

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FAFICH

MARÍLIA APARECIDA MOREIRA

O corpo em cena e o corpo fora da cena

Belo Horizonte
2013

MARÍLIA APARECIDA MOREIRA

O corpo em cena e o corpo fora da cena

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Estudos Psicanalíticos

Linha de Pesquisa: Conceitos Fundamentais em Psicanálise

Orientadora: Prof^ª. Dra. Márcia Rosa Vieira

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais

150	Moreira, Marília Aparecida
M838c	O corpo em cena e o corpo fora da cena [manuscrito] /
2013	Marília Aparecida Moreira. - 2013. 94 f. : il. Orientadora: Márcia Maria Rosa Vieira Luchina.
	Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	1. Artaud, Antonin, 1896-1948. 2. Psicologia - Teses 3. Representação (Psicanálise) 4. Crueldade - Teses. 5. Linguagem e Cultura. I. Vieira, Márcia Maria Rosa. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

PPG
PSICOLOGIA
UFMG

FOLHA DE APROVAÇÃO

O Corpo em cena e corpo fora da cena

MARILIA APARECIDA MOREIRA

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em PSICOLOGIA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em PSICOLOGIA, área de concentração ESTUDOS PSICANALÍTICOS, linha de pesquisa Conceitos Fund. Psicanálise Invest. Campo Clínico e Cultural.

Aprovada em 14 de junho de 2013, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Marcia Maria Rosa Vieira Luchina - Orientador
UFMG

Prof(a). Cristina Moreira Marcos
PUC-MG

Prof(a). Nádia Laguardia de Lima
UFMG

Belo Horizonte, 14 de junho de 2013.

Dedico este trabalho, com carinho, à
minha mãe e em memória de meu pai.
Aos meus irmãos, em especial, Ida Moreira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Márcia Maria Rosa Vieira, pelo carinho e compreensão e pelo modo respeitoso como acolheu a ideia desta produção.

Agradeço à Prof^a. Roberta Romagnoli e ao Prof. Ram Mandil, pelas observações precisas, feitas durante a Banca de Qualificação, que auxiliaram o trabalho realizado nesta investigação.

Aos professores e funcionários do Departamento de Psicologia da FAFICH, bem como aos colegas que trilharam esse caminho junto comigo.

Agradeço também aos colegas do CEPP-Centro de Estudo e Pesquisa em Psicanálise - Vale do Aço, pelos nossos encontros, que contribuíram para a produção das elaborações apresentadas neste estudo.

Finalmente, agradeço à banca examinadora, Prof^a. Cristina Moreira Marcos e Prof^a. Nádía Laguárdia de Lima.

“Uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida.”

Antonin Artaud

RESUMO

Moreira, M. A. (2013). *O corpo em cena e o corpo fora da cena*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Esta pesquisa apresenta uma investigação sobre o corpo, delimitando-o em suas formas de apresentação nas urgências subjetivas. Explora o tema “*O corpo em cena e o corpo fora da cena*”, enfocando os acontecimentos de corpo e considerando a incidência do Real na atualidade. Este trabalho pretende apresentar contribuições aos estudos psicológicos, ao abordar os acontecimentos de corpo pela irrupção do gozo do corpo, relacionando-se com o corpo vivo e o significado do que é a vida. A discussão teórica apoia-se na articulação com os acontecimentos de corpo em Antonin Artaud, na sua forma de apresentação: um corpo que emerge do Real, revelando uma não separação da vida, com o qual ele lida como sendo um corpo vivo, introduzindo uma importante discussão, que perpassa as reflexões da dissertação e a fundamentação teórica, na psicanálise, sobre linguagem e cultura. Por outro lado, Artaud, ao teorizar sobre o teatro da crueldade, cria o conceito de crueldade como modo particular de lidar com a linguagem, verificando-se, em contrapartida, do lado da psicanálise, o conceito de representação. Isso produz efeitos sobre a constituição de um corpo e a posição do sujeito no mundo. A partir disso, este estudo estabeleceu uma metodologia por meio da qual percorreu dois momentos em relação à construção do corpo em Artaud, os quais se diferem pelo corpo em cena, que é o momento em que desenvolve a pesquisa com o teatro, antes de sua internação em Rodez, e o corpo fora de cena, que é quando se dá o trabalho com a escrita, a partir desse mesmo marco. Em paralelo, por parte da psicanálise, foi feito também um recorte desses dois momentos, voltados para a teoria lacaniana: a partir das obras de Lacan, *Seminário 10*: a angústia, no qual esse autor teoriza sobre o objeto, e *Seminário 23*: o sinthoma, em que há a prevalência do Real e as formas de amarração, baseadas na topologia.

Palavras-chave: corpo, acontecimento, cena, linguagem, cultura, Real.

ABSTRACT

Moreira, M. A. (2013). **The body on the scene and the body out of the scene.**

Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

This research presents an investigation on the body, delimiting its forms of presentation in subjective urgencies. It explores the theme "*The body on the scene and the body out of the scene*", focusing on the happenings of the body and considering the incidence of the Real in the present days. This work intends to present contributions to psychological studies, as it addresses the happenings of the body through the body's outbreak of enjoyment, relating it to the living body and the meaning of life. The theoretical discussion is based on the articulation with the happenings of the body in Antonin Artaud, in its form of presentation: a body that emerges from the Real, revealing a non separation from life, with which he handles as a living body, introducing an important discussion that permeates the reflections of this Master's thesis and the psychoanalytic theoretical foundation about language and culture. On the other hand, as Artaud theorizes about the theater of cruelty, he creates the concept of cruelty as a particular way of dealing with language, verifying, in contrast, on the part of psychoanalysis, the concept of representation. This produces effects on the constitution of a body and the position of the subject in the world. Based on that, this study has established a methodology, which considers two different moments in relation to the construction of the body in Artaud's work. One is the body on the scene, that is, the moment that the research with the theater develops, before his hospitalization in Rodez, and the other is the body out of the scene, when he starts the act of writing, dating from this same period. In parallel, on the part of psychoanalysis, we have also delimited these two moments, with focus on Lacan's theory: *Seminar 10*: on anxiety, in which he theorizes on the object, and *Seminar 23*: on the *sinthome*, in which the Real and the forms of tying the knot, based on topology, prevail.

KEYWORDS: body, happening, scene, language, culture, Real

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>As filhas de Loth</i> , de Lucas Van Den Leyden	22
Figura 2 - Esquema ótico completo de Lacan	29
Figura 3 - Esquema ótico simplificado de Lacan	39
Figura 4 - Versão do esquema ótico invertido	40
Figura 5 - Esquema L de Lacan	56
Figura 6 - Esquema L de Lacan: demonstração do eixo imaginário	59
Figura 7 - Esquema R de Lacan.....	59
Figura 8 - Banda de Moebius de Lacan	65
Figura 9 - Cabala.....	65
Figura 10- A Terceira.....	88

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 O CORPO EM CENA.....	14
2.1 Experiências de Artaud com o teatro.....	14
2.2 Crueldade e representação.....	23
2.3 Corpo e organismo.....	26
2.4 Os acontecimentos de corpo em Antonin Artaud.....	30
3 O CORPO FORA DA CENA.....	43
3.1 A busca de um mito.....	53
3.2 Viagem ao México.....	61
3.3 Momentos de Rodez.....	66
3.4 O corpo sem órgãos: para acabar com o julgamento de deus.....	69
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS.....	91

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende explorar o tema do corpo, referindo-se aos operadores de corpo apresentados em alguns momentos do ensino do psicanalista Jacques Lacan e tomando como objeto de pesquisa os acontecimentos de corpo em Antonin Artaud, o que justifica o título dado à pesquisa: *O corpo em cena e o corpo fora da cena*. Essa questão será abordada de modo a considerar o que a experiência de Artaud pode ensinar quanto à forma de apresentação do corpo na contemporaneidade.

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.

Encontram-se vários trabalhos sobre a vida e obra de Antonin Artaud, seja no campo da Filosofia, seja no da Literatura. Neste trabalho, o interesse se faz pelo viés da clínica e incide sobre a questão colocada pelo corpo em sua produção e em sua própria vida. No que concerne à história de Artaud, merecem, ainda, destaque, aqui, as suas *performances* frente às insatisfações perante a sociedade de sua época, as internações compulsórias e sua criação como forma de resposta às imposições da cultura.

O presente estudo toma como eixo a apresentação dos acontecimentos de corpo em Antonin Artaud e as suas articulações com a noção de corpo na psicanálise, principalmente com fundamento no Lacan do *Seminário 10: a angústia* (1963/2005) e *Seminário 23: o sinthoma* (1976/2007) e no Freud de “Projeto para uma psicologia científica” (1895/1996). Pretende-se também fazer uma breve incursão no texto de Deleuze e Guatarri, “Como fazer para si um corpo sem órgãos” (1995), assinalando a presença de uma discussão política em torno do tema apresentado por esses autores e implícito no texto.

Em relação ao corpo em Artaud, torna-se necessário delimitar alguns de seus trabalhos, e isso implica a divisão de sua criação em dois momentos. Em vista disso, pode-se inferir a existência de um Artaud antes e outro depois da internação em Rodez¹. O primeiro, o

¹ - Hospital Psiquiátrico localizado na cidade de Rodez sul da França.

Artaud da cena, do corpo em cena, relaciona-se à sua pesquisa com o teatro e localiza-se no período que vai desde o teatro e seu duplo até a criação do teatro da crueldade. No segundo momento de sua criação, toma-se como foco o texto “Para acabar com o julgamento de deus” (1947/2003), poema de 1947, no qual é possível pressupor o corpo fora da cena. O tratamento que Artaud dá ao corpo no percurso de sua criação é o que impulsiona esta pesquisa, assim como esses operadores de corpo em Artaud, que são o teatro e o corpo sem órgãos.

No **primeiro capítulo, “O corpo em cena”** será apresentado a partir do livro *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud (1933/1999), levando em consideração sua pesquisa com o teatro. Esse primeiro momento de sua pesquisa será articulado com o texto de Freud, “Projeto para uma psicologia científica” (1895/1996), quando então serão extraídas desses textos as noções de **representação e crueldade**. Em seguida, serão abordadas a “cena” e a “encenação” no teatro da crueldade fundamentado por Artaud como uma proposta de teatro sem texto. A partir dessa leitura, será efetuada uma verificação daquilo que Artaud sugere por meio do significante “crueldade”, acompanhando seu raciocínio nos dois “Manifestos” sobre o teatro da crueldade e também nas cartas escritas por ele. A referência do corpo em cena será utilizada para descrição do que constitui a cena na teoria lacaniana de *O Seminário 10: a angústia*, delimitando o que autor descreve sobre a cena e o corpo nos operadores de corpo trazidos pela psicanálise: estágio do espelho e esquema ótico. Ainda nesse capítulo, serão verificados os acontecimentos de corpo em Antonin Artaud e também o que é definido como acontecimento de corpo para a psicanálise.

Destacar-se-á um item para tratar a noção de representação na teoria psicanalítica, por meio das noções de *passagem ao ato* e *acting out*, tal como formuladas em *O Seminário: a angústia*. Nesse seminário, com o estágio do espelho e o esquema ótico, Lacan descreve a posição do sujeito no mundo, dentro e fora da cena.

Outro item desse capítulo fará referência à noção de corpo, diferenciando-o da noção de organismo e delimitando, ainda, a diferença entre ter um corpo e ser um corpo.

No **segundo capítulo, “O corpo fora da cena”** será priorizado a partir da leitura do poema “Para acabar com julgamento de Deus” (1947/2003), de Artaud. Delimita-se aí o que Artaud formula como sendo a construção de um corpo sem órgãos. Discriminar-se-ão também os momentos antes de sua internação em Rodez, o momento da internação, bem como aquele da pós-internação, levando-se em consideração os efeitos desses períodos para a sua criação. Considerar-se-ão ainda o objeto voz, a entonação e a reconstituição do espaço por intermédio dos signos e da negativização da imagem na constituição do ser. A negativização da imagem e a condição do corpo sem órgãos, como proteção contra a experiência do corpo

como organismo, serão discutidas com fundamento nos esquemas L e R, apresentados no primeiro ensino de Lacan. Novamente, serão convocados *O Seminário: a angústia* e *O Seminário 23*, no qual Lacan menciona a noção de corpo sem órgãos, dizendo tratar-se de um saco de pele, vazio, um saco fora e ao lado de seus órgãos. Ele o retoma, articulando-o com os três registros Real, Simbólico e Imaginário.

Para esse capítulo, ainda será estabelecido um breve comentário a respeito do texto de Deleuze e Guatarri, “Como fazer para si um corpo sem órgãos” (1995), relacionando-o com a noção de corpo sem órgãos, em conformidade com a formulação lacaniana *no Seminário 23*.

Nas **Considerações Finais**, pretende-se assinalar alguns dos efeitos desse estudo, articulando-os com algumas práticas dos Serviços de Urgências, nos quais são observados os acontecimentos de corpo que pressupõem a necessidade de busca de novos operadores que apontem para algumas releituras de acontecimentos de nossa contemporaneidade.

2 O CORPO EM CENA

2.1 Experiências de Artaud com o teatro

A pesquisa de Artaud com o teatro tem início por volta de 1923 e finda em 1936, antes de sua internação em Rodez. Seu envolvimento com o teatro é intenso durante o ano de 1933, período de reflexões e conversas com os teóricos de sua época. Essas reflexões foram publicadas em um livro de sua autoria, *O teatro e seu duplo* (1964/1999). Artaud propõe, em sua pesquisa teatral, que a cena seja produzida por “gestos, sons, palavras, fogo e gritos com efeitos, encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações” (Artaud, 1964/1999, p. 7). Suas ideias vão sendo construídas opondo-se à cultura, especificamente a cultura ocidental, fazendo a ela críticas, tais como: “uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida” (Artaud, 1964/1999, pp. 1-2). Essa crítica de Artaud à cultura prevalece durante toda sua *performance* no e sobre o teatro. O centro de sua pesquisa é a busca de outras formas que não aquelas que se encontram determinadas pela cultura ocidental. Teatro e vida equivalem-se para o artista, e isso, sem dúvida, acarretará consequências em relação ao aparecimento do corpo em cena.

A cultura, para Artaud, toma outro sentido, divergindo daquele que é colocado pelo mundo ocidental. Ele observa que a cultura ocidental, na sua forma de linguagem preestabelecida, distancia o sujeito do seu mundo interior. Para ele, a cultura implica um sentido próprio da vida e um registro do organismo movido por uma força intrínseca, que ele exemplifica pelo simples fato de se ter fome: extrai-se uma força do campo da necessidade, transformando-a em uma economia vital. Ele propõe a preservação dessa força, “não utilizando no ato de comer imediatamente nossa simples força de ter fome” (Artaud, 1964/1999, p. 2). Isso parece sugerir uma escansão entre fome e satisfação. Com efeito, para o artista, essa força está sempre ali, em um lugar no qual a palavra não se fez presente. Seu retorno às civilizações antigas revela também o reencontro com esse ponto de força preservado pelas civilizações primitivas. Artaud busca experiências com linguagens que preservam o lado mítico, com a intenção de produzir, no teatro, o reencontro com a vida, aquela que, segundo ele, vai sendo roubada pela cultura.

Artaud é sempre visceral quando expõe suas ideias e, em relação à linguagem, sua posição no mundo é a de quem produz uma reflexão em si mesmo. 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 as 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, tenta construir um corpo sob os efeitos de sombras e miragens. Assim, o teatro funcionará como um duplo e, na sua trajetória, como um álibi que, no verdadeiro sentido da palavra, diz da presença comprovada de alguém em 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 [itálico do autor]. 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, pp. 63-165).

O ano de 1918 é marcado por Artaud como a época em que inicia sua interrogação sobre o *ser* e o *estar no mundo* para, alguns anos depois, começar suas incursões nas artes. Esse período antecede sua passagem para a criação e é de muita importância, pois parece haver aí um despertar ao qual ele se refere como a procura de si, de seu lugar no mundo, a procura de um *eu* e de sua relação com o corpo: “Pergunto-me o que é isso do eu, não o eu do meio do meu corpo porque sei que neste corpo sou eu, quem é eu não o outro?” (Artaud, 1945/2007, p. 66). Ele experimenta, na arte, o fazer-se sujeito, pela busca da apropriação de um corpo, e encontra, no teatro, a base para essa experimentação, que visa à consistência do corpo.

Mediante a procura do seu lugar no mundo, o artista promove uma divisão entre cultura oriental e ocidental como dois modos de operar com a linguagem. Artaud é incisivo ao afirmar que a cultura ocidental distancia o sujeito da vida, ao passo que a cultura oriental

preserva o que há da civilização, querendo dizer com isso que civilização e cultura não se diferenciam quando um povo guarda o que há de original na linguagem, quando nela fica preservado o ponto onde a vida incide. Nessa vertente, o autor trabalha também com a ideia de uma divisão entre os civilizados: civilizados orgânicos e civilizados cultos. Os cultos seriam aqueles civilizados representados pelo homem que pensa em sistemas construídos em formas, signos e representações e que adere à formalidade da linguagem. Já os civilizados orgânicos não participam do sistema formal da linguagem, saem de seu repouso através do mundo humano. Sobre eles, Artaud afirma que, dada essa saída do sistema formal da linguagem, a força orgânica mantém-se preservada, tornando possível o movimento. Sobre os civilizados cultos, Artaud afirma que: “participam da dança dos deuses, sem se voltar e nem olhar para trás, sob pena de tornar, como nós mesmos, estátuas desagregadas” (Artaud, 1964/1999, p. 6). Não olhar para trás, nesse caso, é estar advertido daquele ponto que o sistema formal da linguagem oferece como o ponto de uma imagem formada pela representação simbólica. Para aqueles do campo puramente orgânico, ali ocorre uma falha, eles festejam e, ao fazê-lo, protegem os olhos de se virarem para trás, evitando, assim, a desagregação física. Artaud pergunta, então, “para quê servem os olhos?, quando tudo nos leva a dormir. Os olhos não sabem para que servem e o olhar está voltado para dentro.” (Artaud, 1964/1999, p. 6). A imagem que é formada no movimento circular, ele a tem como representação da sombra: “toda efígie tem sua sombra que a duplica, a arte sucumbe a partir do momento em que o escultor que modela acredita liberar uma espécie de sombra cuja existência dilacerará seu repouso” (Artaud, 1964/1999, p. 7). O corpo surge, então, no lugar onde a sombra é formada. A partir dessas considerações, pode-se dizer sobre o corpo que ele, em cena, é revelado pelo negativo da imagem, que ele surge sob a forma de sombra. O teatro é vida e ele se mexe, ele serve de instrumento vivo, ele agita sombras e funciona como um órgão capaz de captar outras formas de linguagens.

Na obra teatral de Artaud, a encenação é circular e o que ela revela é o ato do nascimento. Produzida em um movimento repetitivo, a cena irá revelar o que da representação poderá ser visto como uma *mostração*, na qual aparecem manifestações do contato íntimo entre o organismo e o corpo, reproduzindo os barulhos dos vasos sanguíneos, das artérias e da respiração e compondo os gestos e as transmutações físicas obtidas pela força desse contato limiar entre organismo e corpo.

Em 1937, convidado para falar em uma conferência na Sorbonne, pelo então Dr. René Allendy, psiquiatra interessado em novas ideias, Artaud propõe ao público um estranho título: *O teatro e a peste*, título de um texto que escrevera em 1933 e que fora publicado, pela

primeira vez, em 1934, na *Nouvelle Revue Française*. Artaud sempre relaciona o teatro com a sociedade, com a cultura, enfim, com o comportamento humano no coletivo. Convocado a falar, inicialmente, pronuncia algumas frases como a se localizar em algum discurso: “Tinham-me pedido para estar na primeira fila. Julguei que só pretendesse intensidade, uma forma mais alta de sentir e viver.” Ele continua falando e passa por uma espécie de exaltação: “Teria querido lembrar-nos que os dias da peste tinham trazido à luz um grande número de maravilhosas obras de arte e peças de teatro.” Em um dado momento, no lugar do discurso, ele incorpora o texto, mostrando-se um *pesteado*: “Tinha o rosto em convulsões de angústia e os cabelos ensopados em suor. Os olhos dilatavam-se, enrijava os músculos, os dedos lutavam para conservar a flexibilidade. Fazia-nos sentir a secura e o ardor da sua garganta, o sofrimento, a febre, o fogo das suas entranhas. Estava em tortura. Berrava. Delirava. Representava a sua própria morte, a sua crucificação” (Artaud, 1933/2007, p. 19).

Frente ao apelo vindo do outro no convite a falar, em algum ponto do discurso, o sujeito desaparece, e fica a sua presença física; então, ele encena a peste. Suas ideias não se concentram na linguagem metafórica, ou seja, a peste é a peste e não há outra forma de ele dizer isso senão se mostrando em uma espécie de metamorfose. Pode-se utilizar o termo metamorfose, pois ocorre uma mudança física, e ela causa efeitos no público presente, de forma muito impactante. Ele nos evoca o personagem Gregor Samsa, de Franz Kafka, criado pelo escritor em novela de 1915, *A metamorfose*, na qual o personagem se transforma em um inseto. É uma história que ilustra e, sobretudo, alerta a sociedade sobre o desespero do homem perante o absurdo do mundo, causando, no leitor, repulsa e medo. Artaud talvez não aja intencionalmente, nesse sentido, mas produz efeitos da mesma natureza. Sua presença, naquele dia, era o próprio *flagelo*. O ator, Artaud, vai mudando gradativamente sua fisionomia, na sala onde se encontrava, diante de um vasto público. Durante sua apresentação, a princípio, as pessoas ficaram com a *respiração cortada*, depois riram e vaiaram. A sala foi-se esvaziando, restando um pequeno grupo de amigos. Artaud continuou até o “último suspiro”. Posteriormente, ele irá comentar o comportamento do público, relatando que se sentiu *atingido e desconcertado*. Diz:

Só querem ouvir falar de; querem ouvir uma conferência objetiva 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 (Artaud, 1933/2007, p. 20).

Na idade média, os meados do século XIV caracterizaram-se como uma época marcada por muita dor, sofrimento e mortes na Europa. A peste bubônica, apelidada pelo povo de “peste negra”, se espalhou, não escolhendo vítimas: reis, príncipes, senhores feudais, artesãos, servos, inclusive o clero. De uma maneira geral, a sociedade estava assolada pelo medo e tomada pelo sentimento sombrio que essa doença transmitia. As características dos sintomas e sua forma devastadora são sugestivas, suscitando reflexões associadas à reorganização da existência humana, sendo a peste catalisadora de pensamentos de destruição e construção, que refletem a relação interior do ser humano com a vida e a morte.

A peste é um tema tomado por alguns intelectuais, no início do século XX, como um acontecimento que, associado a outros, tem o caráter das catástrofes que causam mudança na humanidade, pois incitam uma reviravolta no interior humano. Assim, esses intelectuais sofrem a influência da época e manifestam-no nas suas formas de expressão. Dentre esses pensadores, constam os nomes de Antonin Artaud e também Albert Camus.² Ambos atravessaram momentos perturbadores, sejam eles no íntimo de cada um, seja também como efeitos culturais das duas grandes guerras mundiais. Eles viveram sob o signo do caos e da confusão e responderam com a arte, porém, mesmo que de forma diferente, foram tomados pela dor e pelo sofrimento humano. Camus, escritor e também pesquisador do teatro, manifestou suas ideias em torno de *um teatro novo*, após o período em que Artaud abandonou suas incursões teatrais. Em 1934, Artaud publica *O teatro e a peste*, ensaio no qual reflete sobre o teatro e, em 1948, apresenta *O teatro da crueldade*, um de seus últimos trabalhos. Em 1946, Camus lança o romance *A peste*. A afinidade de ambos com relação ao mesmo tema, tendo como causa as mesmas circunstâncias, deve-se ao modo como cada um faz uso da linguagem. Na obra de Camus, pode-se verificar que seu pensamento está voltado para os ideais da cultura, da dor e do sofrimento, trazidos pela peste. Esses ideais revelarão, em seu texto, a ideia de solidariedade e resistência humana frente à trajetória imposta pela noção do absurdo. Os personagens, em *A peste*, têm vida e são construídos metaforicamente, transmitindo a mensagem via texto. A noção de liberdade, imperativo da época, é transmitida textualmente pela libertação do homem em sua vida interior na intenção de criar consciência e de ir em direção à vida. Em contrapartida, Artaud ressalta o espírito e não a letra do texto, ele busca tocar a vida na sua materialidade. Em sua obra, Artaud é muito crítico em relação à cultura e suas ideias parecem aproximar-se de um movimento de contracultura. Dessa maneira, ele difere em sua forma de mobilizar o público com sua obra. O *estranho*

² Escritor francês que viveu no período de 1913-1960.

paralelismo a que ele se refere, em *O teatro e a cultura* (1964/1999), concerne aos lugares da cultura da vida, estanques um em relação ao outro, a cultura servindo para *reger a vida*, ao passo que deveria *coincidir com ela*. Tocar na vida é conhecer a morte, pois ambas se entrelaçam e interpenetram. É necessário que haja uma separação. É o movimento de *circularidade* que sua ideia de liberdade enfoca, e a libertação do homem, em sua vida interior, se faz por meio do retorno ao ponto no qual vida e morte se confundem; passar ao ato, em vista disso, é promover o nascimento.

A cultura, regida pela vida, eleva o homem à consciência, articulando o bom e o mal raciocínio referente ao modelo de dualidade cartesiana. Provocada a doença, o mal é localizado para ser eliminado. O mal, em Artaud, não existe para ser eliminado, mas para ser utilizado. O teatro realiza a façanha de virtualizar o mal: o ator vive a peste, portanto, extingue o mal que ele traz em si, ou seja, a peste revela o assassino que ele carrega em si, e esse assassino não passa ao ato. O ato o revela virtualmente:

Se o teatro é essencial como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de uma crueldade latente através da qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. Assim como a peste, ele é o tempo do mal, o triunfo das forças negras que uma força ainda mais profunda alimenta até a extinção (Artaud, 1964/1999, p. 27).

Percebe-se, assim, que é sob o signo do *flagelo* que o artista comove o público, revelando o que há da morte na vida. É sob a ação do *flagelo* que ele explica *que os quadros da sociedade se liquefazem, a ordem desmorona, só escutando em si mesmo os murmúrios de seus humores*. Os corpos são as evidências da decadência física e envolvem o organismo agonizante. O doente, antes de manifestar qualquer mal físico ou psicológico, tem espalhadas pelo corpo manchas vermelhas que ele não percebe, enquanto mudanças vão ocorrendo.

De repente, as manchas tornam-se escuras, a cabeça pesa e ele cai. Uma desordem orgânica se estabelece, febre interior turbulenta parece *galopar seu pulso* que bate a golpes precipitados. Ora diminui, ora aumenta, sob o comando da efervescência de sua febre interior, até tornar-se uma sombra, uma virtualidade de pulso, turbulenta desordem do espírito (Artaud, 1964/1999, p. 14).

A descrição desse estado em que se encontra o doente é tomada por Artaud como a de um corpo em cena no teatro: “A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos” (Artaud, 1964/1999, p. 23). Assim como a peste, ele explica: “o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada (Artaud, 1999 p. 24).

Em Artaud, a ideia do flagelo supõe uma forma de sulcar. Ele experimenta a materialização da força que está ali e que se encontra contida sob “o revestimento escuro da libido, que se identifica com tudo que é sujo, de abjeto, de infame no ato de viver, de se precipitar com um vigor natural e impuro, com a força sempre renovada, na direção da vida” (Artaud, 1964/1999, pp. 27-28). Nota-se que Artaud não trabalha com os processos psíquicos. Os conflitos do sofrimento humano não estão submetidos à divisão subjetiva que organiza os processos psíquicos em inconscientes e conscientes. Para Artaud, o teatro funciona como uma barreira entre corpo e organismo, delimitando as intensidades, e, considerado como a liberdade suprema de conflitos, libera forças.

Assim como a peste, o teatro serve para vazar abscessos coletivamente; eles se resolveriam, portanto, pela cura ou pela morte, ou, ainda, por uma extrema purificação. De acordo com o autor, o inconsciente comprimiu os sentidos, e “uma peça teatral perturba o repouso dos sentidos,” levando-os a uma espécie de revolta, “revolta virtual” (Artaud, 1964/1999, p. 24), que evoca uma liberdade extrema, desatada, do psiquismo, liberdade acima das leis e que poderá assumir seu valor se permanecer sob a forma virtual e associada à “imagem do perigo absoluto”, convocando e provocando “as coletividades reunidas numa atitude heróica e difícil” (Artaud, 1964/1999, pp. 24-25). Como exemplo, Artaud retoma a peça de teatro *Annabella*, de Ford,³ na qual é apresentada a paixão entre dois irmãos, Annabella e Giovanni, reprimidos e levados a extremos, acima das leis. Mostra-se a força de uma paixão convulsiva, diz Artaud, desde que as cortinas se levantam e é lançada uma insolente reivindicação de incesto. Uma vez tornada consciente essa paixão, o jovem irá *proclamá-la e reivindicá-la* excessivamente e sem barreiras: “O amor sem tréguas e exemplar absoluto da revolta que nos faz a nós, expectadores, sufocar de angústia diante da ideia de que nada conseguirá deter” (Artaud, 1964/1999 p. 25). Porém, paradoxalmente, para que esse amor ganhe vida, chega-se à morte no suplício. O ato para a morte é traduzido em uma separação que se efetua literalmente no corpo. Giovanni mata sua amante, arrancando-lhe o coração, e, dessa operação no corpo, fica um resto, a pele, esvaziada do órgão, que é o símbolo carnal, na cultura, em que se localiza, anatomicamente, a região do amor. O impedimento, para Giovanni, só pode ser resolvido tomando o órgão na sua dimensão real, e não no sentido simbólico que ele carrega. Artaud mostra, com esse exemplo, uma angústia avassaladora, pela qual o público é arrebatado frente à extrema busca de satisfação das

³ Dramaturgo inglês que viveu entre o período de 1586-1640. Representante do chamado teatro Isabelino ou Elizabetano.

exigências pulsionais, atingindo “o triunfo das forças negras que uma força ainda mais profunda alimenta até a extinção” (Artaud, (1964/1999, p. 27). Assim, Artaud revela que “há no teatro como na peste uma espécie de estranho sol, de uma intensidade anormal, em que parece que o difícil, mesmo o impossível, tornam-se de repente nosso elemento normal” (Artaud, 1999, p. 27). O brilho do sol representando o lume que traduz a verdade:

Annabella de Ford, como todo teatro verdadeiramente válido, está sob a luz desse estranho sol. Ela se parece com a liberdade da peste em que, passo a passo, o agonizante infla seu personagem, em que o ser vivo torna-se aos poucos um ser grandioso (Artaud, 1934/1999, p. 27).

A partir do que foi exposto, é possível verificar que, ao formular suas ideias, em *O teatro e a peste*, Artaud privilegia a cena em detrimento da palavra. Não é com a palavra que ele está preocupado, embora ela esteja presente. O seu objeto de trabalho é o corpo na sua condição concreta de organismo vivo. A peste, representada como edema entre o corpo e o organismo, deixa em evidência o limiar entre vida e morte. Pode-se empreender uma divisão nesse texto de Artaud, localizando dois momentos em sua construção da cena, seja pela integração ou desagregação. Na primeira passagem, Artaud propõe a virtualização a partir do ponto agonizante em que se localiza o bater do pulso a golpes. A princípio, em descompasso, e aumentando até que corpo e organismo desatrelam-se, fazendo surgir, no lugar da imagem, *a sombra*, elemento sempre presente na encenação. O extremo se encontra na figura de *Annabella*, quando relacionada à descrição do *ser* que, de maneira desmedida, rompe com as leis da linguagem pelo imperativo de uma paixão incestuosa e que, chegando até as últimas consequências, ultrapassa o ponto do conflito *agonizante*. Quando não mais se suporta, equaciona-se a separação em ato, em uma abertura realizada no corpo. Artaud chama a atenção para a atuação do amante, que, em resposta às leis da cultura, arranca o *coração da amada*, atirando a *pele* à sociedade, que impunha a proibição a esse amor. O último *suspiro* desse amor apresenta o limite da representação no ponto em que surge a luz de uma intensidade anormal. Diz Artaud: “em que parece que o difícil e mesmo impossível tornam-se de repente nosso elemento normal. E Annabella de Ford, como todo teatro verdadeiramente válido, está sob a luz desse estranho sol, se parece com a liberdade da peste” (Artaud, 1999, p. 27). Vê-se, assim, um atravessamento extremo que chega à morte e encontra na liberdade o ponto de luz que resplandece e torna-se vida: “O agonizante infla sua personagem em que o ser vivo torna-se aos poucos um ser grandioso e expandido” (Artaud, 1964/1999 p. 27). Observa-se que, para Artaud, o corpo em cena não aparece como uma forma constituída sob

uma imagem, o que se encontra é a sombra que é, virtualmente, produzida na assolação do pulso. A pele é esvaziada do órgão e sua ausência surge na forma da luz, como se sua aparição fosse sempre uma alusão.

Os extremos, em Artaud, não bordejados pelo limite da representação, esquivam-se dos recursos dos sistemas lógicos da linguagem e se voltam para os elementos da metafísica. Em *A encenação e a metafísica*, observando o quadro do holandês Lucas Van Den Leyden,⁴ intitulado *As filhas de Loth*, Artaud toma a leitura da cena ali posta por um ponto escuro, impressionado pelo todo que os olhos apanham em um único olhar:

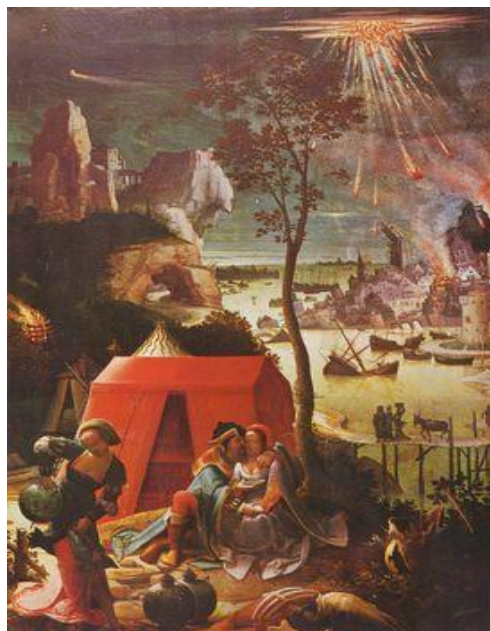


Figura 1. *As filhas de Loth*, de Lucas Van Den Leyden (1525-1530)

Mesmo antes de poder ver do que se trata, sente-se que ali está acontecendo algo grandioso, e os ouvidos, por assim dizer, emocionam-se, ao mesmo tempo em que os olhos. Um drama de alta importância intelectual, ao que parece, é captado como uma brusca reunião de nuvens que o vento, ou uma fatalidade muito mais direta, tivesse levado a colocar seus relâmpagos em confronto (Artaud, 1964/1999, pp. 32-33).

Artaud trata o quadro de modo a esvaziar a cena ali proposta textualmente; ele resgata a cena fora do texto. Ao invés de a linguagem oferecer a cena, ela parte da cena. Ocorre-lhe uma manifestação, e ele a define como metafísica, de uma grandeza poética e eficácia concreta. No entorno, há uma ideia do *devenir*. A cena tem um movimento próprio. O

⁴ Pintor holandês: 1494-1533. Representante da pintura de gênero e cenas do cotidiano.

olhar convoca os ouvidos a escutar. Olhar e voz se chocam, e, desse choque, nascem os relâmpagos. Há a ideia do caos, do maravilhoso sobre o equilíbrio, e ideias sobre a impotência das palavras. O que a pintura mostra, diz Artaud, é o que o teatro deveria ser. É importante marcar o escuro do céu; para Artaud, tudo se passa em torno desse escuro, e, quando ele olha essa imagem, não formada, todo o conjunto retorna para ele. O caos formado nesse retorno é o escuro, e a cena se precipita em volta. Pode-se inferir que, não nesse quadro, mas no reflexo da imagem, há estilhaços dos relâmpagos, barulhos e sons a balbuciarem uma linguagem. É desse modo circular e contínuo, de efeitos naturais, que ele busca tocar na vida, na sua forma materializada; trata-se de um momento ínfimo em que a linguagem chega a tocar a vida. É a partir dessas ideias que Artaud chegará até o *Teatro da crueldade*, escrito em dois manifestos e em cartas que foram enviadas a alguns amigos e que tiveram sua publicação final em 1948.

2.2 Crueldade e representação

Quando Artaud passou a utilizar a palavra *crueldade* para definir o teatro, houve muitas interrogações e mal-entendidos sobre o verdadeiro sentido que ele dava ao termo. Para ele, a palavra crueldade abrange a dimensão da criação e aponta para algo *inelutável* na linguagem, no sentido de uma afirmação com rigor incontestável. A crueldade pode ser entendida como a base da vida, em torno da qual, desde o início, há uma espécie de maldade, que se estabelece como campo de força. Além disso, a crueldade funciona como defesa à investida dos espelhamentos nos quais a linguagem interpretativa do mundo se oferece como que para se distanciar do mal. Trata-se de um modo de funcionamento no qual ocorre o retorno do que aparece como fogo da vida sobre si mesmo. Artaud define também a crueldade como um impulso irracional para vida:

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite da vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue manter-se, o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. Quando cria o deus oculto obedece à necessidade cruel da criação que lhe é imposta a ele mesmo, e não pode deixar de criar, portanto não pode admitir no centro do turbilhão voluntário do bem um núcleo de mal cada vez mais reduzido (Artaud, 1964/1999, p. 119).

O que faz a crueldade ser uma afirmação é ser ela definida pelo que não é. Assim, negando-a, o autor confirma seu rigor pleno e necessário, retirando o sentido do contexto coloquial em que é normalmente utilizado. *Não se trata, nessa crueldade, nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos de modo exclusivo*, afirma Artaud rompendo com o uso habitual da linguagem. Ele sustenta também as origens etimológicas da língua e defende que *conceitos abstratos evocam sempre uma noção concreta*. A ideia da afirmação pela negação, que chega à concretude sem apelar para o sentido, pode ser tomada pelo ponto escuro. É desse ponto oculto, não representável, que Artaud irá partir. Assim, por exemplo, quando observa o quadro *As filhas de Loth*, pelo retorno do ponto escuro, não representável, sobre si mesmo, ele faz com que o espectador se atenha menos ao caráter social que a pintura representa e que se volte para o resto da pintura, que não se orienta pelo que é ficcional na tela. Observam-se, no escuro do céu, os fogos que ali aparecem, combinando-se aos elementos da natureza.

Buscando a encenação pela cena pura, sem o texto, qual representação ela teria? Quando Artaud propõe o teatro da crueldade, ele o faz em uma tentativa de recuperar, de encontrar o corpo por meio do retorno ao ato do nascimento. Ele aposta, desde sempre, na ideia da morte presente no ato do seu nascimento, o que o move em direção ao desenlaçamento da vida, imersa sob a morte, e ele tenta, com esse ato, recuperar o corpo. Derrida (2009), lendo Artaud, assinala que o “teatro da crueldade tem de nascer separando a morte do nascimento e apagando o nome do homem (p. 140).” Com isto, ele declara que a vida pode ser sempre reescrita. Assim, há sempre uma escritura a ser feita a partir desse ponto sem representação. O teatro surge na analogia com a vida, e, como o teatro, o homem segue um destino que lhe foi atribuído, mas que talvez não fosse o que deveria ser seguido por ele. Retornar é reescrever continuamente. Dessa forma, a crueldade seria uma força permanente trabalhando sempre para uma reescrita da vida. Nessa reescrita, Derrida (2009) sugere que “a teatralidade deve atravessar e restaurar totalmente a existência e a carne” (p.339-340). A carne é o que se impõe como enigmático na cena. Aqui também há a aproximação da matéria, e isso leva a formular uma pergunta: o que haveria de representação em uma cena cuja pretensão é a materialidade? Derrida (2009) continua: “o teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável” (p. 341). A vida, com efeito, é a origem não representável da representação. A partir do que diz Artaud, Derrida (2009) escreve: “disse, portanto ‘crueldade’, como teria dito vida” (p. 341).

Para prosseguir nesse raciocínio, e para que ele seja retomado em outra vertente mais à frente, faz-se necessário compreender o sentido da noção de vida apresentado tanto em Artaud como em Derrida, ao ler Artaud. Para ambos, o termo vida tem uma dimensão para

além do indivíduo e transmite a ideia de existência. A vida do homem, na sua individualidade, passa a ser a representação da vida. Na sua singularidade, o homem a apreende através do corpo, em uma representação do que é ser vivo inicialmente no campo da necessidade, como sentir fome e respirar, para, posteriormente, apreendê-la no campo do desejo, no tornar-se sujeito de desejo com atribuições sociais, uma vez que vive os reflexos da cultura e se distancia da dimensão da vida como matéria. No sentido da cultura, as representações são infinitas e seu fechamento é coincidir com a morte. Supondo que o nascer para si é determinado a um ponto de origem, e, sendo esse ponto o que não tem representação, indagações são suscitadas. Como pensar o que faz desse lugar a origem? Seria uma marca, tal qual uma inscrição na textura, marca da qual surgiria um traço como indicador de um começo que liga o corpo à vida?

O teatro da crueldade pode ser entendido como o funcionamento do processo primário, no trabalho constante e na proteção do organismo diante do mundo externo e, também, na representação pela palavra na cadeia simbólica. O termo crueldade surge em Artaud para produzir um fechamento do aparelho psíquico no circuito do processo primário devido à pressão interna e externa. Com isso, pode-se avaliar que o teatro torna-se o espaço de criação de uma realidade não produzida a partir das exigências da cultura e, sim, da vida. Contudo, situam-se, nessa condição, o princípio do prazer, a serviço da satisfação, e a base mínima de uma organização de um *eu* dinâmico como moderador dos excessos das exigências, que, como se viu, pode falhar e ser nocivo ao organismo biológico. A palavra crueldade é, portanto, uma forma de fazer um enxugamento dos feixes das percepções que chegam sob formas de luz, sons e signos dispersos, incidindo sobre o organismo. Na teoria freudiana do “Projeto” (1895/1996) até a “Carta 52” (1896/1996), o corpo não se encontra ainda separado da sua condição de organismo. Há um limiar tênue entre corpo e organismo. É desse limiar que Artaud parte para a sua estética do teatro que, na verdade, é a forma que ele encontra para dar consistência ao corpo, separando-o da sua condição de organismo.

Considerando o que foi dito até este ponto e voltando-se as atenções para o que estabelece a psicanálise, pode-se dizer que ela irá estender a condição da vida em um espectro de representações contínuas, determinada pelo funcionamento do aparelho psíquico a partir de uma marca inicial que pode ser entendida como um primeiro corte, separando organismo e mundo externo. Para essa marca, da ordem do registro do real, não há representação, ela consiste em uma lembrança de satisfação que determina um retorno a esse ponto. Assim, cada vez que ela volta, ocorre uma outra transcrição da marca e ela vai sendo substituída pelas representações. Mantém-se um campo de excitação que faz com que haja um retorno, um

campo de força que busca a catexia do objeto primordial através da lembrança, na intenção de nova satisfação. No entanto, em um segundo momento, na incidência do recalque secundário, esse objeto é extraído e o pensamento substitui o desejo, que retorna ao campo da fantasia, o que indica a entrada, nesse processo, do princípio de realidade.

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 diz do teatro da crueldade, diz também de 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 dirá do 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. Torna-se, portanto, necessário verificar a distinção entre corpo e organismo, no método de criação de Artaud em relação ao teatro e, também, quais as contribuições da psicanálise com referência a esse tema.

2.3 Corpo e organismo

Durante toda a pesquisa de Artaud com o teatro, ele direciona suas ideias no sentido de manter uma unidade corporal, como se quisesse preservar-se de uma fragmentação. O teatro passa a ser o espaço onde esse corpo pode ser jogado sem o risco de desintegração do ser. Em várias passagens de seus textos, ele formula críticas à cultura e tenta organizar-se por outra via, estabelecendo um tempo que assegura uma escansão feita no campo da necessidade e mantendo ali uma força que o protege do risco que seria causado pelo imediatismo de sua passagem para a cultura. *O teatro e seu duplo* (1964/1999) reúne ideias que são decorrentes da necessidade de intervir sobre um corpo que se mantém sob a ordem dos órgãos, ou seja, um corpo que se mantém sob o registro do próprio funcionamento dos órgãos. Em *O teatro e a cultura* (1964/1999), Artaud é tão orgânico quanto em *O teatro e a peste* (1964/1999), ele é visceral na sua interpretação do mundo. Em *A encenação do mundo*, ele aproxima-se da

criação de uma linguagem transcendente, olhar e voz se interpõem, resultando em um cataclismo, em um acontecimento no espaço concreto da cena, tal como sonorizações na forma de entonações, manifestações mais frequentes em seus escritos posteriores. Artaud não se cansa dos órgãos, que saem do seu repouso e incomodam-no, por tratar-se de um corpo vivo. Retirar o ser da vivacidade do corpo impõe-lhe a própria morte, obriga-o a desvincular o corpo do organismo e requer a morte do organismo vivo. Por não estar perante uma imagem de si, formada de modo especular, ele segue manejando os órgãos para que não se depare com a decomposição orgânica.

O que Artaud revela é algo em que a psicanálise se deteve na transposição do campo da necessidade para o campo pulsional. A psicanálise irá delimitar o campo da necessidade e o campo pulsional explicando que a satisfação visa a um para além da necessidade, o que resulta em um resto que irá constituir o campo pulsional. O campo pulsional diz da relação do objeto com a satisfação, implica, porém, um para além da satisfação puramente orgânica e retém, desse encontro com o objeto, uma força e o registro da experiência vivida, que comanda o retorno ao ponto da satisfação, não mais necessariamente ligada à necessidade do corpo biológico. Ocorre, assim, um remanejamento do biológico para o pulsional. Desde o “Projeto” (1895/1996), Freud acreditava que o organismo se relacionava com o meio ambiente, movimentando, para sua adaptação, recursos da percepção. No início do referido texto, Freud não deixa claro que esse organismo é um corpo. Mais adiante, no item “A experiência de satisfação”, ele mostra como se torna necessária uma descarga, pela via motora, do acúmulo de estímulos no interior do organismo. A descarga motora é a manifestação das emoções em gritos e em enervação vascular, promovendo uma mudança no meio externo. Ela é o indício da necessidade a ser suprida por uma *ação específica*, com a qual o organismo terá que contar, ou seja, trata-se de uma ajuda vinda de fora. Portanto, evoca-se a ajuda alheia. Freud descreve esse momento como o *desamparo primordial* dos seres humanos, noção de relevância para a psicanálise. É necessário que haja o outro, um outro experiente, também denominado *Nebensmensch*,⁵ para que o exercício da ação específica seja efetuado como uma função reguladora. É pela via do excesso dos neurônios em ψ que surge o impulso que sustenta toda a atividade psíquica como uma força que é derivada das pulsões, e é pelo circuito pulsional que Freud irá tratar a noção de corpo para a psicanálise.

A noção de corpo, para a psicanálise, implica um dualismo que comporta um corpo pulsional e orgânico. A natureza biológica é intrínseca à noção de corpo desde os

⁵ Termo alemão que significa: *Nembem*: ao lado de; *Mensch*: ser humano ser humano que está ao lado e efetua papel fundamental no despertar do bebê.

primórdios da psicanálise. No entanto, Freud não se atém ao corpo somente como organismo, fazendo entender que a atividade psíquica remanescente das atividades biológicas intensifica o fluxo de estimulação, afastando, assim, o corpo de sua condição de homeostase e ligando-o ao mundo externo. Em seu texto de 1915, “Os instintos e suas vicissitudes”, assim escreve:

Imaginemo-nos na situação de um organismo vivo quase inerte, até então sem orientação no mundo, que esteja recebendo estímulos em sua substância nervosa. Este organismo muito em breve estará em condições de fazer uma primeira distinção e uma primeira orientação. A substância perceptual do organismo vivo terá assim encontrado, na eficácia de suas atividades musculares, base para distinguir entre um ‘de fora’ e um ‘de dentro’ (Freud, 1915/1996, p. 125).

Seguindo o raciocínio freudiano, encontra-se, em Lacan, em *O Seminário10: a angústia*, uma referência à filogênese como a base para explicar essa passagem do ser vivo ao meio externo, como um acontecimento que representa um salto do indivíduo do meio aquoso à atmosfera. Trata-se da menção a uma função vital que sinaliza a angústia do nascimento como um 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 o rompimento da placenta, elemento que liga mãe e filho, ambos experimentando o instante de angústia avassalador devido à separação brusca sem uma mediação significativa. O apaziguamento se dá pela orientação no campo do Outro (Lacan, 1963/2005, pp. 352-366). Lacan, ainda nesse *Seminário da Angústia*, utiliza-se do espelho como operador do corpo e afirma que o ser humano nasce prematuramente. Inicialmente, tem-se um corpo multifacetado, mas a imagem refletida no Outro organiza esse corpo, dando-lhe a noção de corpo próprio. Para ele, nesse momento, ocorre uma operação significativa, não se trata apenas de uma imagem que é dada ao sujeito, mas de um significante que o nomeia (Lacan, 1963/2005, pp. 132-145).

Lacan, em um primeiro momento, articula o Eu como captação imaginária, confrontando-o com o real biológico do corpo. O estágio do espelho foi introduzido pelo autor para formalizar a maneira pela qual se dá a constituição do Eu. Em Freud, isso foi feito com fundamento na teoria do narcisismo, em 1914, o que leva a pressupor que o estágio do espelho seria uma releitura dessa formulação freudiana. No entanto, verifica-se que o espelho plano não representa exatamente a relação do sujeito com a imagem do corpo. Na tentativa de fazer coincidir o sujeito e sua imagem, Lacan constrói o esquema ótico, baseado na experiência do físico Henri de Bouasse, demonstração em que se faz o uso de um vaso. Flores

são colocadas fora dele, no sentido inverso, posicionando-se à frente um espelho côncavo que produz a ilusão de se ver o vaso com as flores dentro.

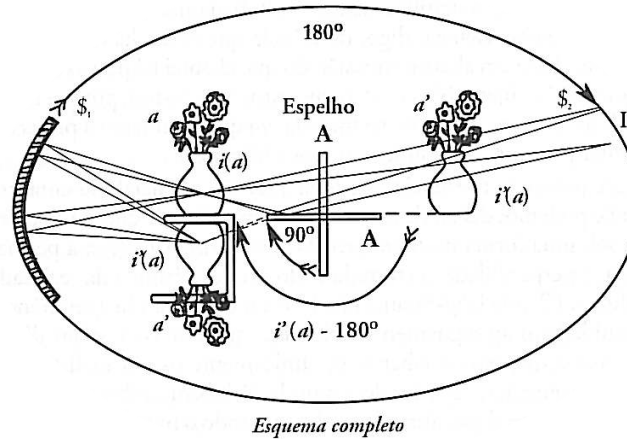


Figura 2. Esquema óptico completo de Lacan (1963/2005, p. 48).

O esquema óptico é a demonstração da relação do Imaginário com o Real em detrimento do Simbólico. A figura apresentada sugere um recorte, a partir da introdução do espelho côncavo, na relação do sujeito com sua imagem no espelho. O espelho plano é apresentado pela letra A, maiúscula, e corresponde ao grande Outro lacaniano. Esse espelho define, à esquerda, a instância do Real $i(a)$ e, do outro lado, à direita, a instância Imaginária $i'(a)$. Na instância Imaginária $i'(a)$, quando o objeto “a” não se apresenta, ele tem a função do falo e é representado pelo $(-\phi)$, indicando que houve uma operação significante. O objeto destacado por Lacan, nessa demonstração, é o do falo enquanto significante organizador do campo do sujeito. A retirada do objeto real do campo do sujeito indica que uma falta se insere nesse local, uma falta essencial na relação do sujeito com o seu desejo. Entretanto, o psicanalista aponta a possibilidade de a falta não vir a aparecer e, no lugar descrito como $(-\phi)$, pode surgir o objeto “a” ou, como o autor descreve, algo do fenômeno *Unheimlich* (Sanábio, 2008, p. 15). Esse termo é retirado do texto “O estranho”, de Freud (1919/1996), no qual ele faz uma análise linguística de seu uso. Na língua alemã, *Unheimlich* pode significar, ao mesmo tempo, uma coisa e o seu contrário. Nessa vertente, Lacan explora o termo em seu texto para indicar a aparição do objeto como aquele que causa um sentimento de estranheza, mas que, ao mesmo tempo, é familiar, indicando, portanto, ser esse o ponto de angústia. A leitura pelo esquema óptico assinala também que não há uma coincidência do sujeito com sua imagem, e, para que essa não coincidência seja suportável, é preciso que haja um Outro. É no Outro que se encontra a matriz simbólica na qual reside a heteronomia do sujeito com sua

imagem. Importante ressaltar que essa leitura sobre a apreensão do corpo refere-se ao momento de ensino de Lacan em 1953, portanto, trata-se, nesse período, da relação do imaginário e real compondo o corpo com o simbólico, registra-se, dessa maneira, que tudo depende da posição do sujeito no mundo, que é determinada pelo simbólico.

A introdução do esquema ótico como instrumento de leitura do corpo é de muita importância para esta pesquisa, pois, a partir desse esquema, pode-se ler a posição do sujeito no mundo, bem como descrever o giro nas passagens do imaginário à intrusão do real, a operação da queda do objeto e a inserção do simbólico. Nesta pesquisa, interessa saber: qual seria a leitura possível do esquema ótico como operador do corpo sem órgãos proposto por Antonin Artaud? Talvez se possa articular tal esquema com o teatro da crueldade, através do qual parece que o autor infere uma forma de estar no mundo, utilizando-se do teatro como aparador para a construção de um Outro que sustente um corpo não especularizado. Tomando o esquema ótico de forma inversa, ou seja, uma montagem do corpo passando fundamentalmente pelo real, ali onde o objeto não deveria aparecer, ele retorna para o campo que seria o campo do sujeito, fazendo surgir uma fragmentação do corpo. Como fazer com esses pedaços de corpo é o que parece sugerir Artaud na sua proposta de construção de um corpo sem órgãos.

2.4 Os acontecimentos de corpo em Antonin Artaud

Lacan utiliza o termo *acontecimento* no *Seminário 16: de um ao Outro* (1969/2008), no qual ele faz referência a Freud, reverenciado-o com a expressão *Acontecimento Freud*, não por acaso, mas para mencionar como acontecimento marcante a descoberta do inconsciente e seu funcionamento regulado pelo princípio do prazer (Lacan, 1969/2008, p. 187). Ele sinaliza a essência do retorno, *retorno a*, como efeito do inconsciente por meio dos deslocamentos da libido, aos quais ele se refere ao dizer que, em seus encruzamentos, “inscreve-se uma palavra, a palavra que designa uma dada lembrança, uma dada palavra articulada em resposta, uma dada palavra que fixa relações, uma dada palavra que cunha, que marca, que torna engramático, se posso dizer assim, o sintoma” (Lacan, 1969/2008, p. 190). Percebe-se, assim, o emblemático do termo acontecimento, pelo retorno da libido sobre o corpo, produzindo marcas nos pontos em que houve a experiência de satisfação e apresentando, assim, o sintoma como acontecimento de corpo.

Lacan tomará os deslocamentos da libido no registro simbólico como a vertente interpretável do sintoma, à qual designa com o termo “envelope formal” (1966/1998), para o qual há um destinatário. Entretanto, ele observa que o simbólico não recobre todo o real que retorna ao corpo, que, no sintoma, há uma vertente real, não decifrável, e que delimita um campo de gozo. Miller (2004, pp. 65-67), em “Biologia lacaniana e acontecimentos de corpo”, verificando a vertente real do sintoma a partir do último ensino de Lacan, afirma que as relações entre significante e corpo ocorrem fora do contexto do discurso. Ele localiza o acontecimento que se passa no avesso da significação e que ele denomina como *corporização*; nesse contexto, o gozo circula e tem a função de corporizar o significante, na intenção de criar significações, porém isso se dá no real da carne do corpo.

Partindo-se da noção de “acontecimento de corpo” em Artaud, percebe-se que, para ele, como já foi possível evidenciar, se trata de um corpo marcado pelo encontro com o real, pela crueza do real da carne. No entanto, para se proteger da decomposição desse corpo, não especularizado, Artaud inventa o teatro da crueldade, a constituição de um corpo sem órgãos e funcionando como duplo para seu criador. Observa-se uma certa particularidade em Antonin Artaud, na constituição do corpo próprio, e pode-se, inclusive, inferir que o teatro é um operador de corpo, articulando-o aos operadores de corpo descritos na psicanálise. A funcionalidade do teatro enquanto um operador se assemelha, a princípio, ao espelho, por convocar o indivíduo pelo olhar, no face a face, no entanto, o significante da nomeação não surge como aparato para o dispositivo teatral. Partindo-se do esquema ótico, tal como Lacan o descreve, pode-se dizer que, ao se localizar o real do corpo no ponto no qual o objeto aparece não especularizado, retorna para o sujeito uma operação em que o real é determinante, resultando na fragmentação do corpo. Falta-lhe a simbolização de um corpo próprio, e, com o que lhe resta, Artaud procura, no ato da arte, o fazer-se um corpo. Ele escreve sobre isso em um texto de julho de 1947, “O teatro e a ciência”:

[...] O ato de que falo visa à verdadeira transformação orgânica e física do corpo humano. Por quê? Porque o Teatro não é essa gala cênica onde se desenvolve, virtual e simbolicamente, um mito. Mas o cadinho de fogo e carne verdadeiro onde, a repisar de ossos, membros e sílabas se refazem anatomicamente os corpos. E, sob forma física e ao natural, se apresenta o ato mítico de fazer um corpo (Artaud, 1947/2007, pp. 145-150).

O ato mítico de fazer um corpo é a designação dada ao teatro como uma função que não é comparável a um ato sagrado e nem à forma simbólica do mito. Viu-se que Artaud sempre buscou as civilizações primitivas para falar de sua criação. Os objetos em cena são considerados como totens que produzem, nos sons e nas danças, o aparecimento de uma

linguagem incorporada às sombras. Estas se manifestam, no palco, na sutileza dos desdobramentos do corpo em organismo, nos quais se opera uma desconstrução. O teatro comporta a passagem ao ato, resguardando-se o envoltório dos órgãos que é a pele. Esta é considerada por Artaud como o corpo que precisa ser esvaziado dos órgãos para não perder sua unidade corpórea. Importante salientar que essa operação irá acontecer no campo do real, sem que haja uma passagem pelo eixo imaginário. Nesse primeiro momento, o simbólico também não é determinante na apreensão do corpo, nos efeitos da encenação do duplo, pois, para Artaud, a linguagem, como produção de sentido no campo da palavra, tem pouca importância quando se trata do teatro. Nesse momento, a linguagem é produção do real, real do corpo enquanto organismo, tal como nas batidas do coração, nos barulhos das artérias que fazem efeitos em cena com o aparecimento da sombra, que é o duplo produzido pelo teatro.

No segundo momento de sua obra, a linguagem tem certa presença e importância, no sentido de que a escrita representa uma forma de comunicação, compondo a obra e tendo valor de extração do objeto. Seja ela obra entendida como escrita na construção de um corpo, ou o corpo no qual o artista se encarna, na falta de poder se encarnar em seu corpo de carne. Esta é uma importante observação apresentada por Serge André em seu trabalho sobre Artaud, denominado *A prova de Antonin Artaud e a experiência da psicanálise*.⁶ Pode-se interpretá-la com base na importância que a linguagem assume no processo de ter o corpo, uma vez que a escrita passa a ser utilizada no atravessamento do corpo enquanto carne, como uma tentativa de inscrição por meio da letra. A operação pela letra sulca o excesso da linguagem sob o organismo. A ideia da obra como forma de extração do objeto pode ser entendida pelo efeito da operação da letra sobre o organismo, que resulta em um resto, que é a própria obra, que protege o corpo de sua condição de organismo. A obra em Artaud é a queda do objeto *a*,⁷ objeto que retorna continuamente do real e coloca o sujeito em uma produção incansável para fazer frente a esse real.

A experiência de dor vivida por Artaud, desde a tenra idade, está sempre presente nos apelos insistentes dos excessos no corpo. Serge André (2007) relata que, aos cinco anos, o artista passa por um sofrimento que fora diagnosticado como meningite. A falta da construção histórica de sua vida deixa lacunas em alguns dados provenientes de sua vida em família. Em seu discurso, por exemplo, não há relatos diretos sobre a meningite. Porém, esse fato é

⁶ No original: Serge, A. (2007). *L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse*. Bruxelles: Editions Luc Pire.

⁷ “Segundo Lacan, o objeto ‘a’ é um resto, o que sobra da incidência da linguagem e da cultura sobre as dimensões da satisfação, da natureza e dos corpos. Assim, ele não é exatamente um objeto como qualquer outro objeto no mundo e tampouco pode ser considerado um não objeto, uma simples abstração ou mesmo a mistura entre o que seria objetivo e subjetivo” (Laia, Sergio: Revista Correio nº 58, p.23)

relatado por sua irmã. No entanto, posteriormente, sabe-se das violentas dores de cabeça sofridas por Artaud, que o levariam a tornar-se dependente do ópio. No entanto, não há nenhuma relação comprovada entre as dores de cabeça e a meningite. Serge André refere-se a esse diagnóstico com a expressão *uma estranha meningite*, considerando que, na época, havia poucos recursos, tanto para o diagnóstico como para o tratamento. Mas lhe foi feito um diagnóstico que foi tomado como uma *condenação*, principalmente por sua mãe; ela entrou em desespero, pois já havia perdido dois filhos. O pai, também muito abalado, submeteu o filho a uma máquina de eletricidade que ligava os fios na parte frontal da cabeça. Artaud terá, assim, desde cedo, o conhecimento da passagem elétrica externa por dentro de si. Não se sabe se há uma correlação desse fato com sua revolta contra o eletrochoque, ao qual foi submetido nos anos 40. André (2007) questiona se não haveria, nesse fato, uma relação com o que seria um *apoio suplementar*, que o colocaria em conexão ao Outro na passagem ao mundo externo.

Ainda quanto ao contexto familiar, é impressionante a série de crianças mortas no nascimento e abaixo da idade. Algo de trágico permeia o núcleo familiar de Artaud. Germaine, uma de suas irmãs e a mais nova, veio a falecer por um gesto brutal da ama da casa, que gostava de *forçá-la a obedecer*. Em 1946, no “Prefácio” das *Obras Completas*, Artaud fará referência a essa irmã *perdida*, entre os seis irmãos. Essa alusão torna compreensíveis os temas de nascimento e morte na obra de Artaud, por mais que esse tema apareça relacionado ao seu próprio nascimento.

A relação com o seu pai não foi das melhores. Este esteve sempre ausente e muito distante do olhar de seu filho. Artaud, ainda muito jovem, assim o descreve: “tenho vivido 27 anos com o ódio de meu pai, de meu pai particular” (André, 2007, p. 13). Com a mãe, ele mantinha uma relação de muita afeição, chegando a ser quase *desmesurado*, bem como com as irmãs e a avó materna, o que revela a sua estreita convivência com o ambiente feminino. Esses fatos de sua vida são postos à parte quando, em sua escrita, se põe a falar de si. É importante salientar que o artista não toma sua história contextualizando-a, pois parece estar criando seu *ser* fora de um contexto familiar, embora os cite em algumas raras passagens, em seus poemas. Observa-se que sua constituição de *ser* passa fora do romance familiar e apresenta o artista por ele mesmo, às voltas com a vida e contrapondo-se à cultura.

A dor esteve sempre presente em Antonin Artaud. O corpo que dói sente-se invadido por um outro que, no ato do seu nascimento, lhe roubou a vida, retirando seu *ser* do corpo e não lhe restituindo sua condição de sujeito. Como se viu anteriormente, é com o organismo que Artaud irá buscar o desdobramento de sua condição no mundo. Pode-se fazer uma analogia entre a experiência contingente de dor vivida pelo artista e a experiência de dor

descrita por Freud, no “Projeto” (1895/1996). No texto freudiano, a experiência de dor aparece com o desbravamento de um caminho feito por um estímulo externo que rompe as barreiras do sistema perceptivo, fazendo uma marca. A força dessa passagem estabelece uma experiência ruim e seus efeitos se estendem às ramificações nervosas colaterais. Pode-se, com algumas ressalvas, inferir que Artaud tem uma fixidez nesse ponto preciso de passagem para a vida. E é o ponto no qual é instaurado um primeiro instante de discernimento da realidade por meio da experiência de desprazer, da dor e prazer pela experiência de satisfação. Em Artaud, a convivência constante com a dor revela, simultaneamente, que o seu corpo não teve outra inscrição e diz também do movimento avassalador da pulsão de morte, que aí se inscreve pela repetição prazer e desprazer. Uma particularidade de Artaud é essa contingência de retorno ao traço mnêmico de registros ainda muito primitivos. Seria possível, talvez, relacionar essa contingência como sendo factual às sequências de nascimento e morte na história familiar, ou mesmo a uma inscrição fantasmática que se impõe na necessidade de passagem ao ato. Assim, percorrido um tempo desde as primeiras dentadas das ondas internas que o atormentavam, o artista mantinha-se preso a um corpo biológico, porém, em suspenso e intencionando a possibilidade de um ato que o resguardasse, dispensando o peso e a dor mantidos por esse corpo.

Verifica-se, portanto, em Artaud, desde o início, uma angústia relacionada ao ato do nascimento que o torna preso, por um embaraço, entre a vida e a morte; uma angústia inicial que surge como forma de defesa contra o desamparo absoluto do nascimento. Nessa forma de defesa, a angústia, como um embaraço, sustenta uma sobreposição do organismo ao corpo do Outro. Lacan assinala que, no nascimento, ocorre um rompimento brusco e um primeiro corte se faz pela queda do objeto. Nesse primeiro momento, o objeto placenta é o envoltório que liga a criança e a mãe e que, pela sua queda, ambos experimentam a angústia do nascimento. Essa experiência é traumática, a criança não tem como falar, pois, nesse instante, não há um eu. Esse sentimento vivido só pode ser relatado pelo Outro materno. Freud, no “Projeto” (1895/1996), já apontava para esse desamparo primordial e evocava uma ação específica vinda de uma ajuda alheia, tal como mencionado antes. Lacan (1963/2005) ainda acrescenta que a organização libidinal se faz pelo outro, espaço em que se consagra a constituição de um eu corporal, constituído na relação com os objetos subsequentes ao nascimento. Tais objetos se encontram no campo do Outro, e o seu investimento e sua perda constituirão a noção do corpo. Artaud, em um movimento circular, repete, continuamente, o retorno a esse ponto do nascimento como forma de promover uma separação, resgatando a vida que ele julga ter sido roubada por esse Outro invasor. Durante um tempo, o artista

suportará a ínfima distância desse Outro sem se deixar levar, pelo extremo, do ato. Apesar de experimentar muita angústia, manifestada na forma da dor física, paradoxalmente, é essa dor que o mantém protegido da sua condição pura de organismo. O teatro será a façanha dessa passagem ao ato, promovendo o nascimento e reconstituindo o corpo na cena. Por isso, Artaud sempre vai referir-se ao teatro como vida, o lugar do Outro separado e, ao mesmo tempo, possibilitando o fazer-se um corpo.

No teatro, o sujeito está sempre à frente, face a face, e, no entanto, ele não opera como o espelho, pois não oferece uma imagem como um reflexo na sua superfície. O teatro, se comparado ao espelho, funciona como o aparelhamento de um corpo a devir.

Quando Lacan introduz o espelho como operador, ele o faz pela leitura do júbilo da criança e pelo seu movimento de, ao se deparar com o olhar da mãe, reconhecendo sua imagem, fazer um giro para trás na direção desse Outro e buscando uma confirmação. Desse giro resulta um reconhecimento e uma nomeação que lhe dão sua posição subjetiva no mundo. Nele, o objeto olhar é destacado do campo do sujeito, havendo uma perda do objeto e o ganho de uma significação. Essa significação de sujeito, amparado no significante, mortifica o organismo. O teatro, por sua vez, é a encenação da vida e não promove a extração do objeto que aparece em cena no campo do visível. Assim, no teatro, é possível que o artista lide com a presença do objeto, tomando-o como valor estético que circula em cena, destacado do Outro, mas sem o risco de retornar para o campo do sujeito. Artaud introduz em cena objetos que têm caráter totêmico, motivo pelo qual ele sempre estará às voltas com as civilizações primitivas. “Os velhos totens,” ele diz, já “estão para apressar a comunicação,” porque são eles que se colocam em comunicação na cena (Artaud, 1964/1999, p.6). Como já dito anteriormente, o teatro não representa, para Artaud, o Outro da cultura, sendo sob outra égide que ele busca esse Outro para, com sua pesquisa, determinar sua posição subjetiva no mundo e dar sentido à vida. No teatro, o movimento de olhar para trás, em direção ao grande Outro, localização de onde se indexa o ser, não ocorre. Há um risco, caso viesse a acontecer, e o artista está precavido contra esse movimento. De maneira sutil, inteligente e apoiado em um discurso de contracultura, ele indica o que pode vir a acontecer. Em *O teatro e a cultura* (1999), ele diz: “o mundo dos civilizados orgânicos, quero dizer, cujos órgãos vitais também saem do repouso, esse mundo humano penetra em nós, participa da dança dos deuses, sem se voltar nem olhar para trás sob pena *de* se tornar, como nós mesmos, estátuas desagregadas” (Artaud, 1964/1999, p. 6). No teatro, esse giro não ocorre, e é por não ter essa participação do Outro na constituição do sujeito, como ocorre na experiência do espelho, que o teatro surge como lugar possível para que não haja a desagregação.

Os acontecimentos de corpo como efeito de *corporização*, em Artaud, podem ser destacados na sua teorização sobre o teatro. Em *O teatro e a peste* (1964/1999), ele apresenta um corpo em *decomposição* pela febre alarmante da peste bubônica, a qual ele encena como um *pesteado*. Chama a atenção também, na cena do amor incestuoso entre *Giovanni* e *Annabella*, na qual, ao infringir as leis da cultura, eles vão além e não encontram nada que os façam parar. A única saída será *arrancar o coração* da amada e jogar *a pele* à sociedade. Nas duas situações, encontra-se o real da carne. A carne, na sua concretude e enquanto objeto, não entra na troca necessária, como renúncia pulsional, para a entrada na cultura. É possível observar que, nesse caso, o que há é um confronto com o social e o corpo, podendo-se inferir a presença do corpo vivo. Nesse ponto, Miller (2001), a partir das considerações de Lacan sobre o corpo, observa que o corpo vivo é deixado no eixo imaginário e que ele somente poderá entrar no registro simbólico como corpo mortificado. O que se observa, em Artaud, é a sua apreensão pelo real, ou, em outras palavras, que ele está condicionado ao embaraço no real. O organismo, a pele, os órgãos denunciam, durante todo o tempo, a vivacidade desse corpo, ou seja, denunciam esse corpo como vivo. Como tratar o real do corpo pelo real é o que o artista busca encontrar com o teatro, e isso, antes de sua internação em Rodez.

Ainda Miller (2001), em *Elementos da biologia lacaniana*, considerando o corpo em contraponto com o organismo, avalia a duplicidade do corpo e indica que o organismo comporta dois corpos distintos: o corpo epistêmico, que está em conformidade com o seu saber natural, e o corpo libidinal. Ele destaca o corpo regulado, que mantém os limites do saber, apontando, nesse aspecto, o corpo libidinal, oposto a dois outros corpos que são descritos como corpo-prazer e corpo-gozo. O corpo-prazer obedece ao saber, por manter certo contorno, enquanto o corpo-gozo, ao contrário, é desregulado, aberrante. Ele não obedece ao eu e se subtrai à dominação da alma como forma vital.

Em relação aos comentários de Miller (2001), como articular o pensamento de Artaud, construído em *O teatro e seu duplo* (1964/1999), sobre o corpo em cena? É possível fazer um paralelo com o duplo do artista Artaud no teatro, considerando a criação como produção de saber? É notório que o artista se debruçava na busca da constituição de um corpo próprio no desdobramento corpo e organismo. Diante da apresentação de Miller (2001), alocando os distintos corpos a partir da pura condição de organismo, pode-se falar do teatro como o duplo do corpo epistêmico, como seu saber natural e, no corpo libidinal, da sua relação com o gozo. Viu-se como isso ocorre quando, em *O teatro e a peste* (1999), a descrição da decomposição é feita pelo conhecimento do corpo em seu funcionamento vivo, ou seja, quando ele descreve toda a ligação de um órgão ao outro, a comunicação entre eles de

forma natural e própria, sem nenhuma outra intervenção de conhecimentos, senão do mesmo, internamente. No entanto, os restos produzidos dessa comunicação interna entre órgãos não têm efeito de significação. São restos que, expelidos, dizem da proteção do organismo na sua condição de vivo, protegem e também regulam a comunicação com o meio externo. A condição de vivo, Lacan a define em *O Seminário 20: mais, ainda*, como condição de gozo, que ele denomina como sendo gozo do corpo, substância própria do corpo, definindo-a como *substância gozante* (Lacan, 1975/1985, p. 35). Miller (2001) assinala, ainda, que o corpo vivo é um problema para o homem, pois ele tem que encontrar a função de seus órgãos, e há casos em que o sintoma, como acontecimento de corpo, favorece a colocação de seu funcionamento no discurso. Mas, em outros casos, isso se faz no real (Miller, 2001, pp. 61-74). Pois bem, o epistêmico é um jeito de lidar com esse real, e Artaud assim o descreve em uma passagem do texto *O teatro e a peste*:

Aberto, o cadáver do pestífero não mostra lesões. A vesícula biliar, encarregada de filtrar os dejetos entorpecidos e inertes do organismo, fica inflada, quase estourando, cheia de líquido escuro e pegajoso, tão compacto que lembra uma matéria nova. O sangue das artérias, das veias, também é preto e pegajoso. O corpo fica duro como pedra. Nas paredes da membrana estomacal parecem ter despertado inúmeras fontes de sangue. Tudo indica uma desordem fundamental das secreções (Artaud, 1964/1999, p. 15).

Sabendo do corpo em sua essência natural, Artaud faz dele um conhecimento, como um discurso que introduz uma nova linguagem, baseada nos signos e não mais nas palavras. *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 (p. 377).

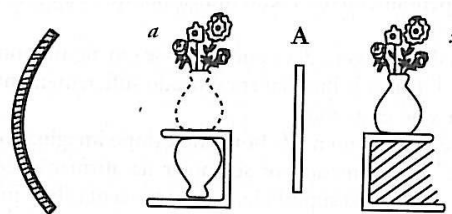
No texto de 1914, “Sobre o narcisismo: uma introdução”, Freud (1914/1996) descreve uma fase intermediária necessária entre o autoerotismo e o amor objetal, formulada como sendo o narcisismo. A ideia central é a de que a libido, afastada do mundo externo, se

dirige para o organismo interno, sendo esse retorno sempre muito impactante. O próprio organismo irá constituir, nas primeiras investidas, um ego moderador como proteção, iniciando também, assim, a constituição de um corpo. Em se tratando aqui do processo primário, é importante insistir no primeiro modo de satisfação que seria o autoerotismo, definido como prazer que o órgão retira de si mesmo, através das cavidades erógenas que, de forma independente e parcial, procuram, cada qual por si, sua satisfação no próprio corpo, sendo essa a experiência da fragmentação do corpo. Nesse período, ainda não existe uma unidade corporal, nem uma real diferenciação do mundo. Reconhece-se, em Artaud, um ser de um corpo fragmentado e que poderia, nesse momento intermediário, posicionar-se por um *eu*, como ele mesmo se pronuncia: *Eu, Antonin Artaud*. Há certa fragilidade nesse *eu*. Como pôde ser visto, ele não apresenta uma consistência corporal, funcionando muito mais com a ideia de ser um corpo. A libido, voltada para o próprio corpo, incide sobre o funcionamento dos órgãos. É nesse caso que Artaud, para não deparar diretamente com esse corpo fragmentado, busca o discurso pelo conhecimento anatômico e funcional do corpo. O teatro e a peste são um exemplo desse recurso.

O flagelo é a deflagração da decomposição orgânica que, pelo mal, acomete o corpo vivo e pressupõe a purificação do corpo para o seu renascimento. Artaud descreve o flagelo, atribuindo o remanejamento do organismo por ele mesmo, quando diz: *Aberto, o cadáver do pestífero não mostra lesões*. Os órgãos estão protegidos pelas membranas. As vesículas são encarregadas de filtrar os dejetos e ficam infladas, cheias de líquidos escuros e pegajosos, o sangue das artérias também é preto e pegajoso, por mais que todo o organismo se modifique, ele expele os dejetos produzidos por ele mesmo, protegendo os órgãos. Esses são os pedaços de corpo fragmentado pelo mal que o acometeu. Portanto, descrever o flagelo é uma maneira que ele encontra para ver o corpo de fora e falar dele, não como inscrito no discurso, mas pela vertente epistêmica, pelo conhecimento de causa do organismo. É o saber do corpo no organismo vivo. Os organismos vivos sabem do que precisam para sobreviver. Eles são, fundamentalmente, aptos, e suas aptidões colocam seus órgãos a seu serviço. O serviço de nutrição, desenvolvimento, hereditariedade, locomoção e luta contra o inimigo sempre estão na relação com o real. A solução pelo real é que mantém Artaud sempre embaraçado quanto ao que fazer com os pedaços de corpo, restos da solução equacionada entre corpo e organismo.

O corpo, na apresentação de Artaud, se inscreve do lado do real, em uma operação alheia à passagem pelo eixo imaginário e pelo campo simbólico. Como verificar essa operação a partir dos operadores de corpo é o que Lacan (1963/2005) apresenta no *Seminário*

da Angústia. O ponto essencial, nesse seminário, é o objeto *a*, a localização e a apreensão do objeto no seu estatuto de resto libidinal da extração corporal. Como Lacan o define nesse seminário, o objeto *a* está no campo do Outro, e a inserção do sujeito do inconsciente sugere a sua extração. Nesse momento de seu ensino, Lacan está voltado para o campo do gozo, para aquilo que se passa fora do discurso da metáfora paterna. O objeto *a*, como resto do que foi absorvido pela metáfora, se impõe, porquanto fracassa o Nome-do-Pai em dar cobertura total. Esse resto não consegue ser totalmente metaforizado e é impossível de ser completamente capturado pelo simbólico, mas pode fazer sua aparição no campo imaginário, exatamente ali onde ele deveria estar oculto. É a partir dessa concepção, que Lacan introduz a ideia do *estranho*, daquilo que aparece onde deveria haver um vazio; o objeto causa uma perturbação ali onde deveria manter o campo da realidade. Essa realidade, constituída pela extração do objeto, e tendo em vista a sua não representação, é que torna possível a inserção no discurso da cultura. Com Artaud, observou-se exatamente o contrário. O artista contrapõe-se à cultura, protegendo-se de sua forma de linguagem, localizando-se, portanto, em uma posição anterior à passagem pelo estádio do espelho. Lacan o expõe para introduzir a função simbólica operando na simetria ‘a-a’. Artaud introduz o teatro com base na possibilidade de fazer o corpo em sua unidade, porém, sem a especularização da imagem. Além do experimento com o espelho plano, para leitura do campo do objeto, Lacan introduz o esquema ótico. Opera-se aí, a partir do espelho convexo, fazendo surgir uma cisão entre o objeto pequeno *a* e a imagem *i(a)*, que opera entre o objeto parcial e a imagem do corpo próprio. Ocorre uma dissimetria. O espelho convexo oferece, como já foi mencionado, com o exemplo do vaso de flor, a imagem completa do vaso e das flores, demonstrando a realidade invisível do corpo ali onde estão os orifícios das zonas erógenas. Nesse ponto, onde é possível localizar as zonas erógenas, o que vai surgir para Artaud é o corpo fragmentado, uma vez que não houve a extração do objeto. É o esquema ótico invertido, mas operante em Artaud; para ele, o corpo é localizado no real e ensina o que é da ordem do real.



A imagem real cerca os objetos a

Figura 3. Esquema ótico simplificado de Lacan (1963/2005, p. 132).

Tomando o esquema ótico como o operador que permite localizar, o mais próximo, o que é o real do corpo, verifica-se que há uma inversão na sua forma de demonstrar o corte do objeto parcial e a delimitação das zonas erógenas. Nesse sentido, avalia-se o que Artaud produz, a saber, a passagem ao ato, quando o objeto emerge do real, causando uma perturbação, promovendo a fragmentação do corpo e o esvaziamento do campo do imaginário. Em vista disso, Artaud recoloca os fragmentos em cena e se distancia da condição do corpo enquanto organismo.

No texto *O teatro e a peste* (1934), ele diz algo que remete à sua experiência em relação ao real. Assim ele escreve, referindo-se ao corpo do peestado: “seu pulso ora diminui, até tornar-se uma sombra, uma virtualidade de pulso, ora galopa, segue a efervescência de sua febre interior, a turbulenta desordem de seu espírito” (p. 14). Em outra passagem, ele revela a perplexidade mediante o levantar das cortinas de um ser lançado ao desvario do gozo, sem limite frente à insolente reivindicação de incesto. O que se tem, nos dois recortes citados, é o corpo fazendo sua entrada como objeto pequeno *a*.

Há uma versão do esquema ótico de forma invertida,⁸ na qual é possível introduzir a produção que Artaud faz do corpo quando passa ao ato.

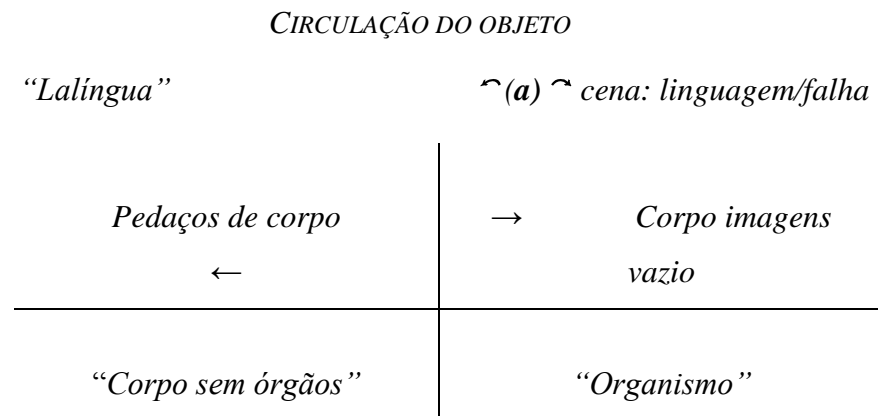


Figura 4. Versão do esquema ótico invertido (Autor: Ram Mandil, 2007)

Nesse esquema, pode-se ler que, à direita, na instância em que estaria o imaginário, encontram-se o real e o corpo fragmentado. O objeto solto circula na cena, enquanto, no lugar da imagem, onde está o vazio, opera-se, em relação à linguagem, a

⁸ - Breve articulação apresentada em aula do dia 20/11/07 na FALE (Departamento de Letras UFMG) pelo professor Ram Mandil, na disciplina: “ O corpo imaginário na literatura, teatro e psicanálise”

lalíngua, que consiste em elucubrações no campo da linguagem. Essas elucubrações constituem um efeito traumático do encontro do gozo com a linguagem. Essa versão remete ao desenho do que Artaud pensa sobre o teatro. Quando, ao final, ele elabora a noção de *crueldade*, ele está, provavelmente, se referindo ao efeito da linguagem sobre o corpo e à sua passagem para o campo da linguagem. Nesse ponto, Lacan, no seu segundo ensino,⁹ focalizará o confronto do gozo com a linguagem, que produz um efeito traumático e que deixa de fora um campo de significação. Não obstante, é preciso recordar aqui o que foi extraído do “Projeto” (1895/1996) e da “Carta 52” (1895/1996), as elaborações de Freud sobre o funcionamento do aparelho psíquico, em que há também signos que não passam pelos registros da representação, por meio dos quais se constata também que Freud se ocupa, no momento em que elabora a “Carta 52”, com o lugar de funcionamento do inconsciente. Lacan vai um pouco mais adiante e define, por intermédio desse encontro traumático, a diferenciação entre o campo da linguagem e o campo do gozo. O campo da linguagem, lugar do sujeito do inconsciente, ordenado pelo significante na construção de sentido, o campo do gozo lugar fora de sentido, e a verificação de que há um resto efeito da operação significante. É no campo do gozo que Artaud constrói sua teoria sobre o teatro. É nesse campo que o objeto está presente, bem como os restos do encontro impactante com a língua. A noção de crueldade nasce, na verdade, de sua forma de proteção contra a decomposição do organismo e, também, de sua busca pela invenção de um corpo que seria sem órgãos, o que o leva a fazer, em ato, a separação entre organismo e corpo. Como o lugar da imagem está vazio, lugar que seria o da unidade corporal, ele não vê uma imagem e se volta para o organismo, com isso, ele opera a separação e esvazia seu corpo, dando outro lugar para o corpo fragmentado. Se, no esquema ótico, Lacan mostra, no buquê invertido, as flores no lugar das zonas erógenas, em Artaud, o lugar não está como marca, mas, sim, como pedaços do corpo, o objeto está circulando na cena. Pode-se, pois, concluir que, em Artaud, o esquema ótico serve para a formalização do esquema do teatro da crueldade.

Artaud irá referir-se ao corpo sempre de maneira negativa: *ele não é um conteúdo, nem um recipiente*. O corpo, ao contrário, é uma presença que se tornou ativa e que quer sair. O corpo é corpo. Quando está vazio de seu conteúdo, é o espírito. O corpo não é uma casca vazia. Hervé Castanet (2001), em seu texto “Os raptos e enfeitiçamentos de Antonin

⁹ “Primeiro ensino e segundo ensino de Lacan podem ser definidos pela passagem de uma clínica estruturalista fundamentada na linguística que pensa o sujeito a partir das estruturas de linguagem pelo modo de como o sujeito se serve da linguagem, para uma clínica borromeana constituída pela lógica da topologia dos ‘nós’ tendo ao centro dessa clínica o objeto ‘a’ e suas formas de amarração, levando em consideração o campo do gozo” (Rosa, M. Comunicação em aula, 18 de outubro de 2008).

Artaud”,¹⁰ define bem a posição do artista, lendo-o com o esquema ótico e formulando uma equação que se aproxima do que Artaud quer dizer pela negatividade: $-i(a)$ no lugar do $(-\phi)$ a extração do objeto opera-se aí com a imagem negativizada. Com isso, ele sugere que não há uma representação no campo imaginário e no simbólico do corpo e, sim, o real pelo real. É corpo e organismo. Se não há extração do objeto, esse corpo pesa e é dolorido. Para Artaud, a linguagem, um dia, foi embora. A operação de partida da linguagem deixa como resultado um nada interno do “eu” e um resto que é seu corpo, e não sua imagem falicizada, $i(a)$, mas seu corpo como materialidade, como massa (a), como objeto. A questão do que é seu corpo passa a ser posta por ele, desde então.

O teatro da crueldade é a tentativa de pôr em cena o corpo indisposto e sofrido, que Deus enfeitiçou, a fim de criar um corpo sem ser, sem órgãos, sem anatomia. Passa a ser, assim, uma elaboração conceitual que trouxe para o teatro novas formas históricas da representação. Mas, para o artista, é também uma maneira de acabar com o julgamento de Deus.

¹⁰ No original: Les rapt et envoûtements d’Antonin Artaud. *Journée du Ravissement*, Paris, maio 2001.

3 O CORPO FORA DA CENA

A internação de Antonin Artaud em Rodez segmenta sua vida e sua obra em dois períodos marcadamente distintos, sendo nitidamente observáveis um antes e um depois desse acontecimento. No período que antecede sua internação, como já relatado no capítulo anterior, ele desenvolve sua pesquisa com o teatro e se estabelece como um pensador de sua época, dialogando com a cultura de seu tempo. Viu-se que, em um primeiro momento, a cultura é esse grande Outro ao qual ele faz frente e do qual se protege, resguardando-se das exigências do mundo externo e contrapondo-se aos modelos operantes no campo da linguagem, no contexto da cultura ocidental.

No que concerne ao teatro, o argumento por ele proferido indica que sua entrada na cultura não teria sido feita pelo modelo da ordem significativa sustentada pela nomeação paterna. 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, encontra no teatro o ponto de apoio para suas experiências. Se, no primeiro momento, a cena é privilegiada para a constituição do corpo, a partir de 1935, Artaud faz outro movimento e vai ao encontro do mito que será o alicerce do que era obscuro na sua forma de expressão. Inicia uma pesquisa partindo para uma viagem ao México. Logo depois, vai à Irlanda, onde experimenta a perda de identidade, e, transtornado, passa a anunciar o fim do mundo.

O teatro, enquanto lugar de argumentação, espaço específico, possibilitava a Artaud pensar o ato na cena, proposta fora de um texto, sem causar-lhe danos. Estabelece-se uma disjunção de pensamento e corpo. A ideia de Artaud é a de encontrar um ponto de fixidez do pensamento que possibilitaria reconstituir seu corpo abatido por Deus no ato do seu nascimento, sendo Deus, agora, nesse momento, o Outro invasor. Esse trabalho passa pela língua, em busca de uma textura, e também pela recomposição de seu espírito. Esse é o período da escrita em que vai ocorrer uma reconstituição do ser, passando pela linguagem, não se tratando mais de uma tentativa de recomposição do corpo, via organismo. O pensamento opera com a linguagem, fora do sentido, e com a letra e o signo, dando início a uma fase poética.

Jean-Michel Rey (2002) realiza uma investigação tendo como objeto o modo específico de uso da linguagem em Artaud. Esse trabalho de Rey (2002) torna possível delinear a proposta de Artaud que, em um primeiro momento, parece marcar a sua existência a partir da escrita. Nessa investigação, Rey (2002) revela a linguagem, com seu movimento de

“repetição intensiva”, produzida pelo autor, cujo efeito poético se manifesta na forma de “encantação”: a voz e a sua sonoridade. Rey (2002) deixa evidentes alguns passos do ‘se fazer’ de Artaud, mostrando-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” (pp. 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 na relação de Artaud com a linguagem, chamando a atenção para esse ser que se queria escritor. Esse querer se desvenda em seu encontro com o editor Jaques Rivière,¹¹ durante o qual, ao mesmo tempo em que 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 pensamento e 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. Inicialmente, Artaud (1968/2012) 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.¹² Em seu entendimento, observa ele, não são os poemas que estão em questão, mas os pensamentos que lhes dão origem e são o testemunho de um sofrimento, que, de certa forma, é o que se apresenta nas “expressões mal acabadas”,¹³ nas quais se revela, como Artaud diz ao editor, em carta de 05 de junho de 1923, uma “pavorosa doença do espírito”.¹⁴

Dessa forma, Artaud assinala, então, que o que está em jogo é seu pensamento. 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

¹¹ Jaques Rivière foi o diretor de *La Nouvelle Revue Française*, no período de 1919 a 1925.

¹² No original: “Proviennet de l’incertitude profonde de ma pensée” (Artaud, 1968/2012, p. 20).

¹³ No original: “Expressions mal venues” (Artaud, 1968/2012, p. 20).

¹⁴ No original: “Effroyable maladie de l’esprit” (Artaud, 1968/2012, p. 20).

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 chama a atenção de Rivière é a lucidez de Artaud frente ao adoecimento, bem como sua insistência em dizer que há um sofrimento do Ser, que pode ser transformado em “fenômenos intelectuais”.¹⁵ 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 Artaud. Isso levará a saber, posteriormente, que a relação de Artaud com a escrita, sua posição enquanto escritor, não passa por 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 o denuncia, um rechaço e revela 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 que o que ele, Artaud, apresenta permanece escondido em outras obras; assim, o objeto e a angústia são associados aos personagens da escrita dita formal.

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 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, e ele encontra nele um interlocutor que muda de posição a partir dos seus questionamentos, o que possibilita uma abertura para a escrita. Em vista disso, Rivière propõe a Artaud que, no lugar dos poemas, sejam publicadas suas cartas.

¹⁵ No original: “Phénomènes intellectuel” (Artaud, 1968/2012, p. 25).

Também os manifestos, escritos por Artaud de forma visceral, o levarão a uma oposição ao senso comum. 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, essa proposta do editor 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?”¹⁶ No entanto, nessa procura, na qual ele próprio faz um retorno a um ponto de obscuridade, onde 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, então, solicita a Rivière que as publicações sejam publicadas da primeira à última carta, 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 a ser feita, levando em conta o fato de Artaud se submeter ao julgamento do outro. A última carta de Artaud a Rivière, datada de 06 de junho de 1924, é o ponto culminante de sua mudança de posição diante daquilo que escreve. Ele segue uma orientação que, em seguida, será alterada, para encontrar uma fórmula literária singular, sem que tenha que passar pelo julgamento de sua normalidade.

¹⁶ 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).

Antes de sua internação em Rodez, por volta de 1933, Artaud já havia entrado e saído do movimento surrealista, ocasião em que era intensa sua pesquisa sobre o teatro. Sua escrita, nesse período, é dominada pela ideia de manifestos que poderiam ter uma estreita relação com as manifestações nas artes e nas políticas da época, tais como o movimento surrealista e o marxismo. Esse estilo de escrita, revolucionário, demonstraria um engajamento aos ideais que circulavam naquele tempo. Entretanto, Artaud parece não se apropriar das ideias desses grupos, mantendo, assim, o rompimento com o surrealismo e sendo crítico, também, do marxismo. Um revolucionário solitário, porém, ao mesmo tempo, rodeado de intelectuais ávidos por sua produção.

A produção de Artaud apresenta uma vertente ligada ao revolucionário. No entanto, em seu caso, trata-se de uma via voltada para o ínfimo do Ser, uma revolução do Ser que, por conseguinte, produz seus efeitos de um ponto de vista localizado fora de si. Artaud se desloca sempre no sentido de uma reviravolta, mas sempre com um retorno a um ponto de origem. É motivado por essa intensa inquietação interna que ele fará uma viagem ao México e, posteriormente, à Irlanda. Nessas viagens, sua intenção é rever as antigas civilizações, tomadas por ele como não tocadas pela cultura ocidental e, assim, buscar um mito fundador que o religue ao corpo, ao pensamento e à identidade, como sujeito.

Assim, em outras palavras, pode-se dizer que suas viagens a civilizações antigas têm como objetivo encontrar uma forma que detenha a dispersão de seu pensamento. Uma forma perfeita, porque seu receio era o de que, alcançada uma forma, caso imperfeita e repleta de uma ideia, viesse a perder todo o pensamento, padecendo, pois, do seu abandono e da dor corporal, queixas constantemente endereçadas a Rivière, em suas cartas. Ao rever o que considera importante, no que se refere à *perda* em Artaud, Serge André (2007), em seu livro *A prova de Antonin Artaud e a experiência da psicanálise*, escreve:

A perda da vida, a perda da carne e a perda do pensamento da qual ele sofre não são, em realidade, senão uma só e mesma coisa: o de que se trata, qualquer que seja o ângulo sobre o qual ele o aborda, é da perda da substância que se produz quando o corpo do simbólico, quer dizer, o conjunto do sistema significante da linguagem, coloniza o vivente (André, 2007, p. 32, tradução da autora).¹⁷

Isso leva a pensar em um Ser não atado ao campo do significante e remete a uma formulação própria desse sujeito, que escreve ao seu interlocutor pelo temor da dispersão,

¹⁷ No original: “La perte de vie, la perte de chair et la perte de pensée dont Il souffre ne sont en réalité qu’une seule et même chose: ce dont Il s’agit, quel que soit l’angle sous lequel il aborde, c’est de la perte de substance qui se produit lorsque le corps du symbolique, c’est-à-dire l’ensemble du système signifiant du langage, colonise le vivant” (André, 2007, p. 32).

pela falta de *manchas* que comprovem a existência e pelas *expressões mal acabadas* que se constelam, sem que tenham uma forma específica. André (2007) chama a atenção para o ser falante que é Artaud, clamando pela verdade elementar de que trata Lacan, no *Seminário 14: a lógica do fantasma* (1966) Lacan mostra aí que, para o sujeito, contrariamente à afirmação de Descartes, *lá onde eu sou, eu não penso, e lá onde eu penso, eu não sou*, servindo-se da máxima cartesiana, “penso, logo existo”, verdade elementar, insuportável para Artaud. André postula que, sem dúvida, falta, na subjetividade de Artaud, o tecido imaginário do fantasma, que faria tela à disjunção entre o pensamento e o Ser. Constata-se, assim, que, não havendo um ponto de amarração, Artaud demanda ao seu leitor, quase com clemência, a crença na existência do que se indica nesse ponto onde está a rasura: “Ela indica provavelmente um cérebro, uma alma que existem, um certo lugar que retorna, em favor da irradiação palpável dessa alma”¹⁸ (Artaud, 1968/2012, p. 27, tradução da autora). É nesse ponto de falta da textura do imaginário, no qual se vê o artista às voltas com o buraco, ao qual ele faz retorno, experimentando o uso peculiar que faz da linguagem, na tentativa de resgatar aí o espírito. O texto produzido por Artaud, após sua correspondência com Rivière, aqui já várias vezes citado, *L’ombilic des limbes (O umbigo do limbo)*, expressa seu pensamento em relação à obra e à vida e faz referência a esse buraco como um ponto de rasura:

Eu não conheço a obra como separada da vida, eu não amo a criação separada. Eu também não conheço o espírito separado dele mesmo. Cada uma de minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações geladas de minha alma interior baba sobre mim (Artaud, 1968/2012, p. 51, tradução da autora).¹⁹

Nessa passagem extraída de seu escrito publicado em 1968, *L’ombilic des limbes*, Artaud indica também uma via de sua constituição corporal e aponta para uma tentativa de separação e, ao mesmo tempo, de junção entre a obra, a vida, a criação e o espírito. No entanto, é possível verificar um transbordamento: *baba sobre mim*, diz ele, apresentando a incursão no campo do gozo, que o deixa às voltas com o ponto de origem e buscando apartar-se de um afogamento, de uma imersão no gozo do corpo. Parece não haver, nesse sentido, um bordejamento daquilo que “baba” sobre ele, em vista disso, pode-se pensar em um retorno da libido sobre o Ser. *L’ombilic des limbes* é uma importante parte de sua obra, pois, nesse escrito, Artaud busca, com mais clareza, acentuar a sua questão com o corpo, no sentido de

¹⁸ No original: “Elle indique probablement un cerveau, une âme qui existent, à qui une certaine place revient. En faveur de l’irradiation palpable de cette ame”. (Artaud, 1968/2012, p. 27).

¹⁹ No original: “Je ne conçois pas d’oeuvre comme détachée de la vie. Je n’aime pas la création détaché. Je ne conçois pas non plus l’esprit comme détaché de lui-même. Chacun de mes oeuvres, chacun des plans de moi-même, chacune des floraisons glacières de mon âme intérieure bave sur moi.” (Artaud, 1968/2012, p. 51).

que, nesse texto, há uma marca, que ele mostra e exemplifica, sobre o movimento circular de tentativa de resgate da vida, separada da morte.

É sobre a vertente do gozo que André (2007), referindo-se a *L'ombilic des limbes*, destaca duas passagens nas quais localiza algo recorrente nos textos de Artaud: o *desprender*, termo que ressoa com muito mais veemência em francês, *détaché*.²⁰ De antemão, verifica-se, em Artaud, o ponto no qual ele retorna e onde se localiza uma marca do desprendimento do objeto, que, solto, salta para o campo do sujeito. André (2007) assinala a problemática que se acentua entre o simbólico e o real. Mesmo que Artaud busque o simbólico, para dar tratamento ao real do espírito, para dar um sentido à vida, ainda assim resta algo de impensável que não passa para o simbólico e que não tem o suporte do imaginário. Sobre esse acontecimento, sem o enlace do imaginário, é que Artaud relata, não sem o uso de neologismos, o acontecimento de corpo como sendo: “restringimento íntimo do meu ser e a castração insensata de minha vida”.²¹ (Artaud, 1968/2012, p.51, tradução da autora). Observa-se que, nessa operação, a alusão de Artaud à castração se dá pela retirada da substância da vida. Uma operação, tal como essa, abordada por André (2007), resulta não do corte para retirar um órgão que viria a ser simbolizado, mas sugere a castração do corpo, da carne, que não leva à criação de um órgão como efeito de significante. No que concerne ao corpo, ocorre o despedaçamento, no qual, como diz André (2007), “certos pedaços do corpo se vêm carregados de um sentido e de uma função de representação mais importantes ainda que sua função vital”²² (André, 2007, p.33, tradução da autora), resultando, assim, em dispersão de sentidos.

Em uma carta a Rivière, uma das primeiras aqui mencionadas, Artaud fará um comentário delimitando um campo de experimentação. Ele explica como a falta do significante comprova a constelação das *expressões mal vindas*, figurando, assim, a dispersão dos sentidos e implicando, como aponta André (2007), a falta de um órgão que se torne “instrumento de representação do significado de ser um homem”²³ (André, 2007, p.33, tradução da autora). Nessa explicação, pode ser entendido que essa falta remete à ausência da significação fálica, que garantiria o ordenamento do campo do gozo pelo significante falo. Uma operação dessa natureza perpassa o mito do Édipo, centralizando a imagem paterna e delimitando o campo da realidade. Desviando-se desse caminho, Artaud segue em busca de

²⁰ Détaché: desprender-se, separar-se de alguém. (DICIONÁRIO Larousse, 2007, p. 107).

²¹ No original “rétrécissement intime de mon être et le châtrage insensé de ma vie”. (Artaud, 1968/2012, p. 51).

²² No original: “Certains morceaux du corps se voient chargés d’un sens et d’une fonction de représentation plus important encore que leur fonction vitale”. (André, 2007, p. 33).

²³ No original: “Devient instrument de représentation de ce que signifie être un homme” (André, 2007, p. 33).

um mito que lhe possibilite o ato de fazer-se um corpo, sendo esta a sua pesquisa, feita em outras formas de linguagens.

Em outra importante passagem, de *L'ombilic des limbes*, destacada do texto que tem como título “Carta ao Senhor o legislador da lei sobre as substâncias psicotrópicas”²⁴ (Artaud, 1968/2012, p. 68), André (2007) mostra que Artaud especifica, uma vez mais, o contraste entre sua vacuidade mental e o sentimento de sua vida psíquica. Ele comenta que, nesse momento, ao retornar novamente a esse ponto, Artaud deixa mais claro o problema situado entre o vazio e o sentimento, referindo-se à dificuldade do laço entre os dois registros, o simbólico e o real, os quais, sem um ponto de amarração, deflagram o sofrimento, denominado, por Artaud, de “decorporização do pensamento”²⁵ (André, 2007, p. 33, tradução da autora). Aqui, André (2007) explica que, não havendo uma continuidade no pensamento, os sentimentos de viver e de ser um corpo vivo se perdem, revelando, assim, que o pensamento, em Artaud, é concebido como corpo vivo e como veículo de expressão do sentimento da vida.

Essas passagens de *L'ombilic des limbes* anunciam o quanto falham em Artaud os enlaçamentos dos três registros, simbólico, imaginário e real, como sustentação sintomática na construção do corpo próprio. À retomada feita por André (2007) dessas duas passagens pode ser acrescentada a do momento anterior, denominado por Artaud como “a castração insensata de sua vida e daquilo que da vida interior retorna sobre ele”. Pode-se mencionar a castração insensata da vida, a vacuidade mental e o sentimento de sua vida psíquica para, então, verificar como Artaud esboça uma consistência corporal, levando em consideração que toda tentativa de enodação se faz no campo do gozo e que, como já visto, não há um ordenamento significativo. O que parece é que Artaud, na tentativa de enlaçamento dos três registros, retorna a um ponto real, resgatando, desse ponto, o que há de simbólico. Porém, o imaginário, onde, provavelmente, ele faria uma âncora para o pensamento, está ausente. É o pensamento que é perdido e, como consequência, o vácuo surge e deixa enigmático o lugar do sujeito, no sentido assegurado de uma subjetivação. Tem-se, assim, até esse momento em que ele está escrevendo sobre o que lhe ocorre, um sujeito da fala e da escrita, mas esse trabalho é incessante, sem barra, e ele se encontra, nesse momento, na busca de fazer uma construção consistente. Ele insiste com o pensamento, mas, às vezes, tem a sensação de tê-lo perdido e, tendo-o perdido, perde também a substância da vida. Assim, ele escreve:

²⁴ No original: “Lettre à Monsieur le législateur de la loi sur les stupéfiants” (Artaud, 1968/2012, p.68).

²⁵ No original: “Décorporisation de la pensée” (André, 2007, p. 33).

Eu falo da vida psíquica, da vida substancial do pensamento, é aqui aliás que eu reúno meu sujeito, eu falo do mínimo da vida pensante e do estado bruto, onde a palavra não chegou, mas, capaz à necessidade de chegar sem a qual a alma não pode mais viver, e a vida é como se ela não fosse mais²⁶ (Artaud, 1968/2012, p. 70, tradução da autora).

O que se encontra, em Artaud, são os três registros simbólico, imaginário e real desatados, soltos. Ele está sempre às voltas com a manutenção da vida pela via da substância gozante do corpo, como se quisesse materializar ali algo da ordem do significante, a assegurar que o pensamento não se desligue de algum sentido. Nessa vertente, André (2007) comenta sobre a interrupção linear do pensamento em Artaud, “quando ele diz que não tem pensamento, ele quer dizer que não há pensamento que responda ponto por ponto, de maneira continuada, a seu sentimento de viver e de ser um corpo vivo”²⁷ (André, 2007, p. 33, tradução da autora). Desse comentário de André (2007), é importante salientar essa relação de Artaud com o corpo vivo, pois fica implícito que ele busca ser um corpo, mais do que ter um corpo. O pensamento resguarda essa substância vital, que ele tem impregnada pelo ser, articulada à existência. O recurso, que, às vezes, Artaud parece apresentar, indica uma forma de materialização da palavra para que ela toque esse ponto substancial do pensamento.

É importante observar que esse é um caminho em que não se faz uma conexão com o inconsciente. Miller, tratando a questão do corpo e da vida, em *Elementos da biologia lacaniana* (2001, p. 41), faz uma leitura de Lacan no momento do seu ensino em que ele já é mais preciso em relação ao corpo e ao significante. Tecendo comentários a partir da formulação de que o significante é incorpóreo, Miller relaciona, de um lado, o corpo vivo, no qual a palavra corpo quer dizer ‘matéria’, e, de outro, no qual ela quer dizer ‘corpo vivo’, abrindo uma discussão com os filósofos materialistas do século XVIII e com Descartes e voltando ao século XVII. Essas duas correntes, materialista e cartesiana, influenciarão, de certa forma, a psicanálise, no que tange ao trabalho de Lacan com vistas à teorização sobre o gozo. Porém, antes de prosseguir com o raciocínio de Miller, é necessário esclarecer um pouco mais a questão sobre o pensamento materialista.

O pensamento materialista fundamenta-se na afirmação de que a existência é a matéria, que todas as coisas são compostas dela e que os fenômenos derivam das interações entre as matérias, sendo que estas têm como forma a substância, que é ontológica e já se

²⁶ No original: “Je parle de la vie physique, de la vie substantielle de la pensée (et c’est ici d’ailleurs que j’e rejoins mon sujet), je parle de ce minimum de vie pensant et à l’état brut, -non arrivée jusqu’a à la parole, mais capable au besoin d’y arriver, et sans lequel l’âme ne peut plus vivre, et la vie est comme si elle n’était plus”. (Artaud, 1968/2012, p. 70).

²⁷ No original: “Lorsqu’il dit qu’il n’a pas de pensée, Il veut dire qu’il n’a pas de pensée qui réponde point par point, de manière continue, de son sentiment de vivre et d’être un corps vivant”. (André, 2007, p. 33).

encontra no mundo. Essa substância relaciona-se à energia, formando um vácuo. Portanto, tomando como base a substância enquanto matéria, Miller (2001) questionará a redução do corpo à matéria e alegará que assim poder-se-ia pensar o mundo somente como matéria pura e física, sem movimento. Então, ao introduzir o pensamento de Descartes, Miller o faz como Lacan, em *O Seminário, livro 20: mais, ainda*, comentando a forma como Descartes trabalha sua ideia sobre a matéria na base de seu pensamento. Miller observa que Descartes produz uma abertura, pelo viés do pensamento, na pura condição da matéria, distinguindo duas substâncias: uma substância do pensamento e uma substância de extensão, o que reduziria a matéria à extensão. Em vista disso, Descartes faz uma espécie de desdobramento quando propõe a redução da matéria à extensão. Ela se estende entre partes com um ordenamento exterior entre elas, sendo que cada uma tem uma porção externa que não se junta; portanto, trata-se de partes extras que não formam um todo. Miller (2001) argumenta, então, que Lacan introduzirá uma terceira substância, a substância gozante, quando diz que é preciso acrescentar ao caso cartesiano uma terceira substância: “A substância gozante, ou seja, a substância do corpo à medida que há gozo do corpo” (Miller, 2001, p. 41). Lacan relativiza a substância gozante como “propriedade do corpo vivo, sem dúvida, mas não sabemos o que é estar vivo, senão apenas isto, que um corpo, isso se goza” (Lacan, 1973/1985 p. 35). Pode-se entender que há algo do Outro como extra, no sentido de externo e de extensão, em relação a esse corpo que o vem simbolizar e não o recobre em toda significação; resta algo que não se submete ao significante do Outro, e isso leva Lacan a concluir sobre o significante como incorporeal, como este que vem do Outro, sendo ele funcional no sentido em que delimita um espaço e funda o inconsciente. Verifica-se um gozo que resiste a essa parte externa e que é *substantivizado* pelo próprio corpo, que Lacan nomeia como gozo do corpo. O gozo do corpo é o determinante do organismo vivo, por conseguinte, como Miller (2001) chama a atenção, a vida transborda do corpo vivo, ela parece imortal, e o corpo vivo é apenas uma forma mortal da vida. Esse corpo vivo é também, em suma, uma substância pensante e funda a existência, mas não lhe confere consistência.

Retomando Artaud (1968/2012), é a partir dessas formulações que se pode avançar um pouco mais. Quando Artaud tende a fixar o pensamento como substância, que lhe proporciona um ser falante, ele dá a entender que a produção falante escrita favoreceria a transposição do gozo do corpo à fala. Tal como Lacan o concebe, o ser é assegurado ao *gozo do corpo*, sendo este um gozo que perturba, por não ser regulado; portanto, quando Artaud se introduz nessa vertente, toma o corpo como ser. Ele registra essa experiência como um sofrimento intenso, transformado em angústia. Em suas palavras: “A angústia que pinça o

cordão umbilical da vida, a angústia que lesa a vida”²⁸ (Artaud, 1968/2012, p. 71, tradução da autora). Isso que “pinça” o cordão umbilical à vida transborda sobre ele, produz um excesso de existência e provoca uma dor. Poderíamos nomeá-la, em Artaud, como uma dor de existir? Por vezes, Artaud anestesiava a dor usando o ópio, buscando, nessa substância, algo que aplacasse a dor originária do excesso de outra substância produzida pelo próprio corpo.

3.1 A busca de um mito

É intermitente o movimento de Artaud na busca de conseguir operacionalizar o gozo, delimitando um espaço para o ser, frente a isso que transborda e que retorna sobre ele. Na verdade, é isso que parece destiná-lo a um trabalho incessante; por mais que ele utilize o ópio como objeto que o mantém distanciado da dor, que anestesia a dor, que faz barreira a um excesso, esse recurso não o favorece no campo significativo. Artaud queria encontrar um mito que lhe proporcionasse uma maneira de lidar com o campo da linguagem no mundo e que lhe desse uma consistência corporal. Uma fórmula que viesse a cobrir a *vacuidade de sua vida mental*.

Nas palavras de André (2007), Artaud irá orientar-se por duas vias sequenciais, ao longo dos 10 anos que se seguirão ao momento em que entende que lhe falta um ponto de fixidez que lhe assegure o pensamento, dando-lhe uma forma. Uma delas é o teatro, que surge com a experiência de dessubstancialização do ser, estando inerente a esse mesmo processo sua pesquisa com os povos primitivos e com outras formas de linguagem que lhe proporcionariam a identificação do ser por um mito, o que resultaria em uma base de consistência. A esse respeito, André assinala que,

[...] entre o vivo e o ser, que são por natureza desconectados, também desconectados a carne e o espírito, o médio funcionamento, que tem por efeito que o ‘eu sou’ tem uma consistência outra que puro espírito, e este médio é a identificação do eu ideal que ajusta o nome que representa o sujeito na linguagem e o que ele é²⁹ (André, 2007, p. 35, tradução da autora).

²⁸ No original, “L’angoisse qui pince la corde ombilicale de la vie, l’angoisse qui lése la vie”. (Artaud, 1968/2012, p. 71).

²⁹ No original: “Entre le vivant et l’être — qui sont par nature déconnectés, aussi déconnectés que la chair et l’Esprit — un médium fonctionne qui a pour effet que le ‘je suis’ a une consistance autre que de pur esprit, et ce médium c’est l’identification du moi idéal qui ajuste le nom qui représente le sujet dans la langue et ce qu’il est”. (André, 2007, p.35).

Sem uma representação consistente que lhe conferiria uma forma, mas, que se apresenta no registro de voz e som, poderia ser localizado o que Artaud denomina como sua vacuidade mental. Contorna-se, nesse lugar, uma posição intermediária de onde ele pode pronunciar-se no *eu sou*, mas que, como comenta André (2007), dá-lhe uma representação de sujeito na linguagem. Porém, na sua pura condição de espírito, o *eu sou* é o revestimento de um ajuste do ser com um nome. As figuras míticas terão um pouco essa função de representação para Artaud, podendo esse processo de identificação às figuras míticas ser articulado àquele descrito por Freud, em seu texto “Sobre o narcisismo: uma introdução” (1914/1996). Tal processo ocorre do narcisismo primário ao secundário, no ponto em que o sujeito se apresenta na constituição de um eu ideal — ainda que Artaud não tenha consolidado esse eu como um corpo, ele se serve do recurso do campo da identificação como uma tentativa. É importante verificar como Artaud lança mão do mito. Todas as figuras míticas que ele apresenta levam a localizar um recurso de linguagem do qual ele faz um uso provisório e no qual as figuras de linguagem sugerem representações que dizem de um lugar anterior ao que o mito edípico possibilita como uma amarração que leva ao fechamento de um sistema simbólico. São figuras pontuais, que revelam uma condição narcísica, nas quais aparece algo do gozo não tratado pelo simbólico. Algumas dessas figuras míticas históricas podem ser citadas aqui, tais como Paolo Uccello,³⁰ o mito de Tântalo³¹ e Heliogábalo.³²

A busca por um mito para Artaud é algo comparável, de uma maneira geral, ao que se passa com a humanidade, que interroga a lógica da existência como forma de encontrar uma representação no mundo. Trata-se, em outras palavras, de encontrar uma solução para o que comporta o ser. Artaud o faz pelo viés dos mitos, que, apesar de situados no campo das identificações, sugerem uma simetria mais do que uma incorporação das figuras para as quais ele faz esse apelo. Curiosamente, no mito, para além da história, Artaud encontra uma função de corporização, que é atravessada pela subjetividade e relacionada à representatividade histórica do mito. Desse atravessamento resulta uma posição subjetiva, e isso pode ser verificado nos textos escritos por ele sobre Paolo Ucello, pintor italiano renascentista que viveu entre 1397 a 1475 e criou, na pintura, a perspectiva e o ponto de fuga, privilegiando o

³⁰ Paolo Ucello, Florença (1397-1475) - Pintor italiano que fez parte do “quatrocento renascimento”, criador do estilo ponto de fuga, claro e escuro, na pintura . (Recuperado em 30 de julho de 2012, de http://en.wikipédia.org/wiki/Paolo_Ucello).

³¹ Mito de Tântalo - “Classificado na linhagem de mitos menores. Filho de Zeus, reinava em Sípilo, na Lídia, era extraordinariamente rico e famoso” (Schwab, 1997, p. 73).

³² Heliogábalo - Imperador romano da Dinastia Severa, reinou entre 218 a 222. (Recuperado em 30 de julho de 2012, de <http://es.wikipédia.or/wiki/Heiog%cs%A/balo>). Artaud se interessa pela figura do imperador anarquista e pesquisa sua bibliografia, publicando-a em 1934 sob o título: “Heliogábalo ou o anarquista coroado”(*Escritos de um louco, Coletivo Sabotagem*. Recuperado em 30 de julho de 2012, de <http://www.sabotagem.cib.net>).

claro e o escuro em suas telas. Seu nome de batismo é Paolo Di Dono, recebendo o apelido de Ucello por gostar de desenhar pássaros e animais. *Ucello* é uma palavra italiana que significa *pássaro*. Esse pintor exerce um fascínio sobre a imaginação de Artaud, e ele o coloca em um ponto de simetria, o que lhe permite, por meio das linhas traçadas pelo pintor, nos quadros, reconhecer o artista, e, por intermédio de seu pensamento, pôr-se a resolver um problema impensável sobre o *eu*, assim designado por ele: “*moi-même*”, um eu próprio.

Os dois textos nos quais Artaud faz referência a Ucello são datados de 1924, período em que ele está iniciando sua pesquisa sobre o teatro e, na sua vida psíquica, deparando-se com o teatro da crueldade: “Paul les oiseaux ou La place d’amour” e “Ucello Le poil”, ambos incorporados à coletânea *L’ombilic des limbes*, revelam, na leitura de Artaud, o que lhe captura nos quadros do artista, que, pelos pontos de fuga, linhas e sombras, o transpõe para algum lugar infinito. Em que pese essas considerações, esse pintor tem a fama de perfeccionista e busca encontrar o ponto ideal. É pela formação da sombra que Artaud escreve um texto sobre Ucello, no qual cria para si um corpo, a partir do olhar sobre as linhas traçadas pelo pintor.

Paolo Ucello está-se debatendo em meio de um vasto tecido mental onde ele perdeu todos os caminhos de sua alma, até a forma e a suspensão de sua realidade. Abandona tua língua Paolo Ucello, minha língua, merda quem é que fala, onde estás? Outro, outro, espírito, espírito, fogo línguas de fogo, fogo, fogo, come tua língua, cachorro velho, come sua língua etc. Eu arranco a minha língua, Antonin Artaud também. Mas um Antonin Artaud em gestação, do lado de todos os vasos mentais e que faz todos os esforços para se pensar em outra coisa (em André Mason, por exemplo que tem todo físico de Paolo Ucello, um físico em camadas de inseto, ou de um idiota e tomado como uma mosca na pintura, na sua pintura que é por consequência camada.). E, aliás, é nele (Antonin Artaud) que Ucello se pensa, mas quando ele se pensa ele não é verdadeiramente mais ele. O fogo onde seus gelos maceram é traduzido em um belo tecido (Artaud, 1968/2012, pp. 57-58, tradução da autora).³³

O mito tomado na leitura que Artaud faz de Paolo Ucello chama a atenção pela atração pelos traçados das linhas que leva à construção do eixo imaginário a-a’, que falha ao ser interceptado pelo Outro. Nesses termos, André (2007) comenta que:

³³ No original: “Paolo Ucello est em train de se débattre au milieu d’un vaste tissu mental où il a perdu toutes les routes de son âme et jusqu’à la forme et à la suspension de sa réalité. Quitte ta langue Paolo Ucello, quitte ta langue, ma langue, merde, qui est-ce qui fala, où es-tu?, Outre, outre, esprit, esprit, feu, langues de feu., feu, feu, mange ta langue, vieux chien, mange sa langue, mange, etc. J’arrache ma langue... Aussi Antonin Artaud. Mas un Antonin Artaud en gésine, et de l’autre cote de tous les verres mentaux, et qui fait tous ses efforts pour se penser autre part que lá (chez André Manson par exemple qui a tout le physique de Paolo Ucello, un physique stratifiée d’insecte ou d’idiot, et pris comme une mouche dans la peinture, dans sa peinture qui en est par contre-coup stratifiée). Et d’ailleurs c’est en lui (Antonin Artaud) que Ucello se pense, mais quand Il se pense il n’est Véritablement plus em lui. Le feu où ses glaces macérant s’est traduit em un beau tissue.” (Artaud, 1968/2012, pp. 57-58).

[...] em termos lacanianos, o problema de Artaud aparece como aquele de saber como religar A e a, a necessidade de se dispor de sua mediação habitual que é i(a). Que, portanto, lhe é necessário, de uma parte, dispor de uma linguagem que não separa a voz do significante e, de outra parte, ir procurar na referência aos Mistérios e aos Mitos um Imaginário que dê um envelope formal em relação ao corpo que ele tenta restabelecer³⁴ (Andrè, 2007, p. 44, tradução da autora).

Conforme pode ser observado no Esquema L, Lacan, no seu primeiro ensino, localiza o inconsciente estruturado como linguagem sobre o lugar do Outro (A). Em uma demonstração a esse respeito, ele apresenta, no texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” (1957/1998), o desenho do Esquema L, de forma simplificada. Ele afirma que o sujeito, representado pela letra S, encontra-se, de um lado, em sua “inefável estúpida existência”, “na condição de objeto representado pela letra a, do outro lado, diz ‘seus objetos a’, seu eu, isto é, o que se reflete de sua forma em seus objetos, e A, lugar de onde lhe pode ser formulada a questão de sua existência” (Lacan, 1957/1998, p. 555).

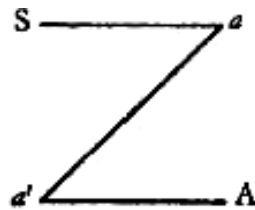


Figura 5. Esquema L de Lacan (1957/1998, p.555).

Pois bem, pode-se entender que a questão da existência passa pelo Outro; Lacan articula o inconsciente como o discurso do Outro, situando a questão da existência na vertente desse Outro articulado ao discurso, ao contrário do que acontece em Artaud. Percebe-se que, quando Artaud evoca o Outro e o interpela, ele está fora e é indescritível; verifica-se, assim, um curto-circuito no campo da linguagem pela interceptação desse Outro. Na citação de Artaud (1968/2012), na qual ele faz referência a Ucello, aparece algo desta natureza: “*Quem é que fala, onde estás?*”. Tal comentário provoca um atordoamento, e a isso se articula o comentário feito por Andrè (2007) quando sugere que essa forma de funcionamento refere-se a uma linguagem na qual a voz não se separa do significante.

Recordando uma outra passagem de Artaud diante do quadro de Lucas Van Den Leyden, *As filhas de Loth*, na qual temos a alusão a um outro mito, percebe-se que, diante do

³⁴ “[...] en termes lacaniens, le problème d’Artaud apparaît comme celui de savoir comment relier A et a, à défaut de disposer de leur médium habituel qu’est i(a). C’est pourquoi il lui faut, d’une part, disposer d’un langage qui ne sépare pas la voix du signifiant et, d’autre part, aller rechercher dans la référence aux Mystères et aux Mythes un imaginaire qui donne une enveloppe formelle au rapport au corps qu’il tente de rétablir.” (Andrè, 2007, p. 44).

quadro, o olhar convoca os ouvidos a escutarem, provoca os relâmpagos, sendo esses os pontos do quadro aos quais Artaud se fixa. O caos, produzido pelo retorno de uma voz, por meio dos trovões, para os quais ele não aponta uma significação, encontra lugar, na linguagem simbolizada, como fogo, que toma a dimensão do espírito. Para reler o *Outro*, é necessário localizá-lo; no caso de Artaud, permanece enigmática a questão ‘de onde vem a voz’.

Torna-se necessário, para Artaud, encontrar um mito que lhe dê um suporte de linguagem e que não separe a voz do significante. Ele vai-se servir de mitos pré-édipos, embora, ao tomá-los, ainda o faça estando em relação ao Édipo. É a partir da função do Édipo que ele se volta para outros mitos. Como observa André (2007), é em relação ao mito de Tântalo, no qual Artaud busca a referência paterna, que se dá a ver a sua tentativa de substituir o Édipo pelo mito de Tântalo. Nesse caso, o que está no centro do drama é o assassinato do filho como interdição, ao passo que, no mito do Édipo, a interdição do incesto se faz pelo assassinato do pai. Repete-se, com frequência, nas montagens teatrais realizadas por Artaud, e também naquelas que lhe chamam a atenção, o tema do incesto entre pai e filha. Ele encena sempre a lei, tomando como referência o pai de “Totem e tabu” (Freud, 1913/1996), porém, ao contrário do que neste se desenrola, o que é celebrado é a morte do filho. Isso é, sem dúvida, algo que remete à sua própria história, a qual André (2007) interroga pela sua não incursão nas questões que o mito edípico instaura. André (2007) relaciona essa não incursão no Édipo ao fato de o nome de seu pai ser, curiosamente, Antonie-Roi, o que justificaria uma monopolização do papel de Édipo-Rei na peça, ao qual o nome desse pai não deixa de aludir.

Outro pensamento é o de que o drama edípico estaria fechado a Artaud. De certa forma, essa colocação é significativa, pois, sempre que se refere ao crime originário, o que está implícito em Artaud é a morte do filho pelo pai. Isso é o que permanece enquanto possibilidade de invenção mítica para o artista, colocando-o, no retorno circular, no ponto de origem do nascimento, momento e espaço em que se inscreve um crime original, que ele busca tanto colocar em cena no teatro, com o ato da crueldade, ou seja, há morte no nascimento. Em vista disso, o mito de Tântalo expõe o cerne da sua constituição. André (2007) o relaciona à história familiar de Artaud, na qual se insinua o enigma em relação ao nome do pai e ao crime original.

Tântalo, filho de Zeus e rei da Frígia, teve três filhos: Niobe, Darcilo e Pélops. Tântalo é acusado pelos deuses de vários crimes, dentre eles aquele de escutar a conversa dos deuses e de revelá-la aos mortais, de roubar o néctar e a ambrosia, alimentos dos deuses, e de organizar um banquete no qual oferece em sacrifício a carne de seu filho Pélops, sendo este o crime pelo qual ele virá a ser punido. Os deuses desconfiaram da afronta de Tântalo e

trouxeram Pélops de volta à vida, lançando Tântalo ao tártaro, espécie de lodo onde ficaria somente com a cabeça fora da água e o resto do corpo imerso. Mesmo ficando muito próximo da água e dos frutos, ele não conseguia alcançá-los, pois, cada vez que se aproximava deles, o vento os levava para longe. *O Suplício de Tântalo*, inscrito como mito na cultura, carrega uma mensagem daquilo que, às vezes, está tão próximo, mas fora do alcance das mãos. A identificação de Artaud se faz pelo *suplício*, na medida em que seu sofrimento se coloca a partir da dispersão do pensamento que lhe proporciona o sentimento de incapacidade em apanhar uma imagem: cada vez que o pensamento se aproxima de uma organização de uma imagem, ela lhe escapa. Outra vertente, à qual André (2007) fará referência, se deve à identificação com o pai, que, em seguida, resulta na identificação com Cristo. O pai não salva o filho. Com esse mito, Artaud aproxima-se de uma triangulação: pai, filho e espírito. Porém, a queda se dá pela morte do filho. Não há como fundar uma geração paterna na qual o filho, que assegura a posição da significação do falo, como enigma no desejo da mãe, se apresenta na morte. Essa falta na constituição do sujeito aparecerá, posteriormente, no delírio de Artaud, que se inicia durante suas viagens míticas, pouco antes de sua internação em Rodez.

O mito é da ordem do necessário, como explica André (2007), e corresponde à manifestação subjetiva de Artaud como forma de verificação de uma autenticidade de filiação. Artaud constrói, de certa forma, uma trilogia para a recomposição do ser por meio dos mitos, utilizando-se das montagens das peças, para se aproximar de uma resolução. Essa trilogia se forma pelo *Suplício*, que indica um apelo, pela identificação com o pai e, posteriormente, com o filho morto. A segunda peça da trilogia é *Heliogábal*, seu próprio duplo, figura que ele apresenta como mitomania e que desliza, em excesso, de um corpo em que não aparece a inscrição da diferença sexual. Figura andrógina, que comporta um corpo feminino e masculino, e que é constituída pela filiação materna. E, por fim, *les cenci*, que tem como base a história familiar. Em seguida, após construção da trilogia, Artaud segue em viagem ao México. É importante ressaltar que todo esse movimento do artista com os mitos ocorre pela necessidade subjetiva de se assegurar na cadeia de significante, constituindo o campo da realidade. Para Artaud, a realidade está sempre por vir.

Ao verificar a façanha de Artaud, com a trilogia, André (2007) chama a atenção para o fato de que, durante o trabalho com o mito de Tântalo, ele introduz a figura de Heliogábal como identificação especular, identificação que ocorre, simultaneamente, à identificação simbólica, que é a representação de Tântalo pela nomeação paterna. O mito de Tântalo não lhe é suficiente para produzir um pai fundador da cadeia simbólica, pois não transmite essa lei. Pelo mito de Tântalo, uma desordem nas gerações se apresenta, revelando a

inadequação na transmissão do trono, objeto fálico e ordenador da linhagem. Artaud refere-se à Heliogábalo como a figura que daria um suporte à significação, funcionando como um cavalete. “O que faz Heliogábalo, ele talvez transforme o trono em cavalete” (André citando Artaud:2007, p.57). Considerando que o cavalete funciona como um suporte frágil, poder-se-á intuir que fica prestes a se desmontar e que não sustenta uma consistência, uma vez que se localiza no eixo imaginário. Heliogábalo é uma figura que comporta o corpo sem a divisão dos sexos e que recusa a separação, sendo, às vezes, homem, outras vezes, mulher, ídolo e marionete, acrescenta André (2007).

Lacan, no período de 1953 a 1956, esboça o lugar do pai como operador estrutural, dando ênfase à constituição do sujeito pela metáfora paterna, que, em síntese, é a resposta da existência humana pela nomeação paterna, que levará ao recorte do campo da realidade. Os Esquemas L e R são recursos encontrados para explicar a relação entre os registros imaginário, simbólico e real. Nesse período, Lacan prioriza, a princípio, o imaginário, construindo o eixo a-a', interceptado pelo simbólico, sendo a voz que vem do Outro o real, o objeto, que é interceptado do campo do sujeito. O Esquema R é o desdobramento do Esquema L e pode ser lido como o triângulo que serve de base para o quadrado, de onde o registro simbólico, que funciona como um vértice, irá relacionar a entrada do Outro enquanto instância simbólica que operacionaliza a construção da realidade.

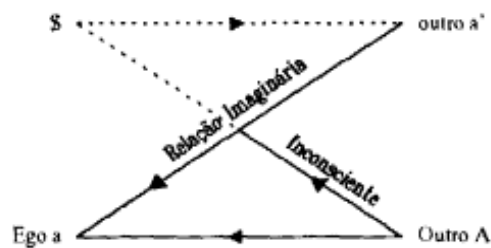


Figura 6. Esquema L de Lacan: demonstração do eixo imaginário (1957/1998, p.555)

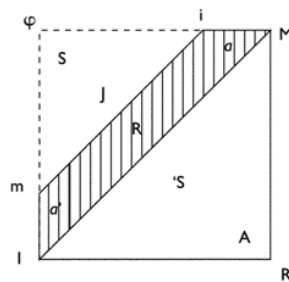


Figura 7. Esquema R de Lacan (1957/1998, p. 559)

Vindo do Outro, existe um significante que fará o recorte do campo da realidade, retirando o objeto do campo do sujeito, de sua pura condição real, e dando-se uma significação fálica e enigmática no desejo do Outro. Se isso não ocorre, pode-se dar uma condensação de gozo no objeto e pode haver um deslizamento metonímico, como efeito da falta de resposta vinda do Outro, em que, fantasmaticamente, o sujeito se arranjará no desejo do Outro. Retomando os registros imaginário e simbólico, como Lacan os apresenta, encontra-se Artaud em sua busca incessante de um mito que lhe possibilite organizar o campo da realidade, fomentando uma nomeação significativa que separaria o corpo da condição de ser, de modo a constituir uma cadeia significativa que lhe possa oferecer alguns pontos de significação. Heliogábalo, a princípio, é visto como ferramenta capaz de dar vazão ao desenrolar desse Outro, relendo-o, para se situar no mundo. Ele funcionaria como *tréteau*, como um cavalete, um banco de três pés, em que é possível construir o vértice do triângulo, mas que não se sustenta, ficando o objeto à deriva, no retorno ao ser.

Artaud refere-se à Heliogábalo como figura de mitomania, podendo ser observado aí um deslizamento de sentido ancorado no gozo mortífero. A figura de Heliogábalo aparece como última tentativa de Artaud com os mitos greco-romanos, nas figuras pré-edípicas do mundo ocidental, que não lhe oferecem meios de colocar em cadeia de sentido algo que ele repete sempre como *impensável*, que lhe escapa e indica a ordem do real, algo que fica fora de uma substituição primordial. O campo da realidade, como demonstrado no Esquema R, já comentado aqui, localiza um espaço organizado pelo significante que determina, de maneira veemente, a extração do objeto *a*, direcionando um dentro e fora bem delimitado. Para Artaud, essa faixa constituída da realidade funciona como a banda de Moebius,³⁵ que, destacada desse campo, funciona como circular. O objeto não extraído circula sem que haja “um dentro” e “um fora” bem delimitados. Miller (1996), no seu texto, “Mostrado em Prèmonte” (pp. 151), explica essa forma de funcionamento como estabilização da realidade, como *pouco de realidade*, que é um meio através do qual o sujeito se distancia e se resguarda do objeto enquanto real no seu campo subjetivo, em que a extração não ocorreu. Depois de vários fracassos de passagem pela representação, pois todos os mitos a que ele até então se identificou não lhe deram uma resposta à sua existência, Artaud, reconhecendo sempre a necessidade de um significante que fosse original e primordial, parte em busca de um

³⁵ Banda de Moebius, figura topológica na qual é delimitado um espaço obtido pela colagem das extremidades de uma fita. Lacan menciona essa figura no *Seminário 10: a angústia*, para explicar o campo da realidade e sua relação com o objeto: “A banda de Moebius é uma superfície de uma única face, e uma superfície de um única face não pode ser virada. Se você a virarem sobre si mesma, ela será sempre idêntica a si mesma. É a isso que chamo não ter imagem especular.” (1963/2005, p. 109).

significante puro, o nome, que deverá ter a marca do real da matéria. Ele deixa de lado a representação, trocando o texto pela vida, e parte para a experimentação da realidade mítica, que tanto o fascinava, rumo ao México.

3.2 Viagem ao México

A viagem ao México foi também uma forma de se deslocar do mundo ocidental europeu, que o sufocava e não o compreendia. Há relatos também de que buscava uma cura através da magia dos índios para seus problemas de saúde e sua dependência da droga, além de um projeto de pesquisa com as civilizações indígenas, o qual ele começou em 1935, escrevendo textos sobre o México. Andrè (2007) assinala, reportando-se aos textos de Artaud, que ele os escrevia como uma preparação para as conferências que intencionava fazer no México. Neles, é central a ideia do apelo ao mito de uma civilização:

Uma civilização onde só participam da cultura pessoas que se chamam cultas e que possui da cultura uma idéia em si dizendo reservada, mas que não importa que a outra parte, possa apressar pelo pouco que se inicia nos livros. É uma civilização que rompeu com suas fontes primitivas de inspiração. Porque ela reconhece uma dualidade da cultura, um dualismo na realidade. Uma civilização para que haja o corpo de um lado e o espírito do outro, risco de ter um breve intervalo se desprender os laços que unem estas duas realidades que não se assemelham. Não há mais há muito tempo na Europa mitos aos quais as coletividades possam crer. Nós estamos todos a espiar o nascimento de um mito válido e coletivo. Eu penso que o México tal como ele renasce poderá nos ensinar de novo a vivificar estes mitos. Porque ele também espia os mitos que estão ressuscitando. Mas ao inverso do que se produz em nós, ele não teve tempo de ver morrer seus velhos mitos³⁶ (Artaud, citado por Andrè, 2007, p. 61, tradução da autora).

Artaud vai à procura de velhos mitos, o que, de certa forma, foi instigado pela falta estrutural que lhe habitava, levando-o a um mal-entendido acerca da realidade. Entende-se que Artaud perfaz esse retorno como que para confirmar na existência da civilização primitiva algo que é guardado da humanidade em relação às lutas entre os povos em busca de

³⁶ “Une civilisation où seuls participent à la culture une idée soi-disant réservée, mais que n’importe qui d’autre part peut bousculer pour peu qu’il s’initie dans les livres, est une civilisation qui a rompu avec ses sources primitives d’inspiration. Car elle reconait une dualité de la culture, um dualisme dans la réalité. Une civilisation pour qui Il y a le corps d’un coté et l’esprit de l’autre risque de voir à bref délai se détacher les liens qui unissent ces deux réalités dissembles. Il n’y a plus depuis longtemps en Europe de mythes auxquels les collectivités puissent croire. Nous en sommes tous à épier la naissance d’un Mythe valable et collectif. et je pense que le Mexique tel qu’il renaît pourra nous réapprendre à vivifier ces Mythes. Carl lui aussi épie les Mythes qui sont en train de ressusciter. Mais à l’inverse de ce qui s’est produit chez nous, Il n’a pas eu le temps de voir mourir ses vieux Mythes” (Artaud, citado por Andrè, 2007, p. 61).

um restabelecimento. Através dele, por meio de conquistas alcançadas, o artista irá, por exemplo, reconhecer nos povos primitivos uma questão de revolução, que ele concebe como mensagens revolucionárias. Pode-se entender essas mensagens como uma interceptação do objeto voz no campo da realidade, sendo que isso explica a que ele se refere como dualismo da realidade. Uma questão, de fato, Artaud oferece à revolução mexicana, a saber, como um movimento revolucionário, que toma a experiência indígena em relação à origem, pode ser repassado ao pensamento socialista marxista, indagação com a qual Artaud faz uma analogia entre as conquistas dos povos e o movimento marxista original. Há algo de crença em Artaud, nessa analogia, quando ele manifesta, por exemplo, que a revolução mexicana não pronuncia nada dos velhos mitos indígenas e, sim, de uma postura em relação ao marxismo dito original.

De certa forma, Artaud será bem recebido no México, ressalta André (2007), por causa de sua concepção materialista da cultura e da linguagem e seu apoio à revolução indígena (p.53). Interessante essa observação. Parece que, nesse momento de ida ao México, há uma concepção dualista, como Artaud mesmo menciona, um dualismo da realidade. De um lado, a força de um discurso revolucionário e, de outro, a pujança de ideias subterrâneas. Para ele, esse dualismo localiza o efeito da invasão espanhola nos povos Maias e Atzecas como restos, que ficaram e que não tiveram o tempo de se humanizar. Revela-se aí uma destruição que aparece como registros hieroglíficos, como marcas originais a serem lidas de modo a remeterem-lhe algo dele mesmo e anunciando, em sua fala no México, essa intenção em que ele insere, de forma *reivindicatória, uma ideia orgânica e profunda da cultura*. Uma cultura que não separa, mas liga o espírito aos órgãos, promovendo, assim, a união entre os deuses e os homens. Para reencontrar esse ponto de equilíbrio, torna-se necessária uma releitura da vida, e é, nesse sentido, que ele vai para as montanhas do México. Vivendo uma experiência com os índios Taraumaras, ele escreve *Viagem ao país dos Taraumaras* (1936). Ele passa a narrar essa viagem, refazendo-a de um modo circular, até sua morte, em 1948, como se fosse sempre um mesmo texto ao qual acrescia outros detalhes, recomeçando como se fosse uma nova série e reunindo nessa série três textos que se iniciam por *A montanha dos signos* (1936), escrito ainda no México, seguido de *A dança do peiote* (1937) e de *Tutuguri* (1943), escrito durante sua internação em Rodez, em 1943, último texto da série, reescrito em 1946 e incorporado a *Para acabar com o julgamento de deus* (1947).³⁷

³⁷ Os comentários ao longo do texto sobre *Viagem ao país dos Taraumaras*, *A montanha dos signos* e *A dança do peiote* foram extraídos da coletânea de textos *Escritos de um louco: Antonin Artaud*, que têm referência nas *Obras completas* de Antonin Artaud, edição de 1976, editora Gallimard (Recuperado em 25 de julho de 2012, de <http://www.sabotagem.cjb.net/>).

A montanha dos signos é descrita como a “extensão geográfica de uma raça que a natureza quis falar” (Autor, 1937/1976,). Artaud reconhecerá ali figuras humanas esculpidas; o país dos Taraumaras é cheio de signos, formas, efígies naturais que não parecem nascidas ao acaso, signos esculpidos com “matéria petrificante”, e “os homens fecham os olhos para estes sentidos numa paralisia inconsciente” (Artaud, 1937/1976). A partir dessas formas esculpidas, Artaud desenhará, como se estivesse tendo uma visão, um corpo nu sendo torturado. “Um homem nu e torturado”, diz ele, “vi-o pregado num rochedo, a forma acima dele volatilizada pelo sol, mas não sei por qual milagre ótico, o homem na parte de baixo permanecia inteiro, mesmo estando sob a mesma luz. Não sabia quem estava enfeitiçado, se a montanha ou eu” (Artaud, 1937/1976,). A dança do peio, experiência com a planta alucinógena, é descrita em continuidade à percepção dos signos, lidos na montanha, sendo mais alusiva à perda de identidade que ali experimentava e revelando o despojamento do corpo. Artaud descreve essa experiência como se o corpo não tivesse voltado até ele, ou mesmo, como se tivesse, da mesma forma, saído dele. Refere-se a isso como uma “montagem deslocada, pedaço de geologia avariada” (Artaud, 1937/1976). Nos termos de Artaud a dança é a descrição do nascimento e da purificação do corpo, ele transmite aí a ideia da busca por um corpo puro. O rito é feito para lavar os organismos abjetos. Assim, ele descreve esta passagem: “Mas eis que, ultrapassado o círculo, um metro além dele, esses sacerdotes, que andam entre dois sóis, repentinamente se transformam em homens, ou seja, organismos abjetos que devem ser lavados” (Artaud, 1937/1976). A experiência vivida o torna profeta.

Na viagem de volta, Artaud quer transmitir a experiência vivida com vistas a incomodar a cultura ocidental europeia. Nela, ele tem em mãos dois objetos fálicos. Em Havana, por onde passa, recebe de um bruxo negro, que ele assegura ter visto no ritual e que permanece mudo, uma espada e um outro objeto, também uma espada entalhada de São Patrício, a qual recebe como presente de um amigo. Artaud retorna ao mundo europeu não mais como um escritor intelectual, mas, sim, como um profeta. Seus textos publicados são a primeira edição de *Viagem ao país dos Taraumaras* e o cabalístico *As novas revelações do ser* (1937/1976).

Artaud parece fazer uso da cabala para dar uma organização ao que fora lido nas montanhas dos signos, ou seja, como instrumento de interpretação da realidade petrificada, que ele descreve como caótica. “Tinha impressão de ler em todo lugar uma história de parto na guerra, uma história de gênese e caos, com todos esses corpos de deuses talhados como homens e estátuas humanas truncadas” (Artaud, 1937/1976). A cabala apresenta a ele uma repetição circular na qual conta uma série de números e voltas nas formas vistas, ele considera

essas formas como naturais, o que não é natural é a repetição. Ele descreve um espaço imanente, traçando-o na infinitude, e a repetição é verificada como sendo uma tentativa de dar sentido, intuindo que algo estava escrito ali. A repetição é contada pelo número de voltas, “as estátuas, as formas, a sombra sempre davam um número 8, o dente fálico, já disse, tinha três pedras e quatro furos etc.” (Artaud, 1937/1976). Através dessa revelação, Artaud apresenta a fórmula da infinitude matemática (∞). A cabala, apresentada com suas voltas, repetição e decifração, permite, de alguma forma, aproximar a leitura do símbolo da infinitude, também utilizado por Lacan, em *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/1985), quando ele descreve o oito interior para explicar o circuito da pulsão visando ao objeto. O oito interior de Lacan termina na formulação da banda de Moebius, no ponto em que cada retorno ao objeto vai definindo um dentro e um fora, em que, em cada volta, o sujeito muda de posição em relação ao objeto (Lacan, 1964/1985, p. 148). A banda de Moebius que Lacan apresenta é, a princípio, uma faixa unindo os dois lados, uma hélice em que o dentro e o fora se mantêm fechados, em um único conteúdo. Lacan (1963/2005) explica isso melhor no capítulo “Ele não é sem tê-lo”, no *Seminário da angústia*:

Uma formiga que caminhe por ela passa de uma das faces aparentes para outra sem ter necessidade de passar pela borda. Em outras palavras, a banda de Moebius é uma superfície de uma única face, e uma superfície de uma única face não pode ser virada. Se vocês a virarem sobre si mesma, ela será sempre idêntica a si mesma. É isso que chamo não ter imagem especular (Lacan, 1963/2005, p. 109).

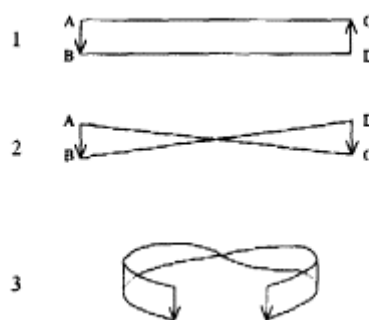


Figura 8. Banda de Moebius de Lacan (1963/2005, p. 110).

O circuito pulsional constrói um campo apresentando a montagem da pulsão e define, nesse movimento, a queda do objeto, formulando a noção de corpo, retirado desse campo o excesso de gozo. Em relação a essa montagem, antes da cabala, durante a experiência com o peiote, Artaud mencionará uma experiência da possessão física na qual ele se refere à *montagem deslocada de mim pedaço de geologia avariada*. A cabala

proporcionaria, como instrumento de leitura, um rearranjo das variações percebidas por ele. Apesar de ser um espaço natural, aberto, circular e intuitivo, pode ser interpretado, ao modo do funcionamento da repetição, na contagem dos números de volta, que ali ocorre um retorno a um mesmo ponto no qual o real se apresenta.

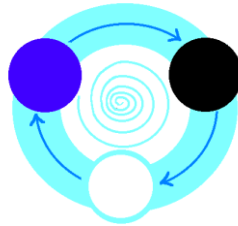


Figura 8. Cabala. Fonte: Fotosearch/cabala fotos e imagens.

A partir da interpretação da cabala, definindo-a como “as novas revelações do ser”, Artaud vai-se desprendendo dos recursos naturais que, até então, buscava, como tentativa de reunir o pensamento, a carne e o espírito, e dando um sentido à existência. No entanto, de volta do México, em viagem à Irlanda, Artaud retorna a Paris para ser internado.

Em 23 de julho de 1937, a Editora Denoël publica *As novas revelações do ser*.³⁸ Nesse livro, o autor não é Antonin Artaud, mas o *Revelé* (o revelado). Começa aí o anúncio de um rompimento radical entre a língua imposta e os comportamentos atribuídos à linguagem da cultura. Ele se refere a esses comportamentos como próprios das vidas não tocadas pela revelação. Portanto, é esse homem anônimo, ou melhor, renomeado “O Revelado”, que decide ir à Irlanda em um trabalho de investigação cultural. Ele vai em busca de um reencontro com o que denomina de forças vivas de uma tradição antiga, na sua forma ocidental. Ele vivia uma crise de delírios místicos nessa época. Pregava a existência de grandes perigos iminentes, fazendo anúncios sobre o fim do mundo, e dizia que havia necessidade de um regresso ao Cristo das catatumbas para restituir à ilha de Cobh, na Irlanda, uma vara de 13 nós que pertencia a São Patrício, padroeiro dessa ilha. Atordoado por delírios e alucinações, envolve-se em tumultos de rua, devido à certeza do episódio da “vara sagrada”. Preso, é repatriado por decisão do governo irlandês. Começa, então, o longo período de Artaud internado em asilos para alienados, passando de *Sotteville-lés-Rouen* a vários outros, até ser transferido para Rodez. Ainda nos relatórios dos asilos, verifica-se um nome: Antonin Nalpas, uma reencarnação de Santo Hipólito, um anjo puro enviado para substituir Antonin Artaud, que

³⁸ *Les nouvelles révélations de l'être.*

perdera a graça divina. Preenchia o tempo com rituais destinados a expulsar entidades provisórias e não vivas, embora animadas por imitação.

3.3 Momentos de Rodez

Foram meses de assobios, cantos, escarros, gesticulações insólitas, espelho de uma agitação incontrolável, aquela que o levou a ser submetido a eletrochoques. Essa experiência vai, posteriormente, ser traduzida nas cartas, quando retorna à escrita. O horror à violência desses choques está descrito em muitas dessas produções e também em poemas. O período de Rodez é essencialmente preenchido por cartas. Artaud sente-se “em outro lugar”, e sua comunicação escrita passa a funcionar como mensagem a seres distantes, só alcançáveis através de mecanismos postais.

A seguir, um poema de Artaud em que faz referência ao eletrochoque:

Passei nove anos em um asilo de alienados ali me fizeram uma medicina que nunca deixou de me revoltar.
Essa medicina chama-se eletrochoque, consiste em meter o paciente num banho de eletricidade, fulminá-lo
E pô-lo bem esfolado a nu
E expor-lhe o corpo tanto externo como interno a passagem de uma corrente
Que vem do lugar onde se não está e nem deveria estar para lá de estar.
O eletrochoque 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” (Artaud, 1946/2007, p.97).

O período de internação consta como sendo o de maior sofrimento para o artista, a parte mais dolorosa de sua trajetória, o próprio calvário. Ele, que sempre abominara os psiquiatras e os hospícios, passa nove anos seguidos internado de hospício em hospício: Saint-Anne, Quatre-mares, Ville-Évrard, Chézal-Bénoit; isso se passa durante a guerra com a França ocupada, é uma época difícil e pouco se sabe sobre o que Artaud sofreu durante essas internações. Não há notícias dele nesse período. Em 1943, é transferido para Rodez com ajuda do poeta Robert Denos. Aí é mais bem tratado, seu psiquiatra, Dr. Gaston Ferdière, o estimula a escrever e a desenhar, tem uma postura paternalista para com ele, mas, no entanto, aplica-

lhe eletrochoques. Jean-Michel Rey (2002) definiu esse período como importante no processo de produção de Artaud. No seu livro *O nascimento da poesia*, nomeia-o como sendo o “momento de Rodez” e descreve uma “estranha circularidade que faz coincidir o título de uma obra” (Rey, 2002, p. 14), marcada por um silêncio. O tempo 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 o de retomar a escrita como um ser que se queria escritor, como forma de novamente retomar uma filiação e nomeação. Pode-se verificar, nesse retorno 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.

O Ser representa tanto o princípio como o lugar, há um preço a se pagar a renúncia ao nome e à assinatura, o sacrifício mesmo da linguagem. Por se sentir pressionado a expor o Ser a partir de suas Revelações, Antonin Artaud exilou-se do lugar do dizer; obrigando-se também a acusar o exílio (Rey, 2002, p. 15).

Em relação à moderação de gozo no campo da linguagem, Lacan explica que há um encontro do gozo com a linguagem, ocasião em que, no circuito pulsional, resta algo fora do contexto das significações, algo que não está imerso no campo do sentido. Lacan define como efeito de *La langue*,³⁹ que produz enigma, uma afetação de gozo que permanece como núcleo traumático fora de sentido. Em relação às posições de Lacan, Lídia Lopez Schavelzon, no artigo “Os nomes do Pai: uma pontuação na perspectiva do real, simbólico, imaginário”,⁴⁰ publicado na revista *Virtuália*, diz o seguinte: “Todo o esforço antiedípico de Lacan foi o de distinguir duas castrações, a original, que surge da confrontação do gozo com a linguagem, e a edípica, onde a castração se situa como simbólica e imaginária esta última é derivada, subordinada à primeira” (Schavelzon, 2006, p.8).

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, só podendo retomá-lo em um confronto destrutivo. O curto-circuito no campo da linguagem, no qual aparece a desmontagem do corpo, fica como matéria para se pôr a trabalho a letra e a carne. O resto desse corpo, montagem de Deus, cheira mal e está em inconformidade com o homem. Artaud se volta em busca de um corpo sem órgãos, como se o fato de esvaziar o corpo dos

³⁹ Não-senso, linguagem como elucubração: *Seminário 20* (Lacan, 1975/1985, pp. 180-201).

⁴⁰ “Los nombres del padre: una puntuación en la perspectiva de real, simbólico e imaginário” (*Virtuália*, n.15. Recuperado em agosto de 2006, de. <http://www.eol.org.ar/virtualia>).

órgãos fornecesse apaziguamento ao ser. No escrito de 1947, Artaud prossegue na escrita de um corpo sem órgãos. Perante a arbitrariedade que a lei impõe ao ser e ostentando uma ordem, um julgamento vindo de um lugar em que os seres estão inseridos nas simbolizações, Artaud, não se reconhecendo nesse lugar, em seu texto “Para acabar com o julgamento de Deus” (1947/2003), esbraveja contra a ordem que compõe um corpo desarticulado com a sociedade. Ele instaura, assim, a sua procura por um corpo sem órgãos através do qual ele se extrairia desse campo de intervenções. Em relação ao corpo e seus órgãos, Artaud, no texto “O pesa-nervos” (1925/1968), faz referência à escrita como porcaria, a escrita que almeja o pensamento pela organização orgânica. Nesse texto, antes de chegar ao poema “Para acabar com o julgamento de Deus”, Artaud diz o seguinte:

[...] Toda escrita é porcaria. Todos aqueles que saem de um lugar qualquer, para tentar explicar seja o que lhes passa no pensamento, são porcos. Toda gente literária é porca, especialmente essa do nosso tempo. Todos os que possuem pontos de referência no espírito, quero dizer, de um lado certo da cabeça, sobre lugares bem demarcados do cérebro, todos aqueles que são mestres da linguagem, todos aqueles para quem as palavras têm sentido, todos aqueles para quem existem elevações da alma e correntes do pensamento, eu penso nos seus trabalhos enfadonhos precisos, a esse ranger do automático que torna a todos os ventos seu espírito, são porcos⁴¹ (Artaud, 1968/2012 p.106).

3.4 O corpo sem órgãos: para acabar com o julgamento de Deus

Este é o período pós-internação e é também o pós-guerra. Em 1946, terminada a guerra, alguns intelectuais, dentre eles André Breton, que integra um comitê pró-Artaud, sendo os demais Picasso, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Jean-Louis Barrault, François Mauriac e Paul Éluard, possibilitam que Artaud passe a morar na clínica de Ivry, arredores de Paris, porém como paciente voluntário, saindo da condição compulsória das internações anteriores. Os intelectuais têm certo apreço por Artaud por reconhecerem ali uma espécie viva de um pensamento revolucionário, contrário à cultura na sua forma de conceber a vida. Em vista disso, eles são capturados pelo modo de expressão de Artaud, o qual consideram como esteticamente novo. No entanto, como já mencionado antes, é possível

⁴¹ No original: “Toute l’écriture est de la cochonnerie. Les gens qui sortent du vague pour essayer de préciser quoi que ce soit de ce qui se passe dans leur pensée, sont des cochons. Toute la gent littéraire est cochonne, et spécialement celle de ce temps-ci. Tous ceux qui ont des point de repère dans l’esprit, je veux dire d’un certain côté de la tête, sur des emplacement bien localisés de leur cerveau, tous ceux qui sont maîtres de leur langue, tous ceux pour qui les mots ont un sens, tous ceux pour qui il existe des altitudes dans l’âme, et des courants dans la pensée, ceux qui sont esprit de l’époque, et qui ont nommé ces courants de pensée, je pense à leurs besognes précises, et à ce grincement d’automate que rend à tous vents leur esprit, - sont des cochons.” (Artaud, 1968/2012, p.106).

perceber que, diante desses restos, que ele vai deixando aos intelectuais, através de sua produção em obra, e do que é revelado enquanto 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. Nessa fase de sua vida, ele escreve, e os livros vão sendo publicados à medida que termina, intencionando, assim, uma compilação da obra e da vida. Ele aparece em leituras públicas de textos seus e são organizadas exposições dos desenhos que fizera em Rodez e Ivry.

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 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, estas foram marcadas pelo escândalo, pela incompreensão, e encerra-se, dessa maneira, o calvário que iniciara em sua pesquisa sobre o teatro. Nessas primeiras tentativas, tal como se pôde ver, aparecem as de separação do grande Outro através 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 fora feita para um grupo pequeno de seus seguidores. A modulação da voz é audível em sua apresentação, como em gravação. O trabalho com a voz e com sua decantação, ele iniciara quando internado, ainda antes do silêncio. A manifestação contra o poder e o lugar de Deus é realizada através da destruição desse lugar, de forma veemente, e de sua recolocação na posição de Deus, por meio da construção de um corpo sem órgãos. Segue um trecho do poema, destacando-se a 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, o atormenta e não é simbolizado, algo que se pode reconhecer como o objeto *a*. 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.

A propósito, Lacan, em *O Seminário, livro 23: o sinthoma* (1976/2007), inicia uma discussão acerca da consistência para introduzir a ideia da amarração dos registros por meio da figura topológica dos “nós” (nó borromeano) e da noção de corpo como saco. A consistência, segundo ele, é o que mantém tudo junto. Nesse seminário, Lacan já não toma a consistência do corpo na forma da superfície sustentada pelo imaginário. Miller (2010), retomando a leitura desse seminário, em *Perspectiva do Seminário 23 de Lacan, O Sinthoma*, observa que Lacan busca desfazer a confusão entre o imaginário e o simbólico, e que isso lhe permite introduzir uma junção entre o simbólico e o real em uma amarração pela escrita, tal como aquela que faz Joyce quando, a partir do real da letra, consegue, através da escrita, fazer-se um ego consistente. Para Miller

O que é da ordem do imaginário, isto é, o corpo, é fundamentalmente estrangeiro. Simplesmente, isto nos é velado. Eu acrescentaria: pelo enlace dos três. Quando o enlace dos três não nos mantém, o corpo aos solavancos segue seu caminho, se assim posso dizer. E aqui vem a passagem de Joyce, pinçada por Lacan em *Retrato do Artista*, o momento fugidivo em que Joyce experimenta a estranheza de seu corpo como deixado cair, como se fosse uma casca (Miller, 2010, p. 82).

O que Miller parece marcar como importante é que a forma do que é denominado como corpo para o sujeito *lhe* é estrangeira e que sua substância *lhe* parece poder ir embora e, até, se dissolver (Miller, 2010). Na discussão sobre a consistência, ainda em *O Seminário, livro 23: o sinthoma*, Lacan afirma: “mas o corpo nós o sentimos como pele, retendo em seu saco um monte de órgãos” (1976/2007, p. 63). Em nota nesse mesmo seminário, Miller faz alguns comentários referindo-se, em *O Seminário, livro 20: mais, Ainda*, ao “corpo do Um a mais” e do “Um todo só”. Interrogando a origem do Um, assim comenta:

A resposta está aqui, nesta página do *Sinthoma*, que sugere que o corpo poderia ser o modelo, ou seja, a origem, não o um todo só que é significante, marca, traço, corte, mas do um a mais que é o conjunto vazio. Trata-se de dizer simplesmente que o corpo existe como saco de pele, vazio, fora, ao lado de seus órgãos (Miller, 2007, pp. 213-214).

Miller prossegue em seu comentário, referindo-se a Deleuze e Guattari:⁴²

[...] Acabo de escrever a palavra que permite captar do que se trata: fundar o lugar exato onde é conveniente inscrever a elucubração, central em *O anti-Édipo* de “um corpo sem órgãos”, o corpo sem órgãos é o corpo saco, sua ex-sistência aos elementos que ele contém, sua consistência de contingente é do conjunto vazio na formula $\{1, \Phi\}$ (Miller, 2007, pp. 213-214, grifo do autor).

Os comentários de Miller possibilitam, no âmbito desta pesquisa, traçar uma analogia entre duas situações contraditórias no que se refere ao anti-Édipo, oposições que interferem no conjunto do que se denomina corpo, o corpo sem órgãos.

Deleuze recorre à noção de anti-Édipo, palavra presente também no título do livro publicado em 1972, escrito por ele e Félix Guattari. Esses autores refutam a ideia do Édipo como operador da cultura e fazem uma crítica ao estruturalismo, determinante no primeiro ensino de Lacan, no qual se privilegia o significante em detrimento do imaginário ou do real. Essa crítica recai fundamentalmente no que Lacan estivera trabalhando, qual seja, a ideia do inconsciente estruturado como linguagem que, para os esses leitores críticos, estaria esvaziado de afetos. É um período de muita efervescência política e as obras de Deleuze e Guattari têm uma influência do ideário daquela época, considerando-se, inclusive, que Félix Guattari era militante do Partido Comunista. Contrário ao Édipo, ele critica a constituição do sujeito pela via do significante paterno, referindo-se a ela como reducionista e imperialista (Deleuze & Guattari, 1995, pp. 25-41).

É oportuno mencionar, ainda que de modo introdutório, que o pensamento de Deleuze tem, na sua origem, a forma de expressão dos estoicos gregos, uma concepção de mundo pela junção entre o pensamento e o corpo. Esse filósofo não se apoia na tradição de Platão, na qual corpo e pensamento estão disjuntos, formalizando o mundo das ideias como o mundo das verdades. Contrário a essa tradição, Deleuze busca nos estoicos o conceito de imanência através do qual se refere a uma abertura na superfície fundante de um campo autônomo, diferentemente da busca das respostas no alto ou no baixo. Ele afirma que é na superfície que se encontram os pontos de conexão entre as lógicas verticais: “esse é o plano de imanência, local de prospecção privilegiada, a partir do qual se pode pôr em ressonância as

⁴² Guattari, F., & Deleuze, G. (1972). *El anti-Edipo*. Barcelona: Barral Editores.

pulsões das profundidades e as imagens idealizadas” (Deleuze, citado por Dosse, 2010, p. 162). Para explicar esse campo autônomo, Deleuze constrói um sistema rizomático, apresentando-o no formato de um campo de intensidade produzido por ramificações de significantes que, em forma de agenciamentos, criam forças e, no forçamento, induzem à subjetivação. A ideia é a de que há agenciamentos coletivos de enunciação que funcionam diretamente como agenciamentos “maquínicos” e que não estabelecem um corte entre os regimes de signos e seus objetos, determinando um campo de imanência assim como um plano de consistência. Nessa vertente, o autor propõe que esses agenciamentos são a experiência vivida pelo esquizofrênico. “Na leitura deleuziana, só existe superfície para o esquizofrênico, pois ‘seu corpo virou corpo-coador’, o coador de Deleuze em terra esquizofrênica” (Dosse, 2010, p. 162). Um corpo no qual os órgãos não se retêm e são aniquilados para que haja uma produção de sentido, feito somente de ossos e sangue num fluxo constante, aquém da unicidade corporal, mas, sim, pela corporeidade atravessada por uma vitalidade incorporeal: “Sempre na sua superfície, o sentido, como efeito, remete a uma quase-causa, sendo ela própria incorporeal” (Deleuze, 1974, pp. 86-96).

Em seu texto “Biologia lacaniana e acontecimento de corpo”, Jacques-Alain Miller (2004) lembra que Lacan homenageia os estoicos ao reconhecer que eles são os pioneiros na descrição sobre o significante e o significado e que há diferença entre um e outro (p.65). A partir desse conhecimento, observa-se, ainda, a noção do significante como incorporeal. Lacan, no seu primeiro ensino, sob a influência dos linguistas, evidencia essa diferença, porém orientada por uma subversão na linguagem, ou seja, ele faz uma abertura entre significante e significado, colocando uma barra para indicar que há um ponto de corte, uma operação significante que permite um deslizamento de sentido, não havendo assim um fechamento da cadeia nos pontos de significação. A homenagem aos estoicos aparece mais clara no segundo ensino, momento em que Lacan vai introduzir a relação entre o significante e o corpo, discussão que surge no *Seminário, livro 20: mais, ainda* (1975/1985). No texto ora mencionado, Miller retoma a discussão quando se refere ao significante e ao saber como “incorporais”. Ele chama a atenção para essa incorporalidade e lembra que ela surge permitindo aos matemáticos, à topologia e à lógica existirem, enunciando, de algum modo, onde irá centrar-se o segundo ensino de Lacan. Nessa elaboração, ao situar o corpo como central, Miller estabelece um contraponto entre o incorporeal e incorporado, esclarecendo a relação negativa do significante com o corpo em conexão com o “saber”. Ele marca uma diferença, a partir do prefixo “in”, dizendo que, em relação a esse saber incorporeal, nós nos ocupamos com o saber incorporado. Ele explica ainda que, no “incorporeal”, há um prefixo

negativo, enquanto, no “incorporado”, há um prefixo com significado de inclusão: nesse último caso, o saber passa pelo corpo e o afeta. Ele mostra que o significante não está, desse modo, operando com efeitos semânticos e fazendo surgir efeitos de verdade, mas, sim, lidando com efeitos de gozo.

Feitos esses comentários, pode-se perceber que, tanto Lacan quanto Deleuze buscam, nos estoicos, a inspiração para a elaboração dos conceitos teóricos por eles construídos no que se refere à relação corpo e significante, divergindo, entretanto, quanto aos efeitos encontrados. Lacan, ao teorizar sobre o campo do gozo, refere-se a essa relação a partir de substratos que ele nomeia como “efeitos de gozo”. Deleuze, com base no pensamento filosófico, retoma o campo de imanência e menciona os “efeitos corpóreos”.

Ainda nessa discussão, Guy-Félix Duportail (2011), no artigo *Lacan e os fenomenólogos (Husserl, Levinas, Merleau-Ponty)*,⁴³ discute a noção do corpo sem órgãos em Deleuze e Guattari e, mais ainda, a prática do “como fazer para si um corpo sem órgãos” (pp. 95-99). A partir de uma leitura contemporânea do pensamento de Deleuze e Guattari e fundamentando sua crítica na “fenomenologia da carne” e na “topologia”, Duportail faz uma avaliação da prática criada por esses autores. Assim, em uma inversão crítica do que eles fazem no texto sobre o anti-Édipo, Duportail utiliza-se da topologia do Édipo tal como Lacan a apresenta, articulando-a às linhas de fuga que são apresentadas pelos autores. Isso possibilita o desenvolvimento de alguns pontos importantes em relação ao pensamento deleuziano, tais como: dessubjetivação, forclusão da cadeia significante, transexualismo, transversalidade e fragilização do real na inversão pelo virtual (Duportail, 2011, pp. 101-105).

As linhas de fuga constituem um espaço geométrico, descrito por Deleuze como campo de imanência, no qual a leitura deleuziana propõe o fazer-se um corpo sem órgãos pelas conexões entre as linhas nesse espaço. Não deixa de ser interessante articular essa noção do espaço em Deleuze com o que Lacan diz sobre o espaço, para a psicanálise. No *Seminário, livro 20: mais, ainda* (1975/1985), Lacan refere-se ao espaço como espaço do gozo, dizendo: “Tomar algo de circundado, de fechado, é um lugar, e falar dele, é uma topologia” (p. 17). Fazendo referência à equivalência entre a topologia e a estrutura no modo de ordenar esse espaço, ele afirma que *uma geometria* é a heterogeneidade do lugar, o que quer dizer que há um lugar do Outro.

⁴³ Original: *Lacan y los fenomenólogos (Husserl, Levinas, Merleau-Ponty)*.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso realizado, neste trabalho, ultrapassou as manifestações postas por Artaud em relação ao corpo. Sendo assim, verificou-se que ele apresenta questões que perpassam sua posição no mundo bem como a sua vida. Percebeu-se que seu resgate do corpo aponta para uma não separação da vida e um corpo que emerge do real, apresentando-se em sua forma viva. Como modo de inserção no mundo, ele se fixa na exigência do vivo e é nela que se centra toda a sua problemática. A maneira pela qual ele se expõe com o corpo, descrevendo-o e estabelecendo um certo confronto com a cultura, é o que impulsionou a reflexão aqui produzida sobre ele e alguns de seus textos. Articulados com os acontecimentos de corpo tal como se apresentam na atualidade, seus textos remetem à questão inicial desta pesquisa, a saber, uma interrogação sobre a forma de apresentação do corpo nas urgências subjetivas. Assim, pode-se dizer que foi possível verificar e articular o trabalho do artista com algumas das questões emergentes na prática dessas urgências.

O termo “urgência” foi abordado por Miller em 2006, momento no qual ele retoma alguns textos de Lacan. Nessa releitura, é possível articular a noção de urgência com o aparecimento do real e com a inserção de um traumatismo em relação à emergência do sujeito em sua demanda. Nesses moldes, a urgência está associada a uma precipitação que diz de um embaraço da passagem do sujeito com sua demanda pelo discurso. Miller delinea o lugar do real, referindo-se ao Lacan de *O Seminário, livro 23: o sinthoma*, no qual há referência ao real sem lei: “o verdadeiro real implica a ausência de lei, pois o real não tem ordem” (Lacan, 1976/2007, p. 133). Miller acrescenta ainda tratar-se de um real disjunto do simbólico e que o supera, uma vez que o real, cortado de toda manifestação simbólica, emerge no lugar do sujeito. É nesse ponto de disjunção que o termo *urgência* é tomado nesta pesquisa.

Quando se fala do que é contemporâneo, diz-se da precipitação do real e da atemporalidade na qual o sujeito é lançado, sem o tempo de compreensão e a acomodação na linguagem. É o tempo da pressa que possibilita que o objeto faça sua aparição, e isso não sem a angústia. Em *O Seminário, livro 10: a angústia* (1963/2005), Lacan nos remete à formulação de Freud segundo a qual a angústia é um fenômeno de borda, um sinal que se produz no limite do eu quando este é ameaçado por alguma coisa que não deve aparecer. Nesse seminário, Lacan acrescenta que “o que está lá e que não deve aparecer é ‘o objeto’ ‘a’, o resto abominável pelo Outro” (Lacan, 1963/2005, p. 133).

Diante disso, observou-se que os textos de Artaud, trabalhados nesta pesquisa, trazem os elementos do limite do eu, possibilitando a articulação com o que se diz sobre o contemporâneo. Assim considerando, eles continuam tão atuais quanto o foram no seu tempo. A sutileza de Artaud coloca o teatro no centro da discussão com a cultura, tal como em *O teatro e a cultura*, já citado no primeiro capítulo desta dissertação. Ele propõe a preservação de uma força extraída do campo da necessidade e declara: “Quero dizer que se todos nos importamos com comer imediatamente, importa-nos ainda mais não desperdiçar apenas na preocupação de comer imediatamente nossa simples força de ter fome” (Artaud, 1964/1999, p. 2). A palavra *imediatamente* transmite a ideia de uma escansão temporal, deixando em suspenso um ato e sua força, o ato que o artista irá levar para o teatro, organizando, ali, o espaço do acontecimento da passagem ao ato. Artaud poderia conceber o teatro como o lugar da urgência subjetiva, bem como lugar do real. Ele é o espaço criado para o acontecimento, intencionando um equilíbrio. A respeito da *criação* e do *equilíbrio*, Miller (2006) retorna ao texto de Lacan de 1953, *Função e campo da fala e da linguagem*, no qual ele está às voltas com a pressa na precipitação lógica. Nesse contexto, Lacan (1953/1998) observa que “nada há de criado que não apareça na urgência, e nada na urgência que não gere sua superação na fala” (p. 242). Pode-se inferir disso que, na urgência, algo é presentificado e posto de forma contingente. Ele continua:

Mas nada há, tampouco, que não se torne contingente nela, quando chega para o homem o momento em que ele pode identificar numa única razão o partido que escolhe e a desordem que denuncia, para compreender sua coerência no real e se antecipar, por sua certeza, à ação que os coloca em equilíbrio (Lacan, 1953/1998, p. 242).

O tempo sugestivo, no texto de Artaud, trazido na ideia da palavra *imediatamente*, pode ser lido a partir dessa referência em Lacan, do seu primeiro ensino, na qual o real é posto na saída do contexto de um raciocínio lógico, de uma lógica significante. Por estar à margem do significante, não só em Artaud, mas em todos os instantes de quaisquer urgências, há uma necessária escansão no tempo em detrimento ao ato. Constrói-se assim o teatro, delimitando o espaço para o ato. Já no último ensino, Lacan prioriza o real na articulação com o objeto que ele trabalha no *Seminário, livro 10: a angústia* (1963/2005).

O espaço criado por Artaud possibilita-lhe falar, por um tempo, dessa urgência em relação ao corpo que lhe pesa. É importante essa forma de criação, que proporciona ao sujeito um contorno, pois ela sustenta uma cena em que o objeto aparece. Nesse sentido, os centros de urgências, tomados como dispositivos que acolhem o sujeito no momento de uma

precipitação ao ato, podem ser comparados à relação de Artaud com o teatro. Esses centros de urgências, que têm a função de suporte para o corpo que é lançado, pressupõem, pois, uma cena que também sempre se impõe nas urgências subjetivas. Isso ocorre, tanto no discurso como também fora dele, na forma da *mostração* que se dá na passagem ao ato. Essa diferença tem implicação na maneira como o corpo se apresenta no momento da urgência: *o corpo na cena e corpo fora da cena*, sinalizando para a diferença de abordagem no momento do acolhimento.

Uma breve apresentação de um fragmento de caso exemplifica a comparação entre os espaços: os centros de urgências e o teatro de Artaud. Trata-se de um jovem que apresentou uma mesma cena, repetidas vezes, em tentativas de autoextermínio por enforcamento. Alheio aos seus atos, pouco falava, mas se queixava de uma “aflição” que lhe “sufocava”, chegando até o pescoço: “dá um branco, não vejo mais nada.” O olhar esvaziado e o rosto arroxeadado diziam da gravidade do último acontecimento no momento em que ele chegou para acolhimento. As tentativas de autoextermínio não cessaram por aí. Nesse caso, o enquadramento da cena é feito na medida em que ela é vista de fora pelo outro que a reconstitui. A cena que se repete é a de

um sujeito preso a uma corda enrolada no pescoço. Com uma das mãos, um enfermeiro segura a corda à altura de sua cabeça e, com a outra, tenta soltar o laço feito no pescoço, enquanto outro enfermeiro ampara os pés daquele sujeito para que ele não caia no chão. É feito um corte (Moreira, 2009, pp. 91-92).

A questão instaurada por essa cena, em que não se encontra o sujeito, é a de supor algo a ser decifrado. A forma como se impunham os repetidos acontecimentos levava à seguinte pergunta: era um ato para vida ou para a morte? Vida e morte se embarçavam ali, algo na cena lembra o ato do nascimento tomado pela posição do outro que, feito o corte, ampara o corpo que cai. A localização do sujeito que está abolido da cena requer uma tomada de posição do Outro em sua história e trajetória. A princípio, os sintomas se manifestavam ao nível do corpo: angústia e falta de ar interferiam na relação dele com o trabalho. O ato era sempre precedido de um grito e de um choro e, em seguida, de uma agitação. Ele saía sem rumo e, em crise, era acolhido no Serviço de Atenção à Saúde Mental. A lógica de tratamento nesses serviços pressupõe o campo da linguagem. É nessa perspectiva que se torna possível o acolhimento e, ao longo do tratamento, o surgimento do sujeito (Moreira, 2009).

Uma das maneiras de afastá-lo do risco era, então, produzir o ser falante, fazendo com que esse sujeito tomasse a palavra no lugar do ato. Ele era abordado no espaço aberto da

oficina terapêutica ou na sala de enfermagem, já que era observado que o espaço fechado do *setting* terapêutico precipitava-o ao ato. Em vista disso, a fala foi-se tornando mais clara para algumas questões importantes na direção do tratamento. A princípio, ele falava de barulhos, sombras e pontos de luz, até chegar a distinguir uma voz que ele localizava e que “vem do fundo”, “está lá” e mandava-o se matar, de modo imperativo: “Suicida!” O que estava lá era o objeto que, sem uma representação, retornava no real (Moreira, 2009, p. 92).

No momento em que a crise eclodia, apresentavam-se a inconsistência do imaginário e o desamparo do simbólico que, no caso mencionado, surgiam na forma da passagem ao ato e faziam emergir do Real o corpo em seu estado bruto de organismo, anterior ao nascimento do sujeito. O lugar do analista, no instante em que testemunha o acontecimento, é, antes de tudo, o de dar ordenamento à angústia que surge do rompimento da cadeia significante. Como um artesão, ele tece a borda do Real, construindo o caso com os elementos que a clínica psicanalítica oferece. É oportuno lembrar Jacques-Alain Miller, em seu texto “Produzir o sujeito?” (1996), quando pontua que os casos e suas perturbações são captados primeiramente por discursos inteiramente diferentes do discurso analítico e que cabe ao analista situá-lo quando da sua participação no contexto da saúde mental. Miller assim define sua entrada e participação:

Desde o momento em que a linguagem já está aí, o lugar do Outro, por definição, está constituído. Mas isso não implica que, pelo mesmo movimento, o sujeito, por sua vez, esteja aí, ele está por nascer. E nós não o abordamos de um outro modo quando o colocamos, de acordo com o discurso analítico, como efeito significante (Miller, 1996, pp. 156-157).

O efeito de significante já pressupõe que algo na linguagem precede o sujeito. Ele é falado antes mesmo que ele chame, ou que grite. Isso adverte para o fato de que antes do nascimento, algo do desejo do Outro está posto. É a partir da relação da posição do Outro com o desejo no campo da linguagem que se diz que o sujeito emerge do corte e da separação.

Miller produz algumas pontuações acerca do sujeito, enquanto efeito de significante, e se serve dos desdobramentos de linguagem para a sua localização. Assim, teríamos: do “isso fala dele”, do seu lugar na sua história, no cortejo da reflexão, ao “isso fala nele”.

Retomando o tema de estudo deste trabalho, a forma de apresentação do corpo no momento das urgências pode ser verificada no fragmento clínico apresentado articulado à segunda proposição de Miller, a saber, “isso fala nele”, tal como em algumas mães de sujeitos esquizofrênicos que têm seus filhos no ventre como um “pedaço-de-real”. Pode-se verificar o

limiar do corpo nesse sujeito que insistia nos atos de enforcamento, vê-se aí o corpo não como “efeito de significante”.

Com Artaud, antes que um ato, o corpo lançado ao ar busca a criação de um lugar, e a experiência sugere a busca de novas formas de linguagem. A pura subjetivação do real também se pode encontrar no artista. Ela o fará posicionar-se de maneira a equacionar o “isso fala nele”, tomando distância desse puro pedaço de real que é o corpo, como já mencionado, e levando-o ao teatro que teria aí a função de barra, de limite, e funcionaria como separação dos excessos vindos do Outro. Esse Outro pode ser tomado aqui como o Outro da linguagem. Isso não ocorre sem ser traumático, pois, ao lançar o corpo no espaço, ele o faz passar de um lugar ao outro. Como já mencionado no capítulo anterior, Lacan lembra que, nessa passagem, ocorre um encontro da linguagem com o gozo, que traz o efeito da desordem. Assim, Lacan recorre a essa passagem para explicar o trauma do nascimento, relacionando-o com o fato de que essa passagem acontece entre “um meio aquoso a um meio intrinsecamente Outro” (1963/2005, p. 355). Com isso, ele se refere a uma primeira perda de objeto, no caso, a placenta, envoltório de pele que mantém tudo junto, sustentando uma unidade corporal na qual mãe e filho, atrelados, formam um só corpo. Do rompimento à queda do objeto placenta, resto dessa operação, surge a angústia avassaladora, pois ambos se encontram imersos na desordem do real. Esse é o ponto traumático em Artaud, a partir do qual se desenvolve seu trabalho, que consiste, em um primeiro momento, em resgatar a unidade corporal ali perdida para, em seguida, separar a vida da morte. Em Artaud, o nascimento é da ordem da crueldade devido à entrada abrupta na linguagem e à experiência de desamparo vivida nesse instante, o qual se prolonga para Artaud. Esse tempo se prolonga por não encontrar, no simbólico, o significante que ordene o caos produzido pelo real. O significante da cultura, significante paterno, como explica Lacan, é o que faz a barra, limitando os excessos da linguagem e nomeando o sujeito no desejo do Outro e, por conseguinte, dando-lhe seu lugar no mundo. Sem que haja o corte dos objetos pelo significante paterno, os mesmos se mantêm no campo do sujeito, retornando insistentemente e produzindo os barulhos que são os ecos dos buracos das pulsões, dos orifícios do real do corpo, produções que ocasionam uma sonoridade dispersa em sons e barulhos.

Os pontos de luz constituem um campo fora do sentido que será priorizado por Lacan no seu último ensino, nesse momento do seu trabalho fora da estrutura significante. Nesse campo, os objetos estão presentes. Isso pôde ser observado no fragmento do caso, no momento em que, nessa passagem ao campo do Outro, ocorre uma agitação devido à presença do objeto no lugar onde ele não deveria estar. Nesse caso, o objeto “voz” está lá e “vem do

fundo”. Para Artaud, ele também está lá. No entanto, no primeiro momento, ele faz de si próprio uma experiência voltada para a estética e evoca uma outra linguagem para a cena do teatro, “o teatro da crueldade”. Há algo de cruel nessa passagem, pois esbarra com o que é o real da carne e toca o ponto onde a palavra não alcançou. Esse ponto não está recoberto pelo simbólico, e o imaginário também não está ali, fazendo uma tela que amortença a queda do corpo. A imagem é negativizada e se apresenta na forma de uma sombra. A sombra, a voz, os gestos e os pontos de luz são os elementos que Artaud irá priorizar quando fala de uma nova linguagem para o teatro. Em suas palavras, o teatro ainda precisa nascer.

Com a produção 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 texto e sim por sons, gestos, luz, gritos e fogo, elemento que eclode como manifestação de uma linguagem sem representação.

Em relação ao objeto voz, Serge André (2007), como já assinalado no segundo capítulo deste trabalho, pontua que todo movimento com o teatro da crueldade deriva da necessidade de se separar o significante do objeto. Trata-se de uma operação que visa à proteção do corpo de sua condição de organismo. Tanto no fragmento de caso mencionado como também em Artaud, no ato da repetição, um nascimento é objetivado. Um nascimento para a condição de sujeito é repetido até que ocorra um deslizamento de sentido, mesmo que para fora do sentido ordenado pelo significante inserido na cultura. No caso, em um dado momento, o paciente entrega ao analista um papel em que está escrita a palavra “leite”. Pode-se então fazer uma leitura do significante “leite” como sendo o caminho por onde ele irá estabelecer uma relação com o Outro. Interrompe-se, assim, o modo circular de repetição, permitindo que esse Outro, eleito no lugar do analista, possa ser apaziguador e não tão invasivo.

Nessa relação à escrita, encontra-se Artaud no momento de Rodez. 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. 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 um silêncio como a dizer que o modo de operar com a linguagem pela escrita teria 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, para, a seguir, se fechar no silêncio.

Por intermédio de seu psiquiatra, Doutor Gaston Ferdière, que lhe entrega o poema “Jabberworck”,⁴⁴ de Lewis Carrol,⁴⁵ Artaud é convocado a retomar a escrita pela via da tradução. 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 busca de 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 está presente, em outro lugar e em outra língua, para fazer nascer um sujeito que, nesse momento, 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 o teatro irá delimitar um ponto de basta para suportar o corpo que dói e pesa. Em vista disso, a obra é a produção de um resto que deixa o corpo vazio de suas sujeiras. Artaud manifesta algo dessa ordem em “Para acabar com o julgamento de deus” (1947/2003), 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

⁴⁴ Poema inglês: Estilo de “poema nonsense” em que aparecem palavras inventadas pelo seu criador que sugerem aos seus tradutores uma criação de sentido, pois, muitas vezes, essas palavras não têm tradução (Recuperado em 26 de dezembro de 2012, de Wikipédia, enciclopédia livre).

⁴⁵ Lewis Carrol: Romancista, poeta e matemático inglês. Precursor da poesia de vanguarda pelo seu estilo nonsense. Autor do livro *Alice no país das maravilhas*, formado por coletâneas de poemas do estilo nonsense, dentre os quais “Jabberworck” (Recuperado em 26 de dezembro de 2012, de Wikipédia, enciclopédia livre).

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, pp. 143-147).

A vida é uma questão para o artista e ele sempre irá trazê-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. Como já mencionado, Artaud está à deriva da pulsão de morte, o seu retorno ao nascimento é a tentativa de desatrear a vida da morte. A cultura é que promoveria esse distanciamento da morte. Ele abomina a cultura ocidental, principalmente aquela que ele diz servir para reger a vida e não para fazer coincidir com a vida. Lacan 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 do mesmo. Assim, quando Artaud retorna ao ponto do nascimento, ele se aproxima da vida enquanto matéria e atravessa o campo das representações desse corpo inato que ficou 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. Em “A escrita do ego”, no *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 em seu pensamento relacionando a vida com a morte quando diz que “o que significa *morte* para o suporte somático tem tanto lugar quanto *vida* [itálicos do autor] nas pulsões que provêm do que acabo de chamar de vida da linguagem” (Lacan, 1976/2007, p. 144).

Em seguida à discussão sobre a vida e a morte, Lacan 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” (p. 19). Ele afirma, assim, que há furos nos três registros e que é através deles que há uma comunicação. Explica que, no simbólico, há algo de recalcado que deixa um ponto, e que o real também faz buraco, assim como o imaginário. O corpo circula nesses três registros na intenção de 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 denominado objeto *a* ex-exista⁴⁶ ao campo do sujeito. Entretanto, esse objeto, embora o êxtimo funcione como um ponto de fixação faz uma amarração dos três registros.

A falha, em Artaud, se apresenta, prioritariamente, no imaginário, porém, não faz a comunicação com os outros registros. Serge André (2007) chamou a atenção sobre isso em seu livro *A prova de Antonin Artaud e a experiência da psicanálise*, já mencionado neste trabalho, quando diz que, em Artaud, os registros estão desconectados e que ele não consegue apreender a sua imagem, tampouco fixar o pensamento. Isso também foi verificado nos escritos do artista em relação à imagem, à criação do duplo e à linguagem no teatro da crueldade, além de também apresentar suas manifestações nas cartas escritas por ele a Rivière e a outros. O que supera Artaud 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 pronunciar linguagem e vida, ou seja, 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. O atravessamento em relação à vida para Artaud está no campo do real e no real do corpo.

Linguagem e vida são 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,⁴⁷ que esteve próximo ao artista durante suas últimas produções. Thévenin relata, em entrevista a Claudio Willer,⁴⁸ que Artaud ocupou toda a sua vida, diz que esse era um trabalho exaustivo, que ela escrevia os textos ditados por Artaud e os publicava logo em seguida. A necessidade de que seus textos fossem publicados tão logo fossem escritos sugere que, assim, ele

⁴⁶ 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, pp. 17-18).

⁴⁷ Escritora francesa biógrafa de Antonin Artaud.

⁴⁸ Entrevista publicada em *Agulha*, revista de cultura, Fortaleza, São Paulo, agosto de 2000.

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, irão influenciar posteriormente os movimentos da contracultura na década de 60. Nesse período, os movimentos políticos eram engajamentos voltados para a questão social e traziam um ideal de 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. Ele rompe, por exemplo, com os surrealistas quando de sua adesão ao partido comunista e “defende o movimento comunista não como forma poética, mas como ‘grito do espírito’” (Fernandes & Guinsburg, 1995, p.19). Essa posição contraditória de Artaud foi definida por Susan Sontag⁴⁹ como “os surrealistas são *connaisseurs* da alegria, da liberdade, do prazer. Artaud é um ‘*connaisseurs*’ do desespero e da batalha moral” (Sontag, 1986, p. 26).

Júlia Kristeva (2007),⁵⁰ em entrevista a um canal de televisão, também difundida pela internet, apresenta uma importante leitura sobre a influência do pensamento de Artaud no seu tempo e na contemporaneidade. Kristeva relata que, em seu percurso, Artaud não tem muito a ver com a linguística e, sim, com a questão da loucura no mundo contemporâneo. Ela lembra ainda que, pouco depois de 68, nos anos 70, a sociedade ocidental foi dividida em dois níveis que ela assinala como sendo de importância, o lugar do sujeito no mundo moderno e o sujeito do sentido. Ela toma a experiência de Artaud como uma implicação do que denomina “unidade subjetiva”, referindo-se à experiência da loucura como limite de revolta e de riscos. Kristeva deixa anunciado em sua entrevista que a loucura produz posições revoltadas quando se interroga pelo não sentido das normas. Ela menciona também que, no período entre 1968 e 1970, alguns intelectuais, na França, formavam um grupo de teóricos que se encontravam para discutir sobre escritores que escreveram sobre a experiência limite vivida como um ponto de revolta contra as normas. Nessa época, o lugar de Artaud foi, sobretudo, transmitido por Paule Thévenin, que cuidou de Artaud e das publicações de suas cartas e manuscritos.

⁴⁹ Escritora americana, crítica de artes e ativista pelos direitos humanos (1933-2004).

⁵⁰ Júlia Kristeva: Filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa. Entrevista concedida em 02/12/2007, publicada na página da internet. (Recuperado em 22 de dezembro de 2012, de www.youtube.com/watch?v=NCVT?g614pcc).

Kristeva relata que, nessa época, descobrira textos pouco conhecidos de Artaud, e diz que Thévenin carregava a chama e o testemunho vivo de Artaud. Ele, assim como Mallarmé, Bataille e outros citados por ela, com suas experiências estéticas limites, influenciaram o pensamento dessa época e fomentaram um “lugar da interrogação intensa”, a respeito do lugar da loucura nessa época, como antídoto pela falta de dissidência contra a norma. Prosseguindo na entrevista, Kristeva diz que o movimento no entorno do limite da loucura ia contra esse tipo de “consenso mole” que era o da burguesia. Esse movimento, que também pode ser chamado de contracultura, coloca no centro os trabalhos de Deleuze e Guatarri. Sobre eles, Kristeva acredita que tinham uma maneira romântica de reabilitar a loucura e de anunciá-la no encontro de um consenso burguês.

No entanto, será contra esse consenso da sociedade burguesa que Deleuze e Guatarri (1972) irão escrever *O anti-Édipo*, contrapondo-se à psicanálise na sua base estruturalista e desconstruindo a lógica da intervenção do significante paterno, que insere o sujeito na cultura e mantém as hierarquias constituídas a partir da organização estrutural. “Como fazer para si um corpo sem órgãos”, texto de autoria de Deleuze e Guattari (1995), faz supor uma forma de romper com as hierarquias da sociedade que, assim como os órgãos, estabelecem uma organização de poder na qual um órgão se sobrepõe a outro. Como se viu, Deleuze constrói um sistema rizomático,⁵¹ no formato de um corpo no qual os órgãos são aniquilados para que haja produção de sentido, feita somente de ossos e sangue em um fluxo constante, aquém de uma unicidade corporal. O sentido, como efeito, remete a uma quase-causa, sendo ela própria incorporal.

Verifica-se que tanto Lacan quanto Deleuze e Guatarri definem o corpo como lugar do saber e produção de sentido, considerando as diferenças entre os autores. Do lado de Lacan, o campo do gozo, vertente da psicanálise, por Deleuze e Guatarri, o campo de imanência, vertente filosófica. O campo do gozo, priorizado no último ensino de Lacan, prevê a produção do fora do sentido, na qual se presentifica o retorno do objeto incidindo sobre o sujeito. Nesse momento, já não há a lógica do sentido presidida pela operação significante, e os efeitos de linguagem sobre o corpo são efeitos de gozo. Se não há a prevalência do significante paterno, há os signos como produção de sentido e como forma de enlaçamento entre registros. Por outro lado, o campo de imanência é um campo de força que trabalha na produção de sentido e no forçamento dos signos, chegando à subjetivação dos sentidos. Desse

⁵¹ “O rizoma é um conceito que entende a realidade e dentro dela a própria subjetividade como uma rede constituída de inúmeras ramificações que se conectam e reconectam continuamente com outras ramificações” (Parpinelli & Souza, 2005, p. 480).

modo, quando Lacan, Deleuze e Guattari retiram do poema de Artaud o termo “corpo sem órgãos”, eles o fazem ao modo de pensamento de cada um, quais sejam, a psicanálise e a filosofia.

A partir de algumas passagens retiradas dos poemas de Artaud, “Para acabar com o julgamento de deus” e “O teatro e a ciência (1947/2007)” é possível verificar a inoperância do órgão. Do primeiro texto, ela está implícita em: “Se quiserem, podem atar-me, mas não existe coisa mais inútil que um órgão” (Artaud, 1947/2003, p. 61). Tal afirmação pode ser entendida como uma necessidade de esvaziamento do corpo dos seus órgãos. Já no segundo poema, o trecho “A repisar de ossos, membros e sílabas se refazem anatomicamente os corpos” (Artaud, 1947/2007, p.145) apresenta, em suas entrelinhas, a ideia de uma destrutividade para se ter acesso a um corpo próprio. Assim, as duas vertentes teóricas acima mencionadas farão uma leitura do corpo sem órgãos. Nelas, são tomadas as duas passagens do texto de Artaud, de maneira a seguir uma lógica fora do significante da cultura. Sendo assim, o “anti-Édipo” de Deleuze e Guattari intervém no campo do significante e dos signos sem que opere um corte. Porém, ele sugere que, pela destruição de um corpo pela sua lógica de funcionamento hierarquizado, outro sentido de vida será introduzido. Lacan, ao rever o corpo sem órgãos, entende-o como fora do sentido simbólico. O raciocínio do psicanalista, quando se detém sobre essa questão, é o de já relacionar o corpo sem órgãos como fora do campo das representações. A teoria lacaniana propõe o funcionamento da lógica descontinuísta quando considera que, no primeiro ensino, o inconsciente é estruturado como linguagem, enquanto, no ensino final, essa teoria deixa também proposto um inconsciente real. Consequentemente, as formas de consistência do corpo preveem uma leitura na qual o real é tomado como elemento que causa a desordem da lógica significante, ele será priorizado na relação dos três registros. Dessa maneira, considerados em uma hierarquia, esses registros serão compostos pelo elemento que, vindo de fora, prevalecerá. Se, antes, o simbólico era o ápice, o real é que tem, na atualidade, a maior incidência sobre o sujeito.

No decorrer desta dissertação, acompanhou-se o percurso de Lacan sobre a noção de corpo, tomando-se como base os operadores de corpo, que encerram o campo das representações, chegando-se ao momento em que ele teoriza sobre o objeto e formula o nó borromeano. Em relação aos acontecimentos de corpo em Artaud, eles estão articulados ao campo teórico que se fez apresentar neste trabalho. Artaud se supera no sentido de que ele mostra um corpo, um corpo vivo que, pela sua condição de organismo, mantém-se muito próximo ao real. Não é desnecessário observar que esse corpo vivo é que se torna insuportável ao artista e que faz com que, no seu último escrito, ele venha a falar da necessidade de um

corpo sem órgãos. Ainda quanto ao corpo, observou-se como o movimento circular de Artaud, relativo ao ato do nascimento, indica o reencontro com o corpo da mãe e fecha o ciclo da vida, formando uma unidade corporal e promovendo um nascimento, tal como ele propõe no teatro da crueldade. O rompimento dessa unidade deixa cair o corpo, bem como a pele que envolve esse corpo unificado. Nesse momento, a placenta dá a consistência corporal, pois mantém tudo junto. A esse respeito, parece necessário relembrar a referência de Lacan (1976/2007) ao corpo-saco, quando, no *Seminário, livro 23: o sinthoma*, compara-o a uma pele com os órgãos ao lado, o que define uma operação que Artaud denominou de “corpo sem órgãos”. Nesse comentário, um esvaziamento é sugerido, porém não em relação ao simbólico, e, sim, em relação à existência de um que ex-existe à cadeia simbólica. A partir desse um que está fora, supõe-se a formação de um conjunto vazio, há um que ex-existe à lógica significante.

Assim sendo, este estudo possibilitou avaliar que, em se tratando de Artaud, os acontecimentos de corpo se dão à borda do real, o artista se organiza enquanto um sujeito da fala e da existência contornando o real do corpo pelo real. Se se tomar o real como o que não entra na representação e retorna sempre ao mesmo lugar, pode-se considerar que, nesse sentido, em Artaud, a questão passa pela vida. Em relação à vida, Lacan afirma, na sua conferência *A terceira*⁵² (1974), que “não sabemos nada mais da vida depois desse termo vago que consiste em anunciar o gozo da vida” (p.17). Na figura que se segue, ele coloca a vida ao lado do real e a situa abaixo da linha onde se localiza o campo da linguagem. Nesse último campo, observam-se, na dimensão da linguagem, os recortes nos quais incidem os modos de operação da linguagem e do gozo. Ao que da vida é apreendido, apresenta-se na condição do corpo; o corpo é entendido como corpo vivo, localizado no campo imaginário, e Lacan inscreve aí o gozo do corpo, interceptado pelo gozo do Outro. O que é demonstrado por Lacan nessa figura é a impossibilidade de o real ser apreendido pela representação, se a vida está do lado do real, há algo dela que é rejeitado pela linguagem.

A partir da Figura 10, a seguir, verifica-se que aquilo que é apanhado do corpo no imaginário perpassa o gozo do Outro e que Lacan coloca o lugar da ciência fechando a passagem para o campo simbólico do inconsciente estruturado como linguagem. Observa-se uma leve junção do pré-consciente na linha que se liga ao real, em que se localiza a vida.

⁵² *A terceira*, apresentação de Lacan no 7º Congresso da École Freudienne de Paris: 31/10/1974, 1º, 2 e 3/11/1974.

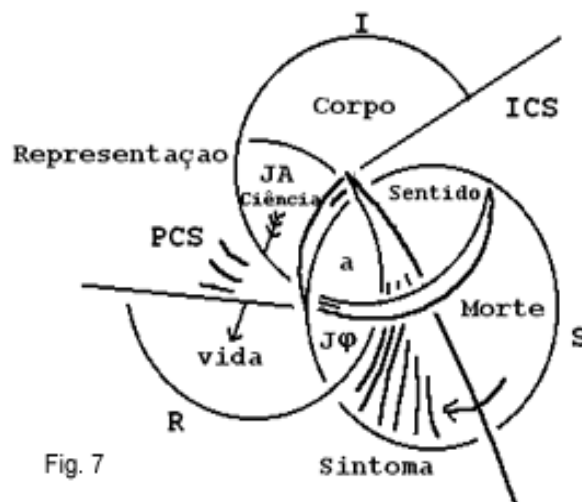


Figura 10. A terceira (Lacan, 1974, p. 17).

Aquilo que, da vida, não tem representação é explicado pelas leis da ciência, afirma Lacan. Ao explicá-lo, a ciência busca encontrar os elementos químicos, substâncias produzidas pelo próprio organismo, classificando-as. Ao ser tomado pela ciência, o que da vida é dito passa pelo organismo. Lacan verifica que há, nele, através do DNA e das moléculas, a formação da “imagem de um nó” (Lacan, 1974, p. 17), e, fazendo entender que essa escrita da vida do corpo vivo já traz essa estrutura, Lacan indaga se não há uma imagem de um nó natural e se isso não passa por um certo tipo de recalque.

Artaud discorre sobre isso no seu texto *L'ombilic des limbes*: ele menciona um ponto que pinça o cordão umbilical da vida. Nesse ponto, localiza-se uma angústia inicial, tal como aquela que Lacan apontará como proveniente do ato do nascimento. No limiar entre corpo e organismo, ocorre algo da vida, e isso a faz se prender a um nó pela letra. Esse nó ata algo do gozo do corpo à matéria e com o que pode ser escrito da matéria. Isso, ao se soltar, retorna sobre o sujeito e, nos termos de Artaud, “baba sobre mim” (Artaud, 1968/2003, p. 51).

Tendo-se o conhecimento de um nó natural, isso implica perceber que, se ele se desata, o corpo se apresenta como solto, tal como se verificou no caso de Artaud. Observou-se todo seu movimento para dar conta desse ponto sem representação, sendo esse ponto a vida na qual ele busca fazer-se um corpo próprio. Nesse sentido, dá-se a construção do teatro da crueldade, modo peculiar de lidar com o real sem representação. Percebe-se também, em Artaud, a busca do mito, do ato mítico no fazer-se um corpo com figuras míticas. Nesse sentido, pôde-se apreender o fato de serem essas figuras pré-edípicas, o que permite inferir que o significante paterno não opera como modo de amarração. O corpo sem órgãos trará a

ideia de um esvaziamento da pele, dando novo sentido à vida, que não aquele determinado por Deus.

Assim, ao tomar os acontecimentos de corpo em Artaud para pensar o corpo na contemporaneidade, depara-se com aquilo que, da vida, faz questão. Sua experiência em indagar a cultura perpassa pontos importantes sobre o sujeito da/na cultura a partir da modernidade até os dias de hoje. Pode-se dizer isso, frente às cenas de passagem ao ato ou à desordenação psíquica que se manifestam na atualidade pela maior incidência do real. Pode-se dizer, como em Artaud, que a realidade ainda está por vir. Ao pronunciar o advir da realidade, Artaud permite evocar uma realidade virtual, realidade que ele produzia no teatro, fazendo-a surgir a partir do real e sem a extração do objeto. Nesse sentido, sabe-se da presença maciça do objeto na atualidade, sobrepondo-se ao campo do sujeito. Alguns modos de operacionalizar com essa presença se fazem, muitas vezes, na passagem ao ato e nas experiências com o corpo, tal como é observado no centro de urgências. Encontram-se situações que passam pelo ponto onde vida e morte se embarçam, cortes que são feitos no real da carne como uma maneira de modular o excesso de gozo do corpo, que busca, de forma urgente, a interceptação do significante.

A incidência do real na contemporaneidade leva a interrogar essas outras produções de sentido que não se organizam pela lógica significante. Se o imaginário não funciona como relevante na captação da imagem e o simbólico não funciona como nomeação, o real precisa ser enlaçado de outro modo, e, assim, pode-se supor que o sentido ocorrerá fora do campo das representações. A vida no mundo atual tem algo de precário. Na figura apresentada anteriormente, a vida foi situada do lado do real e a morte do outro, lado do simbólico, o que leva a pensar que a vida é apreendida pela morte da coisa. Localizada no campo da linguagem e do lado do simbólico, a morte anuncia a simbolização do corpo. No entanto, outra leitura se pronuncia, no imaginário, o corpo permanece como vivo se não ocorre o efeito significante sobre ele. Dessa forma, o sentido da vida se impõe pelo vivo.

Alguns exemplos clínicos esclarecem essa questão, como o caso do rapaz que chega ao pronto socorro após ter feito cortes nos braços e no peito. Isso acontecia com frequência, e, quando interrogado quanto à causa dessa atitude, respondia de uma maneira tranquila: “eu precisava esvaziar o meu corpo de alguma coisa muito ruim que estava demais, sinto aliviado agora.” Nesse momento, ele lança um olhar para o sangue que escorria pela sala do pronto atendimento.

De outra feita, destaca-se o caso de uma jovem que, criada no interior do estado da Bahia, de onde guardava os costumes culturais, foi morar na cidade de Ipatinga-MG. Já

adolescente, conheceu um homem japonês, com quem se envolve apaixonadamente, chegando a assimilar algo da cultura japonesa, em nome desse amor. No momento de uma crise, um encontro de culturas se manifesta. Essa jovem chega para atendimento muito agitada, e via-se que, ao mesmo tempo em que manifestava os ritos do candomblé, costume de sua cidade natal, repetia uma espécie de mantra que ela dizia ser da lei mística do Gonhonzon: “*Nammyohorenguekgo*”. Esse mantra era repetido várias vezes, intercalando-se com danças do candomblé baiano. Por fim, ela escreve e recorta a frase “*Nam myohorenguekgo*” e, a partir de então, manifesta um apaziguamento, como se essa escrita e esse recorte fizessem um ponto de barra, uma fixação pela letra do excesso de linguagem que ocorreu no encontro das duas culturas. Assim, o trabalho com a letra proporcionou um sentido e um traço de identificação, tranquilizando-a.

Encontram-se esses efeitos de apaziguamento da letra em Artaud, quando ele busca sentido em outra língua. Haja vista este trecho de “Para acabar com o julgamento de deus”, no qual ele junta letras, produzindo um som, bem como separa e reúne letras, tais como:

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).

No decorrer deste percurso pelo corpo em cena e pelo corpo fora de cena, fez-se referência às relações entre linguagem e gozo, linguagem e vida, e foram revistas as colocações de Lacan quando diz que a vida é apreendida pela linguagem, mas que há algo da vida que é rejeitado pela linguagem. Artaud, por sua vez, ao separar a vida da linguagem, toma exatamente o ponto que Lacan localiza como fora-da-linguagem. Será esse ponto que Artaud tomará como letra e como lugar de escrita de sua obra, fazendo dela uma inscrição na vida. Desse modo, e para finalizar, é importante destacar essa formulação de Lacan na qual, ao mencionar o real e a letra, ele fará 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).

REFERÊNCIAS⁵³

- Andrè, Serge. (2007) *L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de La psychanalyse*. Bruxelles: Group Luc Pire.
- Artaud, A. (1947/2003). *Para acabar com o julgamento de Deus*. In A. Artaud,(pp.39-61) Paris: Gallimard.
- Artaud, A.(1937/1976). Os comentários ao longo do texto sobre: *Viagem ao país dos Taraumaras, A montanha dos signos, A dança do peiote , As novas revelações do ser* foram extraídos da coletânea de textos: *Escritos de um louco: Antonin Artaud*. Referencia obras completas de Antonin Artaud, edição de 1976. Gallimard (Recuperado em 25 de julho de 2012 em <http://www.sabotagem.cbj.net/>)
- Artaud “Le pése-nerfs” (1968/2012). In. *L'ombilic des limbes*. Paris: Gallimard
- Artaud, A. (1968/2012). *L'ombilic des limbes*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1974/2012). *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (1970/1995). *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva.
- Artaud, A. (1964/1999) *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Artaud, A. (1964/1999). *O teatro e a peste*. In. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, pp.9-29
- Artaud, A. (1964/1999). *O teatro e a cultura*. In. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 1-8
- Artaud, A.(1964/1999). *O teatro da crueldade*. In. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 119-150
- Artaud, A. (1947/2007). *O teatro e a ciência*. In. *Eu, Antonin Artaud* (A. Fernandes,trad.) Lisboa: Assírio & Alvim. P. 145.

⁵³ De acordo com o estilo APA – American Psychological Association.

- Artaud, A. (1946/2007). *Eu, Antonin Artaud*. (A. Fernandes, trad.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Blanchot, M. (1958). La cruelle raison poétique (rapace besoin d'envol). In *L'entretien infini* (pp. 115-116). Paris: Gallimar.
- Castanet, H. (2001). *Os raptos e enfeitiçamentos de Antonin Artaud*. In *Journée Du ravissement. Institut Du champ freudien. Paris, Uforca*.
- Dosse, F. (2010). *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*. Porto Alegre: Artmed.
- Deleuze, (1974). *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva
- Deleuze, J., & Guatarri, F. (1972). *El anti-Edipo*. Barral Editores: Barcelona.
- Deleuze, J., & Guatarri, F. (1995). Como fazer para si um corpo sem órgãos. In *Mil Platôs (Capitalismo e esquizofrenia) (pp.9-29)*. Vol. 3: Editora 34
- Deleuze, J., & Guatarri, F. (1995). *Mil Platôs (vol.3)*. Belo Horizonte: Editora 34.
- Derrida, J. (2009). O teatro da crueldade e o fechamento da crueldade In. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, pp. 339-365
- Deleuze, J., & Guatarri, F. (2005). *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-Textos.
- DICIONÁRIO Larousse. (2007). Paris: Larousse.
- Duportail, G.-F. (2011). *Lacan y los fenomenólogos (Husserl, Levinas, Merleau-Ponty)*. Buenos Aires: Letra viva.
- Fernandes & Guinsburg, 1995, In prefácio: Artaud, Antonin *Linguagem e Vida*. São Paulo, Perspectiva, pp.11-22.
- Freud, S. (1996). Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. I). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1886-99).

- Freud, S. (1996). A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV,) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).
- Freud, S. (1996). Projeto para uma psicologia científica. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. I, pp. 335-397). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1950[1895]).
- Freud, S. (1996). Totem e tabu. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. III, pp. 13-163). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1913[1912-13])
- Freud, S. (1996). Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. Carta 52 In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. I, pp. 281-187) Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1895).
- Freud, S. (1996). Sobre o narcisismo: uma introdução. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV, pp. 77-81). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).
- Freud, S. (1996). Os instintos e suas vicissitudes. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV, pp. 117-143). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1915).
- Freud, S. (1996). O estranho. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XVII, pp. 235-271). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919).
- Goldenberg, M. (2006) La clínica y los nombres Del padre. *Virtuália*. Recuperado em 12 de janeiro de 2013, de <http://virtualia.eol.org.ar/015/default.asp?miscelanea/goldenberg>.
- Kristeva, J. (2007) Entrevista concedida em 02/12/2007, publicada na página da internet. (Recuperado em 22/12/2012, de www.youtube.com/watch?v=NCVT?g614pcc).
- Lacan, J. (1964/1985). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Lacan, J. (1974). *A terceira*. 7º Congresso da *École Freudienne* de Paris- A terceira-Roma, 1º de novembro de 1974-Intervenções de J. Lacan extraídas de *l'École-Documento* de trabalho da *Association Freudienne Internationale-Lettres de l'École* nº XVI, pp.178-203.
- Lacan, J. (1975). Lição de 14 de janeiro de 1975.
- Lacan, J. (1975/1985). *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1953/1998). Função e campo da fala e da linguagem, *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1963/2005). *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1976/2007). *O Seminário, livro 23: o sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1969/2008). *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1966/1967). *O Seminário, livro 14: a lógica do fantasma*. (R. Silva, trad. livre).
- Laia, S. (2008). Quatro registros do objeto a: Um roteiro de trabalho. *Correio*, Revista da Escola Brasileira de Psicanálise – O Modelo e a exceção, n. 58, pp. 23-28
- Miller, J.-A. (1996) Mostrado em Prèmonte. In J.-A. Miller, *Matemas I* (pp.151-154). Rio de Janeiro. Jorge Zahar.
- Miller, J.-A. (1996). Produzir o sujeito? In J.-A. Miller, *Matemas I* (pp.155-161) Rio de Janeiro. Jorge Zahar.
- Miller, J.-A. (2001). *Elementos de biologia lacaniana*. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise de Minas Gerais – EBP-MG.
- Miller, J.-A. (2004). Biologia lacaniana e acontecimento de corpo. In J. -A. Miller, *Biologia lacaniana, psicanálise aplicada. Opção Lacaniana*, n. 41 pp. 7-67
- Miller, J.-A. (2006). *O inconsciente Real*. 1ª Lição do curso, 15.11.2006

- Miller, J.-A. (2007). Notas do autor. In J.-A. Miller, Seminário 23 de Lacan, *O sinthoma*. pp. 213-214
- Miller, J.-A. (2010) *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan, o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Moreira, M. (2009). Psicanálise, corpo e droga: *o corpo nas urgências subjetivas*. *Revista Cartas de Psicanálise*, ano 4, v.1, n. 5, pp. 91-99.
- Parpinelli, Roberta Stubs, & Souza, Edmilson Wantuil Freitas (2005) Pensando os fenômenos psicológicos: um ensaio esquizoanalítico. *Revista Psicologia e Estudo*, v.10, n.3, pp. 400-487.
- Rey, J.-M. (2002). *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Sanábio, V.S. M. (2008). *Lacan e o corpo: uma montagem do corpo*. *Cartas de Psicanálise*, ano 3, v.1, n.3, 15-18.
- Schavelzon, L. L. (2006). Los nombres Del padre. [Versão eletrônica]. *Virtuália*. Recuperado em 12 de janeiro de 2013, de <http://www.virtualia.eol.org.ar/015/default.asp?miscelanea/schavelzon.html>.
- Schwab, G. B. (1997). *As mais belas histórias da antiguidade clássica*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. Vol.1.
- Sontag, S. (1986). Abordando Artaud. In Sontag, *Susan: Sob o signo de saturno*. São Paulo. L&PM editores, pp. 15-57.
- Thévenin, P. (2000). Entrevista concedida a Claude Willer e publicada em *Agulha*, Revista de cultura, Fortaleza, São Paulo. (agosto 2000)