

A FUNÇÃO DA ESCRITA EM ANTONIN ARTAUD¹

Marília A. Moreira (UFMG)²

Márcia Rosa (UFMG)³

RESUMO:

Este artigo aborda a função da escrita na obra de Antonin Artaud, verificando que, ao compor seus textos, o artista pretende fazer uma inscrição no mundo por meio do trabalho com a letra, fora do sentido do significante delimitado pela cultura, o que leva sua obra a funcionar como uma marca de sua existência.

Palavras-chaves: Linguagem, escrita, cultura, representação, crueldade, Outro.

ABSTRACT:

This article approaches the function of writing in the work of Antonin Artaud, verifying that, when composing his texts, the artist intends to make a registration in the world through the work with the letter, out of the sense of the significant delimited by the culture, and this makes his work functions as a mark of his existence.

Keywords: Language, writing, culture, representation, cruelty, Other.

Antonie Marie Joseph Artaud, Antonin Artaud, nasceu em 4 de setembro de 1896, na cidade de Marselha, na França, e faleceu em 4 de março de 1948. Sua trajetória pode ser abordada com base na premissa de que se tratava de um sujeito que não separava a arte da vida. Tendo isso em vista, ele aplica ao teatro uma forma de corporização em atos e posiciona a sua escrita em um limiar tênue entre o corpo e o organismo — uma forma visceral de se inscrever que, para alguns, foi tomada como uma expressão inovadora no campo da estética e da linguagem. Neste artigo, pretende-se apresentar uma possibilidade de interlocução entre a

¹ Este artigo é um extrato da dissertação de mestrado, “O corpo em cena e o corpo fora de cena”, orientada pela Profa. Dra. Márcia Maria Rosa Vieira Luchina, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Linha de Pesquisa: Estudos Psicanalíticos) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em junho de 2013.

² Psicóloga, psicanalista, docente do curso de Psicologia da Faculdade Pitágoras/Ipatinga-MG, Mestre em Psicologia (Linha de Pesquisa: Estudos Psicanalíticos) pela UFMG mariliaamoreira@terra.com.br

³ Pós-doutorado em Teoria Psicanalítica (UFRJ), Doutorado em Literatura Comparada (UFMG). Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Linha: Estudos Psicanalíticos) da UFMG. Psicanalista filiada à Escola Brasileira de Psicanálise (EBP) e à Associação Mundial de Psicanálise (AMP). Psicóloga. e-mail: marcia.rosa@globo.com

obra de Artaud e a psicanálise, no intuito de considerar a escrita de Antonin Artaud como função no sentido de organização do campo subjetivo ordenado pela letra.

O autor se serve da escrita em momentos diferentes em sua vida. Cronologicamente, pode-se demarcar três momentos importantes em que o recurso à escrita foi, aos poucos, reafirmando a necessidade de se fazer um corpo como a sua causa principal. Pode-se dizer que o primeiro momento teve início por volta de 1923 e foi até 1936, período da pesquisa de Artaud com o teatro, na qual ele se posicionou de maneira contrária em relação à cultura ocidental. Concebeu a linguagem e a cultura de um ponto de vista divergente daquele que era adotado pelo mundo ocidental. Para ele, a cultura ocidental, na sua forma de linguagem preestabelecida, distanciava o sujeito do seu mundo interior. Dessa perspectiva, a cultura implicaria um sentido próprio da vida e um registro do organismo movido por uma força intrínseca e isso, de certa forma, indicaria sua maneira singular de lidar com o campo da linguagem. Esse foi o período em que o artista buscou experiências com linguagens que preservavam o lado mítico, com a intenção de produzir, no teatro, o reencontro com a vida, aquela que, segundo ele, lhe ia sendo roubada pela cultura.

No que concerne ao teatro, o argumento por ele proferido leva a perceber que sua entrada na cultura não teria sido feita pelo modelo da ordem significante sustentada pela nomeação paterna. Na obra teatral de Artaud, a encenação é circular e revela o ato do nascimento. Sua produção diz de um saber que o antecede, e, então, ele irá buscar outras formas de linguagem para se situar no contexto social. A princípio, ele encontra no teatro o ponto de apoio para suas experiências. Se, nesse primeiro momento, a cena foi privilegiada para a constituição do corpo, a partir de 1935, Artaud realizou outro movimento, indo ao encontro do mito que será o alicerce do que era obscuro na sua forma de expressão. Iniciou, então, uma pesquisa, partindo para uma viagem ao México. Logo depois visitou a Irlanda, onde experimentou uma perda de identidade e, transtornado, passou a anunciar o fim do mundo. Apesar de o trabalho com a letra estar posto desde o início, nas pesquisas com o teatro, é nesse momento, momento da experiência da perda de identidade, na qual ocorre a ruptura com a cultura ocidental é que o artista começa a reconstrução da realidade através do uso da letra. Porém esse também foi o momento de suas internações compulsórias em vários hospitais psiquiátricos até ser transferido para o Hospital Psiquiátrico de Rodez com ajuda do poeta Robert Denos e onde permaneceu em silêncio por um período.

Jean-Michel Rey (2002), em seu livro *O nascimento da poesia*, nomeia o período entre 1943 a 1946 como sendo o “momento de Rodez” e descreve uma “estranha circularidade que faz coincidir o título de uma obra”: *As novas revelações do ser*, (REY, 2002, p.14). Uma obra marcada por um silêncio, como observa Rey, é o estatuto do escritor que esta em causa, seu futuro mesmo, a chance de poder apresentar em seu próprio nome naquilo que faz (p.14). O tempo, nesse momento, é essencial na constituição de um espaço, “a juntar signos esparsos disparatados, mantê-los todos juntos, apostando que eles produzam um sentido” (REY, 2002, p.18). O escritor observa uma renúncia de Artaud, entre o período de silêncio e aquele de retomada da escrita, como um ser que se queria escritor, como forma de novamente fazer uma inscrição no mundo. Pode-se verificar, no retorno de Artaud à escrita, o importante ponto de partida trazido pelo encontro com a linguagem, sendo que a retirada e o silêncio parecem ter sido usados como modo de operar com o excesso do Outro. Rey realiza uma investigação tendo como objeto o modo específico de uso da linguagem em Artaud. Com isso, torna-se possível delinear a proposta de Artaud, que inicialmente parece marcar a sua existência a partir da escrita. Na sua investigação, Rey revela a linguagem com seu movimento de repetição intensiva, cujo efeito poético para Artaud se manifesta na forma de encantação: a voz e a sua sonoridade. Alguns passos do ‘se fazer’ de Artaud, mostram-se necessários: “o tempo, a constituição do espaço, o juntar os signos e fazendo do ato a força no modo de operar com a palavra”

(REY, 2002, p.42-46). Ele deixa claro como a visada de Artaud é aquela de fazer existir uma força em busca de um corpo, de lhe inventar um espaço (REY, 2002, p.42).

O trabalho de Jean-Michel Rey (2002) oferece um campo de investigação para a relação de Artaud com a linguagem, evidenciando esse ser que se queria escritor. Esse querer é também desvendado em seu encontro com o editor Jaques Rivière,⁴ durante o qual, ao mesmo tempo em que se estabelece uma ruptura, irá também dar início a uma correspondência que durará de 1923 a 1924. Esse encontro com Rivière produzirá efeitos em seus trabalhos posteriores.

Para Artaud, a vida de escritor começa em 1923, a partir do diálogo sobre o pensamento e a escrita estabelecido com o mencionado editor. Esse diálogo se instaura quando Artaud escreve a Rivière, apresentando alguns poemas de sua autoria e solicitando sua publicação. Rivière, todavia, questiona o valor literário desses escritos e sua compatibilidade com a proposta da revista, embora não deixe de perceber, nos poemas que lhe foram enviados, algo de peculiar. Responde-lhe, então, que é com pesar que não os recebe para a publicação, mas que gostaria de conhecer seu autor. Por essa circunstância, iniciam-se, de fato, as correspondências entre Artaud e Rivière (1968/2012). Inicialmente, Artaud insistirá em saber a causa dessa rejeição, servindo-se das próprias observações feitas pelo editor, cujos termos “expressões fortes” e “expressões mal acabadas” reduziram seus poemas a manifestações incoerentes e sem forma. Ele escreve a Rivière, enfatizando que tais colocações apontam para um grave equívoco de julgamento, pois essas expressões “mal acabadas” ou “mal vindas” espelham a “profunda incerteza” de seu pensamento.⁵ Em seu entendimento, não são os poemas que estão em questão, mas os pensamentos que lhes dão origem e que são o testemunho de um sofrimento que, de certa forma, é o que se apresenta nas “expressões mal acabadas”,⁶ nas quais se revela, como Artaud diz ao editor, em carta de 5 de junho de 1923, uma “pavorosa doença do espírito”.⁷

Dessa forma, Artaud assinala que é o pensamento o que está em jogo. Se há imperfeição nos poemas, é justamente ela que leva ao debate entre ambos. Artaud levanta questões que passam menos pela escrita de um poema do que pela expressão do seu pensamento. Sua demanda é pela expressão genuína de seu pensamento, independentemente de estar pensando em verso ou em prosa. Ele direciona o pensamento para uma constante busca de uma escrita que lhe dê existência. Com base nessa postura, confessa ao editor que teme buscar uma forma em poemas coerentes, pois isso poderia dispersá-lo e, até mesmo, levá-lo a perder todo o pensamento. Vê-se que, nesse momento, ele ainda se preserva de um ato enlouquecedor.

O que Artaud apresenta, de algum modo, é o avesso dos escritos que até então são apresentados ao editor, fato que pode ser localizado nas respostas de Rivière a ele (1968/2012). Isso levará ao editor, a saber, posteriormente, que a relação de Artaud com a escrita, sua posição enquanto escritor, não passa pela inspiração, mas, ao contrário, ele é o inspirador; a existência, como ele a concebe, não é determinada pela inspiração, mas por um verdadeiro desfalecimento do Ser. Na verdade, seu interlocutor fica tomado pela inspiração causada por ele, inspiração que sua escrita denuncia como rechaço, revelando um Ser sem sua devida consistência de existência. Artaud mostra-se inspirado, no sentido de ser tomado por reflexões sobre a vida, a sua própria vida, e deixa transparecer no que ele apresenta aquilo que permanece escondido em outras obras; assim, o objeto e a angústia são associados aos personagens da escrita dita formal.

⁴ Jaques Rivière foi o diretor de *La Nouvelle Revue Française*, no período de 1919 a 1925.

⁵ No original: “Proviennet de l’incertitude profonde de ma pensée” (ARTAUD, 1968/2012, p.20).

⁶ No original: “Expressions mal venues” (ARTAUD, 1968/2012, p.20).

⁷ No original: “Effroyable maladie de l’esprit” (ARTAUD, 1968/2012, p.20).

Fica evidente que, no primeiro momento do diálogo entre Artaud e Rivière, o escritor se presta ao julgamento como objeto. Posicionando-se dessa forma, ele assume uma postura específica frente ao pedido de publicação dos seus poemas para que consiga operar com a palavra vinda do Outro, a palavra escrita, porém se colocando no lugar de um resto e, ao mesmo tempo, revelando o sofrimento do Ser. Dessa maneira, ele atrai o interesse e a atenção do outro, que responde do lugar do cuidar, tal como os médicos o fazem no ato do tratamento. De início, observa-se que Rivière responde desse lugar, entrando também nessa série: ao escrever a Artaud, suas cartas tendem a utilizar-se de suas inquietudes; no entanto, o posterior deslocamento de Rivière dessa posição possibilitará uma abertura ao escritor. Passando para uma escrita de si, Artaud confere ao editor o lugar do endereçamento do sofrimento de toda a vida, encontrando nele um interlocutor que muda de posição a partir dos seus questionamentos, o que lhe possibilita uma abertura para a escrita. Em vista disso, Rivière propõe a Artaud que, no lugar dos poemas, sejam publicadas suas cartas.

Repentinamente, não são mais as questões dos poemas que são focalizadas, mas a face de um sofrimento e a busca de um Ser de apaziguamento. Rivière propõe que as cartas sejam publicadas sem assinatura. Provavelmente, com essa proposta ele objetivava impedir uma excessiva exposição, ou, mesmo, deixar simplesmente em evidência o Ser, sem nomeação. Artaud questiona o estatuto do literário, dizendo: “Por que mentir, por que procurar, por sobre o plano literário, uma coisa que é o grito próprio da vida, por que dar aparências de ficção ao que é feito da substância suprimida da alma, que é como queixa da realidade?”⁸ No entanto, nessa procura, na qual ele próprio faz um retorno a um ponto de obscuridade, em que nada se fixa, fica evidente que ele parece tentar recuperar os restos de um *nada completo, cheio*. É no sentido de dar uma unidade a uma parte externa que ele solicita a Rivière que as cartas sejam publicadas da primeira à última, que sejam contadas a partir de junho de 1923, tendo em vista a necessidade de o leitor ter em mãos todos os elementos do debate entabulado entre eles. Esse pedido leva a crer em uma necessidade sua de ter a escrita como marca da existência, unificando a dispersão do espírito.

Do encontro com Rivière parece despontar a definição, para Artaud, do que seria sua obra: algo separado dele e, de alguma maneira, lhe provendo uma consistência corporal, como efeito dos restos e dos fragmentos provenientes de sua produção. A busca de uma unidade o leva a sistematizar seus escritos em obras completas. Seus trabalhos serão divididos, inclusive por ele mesmo, a partir de suas características, como aqueles de valor literário e, em outras vezes, sem essa pretensão. Essa divisão se deve ao fato de que suas questões internas são ordenadas na escrita e de ele se autorizar uma escrita a partir do encontro com Rivière.

É importante ressaltar o estranhamento que a escrita de Artaud causa ao editor, que, ao avaliá-la, destaca a presença de uma procura e lhe aponta um caráter de pesquisa, levando em conta o fato de Artaud se submeter ao julgamento do outro. A última carta de Artaud a Rivière (1968/2012), datada de 6 de junho de 1924 é o ponto culminante de sua mudança de posição diante daquilo que escreve. Ele segue uma orientação que, mais adiante, será alterada, para encontrar uma fórmula literária singular, sem que tenha que passar pelo julgamento de sua normalidade.

Essa passagem de Artaud do silêncio à escrita mostra que, se, por um lado, ele preserva a lucidez, mantendo uma posição crítica no uso da linguagem, por outro, impõe a desconstrução da linguagem, revelada em uma escrita de um corpo aos pedaços, que só pode ser retomado em um confronto destrutivo. O curto-circuito no campo da linguagem, no qual aparece a

⁸ No original: “Pourquoi mentir, pourquoi chercher à mettre sur le plan littéraire une chose que est le cri même de la vie, pourquoi donner des apparences de fiction à ce qui est fait de la substance indéracinable de l’ame, qui est comme la plainte de la réalité?” (ARTAUD, 1968/2012, p.38).

desmontagem do corpo, fica como matéria para se colocarem a trabalho a letra e a carne. O resto desse corpo, montagem de Deus, cheira mal e está em inconformidade com o homem. Percebe-se que, diante desses restos, que ele vai oferecendo aos intelectuais por meio de sua produção em obra e do que é revelado como sofrimento, o que está em evidência é a sua luta por abrir várias entradas e se colocar no mundo com um corpo. O corpo lhe pesa em seu conjunto de órgãos estabelecidos em uma anatomia abominada por ele, no sentido de que seu corpo pertence ao Outro e de que ele se sente constantemente invadido por ele.

Na fase de sua vida, pós internação, que corresponde ao período de 1946 até sua morte em 1948 ele escreve, e os livros vão sendo publicados à medida que terminam de ser escritos, a fim de produzir uma compilação da obra e da vida. Ele aparece em leituras públicas de textos seus e são organizadas exposições dos desenhos que ele fez em Rodez e na clínica de Ivry onde esteve como paciente voluntário.

Em fins de 1947, Artaud grava “Para acabar com o julgamento de deus”, um de seus últimos trabalhos, para um programa de rádio, *A voz dos poetas*, da Radiodifusão Francesa. A transmissão é proibida pelo diretor da Rádio, provocando uma grande polêmica, que tem repercussões na imprensa. Essa foi a última manifestação de Artaud em público e em vida. Como todas as suas manifestações anteriores, essas foram marcadas pelo escândalo, pela incompreensão. Encerra-se, dessa maneira, o calvário que iniciara em sua pesquisa sobre o teatro. Entre essas primeiras tentativas, tal como se pôde ver, aparecem as de separação do grande Outro, por meio de construções não verbais, da busca de uma junção entre palco e plateia; o artista se colocava também no lugar da obra, em suas aparições. A apresentação do seu último texto-poema foi feita para um grupo pequeno de seus seguidores. A modulação da voz é audível em sua apresentação, como na gravação. O trabalho com a voz e com sua decantação, ele o iniciara quando internado, ainda antes do seu momento de silêncio. A manifestação contra o poder e o lugar de Deus é realizada por meio da destruição desse lugar, de forma veemente, e de sua recolocação na posição de Deus, via construção de um corpo-sem-órgãos. Segue um trecho do poema, destacando-se tal construção do corpo-sem-órgãos.

[...] deus e juntamente com deus
Os seus órgãos
Se quiserem, podem atar-me
Mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
Então o terão libertado dos seus automatismos
E devolvido sua verdadeira liberdade (ARTAUD, 1947/2003, p.61).

Chegar ao corpo-sem-órgãos é a última saída de Artaud, no sentido de barrar o gozo do Outro. Se ele se sente invadido, remexido nos seus órgãos, a saída é esvaziar o corpo dos seus órgãos, mantendo-os ao lado da pele, um saco esvaziado dos órgãos, tal como mencionado por Lacan em *O Seminário, livro 23: o sinthoma* (1976/2007, p.63). O teatro da crueldade e o poema “Para acabar com o julgamento de deus” são as duas formas por intermédio das quais Artaud se extrai do campo do Outro e também do seu corpo. O teatro da crueldade, passando pelo teatro e seu duplo, seria, poder-se-ia dizer, uma operação na qual ele se protegeria do corpo enquanto organismo, do corpo tomado no real da carne. Outra tentativa, a de atar a carne ao espírito como possibilidade de se chegar à imagem através do pensamento, tornaria impossível que seu pensamento lhe escapasse. Há algo do impensável, algo está fora, e isso o atormenta e não é simbolizado. Pela via dos mitos, verifica-se uma interposição no

campo da linguagem. É pelo viés da letra que ele incidirá sobre a linguagem desconstruída, até alcançar a formulação do corpo sem órgãos.

Com o recurso do teatro, Artaud dá um destino a essas produções fora do sentido e fora da representação. Ele diz que a cena não deve ser produzida com o texto e, sim, com sons, gestos, luz, gritos e fogo, elementos que eclodem como manifestação de uma linguagem sem representação, situando o conceito de crueldade como algo que permite diferenciar e localizar a linguagem fora do campo da representação.

No momento de Rodez, como descreve Michel Rey, Artaud encontra-se na relação à escrita. Ele mostra-se disparatado, buscando organizar exaustivamente os signos, na tentativa de dar sentido às mensagens que vinham de outro lugar, com o qual só era possível a comunicação por correspondência postal. Em Rodez, já não é mais o Artaud do teatro e, sim, o artista às voltas com a escrita. Esse é também o período em que surge o silêncio como a dizer que o modo de operar com a linguagem pela escrita tinha fracassado. Tomado pelo Outro, esse silêncio é a manifestação da morte em uma espécie de catatonia que, de certa forma, pode estar associada àquilo de que, anteriormente ao silêncio, ele estava convicto, a saber, de sua morte. Essa convicção chega a levá-lo a assumir a identidade de Antonin Nalpas, como é encontrado em alguns de seus escritos produzidos durante a internação, para, a seguir, se fechar no silêncio.

Por intermédio de seu psiquiatra, Doutor Gaston Ferdière, que lhe entrega o poema “Jabberworck” de Lewis Carrol, Artaud é convocado a retornar à escrita pela via da tradução (Rey, 2002, p.51-77). Ele encontra aí um lugar intermediário de intérprete de uma língua desconhecida que carecia de uma tradução. Como tradutor, ele terá uma função que lhe resguarda um lugar. Nessa atividade, fica implícita também uma maneira de buscar uma filiação no meio literário — como se tentasse encontrar um ponto de identificação que lhe possibilitasse uma amarração no estilo literário, tal como quando, no ato de fazer um corpo, ele saiu em busca de um mito. O tema do nascimento também se faz presente nesse momento, em outro lugar e em outra língua, para fazer um sujeito que, como se sabe, se “queria escritor” (REY, 2002, p.15). Mas a escrita, para Artaud, é peculiar, na sua forma de apresentação. Ela parece não visar a uma inscrição na cultura e, nesse sentido, terá uma função de proporcionar um apaziguamento para o corpo, assim como foi no período de sua experiência com o teatro entre 1923 e 1936. Em vista disso, a obra é a produção de um resto que deixa o corpo vazio de suas sujeiras. Artaud manifesta algo dessa ordem no texto “Para acabar com o julgamento de deus” (1947/2003), texto que, como dissemos antes, constitui-se de uma narrativa apresentada a um grupo de intelectuais, após sua proibição em uma rádio francesa. O trecho sobre a “A busca da fecalidade” sugere a analogia entre o ser e as fezes e descreve também a fantasia do nascimento pelo ânus. Um trecho dessa narrativa se apresenta a seguir:

Onde cheira à merda
Cheira a ser.
O homem bem que podia muito bem não cagar,
Não abrir a bolsa anal.
Mas preferiu cagar
Assim como preferiu viver
Em vez de aceitar viver morto.
Pois para não fazer cocô
Teria que consentir em
Não ser,
Mas ele não foi capaz de se decidir perder o ser, ou seja, morrer vivo
Existe no ser

Algo particularmente tentador para o homem
Algo que vem a ser justamente
O COCÔ (rugido)
Para ter merda,
Ou seja, carne
Onde só havia sangue
E um terreno baldio de ossos
Onde não havia mais nada para ganhar. Mas apenas algo para perder, a vida
(ARTAUD, 1947/2003, p.143-147).

A vida é uma questão para o artista, e ele sempre irá apresentá-la articulada ao momento do nascimento. Resgatar o seu corpo enfeitado por Deus significa separar a vida da morte. Ele afirma que há vida na morte e está à deriva da pulsão de morte; o seu retorno ao nascimento é a tentativa de desatrelar a vida dessa atmosfera mortífera, sendo a cultura o que promoveria esse distanciamento. Lembre-se aqui que Artaud abomina a cultura ocidental, principalmente aquela que ele diz servir para reger a vida e não para fazer coincidir com a vida. Lacan (1974), por sua vez, apresenta a ideia de que da vida nada se sabe, pois ela está presa ao corpo vivo, dela nada se fala a não ser no campo das representações, uma vez que ela está colada ao organismo vivo. Este que, por sua vez, é deixado lá no imaginário mortificado e do qual se apanha apenas a imagem como representação (LACAN: 1963/2005). Assim, quando Artaud retorna ao ponto do nascimento, ele se aproxima da vida como matéria e atravessa o campo das representações desse corpo inato, corpo que teria ficado preso no espelho. Supondo que Artaud considere o teatro como um anteparo, pode-se dizer que ele tende a deixar o real do corpo na cena, por isso sua afirmação de que o teatro é vida, de que ele se mexe, de que ele tem movimento.

Artaud irá revelar uma falha no campo imaginário. No capítulo 10 “A escrita do ego”, em *O Seminário, livro 23: o sinthoma* (1976/2007), Lacan pergunta sobre o que acontece quando alguma coisa falha. Ele se refere à falha em que se localiza a divisão do sujeito, a qual o remete ao campo das representações no qual é necessário que apareça um significante sendo representado por um outro significante. Lacan formula, então, que “a falha exprime a vida da linguagem, sendo que a vida para a linguagem significa algo muito diferente do que chamamos simplesmente vida” (LACAN, 1976/2007, p.144). Ele prossegue relacionando a vida com a morte ao dizer que “o que significa *morte* para o suporte somático tem tanto lugar quanto *vida* nas pulsões que provêm (...) [da] vida da linguagem” (LACAN, 1976/2007, p.144) (itálicos do autor).

Em seguida à discussão sobre a vida e a morte, Lacan (1975/1985) retoma a relação das pulsões com o corpo. O importante é que ele coloca em questão a vida e a linguagem. Referindo-se à vida no campo pulsional, ele esclarece que a vida da linguagem se faz nos cortes que delimitam a separação com o outro, se faz pelos orifícios delimitados pela queda dos objetos *a* oral, fezes, olhar e voz. Esses estão no campo do Outro e são extraídos dele, determinando a noção do corpo próprio. Ainda nessa vertente, Lacan (1975/1985) menciona a falha, definindo-a como um buraco, e acrescenta que “Freud se deu bem conta, e foi por isso que burilou tudo que há de pulsões no corpo como estando centradas em torno da passagem de um orifício a outro” (LACAN, 1975/1985, p.19). Ele afirma, assim, que há furos nos três registros, real, simbólico e imaginário, e que é através deles que há uma comunicação. Ele explica ainda que, no simbólico, há algo de recalcado que deixa um ponto vazio, e que o real também faz buraco, assim como o imaginário. O corpo circula nesses três registros na intenção de estabelecer uma consistência; ele gira, ora apanhado por um registro, ora por outro. O essencial é que, enquanto consistência corporal, os três registros devem estar enlaçados

pelo objeto que os faz manterem-se juntos, porém ficando de fora. Algo do corpo fica fora para dar ao sujeito a noção de um corpo próprio, e é preciso que esse algo (seio, fezes, olhar e voz), denominado objeto *a*, ex-exista⁹ ao campo do sujeito. Entretanto, esse objeto, embora o êxtimo funciona como um ponto de fixação, faz uma amarração dos três registros.

A falha, em Artaud, apresenta-se, prioritariamente, no registro do imaginário, que não estabelece a comunicação com os outros registros. Serge André (2007) chamou a atenção sobre isso em seu livro *L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse* quando disse que, em Artaud, os registros estão desconectados e que ele não consegue apreender a sua imagem, tampouco fixar o pensamento. Isso foi verificado também nos escritos do artista em relação à imagem, à criação do duplo e à linguagem no teatro da crueldade, além de se apresentar também nas cartas escritas a Rivière e a outros. O que Artaud enfrenta é o desvario do real e, provavelmente, é o que o leva a não tomar a vida pela linguagem, como defende Lacan, mas, sim, a colocar a linguagem de um lado e a vida do outro. Como consequência, ele formula o que da cultura serve para reger a vida e não para fazer coincidir com a vida. Para Artaud, o atravessamento em relação à vida está no campo do real e no real do corpo.

Linguagem e vida é o que define a relação de Artaud com a própria "Obra". Desde o momento das cartas a Rivière, em que seu pedido é que as mesmas fossem publicadas em uma ordem cronológica, essa conduta se estende a Paule Thévenin,¹⁰ que esteve próxima ao artista durante suas últimas produções. Thévenin relata, em entrevista a Claudio Willer,¹¹ que Artaud ocupou toda a sua vida, diz que esse era um trabalho exaustivo, que ela escrevia os textos ditados por ele e os publicava logo em seguida. A necessidade de que seus textos fossem publicados tão logo fossem escritos sugere que, assim, ele asseguraria sua existência e que essa seria uma maneira de enlaçar a vida. Em que pese essas elucubrações, há muitas cartas e muitos textos de Artaud ainda inéditos, e, de tempos em tempos, surge uma publicação de suas *Obras Completas*, cujo ponto final é sempre o reinício. Os textos são manifestos contra a sociedade, a cultura e contra Deus. Às vezes escritos em uma língua ininteligível, seus argumentos, frente ao campo linguístico preestabelecido, influenciaram os movimentos da contracultura na década de 1960. Nesse período, os movimentos políticos eram engajamentos voltados para a questão social e traziam um ideal de uma outra organização, pautada no discurso da igualdade e da liberdade. Nesse sentido, vários intelectuais irão buscar base discursiva na obra de Artaud. Na medida em que o seu modo de expressão é marcado pela ruptura com a cultura, isso leva à produção de uma prática que produz ideias revolucionárias. O próprio Artaud entrava e saía dos movimentos, que, no seu tempo, também tinham a função de se contrapor à lógica vigente.

Contrapondo-se à lógica vigente, Artaud é sempre visceral quando expõe suas idéias, e, em relação à linguagem, sua posição no mundo é a de quem produz uma reflexão em si mesma. Portanto, quando ele diz, por exemplo, "um novo órgão", ele se refere, provavelmente, a um novo órgão de aparelhamento da linguagem, a algo que não nos transforme em simples "órgãos de registros" (ARTAUD, 1999, p.2).

A linguagem é o fogo que lhe queima internamente, sem que ele possa repousar nas representações externas. Com o teatro, ele teoriza, buscando outras linguagens, mas o que ele procura, em última instância, é o duplo de si, ou seja, por meio do teatro ele tenta construir um corpo sob os efeitos de sombras e miragens. Assim, o teatro funcionará como um duplo e,

⁹ Lacan definiu que "a existência é de sua natureza 'ex'. O que gira em volta do consistente, mas que faz intervalo, e que, nesse intervalo, tem 'n' maneiras de se atar, justamente na medida em que não temos, com os 'nós', a menor familiaridade nem manual e nem mental" (LACAN, Lição de 14 de janeiro de 1975, p.17-18).

¹⁰ Escritora francesa, biógrafa de Antonin Artaud.

¹¹ Entrevista publicada em *Agulha*, revista de cultura, Fortaleza, São Paulo, agosto de 2000.

na sua trajetória, como um álibi que, no verdadeiro sentido da palavra, diz da presença comprovada de alguém em um lugar diferente daquele em que se esperava que estivesse.

Maurice Blanchot, em seu artigo “A cruel razão poética (Ávida necessidade de vôo)” (1958), chama a atenção para a busca de Artaud por uma língua original, assinalando que as ideias da imagem, da sombra, do duplo e da ausência, que ali aparecem, são mais reais que a presença. Nesse sentido, toda a sua forma de expressão será trabalhada em prol de uma luta com a linguagem, que é, na verdade, a luta travada por Artaud contra a refratividade de sua própria vida interior:

[...] Foi em 1918 que senti em mim as primeiras dentadas destas ondas internas da alma que nos atormentam para ganharem forma. Música, teatro, pintura, poesia, eu compreendia que já não bastariam concretizações como estas concretizações um dia destinadas a perecer e a perder força, e que o fogo que em mim ardia precisava de *corporizações* totalmente diferentes. Mas como desarrumar o real até chegar a esta encarnação maior de alma que consegue encarnada num corpo, impor-lhe a carne sexual dura, a carne da alma do seu verdadeiro corpo? (ARTAUD, 1945/2007, p.63-165) (itálico do autor).

Considerando o que foi dito até este ponto, e voltando-se as atenções para o que estabelece a psicanálise, pode-se dizer que a psicanálise irá estender a condição da vida em um espectro de representações contínuas, determinadas pelo funcionamento do aparelho psíquico, a partir de uma marca inicial que pode ser entendida como um primeiro corte separando o organismo e o mundo externo. Para essa marca, da ordem do registro do real, não há representação e o que ela sinaliza é a angústia do nascimento como trauma produzido pela aspiração de um meio intrinsecamente Outro ocorrendo, assim, uma experiência de desconforto e, em uma primeira cessão do objeto, a queda e rompimento da placenta, elemento que liga mãe e filho, ambos experimentando o instante de angústia avassalador devido à separação brusca sem uma mediação significante. O apaziguamento se dá pela orientação no campo do Outro. (LACAN, 1963/2005, pp.352-366).

Por sua vez, a noção de crueldade, à qual se refere Artaud, revela que não houve renúncia do objeto. O campo de força opera no sentido circular, no qual está fixada a origem das representações. Portanto, quando Artaud se volta para o teatro da crueldade, remete também a uma cena em que o corpo não foi constituído. O teatro da crueldade busca a *cena pura* que se refere à primeira entrada no mundo, quando também se localiza uma perda, que deixa para trás os estilhaços do organismo como resíduos da linguagem, restos dessa passagem que são traduzidos como sinais sem significações. Artaud conceberá o teatro, nesse sentido, como uma operação com a metafísica residual da cena do mundo. Ele descreve o que há de dor nessa passagem traduzida pelo efeito do primeiro encontro com a linguagem, momento que é muito impactante. Sua criação se dará em torno dos reparos aos danos sofridos nessa passagem, como que a restituir uma unidade corporal que, para ele, tem o sinônimo de vida. *O teatro da crueldade* é a aproximação dessa natureza física, na qual, como foi exposto anteriormente, faz-se, por um movimento circular, um retorno a um lugar onde a palavra não tocou. O sentido dado à crueldade, sustentado pelo estilo da criação, não diz apenas do fator estético, mas também por onde essa criação passa, ou seja, sua peculiaridade determinada pela posição subjetiva de Artaud, a qual se localiza no ponto de cruzamento entre as exigências do mundo externo e a linguagem imposta pela cultura. Encontra-se, nesse ponto, o funcionamento do processo primário. Tem-se, de acordo com Freud (1895/1996), o organismo no contato com os estímulos externos, em contato com o meio interno de maneira intensa, através da catexização dos objetos. Por via dessa comunicação, o organismo promove uma regulação como

forma de proteção e, assim, constitui um *eu* dinâmico como moderador entre o que é fora e dentro (FREUD, 1895/1996, p.377).

Diante do exposto, verifica-se que Artaud cria o conceito de crueldade como forma de bordejar o real, trabalhando com os estilhaços que restam como efeito da passagem do organismo para o mundo externo e que deixam uma marca sem representação, lá onde está intrínseco o corte primordial fazendo a separação entre organismo e mundo externo. O conceito de crueldade diz exatamente do ato do nascimento, sendo esse o ponto a que ele retorna como tentativa, pela via da letra, de fazer uma nova inscrição na vida, reescrevendo-a; de renascer, portanto Artaud faz uso da letra como forma de sulcar o excesso vindo do Outro, do Outro da cultura. Encontram-se esses efeitos de apaziguamento da letra em Artaud, quando, por exemplo, ele busca escrever em outra língua, tal como se pode perceber neste trecho de “Para acabar com o julgamento de deus”, no qual ele reúne letras, produzindo um som, bem como as separa e rearranja:

Kré	Il fault que tout	puc te
Kré	soit rangé	puk te
Pek	à um poil près	li le
Kre	dans um ordre	pee ti le
e	fulminant.	kruk

pte (ARTAUD, 1947/2003, p.25).

Lacan diz que a vida é apreendida pela linguagem, mas que há algo da vida que é rejeitado por ela. Artaud, por sua vez, ao separar a vida da linguagem, toma exatamente o ponto que Lacan localiza como ‘fora-da-linguagem’. Será este ponto que ele tomará como letra e como lugar de escrita de sua obra, fazendo dele uma inscrição na vida. Desse modo, e para finalizar, é importante destacar a formulação de Lacan, na qual, ao mencionar o real e a letra, o psicanalista faz referência ao que está fora, declarando: “o gozo do Outro fora da linguagem, fora do simbólico, o mais vivo ou o mais morto na linguagem, ou seja, a letra é unicamente a partir daí que temos acesso ao real” (LACAN, 1974, p.17)

REFERÊNCIAS

ANDRÈ, Serge. *L'épreuve d'Antonie Artaud et l'expérience de La psychanalyse*. Bruxelles: Group Luc Pire, 2007 .

ARTAUD, Antonin. (1947). *Para acabar com o julgamento de deus*. In: ARTAUD, Antonin. Paris: Gallimard, 2003. p.39-61.

ARTAUD, Antonin. (1968). *L'ombilic des limbes*. Paris: Gallimard, 2012.

ARTAUD, Antonin. (1970). *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARTAUD, Antonin. (1964). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARTAUD, Antonin. (1964). O teatro da crueldade. In: ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.119-150

ARTAUD, Antonin. (1946). *Eu, Antonin Artaud*. Trad. A. Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

BLANCHOT, Maurice. (1958). La cruelle raison poétique (rapace besoin d'envol). In BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 2007, p.115-116.

FREUD, Sigmund. (1950[1895]). Projeto para uma psicologia científica. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.I, p.335-397.

LACAN, Jaques. (1974). *A terceira*. 7º da *École Freudienne* de Paris- A terceira-Roma, 1º de novembro de 1974-Intervenções de J. Lacan extraídas de l'Ecole-Documento de trabalho da *Association Freudienne Internationale-Lettres de l'Ecole* nº XVI, pp. 178-203.

LACAN, Jacques. Lição de 14 de janeiro de 1975.

LACAN, Jaques. (1963). *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jaques. (1975). *O Seminário, livro 20: Mais Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. (1976). *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

THÉVENIN, Paule. Entrevista concedida a Claude Willer. *Agulha*, Fortaleza, São Paulo, ago. 2000.