trata-se da peça de John Ford *'Tis Pity She's a Whore* (em português, *Má Sorte Que Ela Fosse Puta*, Ed. Estampa). Numa versão simplificada de Maeterlinck, chamou-se *Annabella*. (N. do T.)

reivindicação insolente de incesto e que sustenta, com o vigor máximo de um ser consciente e jovem, o propósito de proclamá-lo e justificá-lo.

Nem por um instante oscila, nem um minuto hesita; e assim mostra como contam muito pouco todas as barreiras que pudessem levantar-lhe. É criminoso com heroísmo, é heróico com audácia e ostentação. Tudo o arrasta nesse sentido e o exalta, para ele não há terra nem céu mas a força da sua paixão convulsiva a que não deixa de responder uma paixão rebelde também, e de igual forma muito heroica de Annabella.

«Não choro com remorso, diz ela, mas com medo de não poder saciar a minha paixão.» ⁽⁵⁾ Ambos são falsários, hipócritas, mentirosos para bem da sua paixão sobre-humana que as leis estorvam e maltratam mas que eles vão colocar acima das leis.

Vingança por vingança e crime por crime. Quando os julgamos ameaçados, encurralados, perdidos, e quando estamos prestes a lamentá-los como vítimas, revelam-se prontos a desenvolver tudo ao destino, ameaça por ameaça e golpe por golpe.

Com eles andamos de excesso em excesso e reivindicação em reivindicação. Annabella é presa, acusada de adultério, incesto, espezinhada, insultada, arrastada pelos cabelos, e é grande o nosso espanto quando vemos que ainda provoca o carrasco e canta com uma espécie de heroísmo obstinado, em vez de tentar uma fuga. É o absoluto da revolta, é o amor sem tréguas e exemplar que nos faz a nós, espectadores, ofegar de angústia à ideia de que nada irá alguma vez detê-la.

Se procurarmos um exemplo de liberdade absoluta na revolta, a *Annabella* de Ford oferece-nos esse poético exemplo associado à imagem do perigo absoluto.

E quando nos julgamos chegados ao paroxismo do horror,

⁽⁵⁾ Esta réplica não pertence à peça de Ford, e apenas se encontra na versão de Maeterlinck. (N. do T.)

do sangue, das leis achincalhadas, da poesia, enfim, que sacraliza a revolta, somos obrigados a chegar ainda mais longe numa vertigem que nada pode deter.

Mas o fim disto, dizemos nós, é a vingança, é a morte por tanta audácia e também por um irresistível crime.

Pois muito bem, não. E Giovanni, o amante que um grande poeta exaltado inspira através de uma espécie de indescritível e apaixonado crime, vai colocar-se acima da vingança, acima do crime, acima da ameaça, acima do horror por um horror maior que ao mesmo tempo derrota as leis, a moral e quem ousa arvorar-se em justiceiro.

Uma armadilha é sabiamente urdida, encomendado um grande festim onde espadachins e esbirros estarão escondidos entre os convivas e prestes a atirarem-se a ele ao mais pequeno sinal. Este herói encurralado, perdido, que o amor inspira, não vai porém deixar que outros façam justiça a esse mesmo amor.

Quereis o cadáver do meu amor, parece dizer, mas vou ser eu a atirar-vos à cara esse amor, aspergir-vos com o sangue desse amor a cuja altura não sereis capazes de elevar-vos.

E mata a sua amante, e arranca-lhe o coração como se quisesse transformá-lo em repasto no meio de um festim onde os convivas é que talvez esperassem devorá-lo a ele.

E antes de ser executado ainda mata o rival, marido da irmã, que ousou interpor-se entre ele e esse amor, executa-o num derradeiro combate que surge como seu próprio paroxismo de agonia.

Tal como a peste, é pois o teatro um formidável apelo de forças que através do exemplo conduzem o espírito à fonte dos seus conflitos. E o exemplo passionai de Ford não passa, senti-mo-lo muito bem, do símbolo de um trabalho mais grandioso e absolutamente essencial.

A aterrorizante aparição do Mal, que era oferecida pelos Mistérios de Elêusis na sua forma pura e por completo reve-

lada, responde ao tempo negro de certas tragédias antigas que todo o verdadeiro teatro deve reencontrar.

Se o teatro essencial é como a peste, não será pelo carácter contagioso mas porque é, como a peste, a revelação, o arranque, a projecção para o exterior de um fundo de crueldade latente pelo qual se localizam, num indivíduo ou num povo, todas as possibilidades perversas do espírito.

Tal como a peste é o tempo do mal, o triunfo das forças negras que uma força ainda mais profunda alimenta até à extinção.

Tal como na peste, há nele uma espécie de estranho sol, uma luz de intensidade anormal onde parece que o difícil e mesmo o impossível de repente se fazem nosso elemento normal. Como todo o teatro verdadeiramente válido, a *Annabella* de Ford fica à luz desse estranho sol. Assemelha-se à liberdade da peste onde o agonizante enche a sua personagem grau a grau, escalão a escalão, onde o vivo a pouco e pouco se faz uma grandiosa e sobretensa criatura.

Pode agora dizer-se que toda a verdadeira liberdade é negra e se confunde, de infalível forma, com a liberdade do sexo; que esta é, também ela, negra sem que saibamos muito bem porquê. Porque o Eros platónico, o sentido genésico e a liberdade de vida há muito desapareceram sob o revestimento sombrio da *Libido* que identificamos com tudo o que há de mais sujo, abjecto, infame no facto de vivermos, de nos precipitarmos para a vida com um rigor natural e impuro, com uma força sempre renovada.

E assim é que todos os grandes Mitos são negros, e fora de uma atmosfera de carnificina, tortura e sangue derramado não podem imaginar-se todas as magníficas Fábulas que às multidões contam a primeira partilha sexual e a primeira carnificina de essências que aparecem na criação.

Tal como a peste, o teatro é feito à imagem deste massacre, desta essencial separação. Deslinda conflitos, liberta forças, se-

para possibilidades e, se essas possibilidades e essas forças são negras, a culpa não será da peste ou do teatro mas da vida.

A vida, tal como é e no-la fizeram, não vemos que ofereça muitos temas de exaltação. Dir-se-á que através da peste, e colectivamente, um gigantesco abcesso tão moral como social se esvazia; e, tal como a peste, o teatro é feito para esvaziar colectivamente abcessos.

É provável, como diz Santo Agostinho, que o veneno do teatro lançado no corpo social o desagregue, mas fá-lo à maneira de uma peste, de um flagelo vingador, de uma epidemia salvadora onde as épocas crédulas quiseram ver o dedo de deus mas que não passa da aplicação de uma lei da natureza onde todo o gesto é compensado por um gesto, e toda a acção compensada pela sua reacção.

Tal como a peste, o teatro é uma crise que tem o desenlace na morte ou na cura. E a peste é um mal superior porque é crise completa e depois da qual não resta mais nada do que a morte ou uma extrema purificação. De igual forma, o teatro é um mal porque equilíbrio supremo só alcançável com destruição. Convida o espírito a um delírio que lhe exalta as energias; e, para terminar, podemos ver que a acção do teatro, como a da peste, sob o ponto de vista humano é benéfica porque levando os homens a verem-se como são faz cair a máscara, põe a mentira à mostra, e a baixeza, a hipocrisia; sacode a inércia asfixiante da matéria que tudo ganha até às mais claras certezas dos sentidos; e revelando às colectividades o seu poder sombrio, a sua força oculta, convida-as a assumir perante o destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca teriam tido.

E o problema que se põe agora é saber se neste mundo que escorrega, que se suicida sem dar por isso, se encontrará um núcleo de homens capazes de impor esta noção superior do teatro que a todos nós vai restituir o equivalente natural e mágico dos dogmas em que já deixámos de acreditar.

O TEATRO DE SÉRAPHIN

Em 1781, o italiano Seraffino instalou em França um teatro de marionetas e sombras, e deu-o a conhecer ao público com o seu próprio nome: Théâtre de Séraphin. Por ele animado (mais tarde por descendentes seus) funcionou até 1870.

Quando escreveu *Os Paraísos Artificiais*, Baudelaire lembrou-se dele e das surpresas visuais do seu espectáculo no título de um capítulo dedicado aos efeitos oníricos do haxixe. Antonin Artaud também, mas ao decidir pensar o actor como intérprete sagrado das ocultas virtualidades do corpo. Já por diversas vezes Artaud falara de um texto (ainda por escrever) que tencionava ligar a esse nome e publicar na revista *Mesures*. Mais tarde, durante a organização de *O Teatro e o Seu Duplo*, voltou a citá-lo e expressou a intenção de o incluir nesse volume. Duas cartas escritas no México dão-no como entregue a Jean Paulhan: Tem nas suas mãos o texto do *Teatro de Séraphin* para *Mesures* — diz uma delas. Não está incluído no original de *O Teatro [e o seu Duplo]*. Será preciso voltar a escrevê-lo e acrescentá-lo. Três meses mais tarde, dá esse trabalho como concluído: Envio-lhe um texto corrigido do *Teatro de Séraphin* e do *Atletismo [Afectivo]* ⁽¹⁾. Em resposta, faça-me as

⁽¹⁾ *L'athlétisme affectif*, texto de *O Teatro e o Seu Duplo* que a edição portuguesa, da Minotauro, chamou *Um atletismo da afectividade*.

suas observações para o texto aparecer o mais depressa possível e eu poder ver-me finalmente livre do passado literário. Julgo que esta é a condição necessária ao êxito.

O Teatro de Séraphin acabou, no entanto, por não ser integrado em *O Teatro e o Seu Duplo*; e só em 1948, pouco depois da morte de Artaud, apareceu publicado na colecção *Air du Temps* do editor Bettencourt, e no ano seguinte nos *Cahiers de la Pléiade*; ilustrado com desenhos de Wols só em 1950, numa edição de 110 exemplares impressa por Jean Belmont.

Artaud, que parecia indiferente à força de poema de *O Teatro de Séraphin*, acima de tudo considerava-o texto teórico capaz de elucidar sobre a posição que atribuía ao actor no acto teatral. No *Colóquio de Cerisy* de 1972, sobre Artaud, Guy Scarpetta perguntava se um tal texto não deveria ser lido, porém, como «contradição entre a reivindicação, por um lado, de uma linguagem concreta, física, pulsional, plural, e por outro a codificação racional, a inscrição estrita numa ordem simbólica cujo rigor, supunha Artaud, se encontrava nas culturas orientais.»

Certo é que uma interpretação mais directa do texto conduziria, na prática, a uma sublime exigência teatral, com o actor a projectar-se no espaço do som e do gesto mediante o recurso a potencialidades orgânicas máximas, a criar em si uma vida superior capaz de gerir os impulsos de resposta aos princípios masculino, feminino e neutro que em todo o homem existem. Só assim o actor chegaria à voltagem ideal, presente no teatro sagrado, só assim o espectador seria atirado ao «transe mágico».

Mas não interessa aqui avaliar a possibilidade prática desta suprema exigência de Artaud.

Resta como poema, *O Teatro de Séraphin*, um grande poema sobre a função mágica do gesto e da voz.

NEUTRO FEMININO MASCULINO

Quero tentar um feminino terrível. O grito da revolta que se esmaga, da angústia exército em guerra, e da reivindicação.

É como o lamento de um abismo que se abre: a terra ferida grita mas erguem-se vozes profundas como a cova do abismo, e são a cova do abismo aos gritos.

Neutro. Feminino. Masculino.

Esvazio-me para lançar este grito.

Não de ar, mas da própria força do ruído. À minha frente levanto o meu corpo de homem. E como lhe atirei para cima «O OLHO» de uma medição horrível⁽¹⁾, lugar a lugar vou obrigá-lo a reentrar em mim.

Para começar, ventre. Pelo ventre é que o silêncio tem de começar, à direita, à esquerda, no sítio das obstruções herniárias, ali, onde os cirurgiões operam.

(1) «L'OEIL» d'une mensuration horrible, no original. (N. do T.)

O *Masculino*, para fazer sair o grito da força começaria por carregar no sítio das obstruções, comandaria a irrupção dos pulmões na respiração e da respiração nos pulmões.

Aqui, má sorte!, tudo é ao contrário e a guerra que eu quero fazer chega da guerra que a mim me fazem.

E no meu *Neutro* há um massacre! Não sei se compreendem, há a inflamada imagem de um massacre que alimenta a minha guerra. A minha guerra alimenta-se de uma guerra, e cospe a sua própria guerra.

NEUTRO. *Feminino. Masculino.* Neste neutro há um recolhimento, a vontade à espreita da guerra e que vai obrigar a sair a guerra da força do seu abalo.

Às vezes o Neutro não existe. É um Neutro de repouso, de luz, de espaço enfim. Entre dois haustos o vazio *alastra*, mas então é como um espaço que se *alastra*.

Aqui é um vazio asfixiado. O apertado vazio de uma garganta onde a própria violência do estertor obturou a respiração.

Ao ventre é que a respiração desce
e faz o vazio
de onde ela volta a atirá-lo até AO CIMO DOS PULMÕES.

Quer isto dizer: para criar não preciso da força, só preciso da fraqueza, e a vontade sairá da fraqueza mas viverá para voltar a carregar a fraqueza com toda a força da reivindicação.

E no entanto é este o segredo, tal *como* NO TEATRO a força não sairá. O masculino activo será comprimido. E manterá a vontade enérgica da respiração. Vai mantê-la para o corpo inteiro, e para o exterior haverá um quadro do *desaparecimento* da força, ao qual os SENTIDOS JULGARÃO QUE ASSISTEM.

Ora, do vazio do meu ventre atingi o vazio que ameaça o cimo dos pulmões.

Dáí, sem solução de continuidade sensível, a respiração cai nos rins; primeiro, à esquerda, é um grito feminino, depois à direita, no ponto onde a acupuntura chinesa pica a fadiga nervosa se ela indica um mau funcionamento do baço, das vísceras, quando revela uma intoxicação.

Agora posso encher os pulmões com um ruído de catarata cuja irrupção me deixaria os pulmões destruídos, se o grito que eu quis dar não fosse um sonho.

Massajando os dois pontos do vazio sobre o ventre, e daí, sem passar aos pulmões, massajando os dois pontos *um pouco acima* dos rins, fez-se nascer em mim a imagem desse grito exército em guerra, desse terrível grito subterrâneo.

Para esse grito tenho que cair.

É o grito do guerreiro fulminado que roça de passagem, com um ruído embriagado de espelhos, as muralhas quebradas.

Caio.

Caio mas não tenho medo.

Vomito o medo no ruído da raiva, num uivo solene.

NEUTRO. *Feminino. Masculino.*

O Neutro era pesado e fixo. O Feminino é atoador e terrível como o ladrar de um molosso fabuloso, atarracado como as colunas cavernosas, compacto como o ar que emuralha as gigantescas cúpulas do subterrâneo.

Grito em sonho,

mas sei que sonho,

e nos DOIS LADOS DO SONHO

faço reinar a minha vontade.

Grito numa armadura de osso, nas cavernas da minha caixa torácica que, aos assombrados olhos da minha cabeça, ganha uma importância desmesurada.

Mas com este fulminado grito, para gritar tenho de cair.
Caio num subterrâneo e não saio, já não saio.
Nunca mais *no Masculino*.

Já disse: o Masculino não é nada. Mantém força mas amortalha-me na força.

E quanto ao exterior é um estalo, uma larva de ar, um sulfuroso glóbulo que vai desabrochar na água, este masculino, o suspiro de uma boca fechada e no momento em que se fecha.

Quando todo o ar passou pelo grito e nada mais resta para o rosto. Deste enorme urro de molosso, o rosto feminino e fechado acaba, precisamente, de desinteressar-se.

E aqui começam as cataratas.

Este grito que acabo de dar é um sonho.

Mas um sonho que devora o sonho.

Estou realmente num subterrâneo, respiro com os apropriados haustos, ó maravilha, e o actor sou eu.

À volta de mim o ar é imenso mas fechado, pois a caverna tem um muro por todos os lados.

Imito um guerreiro assombrado que caiu sozinho nas cavernas da terra e grita, sob o domínio do medo.

Ora o grito que acaba de dar chama primeiro por uma cova de silêncio, o silêncio que se retrai, depois o ruído de uma catarata, um ruído de água, como é da regra, porque o ruído tem ligações como o teatro. Assim é que em todo o verdadeiro teatro actua o ritmo, bem compreendido.

O TEATRO DE SÉRAPHIN:

Quer isto dizer que há de novo *magia de viver*; o ar do subterrâneo, que está ébrio, reflui-me da boca fechada como um exército até às narinas completamente abertas, num terrível ruído do guerreiro.

Quer isto dizer que o meu grito deixou de dar voltas sobre si próprio, quando represento, mas desperta o seu duplo de fontes nas muralhas do subterrâneo.

E este duplo é mais do que um eco, é a memória de uma linguagem com um segredo que o teatro perdeu.

Grande como uma concha, bom de segurar na palma da mão, este segredo; assim é que fala a Tradição.

Toda a magia de existir terá passado num só peito quando os Tempos se voltarem a fechar.

E estará isto muito perto de um grande grito, de uma fonte de voz humana, uma só e solitária voz humana, como um guerreiro que já não volte a ter exército.

Para pintar este grito que sonhei, para pintá-lo com as palavras vivas, com as palavras certas, e para boca a boca e sopro a sopro fazê-lo passar, não direi já no ouvido mas no peito do espectador.

Entre a personagem que se move em mim, actor, se ando num palco, e a que sou ao andar na realidade, por certo há diferença de grau mas em proveito da realidade teatral.

Quando vivo, não me sinto viver. Mas quando represento, aí mesmo me sinto existir. O que poderia impedir-me de acreditar no sonho do teatro, se acredito no sonho da realidade?

Quando sonho faço qualquer coisa, e no teatro faço qualquer coisa.

Os sucessos do sonho conduzidos pela minha consciência

profunda ensinam-me o sentido dos sucessos da vigília onde a fatalidade completamente nua me conduz.

Ora, o teatro é como que uma grande vigília onde conduzo a fatalidade.

Mas este teatro, onde acompanho a minha fatalidade pessoal, e a respiração é ponto de partida, e depois do respirar se apoia no som ou no grito, precisa para reconstituir a cadeia, a cadeia de um tempo onde o espectador no espectáculo procura a sua própria realidade, deixar que esse espectador se identifique sobre o sopro e tempo a tempo com o espectáculo.

Este espectador, não basta que a magia do espectáculo o deixe acorrentado, não o deixará acorrentado se não soubermos por onde agarrá-lo. Basta de uma magia arriscada, de uma poesia que deixou de ter a ciência como trave.

No teatro, poesia e ciência devem passar a identificar-se.

Toda a emoção tem bases orgânicas. A cultivar a emoção no corpo é que o actor volta a carregar-se de densidade volitiva.

Saber de antemão que pontos do corpo tem de tocar, é atirar o espectador aos transes mágicos.

E desta preciosa ciência é que a poesia no teatro se desabitou desde há muito tempo.

Conhecer as localizações do corpo é reconstituir, portanto, a cadeia mágica.

E quero, com o hieróglifo de um sopro, reencontrar uma ideia do teatro sagrado.

México, 5 de Abril de 1936.

[AS «QUIMERAS» DE NERVAL]

Depois da sua viagem ao México (um contacto com as formas que dormem em todas as formas e não podem sair de uma contemplação das formas em si mesmas, mas saem de uma identificação mágica com essas formas), Antonin Artaud dirigiu-se à Irlanda para restituir aos Irlandeses uma vara «de treze nós» que pertencera (segundo a sua pessoal convicção) a S. Patrício padroeiro da ilha. O propósito era demasiado extravagante para se cumprir sem incidentes. Do seu comportamento público, durante a visita, há pontos pouco esclarecidos. Certo é que o expulsaram do país, depois do que ele próprio virá a chamar escaramuças de rua, à volta e por causa da vara que levava consigo.

No regresso a França, quando desembarcou no Havre foi detido pelas autoridades francesas e conduzido ao asilo de Sotteville-lès-Rouen; e desse passou a outros até permanecer, por mais longo período, em Rodez.

Durante a «reclusão», Artaud começou por atravessar uma fase estéril (no que respeita a criação literária) mas em Rodez, aos poucos, recuperou o gosto pela escrita e começaram a surgir as suas cartas, algumas delas tocadas por essa espantosa capacidade, que viria a revelar-se cada vez mais eficaz nos seus futuros escritos, de levar coerentemente o pensamento para lá

das redutoras margens do julzo que não sabe libertar-se de evidências próprias de um trivial sistema de mundo.

Numa entrevista de 1971, o Dr. Ferdière, director do asilo de Rodez, reivindicava para si um papel catalisador na «recuperação» de Artaud: «Eu tinha à minha frente um ser absolutamente excepcional, que nesse momento me aterrorizava por não produzir nada, e nós encorajávamo-lo por todas as formas, pedíamos-lhe para escrever aos amigos, mas ele não respondia às cartas; era preciso ensinar-lhe a escrever; e então, para lhe ensinar a escrever eu disse: não vê que lhe mandam cartas?, que as pessoas querem saber como tem passado? E então Artaud começou a escrever de novo e saiu, ou seja, eu confiava-o aos amigos que tinha ali à volta; por vezes eles aborreciam-se porque Artaud fazia observações a respeito de quem passava ou ia mesmo prosternar-se, pôr-se de joelhos na catedral, com grandes demonstrações de fé; mas lá o levavam, ainda assim. E além disso, nessa altura havia em Rodez um prisioneiro de guerra evadido de Longland, que era pintor [...] e tinha muita paciência para com Artaud; voltou a ensinar-lhe a agarrar num pincel. [...] E eu dei-lhe a traduzir Southwelle, e depois agarrei na tradução e mandei-a ao Seghers, que a publicou no número seguinte da Poesia 44. [...] Desde esse dia transformou-se; voltava a ocupar o seu lugar no mundo do pensamento.»

De Ferdière e do seu comportamento dá, porém, Artaud outra versão. Em cartas, nos testemunhos de quem o visitou, transparece uma verdade diferente (ou compreendida de forma diferente) do que foi o seu internamento em Rodez. Por exemplo Arthur Adamov no seu *L'Homme et l'Enfant*: «Marthe e eu decidimos ir ver Antonin Artaud, esquecido de todos, a tratar-se num asilo de Rodez desde que a guerra começara. Encontramo-lo muito fraco, aterrado. A certa altura caem à nossa frente alguns livros que pertencem ao Dr. Ferdière, director do asilo (autor: Gérard de Nerval!); ele quer apanhá-los e não consegue,

todo o seu corpo treme, temos de ajudá-lo. Conta-nos que vida leva em Rodez, acusa o Dr. Ferdière de o aterrorizar: — 'Se não se porta bem, Sr. Artaud, temos de voltar a dar-lhe electrochoques.' No comboio de regresso Marthe chora e juramos tirar Artaud de Rodez. Conseguimo-lo mediante uma fiança de um milhão e tal de francos.»

Em Artaud, o período de Rodez é essencialmente um período de cartas, mesmo quando o tema da escrita e a forma literária parecem inimigos daquilo que temos por convenções epistolares. Artaud sente-se «noutro lado» e, perante si, toda a comunicação escrita funciona como mensagem a seres distantes, só alcançáveis por mecanismos postais.

Não será de espantar, portanto, que um elaborado texto sobre as Quimeras de Nerval — e os seus símbolos desviados de outros que o seu rosto universal lhes dá, para surgirem de vida nova, nervaliana — seja uma carta a Georges Le Breton.

Gérard de Nerval (vimo-lo na transcrição feita de Adamov, sabemos-lo do texto do próprio Artaud sobre Van Gogh e, por exemplo, de um testemunho de Paule Thévenin que nos fala do poeta a declamar Nerval em altos berros, perante o ar escandalizado da porteira do prédio) foi uma das suas leituras constantes, uma obsessão de toda a vida, o seu grande exemplo de génio vítima das inquisições da sociedade, um suicidado da sociedade. Georges Le Breton tinha feito dois artigos, para a revista *Fontaine*, que tentavam analisar e explicar as Quimeras de Nerval. Desfavoravelmente impressionado com as «ortodoxias» de pensamento de Le Breton, Antonin Artaud dá-lhe a sua resposta e reflecte brilhantemente sobre os mecanismos que levaram Nerval a construir uma Fábula e uma Mitologia próprias, perante as quais a Fábula e a Mitologia tradicionais empalidecem. Faz-lhe, assim, uma primeira grande homenagem antes de vir a citá-lo explicitamente como vítima daquilo que ele chamará bruxaria unânime:

Gérard de Nerval não era doido mas foi acusado de sê-lo para lançar no descrédito certas revelações capitais que se dispunha a fazer,

e além de o acusarem bateram-lhe na cabeça, certa noite bateram-lhe na cabeça para perder a memória dos factos monstruosos que ia revelar e nele passaram por acção dessa pancada ao plano supranatural, porque toda a sociedade ocultamente ligada contra a consciência dele foi no momento bastante forte para fazê-lo esquecer-se da sua realidade.

...

Além da bruxariazinha de feiticeiros de província há grandes passes de bruxaria global onde toda a consciência alertada periodicamente actua.

Por isso a consciência unânime é interrogada e se interroga durante uma guerra, uma revolução, uma agitação social no ovo ainda, e também faz o seu julgamento.

Pode ainda acontecer que seja provocada e projectada para fora de si mesma a propósito de vários e retumbantes casos individuais.

Por isso se deu aquela bruxaria unânime a propósito de Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Coleridge,

e de igual forma a propósito de Van Gogh ⁽¹⁾.

«A Sociedade», disse Freud, «repousa sobre um crime cometido colectivamente.»

Rodez, 7 de Março de 1946.

(1) Em *Van Gogh, o Suicídio da Sociedade*, n.º 13 desta colecção.

Caro senhor,

Acabo de ler, na revista *Fontaine*, dois artigos seus sobre Gérard de Nerval que uma estranha impressão me causaram.

Deve saber pelos meus livros que sou uma criatura irritável e violenta, cheia de tempestades internas pavorosas que canalizei sempre em poemas, pinturas, encenações e escritos, pois deve saber também, pela minha vida, que essas tempestades nunca as mostro no exterior. Isto é dizer-lhe até que ponto senti sempre a vida de Gérard de Nerval junto da minha, e até que ponto os seus poemas das *Quimeras*, nos quais o senhor faz assentar todo o seu esforço de elucidação, para mim representam essas espécies de nós do coração, esses velhos dentes de uma acrimónia mil vezes recalcada e apagada com os quais Gérard de Nerval conseguiu, do seio dos seus tumores de espírito, fazer dar vida a seres, seres que retomou da alquimia e reivindicou aos Mitos e salvou do enterro dos Tarots. O Anteros, a Ísis, os Kneph, Belo, Dagão ou a Mirto da Fábula para mim já não são de forma nenhuma os outros, das histórias equívocas da Fábula, mas inauditos e novos seres que não têm de forma alguma o mesmo sentido, e de igual forma já não traduzem angústias célebres, mas fúnebres, do Gérard de Nerval uma manhã enfor-

cado, e acabou-se. Quero eu dizer que a força de recalçamento de um grande poeta perante os Mitos é *absoluta*, mas que Gérard de Nerval, como o senhor disse nalgumas passagens dos seus artigos, acrescentou-lhe a sua própria transfiguração, não já de um iluminado mas enforcado que há-de sempre cheirar a enforcado. Para alguém se enforcar de manhãzinha no candeeiro de uma rua suspeita, precisará de ter torções do coração em primícias dessa imanência de enforcamento ⁽¹⁾. Terá de sofrer as mortais angústias que Gérard de Nerval soube aproveitar para incríveis músicas mas que não valem pela melodia ou pela música, antes pela baixa, quero dizer caverna baixa, abdominal, de um coração atingido.

Com toda a certeza, Gérard de Nerval estudou a Cabala alquímica que a Grande Obra, como todos sabem, aflorou mas nunca chegou a atingir. Em contrapartida, os poemas de Gérard de Nerval, quero dizer os sonetos insólitos das suas *irrecusáveis Quimeras*, estão na via das explosões da Grande Obra que foram e continuarão sempre a constituir o mergulho da força de ser no delírio das reivindicações.

*Mergulharam-me três vezes nas águas do Cocito
E sempre a proteger a minha mãe Amalecita ⁽²⁾
Volto a semear-lhe aos pés os dentes do velho Dragão.*

Anteros vingasse aqui da mãe, se a faz nascer com velhos dentes ⁽³⁾. Aqui, Gérard de Nerval três vezes se contorce todo

⁽¹⁾ *Des torsions du coeur en prémices de cette immanence de pendaison*, no original. (N. do T.)

⁽²⁾ Traduz-se *Et protégeant toujours ma mère Amalécite* (como Artaud escreveu), mas o verso de Nerval é *Et, protégeant tout seul ma mère Amalécite*. (N. do T.)

⁽³⁾ *Et protégeant toujours ma mère Amalécite / Je ressème à ses pieds les dents du vieux Dragon*. Não se compreende bem o que têm tais dentes a ver com os «velhos dentes» da mãe. (N. do T.)

contra o esquecimento em que os «monarcas dos deuses» o mergulham como num banho de vitríolo.

Diz o verso assim:

E sempre a proteger a minha mãe Amalecita

Quem afinal? Como é sabido, os Amalecitas eram uma raça que se julgava saída da terra pura, sem compromisso algum com deus, mas que a longo prazo e à força de se confundirem com o princípio do lodo gerador quiseram reencontrá-lo no útero para extrair daí a sua descendência; e se alguma coisa heróica existir naquele «sempre» que Gérard de Nerval-Anteros usa para continuar a proteger a mãe, mesmo em plena descida sua aos infernos, também ali pode sentir-se, e isto já se não separa da Cabala dos Mitos ou do jogo das cartas do Tarot, digo eu que pode sentir-se ali esse apertar das dentições primeiras, e direi mesmo a horrível tripsião dentária de um dever na iminência de largar de mão e se revoltar contra os servilismos filiais. Porque Amalecita também é conhecida na Bíblia como primeira mãe que à terra quis tomar o princípio inato de deus e, na parte mais húmida da sua própria caverna de terra, o útero, incubá-lo *como* seu próprio filho. E voltar a semear-lhe aos pés os dentes do velho dragão é espetar raízes para fazê-la talvez crescer, mas também pôr à mostra, contra ela, todos os dentes de uma materna mama, sobretudo para se livrar dela. E não se trata apenas de um problema de sentido. Quero eu dizer que a prova do sentido dos versos das *Quimeras* não pode ser feita pela Mitologia, a alquimia, pelos Tarots, pela mística, a dialética ou a semântica das psicurgias, mas só pela dicção. Todos os versos foram escritos para serem ouvidos primeiro, concretizados pelo estentor das vozes, e nem se dá o caso de serem iluminados pela sua música e poderem então falar pelas simples modulações do som, e som a som, pois fora da página im-

pressa ou escrita é que um verso autêntico pode ganhar sentido, e é-lhe preciso o espaço do fôlego entre a fuga de todas as palavras. As palavras fogem da página e saltam com todo o ímpeto. Fogem do coração do poeta que lhes impulsiona a força de intraduzível assalto. Que já só as retém no soneto pela força da assonância, a soarem fora com idêntica roupagem mas numa base de inimizade. — E lá dizer isto dizem, as sílabas dos versos, dos versos tão duros de gerar como os das *Quimeras*, mas com a condição de elas serem de novo, e a cada leitura, *expectoradas*. — Pois nessa altura é que os seus hieróglifos se fazem claros. Que todas as chaves do seu pretenso ocultismo se apagam nas dobras agora inúteis e nefastas da matéria do cérebro. Porque esses versos só são herméticos para quem nunca pôde suportar um poeta e por odiar o cheiro da sua vida se refugiou no puro espírito. Espírito esse que declara herméticos, desde há cem anos a esta parte, os versos das *Quimeras* e é, julgo eu, esse espírito de eterna preguiça que, perante a dor e temendo entrar nela a sério de mais, sofrê-la também ele a sério de mais, quero eu dizer que por ter medo de *conhecer* a alma de Gérard de Nerval, como se conhecem os bubões de uma peste ou os temíveis riscos negros da garganta de um suicida, foi refugiar-se na crítica das fontes, tal como os padres, nas liturgias da missa, fogem aos espasmos de um crucificado. — Porque as liturgias indolores e críticas do ritual dos sacerdotes judeus é que provocaram as escoriações e tumefacções do corpo de certo homem, também ele um dia enforcado nos quatro pregos do seu calvário e depois atirado a uma estrumeira de vacas como aos cães se atira toucinho. E se não enforcaram Gérard de Nerval no Gólgota, pelo menos ele fê-lo sozinho num candeeiro, como se fosse a roupa de um corpo usada de mais, essa que penduramos num velho prego, ou um velho e desesperado quadro que vamos pôr no prego. E isto é uma coisa que agora se sente nos seus poemas que são os poemas de um enforcado, enforcado

perante a crítica do ser e as captações dos rituais. Enforcado perante o nascimento das fábulas e a fonte das alegorias. Porque, perante cada alegoria ou símbolo, há um padre como Dom Pernety e tal como na Idade Média houve padres perante as esfoladelas de certas criaturas nunca nascidas ainda, e sempre por nascer (*), e escavações do osso da dor de que esses padres extraíam, eles não nascidos e no nada mas vivendo dessa dor em primícias das suas futuras maturações, os símbolos da pretendida *abortadora* ciência da alquimia.

Porque Gérard de Nerval não teria sofrido da vida se a vida não tivesse sido posta em símbolos, não tivesse sido *tipificada* em símbolos, trinchada nas panelas em homunculi de astral, e se estes símbolos e alegorias de seres desesperados e recalçados pelo *ritual* da alquimia não tivessem, por outro lado, sido postos fora de semente, fora dessa casta de tumores e sementes que na vida real conduz à sífilis e à peste, ao suicídio ou à loucura. — A loucura o que é? Uma transplantação fora de essência mas nos precipícios do interior exterior. A essência o que é? Uma cova ou um corpo? A essência é essa cova de um corpo que o precipício da boca circular da panela nunca significou verdadeiramente perante as impaciências da alquimia. Sobrará disto um pó de osso? Nem tanto? Mas qualquer coisa, sim, como uma sintaxe, as larvas de uma antiga sintaxe que se arrastam no esqueleto dos nossos cérebros. Tal como dos Tarots não resta um eixo, mas restam as imagens de uma imaginativa floração fulminada. Não floculações em redor de uma árvore de eixo, mas floculações de um derrocado primarismo. Os Tarots são a ideia de um Número sobre o qual há que fazer repousar as coisas, e fique a saber-se que este Número, como uma árvore de má cepa, há bastante mais tempo que o grande ano

(*) *Encore jamais nés, et toujours à naître*, no original. (N. do T.)

dos séculos foi desabrochado da realidade. E se Gérard de Nerval mergulhou em tudo isto, as suas *Quimeras* é que o salvaram. — Quero eu dizer que as *Quimeras* não podem explicar-se pelos Tarots, mesmo que eles sejam vistos como o interno jogo de uma prefiguração alquímica das coisas, e o drama de todas as figuras que entram nesta prefiguração é não poderem também elas explicar-se com este sombrio parto de princípios que está na base da Mitologia, porque os princípios da Mitologia foram seres de quem Gérard de Nerval, para ser, não precisava.

*

Nunca pude suportar que se especulasse com os versos de um grande poeta sob o ponto de vista da semântica, da história, da arqueologia ou da mitologia —

os versos não se explicam,

mas no que respeita a Gérard de Nerval, e sobretudo aos poemas das *Quimeras*, parece-me um pecado mortal.

Porque a primeira transmutação alquímica que se opera no cérebro de um leitor dos seus poemas é perder o pé perante a história e o concreto das recordações mitológicas objectivas para entrar num mais válido e mais seguro concreto, o da alma do próprio Gérard de Nerval, e com isto esquecer a história e a mitologia e a poesia e a alquimia.

O que me impressionou nas *Quimeras* de Gérard de Nerval foi Anteros, Ísis, Kneph, Santa Gúdula e o Príncipe de Aquitânia ali se transformarem em novas criaturas; e não como Titânia, Júlio César, Romeu e Julieta ou Hamlet príncipe da Dinamarca nos dramas de Shakespeare, mas como insólitas e maravilhosas máquinas de consciência com ar de novo numa vida à parte e que parece *preceder* a Mitologia e a história; e não terem, como em Shakespeare ou noutros poetas, delas

saido. Quer isto dizer que, longe de explicar Gérard de Nerval pelas suas fontes pode dizer-se científicas, como o faz Georges Le Breton, direi que a história, a Mitologia e a alquimia vieram dessa corrente anímica interna que muito raros grandes poetas da história manearam na sua força ser e na emissão criadora de objectos. E estes objectos que são seres, todos eles, chamam-se Anteros, Ísis, Kneph, o Cocito, Mirto, Iacchus, o Aqueronte e o Dragão. — Quer isto dizer que, longe de eu ver explicar Gérard de Nerval pela Mitologia e a alquimia, desejaria ver explicar a alquimia e os seus Mitos pelos poemas de Gérard de Nerval. A poesia é uma enervação magnética do coração, e o ser de Gérard de Nerval toda a vida possuiu uma das suas cavernas, das principais cavernas emissoras de um vazio onde toda a poesia se refaz. Nas *Quimeras* não há um só poema que não faça pensar nas mortais angústias físicas de um primitivo parto. E não creio, eu, que a *ciência* dos seus poemas lhe tenha chegado das pesquisas no domínio mitológico ou alquímico, nem a realidade dialéctica das personagens fabulosas que ele evoca possa chegar, através de um ponto de vista banal, a elucidá-las, situá-las num trajecto metafísico, e até mesmo, se quisermos, *justificá-las* perante a percepção.

O trajecto metafísico dos poemas de Gérard de Nerval não é o das grandes fábulas míticas nem da simbólica aliás terrivelmente evasiva, também ela, mas ainda assim não em excesso, da alquimia; quero dizer que a maneira de realizar a Grande Obra é negativa para os alquimistas, escapa por natureza ao aprisionamento numa ideia ou num termo e só evoca estados ou factos novos até então nunca produzidos, e que não podem parecer-se com nada antigo ou conhecido; e, se cada poema de Gérard de Nerval como que é a explosão de um ser da Grande Obra, este ser será bastante melhor e, a mais justo título do que todas as conquistas da alquimia, *real*. Pois ela realmente nunca existiu, segundo creio.

Porque na história a alquimia, como o resto, não passa do abecedário de um número de abortos científicos hoje determinado, um formulário não inteiramente catalogado e que aliás não pode sê-lo mas passará a sê-lo quando se fala dele, de operações que o homem não pode visar sem crimes, e só muito raros grandes poetas como Baudelaire, Edgar Poe, Rimbaud, Lautréamont e sobretudo Gérard de Nerval nos restituíram o seu equivalente. E na alquimia da história não passam da cozinha, agora caduca, da semântica de um ritual. E não pode conduzir-se a alma dos intocáveis poemas das *Quimeras*, para sempre inexpugnáveis e intactos perante a abordagem dos comentários ou das *classificações* dialécticas do espírito, não pode conduzir-se esta alma a aproximações com realidades ou chaves alegóricas já conhecidas, experimentadas e entendidas. — E também não são puras associações de músicas e palavras. — Nestes poemas há um drama do espírito, da consciência e do coração, posto em marcha pelas mais estranhas consonâncias não de sons, não no registo auditivo, mas *animado*, Grande Obra de uma metamorfose do próprio princípio da acção, expansão feita fora do obscuro da consciência, inocente soco das mais incríveis explosões de linguagem que um ser humano alguma vez avaliou. Quero eu dizer que os poemas de Gérard de Nerval são tragédias, e a seu respeito também se não pode já falar de desvarios puramente picturais, fabulosos ou sonoros da imaginação, sem passar ao lado dos tumores passionais morais, das maravilhosas libertações afectivas morais, de todos os picos de consciência que andam a nadar, e que deus, sentencioso, entendido e primário perito de todos os rudimentos do insondável incriado, como ele é sempre, não parou de fazer nadar. E essas tragédias de uma humanidade recalcada e que até então nunca tinha podido viver, são tempestuosos protestos de seres que respiram, sentem, compreendem, sofrem, e nos seus poemas pretensamente hieroglíficos das *Quimeras* Gérard de Nerval conseguiu fazê-los *surgir à luz do dia*.

A propósito dos poemas de Gérard de Nerval, teremos que deixar de falar em mistagogia ou ocultismo, teremos que deixar de nos dirigir a uma Cabala dos números e das suas formas, a uma simbólica histórica das fabulações afectivas, a uma já existente semântica dos sentimentos e das suas formas, a uma dramaturgia por outros tipificada da concepção e das ideias. — O problema da imaculada concepção nunca foi resolvido na Cabala da história, e os poemas de Gérard de Nerval não saíram da Cabala nem da história, quero dizer que não têm absolutamente nenhuma ligação seja com o que for já emitido na alquimia ou nos Tarots e se libertam, e expandem, não em paralelo a uma simbólica, a uma mística e às alegorias cabalísticas da ciência monstruosamente falsa e criminosa dos Iniciados, mas em contradição com essa ciência e com todas as chaves psíquicas dos passes de mágica dos Tarots.

Na alma de Gérard de Nerval, eu não estava lá mas os seus poemas dizem-mo, devem ter-se dado espantosas explosões durante as tomadas de contacto que teve, quer com a ciência alquímica, quer com as manipulações da simbólica espantosamente primária e *impulsiva* dos Tarots. Os Tarots serviram-se de estados ainda *incabados* e larvares da consciência para cifrar uma ciência que apenas assenta sobre o nada e quis precipitar sobre os Tarots o nascimento de uma simbólica do nada. Ora o nada é dos poetas e não dos feiticeiros, das pitonisas, dos deitadores de cartas ou dos mágicos. O nada é esse abismo de horror de onde a consciência acorda, desde sempre, para sair dentro daquilo que tem para existir. Um mundo de partejamentos, não a propósito de qualquer coisa mas de nada, e principalmente de nada porque ao princípio a alma nada sabe, não é nem sabe nada. Mas tudo tem sempre a ver com isso. E o fundamento do Ramayana, não saber do que a alma é feita mas achar que ela é e sempre foi feita de qualquer coisa que antes era, e não sei se a palavra *rémanence* existe em francês mas traduziria muito bem

aquilo que eu quero dizer, que a alma é um cúmplice, não um sedimento mas um cúmplice que a faz sempre depender e ascender do que outrora pretendeu subsistir, queria eu dizer *remanar*, permanecer para reemanar, emanar conservando tudo o que lhe sobra, ser a sobra que vai ascender. — Ora essa fá-la o poeta, e é o único a fazê-la. E não sei se a palavra drama vem de Rama, que foi um ser inimigo do sopro Brahma, mas sei que os poemas de Gérard de Nerval são seres extraídos por Nerval do nada, não através dos Tarots, da alquimia ou da história, mas através da sombria história que foi a sua própria história, a sobrevivência do seu velho coração, a permanência de um velho coração.

*

Através desta sombria história que a sua alma foi, desde sempre alimentada pelos Tarots da história ou os alambiques da alquimia, não esqueçamos, porém, que Gérard de Nerval morreu enforcado, ele próprio se enforcou de manhãzinha num candeeiro, e o suicídio não pode ser nada além de um protesto contra a ascendência e estou em crer que a do tempo, não pelo lado em que o tempo é o tempo que nos segue na vida presente, mas aquele em que a vida presente se insurge contra a presença da eternidade. Esta presença eterna de um animal em cujo copioso ventre continuam a viver os Tarots da história e os alambiques de uma alquimia caduca. — Gérard de Nerval sofreu pavorosamente dos Tarots, da alquimia e da história, e longe de eu supor que se inspirou nos Tarots, na mitologia, na alquimia ou na história para a gênese das suas ideias, direi antes que a reagir contra os símbolos dos mitos e o primarismo dos Tarots é que inventou, ao correr de dias e noites, o lodoso osso da efervescência dos seus poemas tal como repelimos uma cruz pútrida em paralelo com a invenção daquilo a que malefica-

mente se chama a santa cruz. Porque foi o seu golém, acabarei por dizê-lo, quem fez não só o Gérard de Nerval como todos os grandes poetas, essa criatura arrancada a um corpo do presente e que os espíritos da antiga história forçam, *deus* sabe por que sinistra magia, a regressar nas suas histórias de merda enquanto a do passado está morta, tal como o próprio passado está morto e bem morto.

Não, ninguém voltou nunca ao passado ou à história mas, do corpo de cada grande alma, manobreadores de criminosa magia há que tiram um corpo bom, bom para ser posto a transpirar nas mortais angústias da história iníqua onde a sua vida *passada* se alimenta.

Perante a Mitologia ou os Tarots, Gérard de Nerval reencontrou as suas próprias fontes, e as histórias das altas fábulas empalidecem perante os tiros de bomba do *Desdichado*, do Hórus, do Anteros, da Delfica, da Artémis⁽²⁾. Tiros de bomba que têm duplo sentido e a meus olhos só são herméticos para quem acredite ainda no Hermes, na psicurgia, no ocultismo ou na missa das mistagogias.

Porque os poemas de Gérard de Nerval são muito claros e, em toda a poesia desde sempre escrita, nada há que tenha repellido o arcano obscuro, a obscuridade das chaves ocultas, a obscuridade das chaves com o ciúme (do espírito santo) de todos os espíritos, inscritos na *carência* da nossa carnal humanidade, desta humanidade.

A carne da humanidade sofre, já se sabe, mas por se ter deixado cair em carência perante a pena da claridade.

Não mereceu que a tirassem da carência, mas a consciência que blasfemou ressurgiu em crianças.

No entanto de tempos a tempos, quero dizer de longe em longe no entenebrecido espaço do tempo, um poeta gritou para

(2) «Personagens» dos sonetos das *Quimeras*. (N. do T.)

fazer com que as crianças regressassem. E Anteros, Artémis, Hórus, Delfica e o Desdichado são essas mulheres, as almas dessas crianças, os seres nascidos da entumesciente crosta do seu coração de imortal suicida que vêm à boca de cena bramir o seu drama, a tragédia do seu desejo de claridade: iluminar a insistente treva, como eu diria se fosse Mallarmé mas direi também como Antonin Artaud que sou, a insistência dessas trevas que vêm avolumar-se à volta da minha vontade de existir.

A primeira dessas trevas é espírito, querer saber o como e o quando por data e referência às falésias e às costas dos mares batidos da geografia *experimentada*, referência a esse inventado rio do tempo dos factos que no tempo corre, referência a sentimentos já vividos, desmoronados e falsos, referência a um drama inteiro já encaixilhado e delimitado pela história, referência a conflitos experimentados ou paixões (que o caixão engoliu) que o caixão dissolveu e o recuo da morte fixou, mas embora fixos ainda mais mortos estão do que se aqui aparecessem, estes seres que os viveram, para vivê-los sobrepostos aos modelos do passado.

Por isso o espírito passado não ilumina Gérard de Nerval e os seus poemas não iluminam mitos, se é que não se dá mesmo o caso de também não poderem, ciumentamente, ser iluminados pelos mitos enterrados no passado; o Anteros de Gérard de Nerval, já eu o disse, é um novo ser que não ilumina a história de Anteu porque Anteros é um ser inventado, a corda no coração de uma assonância nova que surge do fundo do soneto presente para agitar recalcamientos tão bem macerados, tão complexos, que a sua aridez é nova luz e a sua complexidade é simples trança de uma corda ensopada durante muito tempo na terra que a inventou. — Terra essa com catorze pés ⁽³⁾.

(³) Sentido poético; os «pés» (conjunto de sílabas com sonoridade autónoma) que existem nos sonetos. (N. do T.)

Em Anteros do que se trata? De um revoltado. E saber de onde ele vem, na mitologia ou na história, é dissolvê-lo e assassiná-lo. Mover o seu drama como uma estocada é, porém, fazê-lo viver.

Pôr a viver este insurrecto incoercível que faz, da lâmina enterrada no seu coração, uma arma contra o deus interior, espírito do golpe com que ele quis, ele, assassinado, atingi-lo e do qual fará um golpe assassino.

Volto o dardo contra o deus vitorioso (³).

Mas como animar este drama, como fazê-lo viver e rever dizendo-o.

Os poemas de Gérard de Nerval não foram escritos para serem lidos em voz baixa nas redobras da consciência, mas serem expressamente declamados, pois o seu timbre necessita do ar. — São misteriosos quando não são recitados, e a página impressa põe-nos sonolentos mas, pronunciados entre lábios de sangue, digo, vermelhos, porque são sangue, os seus hieróglifos despertam e pode *ouvir-se* o protesto que fazem contra a ascendência dos factos, e o protestatário não será um golém mas um ser que repele Jeová de deus para sair daí Belo ou Dagão, e do Belo e do Dagão ele extrai o próprio Gérard de Nerval insurgido contra os monarcas dos deuses, e que diz:

Mergulharam-me três vezes nas águas do Cocito,

mergulhado nu para me fazerem esquecer, mergulhado feto para me fazerem esquecer, três vezes queimado neste vitríolo genésico onde todos os monarcas da inveja mergulham o homem, os monarcas da inveja eterna que espíritos celestes têm do homem, para fazê-lo esquecer a série de combates seus de ser encarnado.

Mergulharam-me três vezes na água do Cocito

(³) Em Nerval, *les dards* (os dardos). (N. do T.)

e a proteger completamente só, só na minha obstinada criaturidade,

e a proteger completamente só a minha mãe Amalecita ⁽⁴⁾,
e agora esta Amalecita porquê, esta mãe de um obstinado Anteros?

Por ser da raça dos antigos enterrados; quais?, aqueles, como os Amalecitas primeiros, que eram amantes da terra eterna, do estupro das animalidades,

porque, ao ser *anima*, o sopro do corpo foi esse íman na terra, a primitiva terra irascível de onde nasceu e que Gérard de Nerval fará reviver como Anteu saído da terra.

Volto a semear-lhe aos pés os dentes do velho Dragão,
fim que pode entender-se com outro sentido.

É que a raça chegada da terra sexual dos Amalecitas, húmus de morte por húmus de morte, laringe anal da putrefacção, e na história deixou a terra para entrar na sexualidade pura, não mais terráquea pelos húmus voluntariamente amontoados e repisados da poeira, não poeira mas seres animados com ossículos, raça que deixou, quero eu dizer, a terra para entrar na sexualidade pura, encarnação alheia ao ossículo e sem mais ser que o furo húmido que se avilta por humidade na sua placenta de lama húmida, micção líquida de uma adiposidade, esta raça fez Anteu esquecer a sua origem de pó puro, pó expansivo e animado (que o estar sempre um pouco molhado só se deve à sua natureza seca, que se destacou do húmido), e este Anteu, que Gérard de Nerval para si próprio foi, quis vingá-lo mas pressionado como eu ou tu, leitor do poema, recitante ou declamador, pressionado pelas exigências das coisas, derrubado pela ditadura das coisas que os monarcas das fábulas celestes estiveram sempre a representar, três vezes foi tomado e mergulhado

⁽⁴⁾ Notar que Artaud cita correctamente o verso de Nerval, o que não sucedia no princípio do texto. (*N. do T.*)

nas águas do Cocito e, sem querer, mas impelido pelo velho e deslembado atavismo do seu inconsciente, continuou sempre a *proteger* a sua mãe traidora, a Amalecita que toma por criatura o seu útero, e do útero fez um deus. E, útero a útero, ela acredita que é ser e preventivamente tem nesse cofre a génese do seu filho deus.

(Aqui a história do quadro negro, em casa da Sr.^a Guilhen, onde eu fazia progressos excessivamente rápidos e fui assassinado e posto na segunda classe da instrução primária.)

*

Lúcifer e as suas criaturas dominam-me.

É o pecado original, não dos seres mas de deus, que nos seus poemas, segundo creio, Gérard de Nerval acusa, afecções, volições, *impulsos*, repulsas.

ANTONIN ARTAUD

Depois de Rodez.

Na casa de saúde de Ivry, Antonin Artaud recupera Paris, os seus amigos de Paris, e Gaston Gallimard fala-lhe em editar as suas Obras Completas. Para elas — para um primeiro volume que incluirá as Lettres e Adresses publicadas na Révolution Surréaliste — é que Artaud rescreve e altera antigos textos seus; há o caso, porém, da Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous, que lhe foi atribuída embora tenha sido escrita por Robert Desnos ou mesmo — como diz Georges Bataille em *Le Surréalisme au jour le jour* — por Théodore Fraenkel, um médico que colaborou de muito perto com os surrealistas.

A sua experiência de Rodez não lhe permite, contudo, prescindir de um texto denunciador do lado «escandaloso» dos asilos para alienados, da violência moral e física dos electrochoques a que o alienado «indócil» está sujeito.

Em Rodez, Artaud fora submetido a electrochoques teoricamente irreferenciáveis pela memória do paciente mas que o deixam «adormecido a electricidade», incapaz de «encontrar a matéria fundamental da alma e libertá-la em fluídos de qualidade». O horror à violência do electrochoque é tal, que está pre-

sente em muitas cartas suas e também nalguns poemas, como Alienação e Magia Negra ou neste, que deixou por concluir:

Passei 9 anos num asilo de alienados.

Fizeram-me ali uma medicina que nunca deixou de me revoltar.

Essa medicina chama-se electrochoque, consiste em meter o paciente num banho de electricidade, fulminá-lo e pô-lo bem esfolado a nu e expor-lhe o corpo tão externo como interno à passagem de uma corrente que vem do lugar onde se não está nem deveria estar para lá estar.

O electrochoque é uma corrente que eles arranjam sei lá como, que deixa o corpo, o corpo sonâmbulo interno,

estacionário

para ficar sob a alçada da lei arbitrária do ser, em estado de morte por paragem do coração.

A vontade de recuperar o material que servia à Lettre aux médecins-chefs... levou-o para sucessivos desvios do tema inicial e fê-lo escrever Les Malades et les Médecins, que ele próprio veio a ler numa sessão radiofundida pelo Club D'Essai, em 9 de Junho de 1946. Não gostou, porém, de se ouvir. Nem o timbre nem o tom da leitura lhe agradaram, e a 17 de Julho o mesmo Club viu-se forçado a conceder-lhe outra oportunidade, desta vez para ler Alienação e Magia Negra, centrado na experiência dos electrochoques.

Comparada com a gravação existente, verifica-se que a ver-

são escrita, e mais tarde incluída em Artaud le Môme, difere daquela nalguns pontos e acrescenta-lhe um final em glossolalia. Em nada suaviza, porém, este texto que é o mais indignado de Artaud sobre Rodez.

Os asilos de alienados são receptáculos de magia negra conscientes e premeditados,
e não só os médicos favorecem a magia com intempestivas e ambígenas terapêuticas,
como a praticam.

Se não tivesse havido médicos
nunca teria havido doentes,
nem esqueletos de mortos
doentes para escortaçar e esfolar,
porque foi com médicos e não com doentes que a sociedade começou.

Quem vive, vive dos mortos.
E também a morte precisa de viver;
e nada existe como um asilo de alienados para incubar suavemente a morte, e manter mortos na incubadora.

Começou 4000 anos antes de Cristo,
essa terapêutica da morte lenta,
e a medicina moderna, neste ponto cúmplice da mais sinistra e

crapulosa magia, passa os seus mortos ao electrochoque ou à insuloterapia para despejar bem despejadas do próprio eu as suas coudelarias de homens, todos os dias, e expô-las assim vazias, assim fantasticamente disponíveis e vazias, às obscenas solicitações anatómicas e atómicas do estado que se chama Bardo ⁽¹⁾, entrega do *barda* de viver àquilo que o não-eu exige.

O Bardo é a angústia de morte onde o eu desaba em charco, e no electrochoque há um estado-charco por onde passa todo o traumatizado e que lhe faz, não já nesse instante conhecer, mas horrível e desesperadamente não reconhecer o que foi ao estar em si, então o quê, lei, eu, rei, tu, sei lá, ISSO.

Eu passei por isso e não esqueço.

A magia do electrochoque drena um arquejo, emerge o aflito no arquejo por onde se deixa a vida.

Ora, os electrochoques do Bardo nunca foram uma experiência, e arquejar no electrochoque do Bardo, ou até no Bardo do electrochoque, é deixar em migalhas uma experiência sorvida pelas larvas do não-eu e à qual o homem não vai aceder.

No meio deste palpitir e respirar de todos os outros que fazem o cerco a quem *se afunda*, como diz o Mexicano quando ar-

⁽¹⁾ O Bardo-Thodol dos monges tibetanos, vazio «entre a vida e a morte». (N. do T.)

queja para golpear a casca do seu ralador ⁽²⁾, *por todos os lados sem lei*.

A medicina vendida mente, cada vez que mostra um enfermo curado com as introspecções eléctricas do seu método, e quanto a mim só vi aterrorizados do método, incapazes de reencontrarem o seu próprio eu.

Quem passou pelo electrochoque do Bardo, e pelo Bardo do electrochoque, não volta a levantar-se das suas trevas e a vida baixa-lhe um furo.

Sofri moleculações destas sopro atrás de sopro do arquejo dos moribundos autênticos.

Aquilo a que os Tarahumaras do México chamam cuspidela do ralador, a cinza do carvão sem dentes.

Perda de um pedaço da euforia primeira que um dia tivemos ao sentir que éramos vivos, engolidores e mastigadores.

E assim o electrochoque, como o Bardo nascido das larvas, com todos os estados em pó do paciente, todos os factos do seu passado, faz larvas sem utilidade para o presente e que não param de assediar o presente.

Mas, repito eu, o Bardo é a morte, e a morte é só um estado de magia negra que não existia há tanto tempo como isso.

⁽²⁾ Ver pp. 39 e seguintes da edição portuguesa de *Os Tarahumaras* (Relógio d'Água, 1985). Os raladores (*râpes*), «madeira ensopada em Tempo, que beneficiou dos sais secretos da terra», entalhada e com sinais e pontos do Princípio Masculino e da Fêmea e da Natureza, destinados a ralar a separação dos dois Princípios. (N. do T.)

Criar artificialmente a morte, como a actual medicina faz, é facilitar um refluxo do nada que não deu nunca proveito a ninguém
mas sacia certos predestinados que há muito tempo se aproveitam do homem.

Para dizer verdade, desde há certo ponto do tempo.

Qual?

Aquele onde houve que optar entre a renúncia de ser homem ou fazer-se alienado evidente.

Mas quem garante aos alienados autênticos deste mundo que serão tratados por vivos autênticos?

farfadi
tá azor
tô elá
ô elá
á
tará
ilá

[CARTA A PETER WATSON]

Quando Antonin Artaud saiu de Rodez, houve um espectáculo em sua homenagem no Teatro Sarah Bernhardt. Não o deixaram, porém, contactar directamente com o público. Reagindo a esta medida que o impedia de divulgar textos escritos no asilo, conseguiu aparecer como figura central de uma conferência que acabaria por ter lugar sete meses mais tarde, no Vieux-Colombier ⁽¹⁾.

Entretanto, desejoso de chegar a um maior número de pessoas, Artaud tentava que o publicassem num jornal. Com este objectivo entregou dois textos seus a Maurice Saillet, que se esforçou (em vão) por fazê-los aparecer no Franc-Tireur e no Combat (publicações que pareciam de tom compatível com o tipo de intervenção de Artaud) mas conseguiu interessar Cyril Connolly (da revista Horizon) pela sua divulgação em língua inglesa.

Posto em contacto com Peter Watson, da mesma revista⁽²⁾, Artaud propôs-lhe a tradução de Centre-Mère et Patron-Mi-

⁽¹⁾ A edição portuguesa de *A Arte e a Morte*, desta editora, inclui um texto de André Gide sobre esta sessão.

⁽²⁾ Quem quiser saber mais pormenores sobre Cyril Connolly e Peter Watson (*one of the most personable men in the England*), em-

net ⁽³⁾ e de Alienação e Magia Negra, fazendo-lhe o outro notar que as características muito especiais dos dois textos iriam tornar difícil a sua aceitação por quem nada sabia a respeito do autor. «E se o próprio Artaud se apresentasse aos Ingleses?» — sugeria Watson.

A longa carta a Peter Watson procura atingir esse objectivo. A revista Horizon não chegou, porém, a publicá-la. E só em 1948 (pouco depois da morte de Artaud) a revista Critique a divulgou no seu original francês, fazendo-a preceder pela seguinte nota de Georges Bataille:

«UMA CARTA DE ANTONIN ARTAUD

«Introdução à leitura da sua obra

«O poeta Antonin Artaud morreu em 4 de Março de 1948, com cinquenta e dois anos de idade. Participou no Movimento Surrealista, ainda nos seus começos. Foi actor dramático (no teatro e no cinema), encenador (no teatro). Internado em 1937, depois de regressar de uma viagem à Irlanda, durante nove anos permaneceu nos asilos de Sotteville-lès-Rouen, Sainte-Anne, Ville-Éverard e Rodez. Em 1946 recuperou a liberdade (e os seus amigos organizaram-lhe uma sessão de homenagem no Teatro Sarah Bernhardt).

«O nome de Artaud ficará associado aos de Hölderlin, Nietzsche e Van Gogh. Deixará por memória um homem que consumiu um fogo interior, quis dar sinal do seu sofrimento e, sendo impossível fazê-lo com fidelidade, acabou por se extinguir. É difícil comentar os escritos de Antonin Artaud: 'esta

bora fornecidos de acordo com uma perspectiva mesquinha e maledicente, pode encontrá-los no capítulo *Unspoiled Monsters* de *Answered Prayers*, livro póstumo de Truman Capote.

⁽³⁾ Teria sido curioso poder avaliar-se que soluções o tradutor encontraria para uma versão inglesa minimamente aceitável deste poema.

obra, escreveu muito justamente Arthur Adamov, escapa a toda a tentativa habitual de crítica'; e falar dela, como se fórmulas pudessem aprisionar-lhe o movimento insatisfeito, 'será fazer aquilo que a si própria ela recusou'.

«Publicamos aqui uma carta dirigida a Peter Watson, onde o poeta apresentava a sua obra tendo em vista o público inglês. Maurice Blanchot (a quem cedi este texto) publicou na L'Arche as suas primeiras linhas, dizendo: 'A tais palavras não vemos o que seria conveniente acrescentar, pois têm a crueza da faca e em clarividência passam por tudo aquilo que um escritor nunca conseguiu escrever a seu próprio respeito, mostrando que cabeça lúcida é a cabeça que sofreu, para ficar livre, a provação do Maravilhoso.'

«Agradeço a Peter Watson a autorização que deu para publicarmos esta carta (que irá aparecer na Inglaterra, em tradução) e à Sr.^a Paule Thévenin, cujo esforço permitiu chegar à leitura correcta de um manuscrito difícil.

G. B.»

Georges Bataille ainda acrescentava:

«N. B. — Esta carta refere-se à obra completa de Antonin Artaud. [...] Notemos, enfim, que as passagens de pura glosolália, parecidas com a linguagem ininteligível dos primeiros cristãos nos seus momentos de entusiasmo verbal, encontram-se num grande número de poemas e textos recentes do autor.» ⁽⁴⁾

⁽⁴⁾ Não será de mais repetir aqui a nota de rodapé que a isto mesmo se refere e foi incluída na tradução portuguesa de Van Gogh, o *Suicidado da Sociedade*, publicado nesta colecção: «A obra literária de Artaud está cheia destas 'erupções' da linguagem, cujo verdadeiro sentido já ocupou, com maior ou menor êxito, muitos dos que têm estudado os seus escritos. De preferência às hipóteses complexas que alguns levantam, chamamos a atenção para estes versos de Artaud *le Mômo* (Ci-gît): *Toda a linguagem verdadeira / é incompreensível / tal como o bater / do bater de dentes.*»

Paris, 27 de Julho de 1946

Caro senhor,

Estreei-me na literatura a escrever livros para dizer que não podia escrever absolutamente nada; tivesse eu qualquer coisa para dizer ou escrever, e o meu pensamento era o que mais via recusado. Nunca tinha ideias e dois ou três livros curtos, cada um com 70 páginas, correm sobre essa ausência profunda, inveterada, endêmica, de qualquer ideia. São o *Ombilic des Limbes* e o *Pèse-Nerfs*.

Logo na altura me pareceram cheios de fissuras, falhas, chatezas e como que repletos de abortos espontâneos, abandonos e abdições de toda a espécie, sempre a viajarem ao lado do que eu queria dizer de essencial e de enorme, e eu a dizer que nunca cheguei a dizê-lo. No entanto, vinte anos passados surgem-me espantosos, não de êxito em relação a mim mas ao inexprimível. É deste modo que as obras seguem tem-te-não-caias e, todas a *mentir* em relação ao escritor, constituem por si próprias uma verdade insólita que a vida, fosse ela própria autêntica, nunca deveria ter aceite. — Um inexprimível expresso por obras que não passam de derrocadas presentes e só valem pelo afastamento póstumo de um espírito morto com

o tempo e fracassado no presente, quer o senhor dizer-me o que é?

Várias outras obras escrevi depois: *A Arte e a Morte*, *Helio-gáballo*, *O Teatro e o Seu Duplo*, *Viagem ao País dos Tarahumaras*, *Nouvelles Révélations de l'Être*, *Lettres de Rodez* ⁽¹⁾.

Em todas fui perseguido por essa arlequinada sinistra de um poço em andares de textos uns aos outros sobrepostos e a figurarem num plano único, como a grelha de uma cifra secreta onde o sim e o não, o preto e o branco, o verdadeiro e o falso, apesar de contraditórios em si mesmos se fundiram com o estilo de um homem, o deste pobre Sr. Antonin Artaud.

Não me lembra ter nascido em Marselha na noite de 3 para 4 de Setembro de 1896, como diz a minha certidão, mas lembra-me ter lá estado a debater um problema grave, num lugar que tem que se lhe diga, situado sei lá onde entre o espaço e um mundo sinistro, fortuito, de não ser possível viver nele, grotesco, assustadoramente inexistente.

O espaço abria a uma escada de vidas onde eu não via interrupções ao meu ser,

o mundo sinistro, assustador, grotesco era o desta vida.

O problema que eu debatia era saber se irei parar a um ossário branco, se me entregarei, desde sempre cansado de existir, a este centro branco que...

ou se iria manter-me fiel a esta água negra, a esta aquosa tampa de uma caixa de água negra que obstinadamente me retinha. — No meu coração isto cheirava a merda, essa caixa com o meu tronco dentro, mas eu próprio era o excremento.

⁽¹⁾ Note-se que estas *Lettres de Rodez* são apenas doze cartas de Artaud a Henri Parisot, e nada têm a ver com as *Lettres de Rodez* que actualmente preenchem dois volumes das suas Obras Completas. (N. do T.)

Para resumir, a caixa era um tronco a sangrar mas tronco de homem, quando o buraco branco que a sua alma, uma mulher, me oferecia para mim não era nada.

Vou até à mãe ou vou manter-me pai, em suma o pai eterno que eu era?

Será preciso acreditar-se que tive de escolher ficar pai para a eternidade, pois há cinquenta anos sou homem e não vejo que isto possa mudar.

Porque se outras vidas tive antes desta, não creio que haja outras depois.

A morte só é um estado de passagem. É um estado que nunca existiu, pois se é difícil viver, cada vez se torna mais impossível e sem eficácia morrer — olhando bem para esta vida, lembra-me estar morto nela pelo menos três vezes, real e corporalmente, uma vez em Marselha, uma vez em Lião, uma vez no México e uma vez no asilo de Rodez com os transe de um electrochoque. Em qualquer delas vi-me a deixar o corpo e a viajar nos espaços, mas não muito longe do meu próprio corpo porque não nos soltamos nunca muito bem. E na realidade não se abandona o corpo. O corpo é um tronco e só somos uma folha ao reparar que estamos mortos, e não estamos fora mas dentro.

Porque o morto só uma ideia tem, regressar ao seu cadáver, voltar a tomar conta dele e seguir para diante.

Mas é ele quem nos apanha sempre,
e a gente obedece porque está dentro.

Além disso o morto é um ser que mente, ainda há que sofrer, não é o momento, diz a voz da consciência que sonha, e os que falam estão mortos ou vivos? — Deixaríamos de saber reconhecer-lo. — Morto, fui apanhado no furacão dos seres completamente desgastados de ódio, e dementes. — Ódio que me fez ter uma ideia, eu estava a senti-la dar-me voltas nos ouvidos ausentes e levava-me a mão até ao flanco. Ideia que era cada um dos seres ter-me obrigado a falhar um acontecimento, e

a morte não passar de uma história que eu devia ter vivido vivo.

Morto, morre-se do lado errado, não é a via que devemos tomar.

Sucede apenas que eu, vivo, já não acredito na via, e não creio que os mortos acreditem nela e estejam sequer para discutir o caso. Não se está morto verdadeiramente morto quando se avalia isto ou aquilo.

E então, caro Sr. Peter Watson, interessa-lhe lá saber como a gente está quando se não avalia?, realmente nada. — E o que se passa de forma diferente lá, e se estamos ou não estamos lá.

Não acredito que lhe interesse, e quanto àquilo que me diz respeito saiba que há muito tempo, muitíssimo, muitíssimo tempo deixou de me interessar!

Basta, basta e basta dessa coisa de perguntas e problemas, dessa coisa de problemas e perguntas, disso da vida e do pensamento, disso na morte e do falecimento (até rima, não vê o senhor como rima, oh esta vida que nunca mais se vai embora). Mas espere lá um pouco Sr. Artaud, para ao menos eu pensar que tem algo para dizer.

Eu, Antonin Artaud, não, eu cá não, eu cá não senhor, eu, Antonin Artaud, só quero escrever quando já não tiver nada para pensar. — Como alguém que comesse o ventre, os ventos do seu ventre por dentro.

Diz o senhor que o público inglês me não conhece. E realmente onde iria ele desencantar a *Correspondence avec Jacques Rivière*, o *Ombilic des Limbes*, o *Pèse-Nerfs*, *A Arte e a Morte*, *O Monge de Lewis*, *Heliogábalo ou O Anarquista Coroadado*, *Les Nouvelles Révelations de l'Être*, *O Teatro e o Seu Duplo*, *A Viagem ao País dos Tarahumaras*, as *Lettres de Rodez* e, enfim e sobretudo *Letura d'Eprahi*, escrita em 1935 ⁽²⁾, onde eu

⁽²⁾ Obra provavelmente imaginária, não identificada por nenhum dos seus amigos. (N. do T.)

tinha posto o melhor de mim mesmo, e se perdeu e nunca mais encontrei apesar de ter sido magnificamente impresso com letras recuperadas dos antigos incunábulos,

não,

com letras que os velhíssimos incunábulos se limitaram a imitar,

um decalque duplo,

uma transposição castrada da sua própria cabeça,

e desculpe-me se estou a empregar palavras insólitas e um pouco pedantes,

mas di-las-ei uma transposição

votrovi

canô dirimá

cratirimá

anectimi

vonimi

canô victrimá

calitrimá

endô pitri

calipi

ke loc tisperá

kalisperá

enocimi

vanazim

enamzimi

uma série de encantamentos patetas de falso vasconço, bons para fazer lembrar mortos a fingir

para dizer que o mundo se pôs a milhas depois de impresso este livro, e antes dos primeiros incunábulos já também o mundo se tinha posto a milhas. Porque a vida, caro Sr. Peter Watson, de tempos a tempos dá um salto, mas isto nunca está escri-

to na história e eu sempre escrevi para fixar e perpetuar apenas a memória destes recortes, destas cisões, destas rupturas, destas quedas bruscas e sem fundo que (?)

.....
mas veja lá, caro Sr. Peter Watson, que nunca passei de um doente e mais não será preciso dizer-lhe.

Repito-lhe, nunca pude viver, pensar, dormir, falar, comer, escrever

e só escrevi para dizer que nunca tinha feito nada, não podia fazer nada, e fazendo qualquer coisa na verdade eu não fazia nada. Toda a minha obra foi e só poderá ser construída em cima deste nada,

desta carnificina, desta refrega de fogueiras apagadas, gritos extintos e matanças,

nada se faz, nada se diz mas sofremos, desesperamos e combatemos, sim, julgo que realmente combatemos. — Será apreciado, julgado, justificado o combate?

Não.

Vai-lhe ser dado nome?

Também não,

dar nome à batalha é matar o nada, talvez.

Mas sobretudo parar a vida...

Nunca se há-de parar a vida.

Mas ao menos vai-se ter à planície, quero dizer ao terraple-no que saiu da batalha. Para cheirarmos as memórias do combate?

Nunca.

O combate recomeçou mais abaixo, e visto isso o quê? Esquartaliquidação para sempre? O indefinido raspar da chaga. O infinito lavar na fenda de onde a chaga saiu?

Talvez!

(?) Provável lugar de uma interrupção, enquanto o autor escrevia esta carta. (N. do T.).

Estarás doido, tu?

Qual quê; o senhor é que não passa de imbecil, eu, Antonin Artaud, eu cá ferve, ferve, e você, crítico, pas-ta-me o resto cá fora.

E tudo isto é que o define, que o entrava e o constrói.

Lá onde estou já nada tem sentido e a vida não existe, não existe para a sua estiagem lúbrica, o senhor é que só ama aquilo que se aprecia.

Não tem uma língua para comer ou falar mas pelejar, esperar a ponta do seu cérebro na untuosa vaga da mortal angústia e dar-lhe voltas, mexê-la como uma maionese ou um molho de azeite, ó cobardes, não fizestes a mortal angústia que vos pôs a existir, pois da sua dor saístes como fugitivos, e sobre a nata da vossa fuga alicerçastes a vida. — *Mensurar* o mal é esse estado lúbrico que usastes para fazer a vossa teimosia métrica, o diabo do vosso medido calão!

arganuftá
daponsidá
parganuft

ebanuft
parganupt
ebanupte
pelozipter.

palom
petonme
onme
nizá

Todos os vossos grandes livros, desde os Vedas aos evangelhos passando pelos Upanishad, os Bramaputras (4) e a imita-

(4) Não há nenhum livro sagrado com o nome de Bramaputra, que apenas é um rio do Tibete. (N. do T.)

ção de Jesus Cristo, só são feitos por essa busca de uma felicidade e uma beatitude cujo fundo é uma erótica,

não um amor mas uma erótica,

a busca de um estado-*lacuna* como estiagem do infinito.

Quem vive não descansa e não sabe se é felicidade ou miséria,

inferno ou paraíso.

Vive e mais nada.

A música não lhe revolve carne

(e o molho de azeite contempla-te, e tu contemplas o teu molho. E merda no fim para essa coisa de infinito!)

Os estados contemplativos são estados de trampa lúbrica, de extraviadores de uma energia de raiz, de circuncidados de uma *anomalia*.

Anomalia esta que é a evidência.

O macho é construído sobre o ânus forte, o ânus não é um furo mas o membro.

Sendo o esfíncter a dor de ânus, sufocação que atinge sempre uma criatura que quer viver, e vai julgá-la, ai não! Sim, julgá-la na sua capacidade intrínseca de sufocar uma tal sufocação. De estar perante o apertar do membro, do macho do mais forte aperto (5).

Mas tudo isto não passa de má sofística verbal. — Na realidade judeu é quem quis da vida e do ser extirpar a dor como *li tige* da existência. Digo *li-tige*. — O que quer isto dizer.

Isto quer dizer *homme lige*, e *aum lige*.

(5) Esta passagem reflecte, talvez, uma realidade física do próprio Artaud, que sofreu de câibras no esfíncter anal durante os últimos tempos de vida, já atingido por aquilo que alguns identificam com um cancro no ânus. (*N. do T.*)

Sopro *li tige* da morte. Horrível delito de entrar no ser sem dor, e que ela deixe de estar em *tige*(6).

Viva-se então feliz dos mortos, feliz sobre a cânfora e o pó dos valerosos cadáveres dos mortos.

Sou este morto de quem se come o pó: extracto tiroideano ou ovariano de acabado, do acabar de quando se acabou e eu sei-o.

Horríveis pequenos-burgueses iniciados no arredondar da boca em beijo para aspirar o falecido, assim me comem noite e dia o pó de falecido,

o que me faz ficar doente todas as vezes que acordo, e ficar doente o dia inteiro.

Porque não haveria doenças sem vampiros, embruxadores e iniciados.

E eu sei-o.

Sei de que abjectos centros partem tais manobras pela terra inteira, e *quais* são os milhões de vivos que escolheram viver assim, a espojarem-se na poeira,

a poeira dos eus sobreviventes,

a poeira de mim, sobrevivente.

E para me calarem a boca é que em 1937 mandaram na Irlanda meter-me na prisão, depois fecharam-me e internaram-me em França durante nove anos num asilo de alienados.

Muito menos a minha obra diz sobre tudo isto do que a minha vida, mas di-lo.

Muito simpaticamente seu,

ANTONIN ARTAUD

13 de Setembro de 1946

(6) Uma primeira versão desta carta é menos hermética neste ponto, e *li tige* é escrito *litige* (litígio). Note-se que *tige* significa «talo, caule», e mais adiante, no poema do homem-árvore, se verificará que o homem já não-árvore (que deixou de estar em caule) tem um ser «sem dor própria». (*N. do T.*)

(Carta a Pierre Loeb)

Na obra literária de Artaud há muitas referências ao homem-árvore — esse que preserva a consciência sobrenatural das primeiras idades do mundo, ainda não pervertida pela Sociedade, não dissolvida nas funções rasteiras de um organismo. Mas o homem-árvore subsiste mal no mundo de hoje, é imolado pelas suas inquisições.

Quando Artaud fala do Van Gogh que a Sociedade suicida, não pode deixar de ver-lhe a árvore atacada, na sua pureza, por instrumentos negros e corruptores: a Sociedade

*apagou-lhe a consciência sobrenatural que ele acabava de ganhar e, como se fora uma inundação de corvos negros das fibras da sua árvore interna,
submergiu-o num ataque repentino
e, tomando-lhe o lugar,
matou-o.*

Nada melhor do que o homem-árvore para servir a uma reflexão final sobre o destino da humanidade. E Artaud condena-a por traição ao primeiro homem sem órgãos nem função mas de vontade que anda, anterior a este que se vê intacto de aparência mas evoluído internamente para um organismo sem dor própria. Ao homem de nervos eléctricos sucedeu outro sem produção mágica e condenado às misérias de organismo e de

mundo com supremacia da ordem do lucro e de instituições burguesas.

Num poema-carta, escrito para ser lido no acto inaugural da exposição de retratos e desenhos seus que a Galeria Pierre fez em 1947, Artaud transmite-nos a sua encenação verbal do apocalipse. E é difícil imaginar o que teria sido ouvi-la com sua própria voz, se vinte anos mais tarde Romain Weingarten ainda recorda essa sessão dizendo que «a recitação dos seus poemas [...], na Galeria Pierre, foi uma notável e muito compreensível demonstração de arte oratória. A sua escrita é belíssima, quando é 'dita'».

Artaud escolheu Pierre Loeb, proprietário da Galeria Pierre, na Rua des Beaux-Arts, como destinatário deste «testamento» — escolha natural se atendermos ao papel importante e dedicado que ele desempenhou nos últimos tempos da sua vida.

Encontramo-lo, de facto, entre os nove membros do Comité dos Amigos de Antonin Artaud ⁽¹⁾ — que reuniram os fundos necessários para garantir por vários anos, e tal como exigia o Dr. Ferdière, de Rodez, o pagamento da casa de saúde de Ivry (para onde conseguiram que o poeta fosse transferido) — e até como tesoureiro dos fundos do mesmo Comité (depois do impedimento de Jean Dubuffet); vemo-lo ceder o espaço da Galeria Pierre no dia 13 de Junho de 1947, para serem leiloadas as obras de arte oferecidas à «causa» Artaud, que renderam 1 064 709 francos e 20 cêntimos; publicar Portraits et Dessins — edição da Galeria Pierre com a obra gráfica de Artaud e o seu texto Le Visage Humain; levar Artaud à Orangerie, para ver os quadros de Van Gogh que lá estavam expostos, e incitá-

⁽¹⁾ Arthur Adamov, Balthus, Jean-Louis Barrault, Jean Dubuffet, André Gide, Pierre Loeb, Jean Paulhan, Picasso e Henri Thomas.

-lo a escrever o texto que viria a chamar-se Van Gogh, o Suicidado da Sociedade.

Quis ainda o acaso que ficasse igualmente associado à história dos seus últimos momentos — pois no dia 4 de Março de 1948, quando Artaud foi encontrado morto numa cadeira, depois de beber um frasco quase cheio de hidrato de cloral, no espelho do quarto havia um papel com uma lembrança para o dia seguinte: vestir amanhã uma camisa limpa para o encontro com o Pierre Loeb.

O poema-carta do homem-árvore. André Breton talvez pudesse pensar nele quando a oportunidade de uma entrevista lhe sugeriu um elogio, um acto de justiça póstumo perante aquele de quem não quisera ver a poderosa sombra medir-se com a sua no Surrealismo: «Extremas violências a espumarem numa completa orgia verbal, a manifestarem uma tensão interna da mais impressionante espécie, nada podendo impedir que nos deixem abalados por muito tempo.»

Ivry, 23 de Abril de 1947

O tempo em que o homem era uma árvore sem órgãos nem
função,

mas de vontade

e árvore de vontade que anda,

voltará.

Existiu, e voltará.

Porque a grande mentira foi fazer do homem um organismo,

ingestão, assimilação,

incubação, excreção,

o que existia criou toda uma ordem de funções latentes e que
escapam ao domínio da vontade

decisora,

a vontade que em cada instante decide de si; porque assim era a
árvore humana que anda, uma vontade que decide a cada
instante de si, sem funções ocultas, subjacentes, que o in-
consciente rege.

Do que somos e queremos na verdade pouco resta,

um pó ínfimo sobrenada,

e o resto, Pierre Loeb, o que é?

Um organismo de engolir,

pesado na sua carne,
e que defeca,
e em cujo campo,
como um irisado
distante,
um arco-íris de reconciliação com deus,
sobrenadam,
nadam
os átomos perdidos,
as ideias,
acidentes e acasos no total de um corpo inteiro.
Quem foi Baudelaire?
Quem foram Edgar Poe, Nietzsche, Gérard de Nerval?
Corpos
que comeram,
digeriram,
dormiram,
ressonaram uma vez por noite,
cagaram
entre 25 e 30 000 vezes,
e em face de 30 ou 40 000 refeições,
40 mil sonos,
40 mil roncos,
40 mil bocas acres e azedas ao despertar,
tem cada qual de apresentar 50 poemas,
o que realmente não é de mais,
e o equilíbrio entre a produção *mágica* e a produção *automática*
está muito longe de ser mantido,
está todo ele desfeito,
mas a *realidade humana*, Pierre Loeb, não é isto.
Nós somos 50 poemas,
o resto não somos nós mas o nada que nos veste,
se ri para começar de nós,

vive de nós a seguir.
Ora este nada nada é,
não é qualquer coisa
mas alguns.
Quero dizer alguns homens.
Animais sem vontade nem pensamento próprio,
ou seja sem dor própria,
que em si não aceitam vontade de uma dor própria
e para forma de viver mais não encontraram
que falsificar a humanidade.
E da árvore-corpo,
mas vontade pura que éramos,
fizeram este alambique de merda,
esta barrica de destilação fecal,
causa de peste
e de todas as doenças
e deste lado de híbrida fraqueza,
de tara congénita,
que caracteriza o *homem nato*.
Um dia o homem era virulento,
só era nervos eléctricos,
chamas de um fósforo perpetuamente aceso,
mas isto passou à fábula
porque os animais lá nasceram,
os animais,
essas deficiências de um magnetismo inato,
essa cova de oco entre dois foles de força
que não eram,
eram nada
e passaram a ser qualquer coisa,
e a vida mágica do homem caiu,
o homem caiu do seu rochedo com íman
e a inspiração que era o fundo

passou a ser o acaso, o acidente,
a raridade,
a excelência,
talvez excelência
mas à frente de um tal acervo de horrores,
que mais valia nunca ter nascido.
Não era o estado de paraíso,
era o estado-manobra,
-operário,
o trabalho
sem rebarbas, sem perdas,
numa indescritível raridade.
Mas esse estado por que não continuou?
Pelas razões que levam
o organismo de animal, que foi feito para e por animais
e *desde há séculos* lhe aconteceu,
a explodir.
Exactamente pelas mesmas razões.
Mais fatais umas do que outras.
Mais fatal a explosão do organismo dos animais
que a do trabalho único
no esforço dessa vontade única e muito impossível de encontrar.
Porque realmente o homem-árvore,
o homem sem função nem órgãos que lhe justifiquem a humanidade,
esse homem prosseguiu
sob a capa do ilusório do outro,
a capa ilusória do outro,
prosseguiu na sua vontade
mas oculta,
sem compromissos nem contacto com o outro.
E quem caiu foi quem quis cercá-lo e imitá-lo

mas logo depois
com muita força,
estilo bomba,
irá revelar a sua inanidade.
Porque devia criar-se um crivo entre o primeiro dos homens-árvores e os outros,
mas aos outros foi preciso o tempo, séculos de tempo para os
homens que tinham começado ganharem o seu corpo
como aquele que não começou e não parou de ganhar o seu corpo
mas no vazio,
e não havia lá ninguém,
e lá não havia começo.

E então?

Então.

Então as deficiências nasceram entre o homem e o labor árido
que era bloquear também o nada.
Em breve esse trabalho será concluído.
E a carapaça terá de ceder.
A carapaça do mundo presente.
Levantada sobre as mutilações digestivas de um corpo esquartelado em dez mil guerras
e pela dor,
e a doença,
e a miséria,
e a penúria de géneros, objectos e substâncias de primeira necessidade.
Os que sustentam a ordem do lucro
das instituições sociais e burguesas,
que nunca trabalharam
mas grão a grão *amealharam* o bem roubado desde há biliões
de anos
e conservado em certas cavernas de forças

defendidas pela humanidade inteira,
com algumas tantas excepções
vão ver-se obrigados a gastar as energias
nessa coisa que é combater,
vão lá poder deixar de combater,
pois no fim da guerra e esta agora apocalíptica, que há-de vir,
está a sua *cremação* eterna.

Por isto mesmo eu julgo que o conflito entre a América e a
Rússia,
reforçado ele seja a bombas atómicas,
pouco vai ser ao lado e em face do outro conflito
que vai

repentinamente
estalar

entre quem preserva uma digestiva humanidade,
por um lado,
e por outro
o homem de vontade pura e os seus muito raros aderentes e se-
quazes
mas com a sempiterna
força
por si.

ANTONIN ARTAUD

POST-SCRIPTUM

Quem sou?
De onde venho?
Eu sou o Antonin Artaud
e basta dizê-lo
como sei dizê-lo,
imediatamente
vereis o meu corpo actual
voar em estilhaços
e em dois mil aspectos notórios
refazer
um novo corpo
onde nunca mais
podereis
esquecer-me.

Execução gráfica
da
TIPOGRAFIA LOUSANENSE, LDA.
Lousã — Novembro/88
Depósito legal n.º 24069/88

