

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA

CARMELA DE LIMA TUBINO

**“ANTES DE TUDO É SOMENTE VOZ”:
ESCRITURAS DO GRITO EM ANTONIN ARTAUD**

Porto Alegre

2017

CARMELA DE LIMA TUBINO

**“ANTES DE TUDO É SOMENTE VOZ”:
ESCRITURAS DO GRITO EM ANTONIN ARTAUD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicanálise.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Simone Zanon Moschen

Porto Alegre

2017

CARMELA DE LIMA TUBINO

**“ANTES DE TUDO É SOMENTE VOZ”:
ESCRITURAS DO GRITO EM ANTONIN ARTAUD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicanálise.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Simone Zanon Moschen

Aprovado em: _____

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Lucia Serrano Pereira
Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA)

Prof.^a Dr.^a Luiza Ely Milano
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Programa de Pós-Graduação em Letras)

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pela transmissão da coragem e da perseverança em seguir no caminho de nossos sonhos e por supor que podemos ser um pouco poetas em nossa escrita.

Ao meu pai, por me lembrar de que não podemos desistir daquilo de que somos capazes.

Ao meu irmão, pela presença de sua escuta e pelo acolhimento.

Aos amigos, pela companhia e por acreditarem.

À Ariane, por compartilhar esse percurso e pelas palavras entusiasmadas.

Aos colegas de orientação, pelas leituras atentas e cuidadosas.

À Ester Trevisan, por me apresentar a potência do texto de Antonin Artaud.

À Simone Moschen, pela confiança e por apontar que algumas travessias são necessárias para que algo se escreva a partir de um outro lugar, mesmo que esse lugar ainda seja um porvir.

[...] contudo, ler a obra de um poeta é antes de tudo ler a través. Pois toda obra escrita é um espelho aonde o escrito se funde antes ao não escrito.

Antonin Artaud

RESUMO

A tessitura deste texto tem seu início no encontro com a obra de Antonin Artaud e nas inquietações que surgem da experiência de uma leitura que se dá como se uma escuta fosse. Escuta-leitura que recolhe nas construções do poeta efeitos de testemunho acerca do momento de queda do sujeito, de desenlace da estrutura, tempo de soltura entre voz e palavra, quando o que emerge é o grito. Percorro, para isso, um caminho de leitura que se pretende um ensaio de escuta da narrativa de Antonin Artaud. Narrativa depositada nas cartas escritas por ele ao longo do seu período de internamento nos manicômios franceses entre os anos de 1937 e 1946. Leitura que toma as cartas como recorte norteador da pesquisa, mas que se mantém em interlocução com elementos de outras produções do poeta que se enlacen à escrita das correspondências.

Diante do enclausuramento manicomial, das camisas de força, do eletrochoque, Artaud resistia amarrado à arte. O teatro irá compor um dos principais espaços fora da lógica manicomial. O artista, nas cartas, no teatro, nos poemas ou nos autorretratos, vive a busca por encontrar uma forma de transcrever o que é da ordem do grito. Este estudo acerca da voz e das tentativas de escritura do inominável conduz a uma pergunta auxiliar sobre o corpo. Questão que emerge na experiência clínica ao encontrar, no lugar de palavras articuladas a uma trama discursiva, algo que dá a ver a história de um sujeito através do que no corpo se cifra. Para compor essa trama entre o texto artaudiano e os interrogantes que emergem da clínica, busco nos fios da psicanálise a *lalangue* – articulador teórico que, em minhas elaborações, enlaça corpo e palavra, voz e escrita. É a partir de *lalangue* que me inclino em direção à obra de Artaud. Artaud encenou, desenhou, escreveu, gritou o grito. E assim, o grito, vestígio de real que irrompe na cadeia associativa em razão da desarticulação do discurso, pode fazer algo de uma travessia: do vazio da voz desancorada da palavra em um momento de queda do sujeito para um espaço/tempo de endereçamento e existência. Existência que se sustentará corporificada na obra de Artaud.

Palavras-chave: Voz. Pulsão. Grito. Corpo. Lalangue. Escrita.

ABSTRACT

The woven of this text has its beginning in the work of Antonin Artaud and in the anxiety that arise from the reading-listen experience as if it were a listening. The listening-reading that gathers in the construction of the poet effects of the testimony regarding the moment of the subject fall, of the structure disconnection, of looseness time between the voice and the word, when what arise is the scream. For that, I laid a reading path that is a listening essay in the narrative of Antonin Artaud. This narrative is found in the letters which were wrote by him in his time as an intern in several French mental asylums, from 1937 to 1946. This reading makes his letters as the research compass, but maintain the connection to other work of this poet.

Faced with the mental asylum enclosure, the straitjacket and the electroshock, Artaud remained bound to the art. The theater will compose one of the spaces out of this asylum logic. In the letters, in the theater, in the poems or in the self-portraits, the artist lives to find a way to transcribe what is an scream instance. This study regarding the voice and the writing attempts of the unnamed, leads an auxiliary question about the body. This question arises in the clinical experience which finds, replacing the words from a discursive plot, something else that makes the subject history cyphered in the body. To compose this plot between the plot between the text from Artaud and the questioners that arise from the clinic, I turn to the threads of the *lalange* psychoanalyses – theoretical articulator which in my reasoning, connects body and word, voice and writing. Since lalange that I tend to the work of Artaud. Artaud, played, draw, wrote and shout out the scream. With these actions the scream, trace of the real that irrupts in the association chain due to the disarticulation of the speech, can make the passage: from the voice emptiness unanchored from the word during the moment of the subject fall to a time/space of direction and existence. Existence that sustains itself embodied in the work of Artaud.

Keywords: Voice. Drive. Scream. Body. Lalange. Writing.

SUMÁRIO

0 “ANTES DE TUDO É SOMENTE VOZ”: DE UM TEMPO ANTERIOR ÀS PALAVRAS	9
DA SUCATA E DE ACHADOS E PERDIDOS	10
1 “NÃO CONCEBO A OBRA SEPARADA DA VIDA”: DO ENCONTRO COM ANTONIN ARTAUD	14
1.1 “Como chegar a ler Artaud?”	14
1.2 Obra e vida	20
1.3 Quando a obra é vida: os anos de internamento	25
2 ESCRITURAS DO GRITO: UMA ESCRITA DO IMPOSSÍVEL	43
2.1 <i>Lalangue</i> : o corpo da palavra	50
2.2 Entre o somático e o psíquico: ecos no corpo de que há um dizer	64
2.3 Uma “passagem evanescente”: do nascimento da voz	72
2.4 Do que se destaca em voz: o objeto da pulsão invocante	79
2.5 O grito e o limite da palavra	88
3 UM CORPO PALCO: CARICATURA, MÚMIA E O CORPO SEM ÓRGÃOS	101
REFERÊNCIAS	121

0 “ANTES DE TUDO É SOMENTE VOZ”: DE UM TEMPO ANTERIOR ÀS PALAVRAS

Antes da palavra escrita, debruçada no texto, proponho o encontro com a voz de Antonin Artaud. Voz que ampara um cenário de trabalho, de onde resta uma escrita. Faço aqui um convite a ouvi-lo, a deixar-se embalar por sua fala e permitir-se atravessar por uma narrativa que se tece de corpo e palavra. Para lê-lo/escutá-lo, tal como ele indicava, é necessário se deixar afetar por sua obra que faz da voz via de leitura.

A voz, aqui, neste princípio, por meio de seu anteparo sonoro se faz ponte ao encontro de Antonin Artaud. A voz é esse ponto zero, tempo anterior às palavras que de sua obra decantam. Na voz de Artaud, há transmissão. Nela irrompe o grito, flui o inominável, isso que a escrita não tem como, sozinha, dizer. Há um texto por entre as frases, por entre a voz materializada no som. No poema abaixo indicado, disponível em sites de busca na internet, é possível encontrar a voz de Artaud. Ouvir-lo é produzir o ato que inaugura o encontro com sua obra e com o que neste trabalho opera como uma travessia.

“Pour en finir avec le jugement de dieu”

DA SUCATA E DE ACHADOS E PERDIDOS

Pois de tempo em tempo a vida, querido senhor Peter Watson, dá um salto, porém isto nunca foi escrito na história, e eu só escrevi para fixar e perpetuar a memória desses cortes, dessas cisões, dessas rupturas, dessas quedas bruscas e sem fundo. (Artaud, 1977, p. 99)

Testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos. [...] testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2009, p. 57)

Para dar início à tessitura deste texto me deixo enlaçar pelas palavras potentes e inquietantes de Antonin Artaud e pela precisa pontuação de Jeanne Marie Gagnebin, que versa sobre a “testemunha”. É por entre achados e perdidos da prática clínica que encontro algo que interroga meu fazer e move ao desejo de escrita. Uma clínica que se inclina para escutar as rupturas e quedas bruscas do sujeito que se encontra na cisão de sua história. Ao analista, o convite na transferência é fazer-se testemunha, “fundo” que se faz anteparo ao discurso em queda do paciente. O que ali ampara um dizer? Algo emerge na ausência das palavras. E o que emerge é o grito, algo que nos remete a um tempo anterior às palavras, quando tudo é somente voz. Nesses momentos de encontro com o real, as palavras, como dizia Artaud, são todas “pálidas” e “frágeis”. É sobre esse tempo, tempo do grito, que se faz a travessia através da obra de Antonin Artaud. Uma experiência que desacomoda o leitor e o lança em “estado de perda”, de vacilação perante os seus referenciais. A obra de Artaud tem como matéria prima o impossível que desconforta e desacomoda. Sua narrativa carrega a potência de transmissão que pode nos ajudar a seguir construindo a clínica.

Em sua obra, encontro suporte para pensar o momento de queda do sujeito, de desenlace da estrutura, tempo de soltura entre voz e palavra, quando o que emerge é o grito. Percorro, para isso, um caminho de leitura que se pretende uma escuta da narrativa de Antonin Artaud depositada nas cartas escritas por ele ao longo do seu período de internamento nos manicômios franceses, entre os anos de 1937 e 1946. Leitura que toma as cartas como recorte norteador da pesquisa, mas

que se mantém em diálogo com outras produções do poeta que se enlacem à escrita das correspondências. E é inspirada pelas palavras de Gagnebin (2009), sobre o “narrador sucateiro”, que me aproximo da leitura do texto de Artaud. Assim, tomo emprestado o estilo do “narrador sucateiro” que não possui como alvo os grandes feitos, mas apanha tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, aquilo que parece não ter nem importância ou sentido. O que interessa ao “sucateiro” é o que sobra. Sobras, restos que, conforme Benjamim (citado por Gagnebin, 2009), dizem daquilo que não tem nome, do que não deixa rastro. Esta pesquisa, dessa forma, se tece de afetações, atravessamentos e solavancos produzidos na experiência de escuta-leitura do texto de Antonin Artaud e pelos tropeços nas sobras e cacos que emergem da práxis.

Antes de adentrar no texto, escolho partir de sua voz. Artaud dizia que para experimentar poemas é necessário lê-los em voz alta. Da mesma forma, para experimentar sua obra, é preciso ouvi-lo. Ao ouvi-lo encontra-se um texto a ser lido, sua obra convoca uma leitura que se faz escuta. Voz e escrita se encontram em Artaud em sua tentativa de escrever o que é da ordem do grito. Ouvi-lo compõe uma maneira de iniciar essa travessia através da uma produção que agrega tudo o que toca o humano, do horror ao amor. Artaud reuniu o que restava de si e de seu tempo para armar o imenso mosaico que é sua obra. Em suas mais diversas formas de criação, lança-se em uma incessante tentativa de escrever o grito e, nesse fazer-com a linguagem, parece devolver palavras à voz.

O primeiro capítulo, intitulado “Não concebo a obra separada da vida: do encontro com Antonin Artaud”, é a via para adentrar o texto artaudiano. Entrada que tem como mapa para essa travessia as cartas escritas por ele ao longo de seu período de internamento. Sua obra e sua vida se desvelam, inicialmente, a partir desse material que portam as correspondências. Nelas é possível encontrar a força da produção artaudiana, toda a potência de transmissão que seu dizer carrega. Em Artaud, obra e vida se tecem moebianamente. Suas produções operam como resistência à clausura do sofrimento e ao enclausuramento manicomial. “Não concebo a obra separada da vida”, frase que guia esse primeiro tempo de um trabalho que surge, inicialmente, dos interrogantes que a vida clínica produz. Tal como Artaud, o que move meu desejo de escrita está enlaçado ao que deriva da vida. Nesse capítulo, o cenário artaudiano se apresenta com toda a sua força e riqueza, todos os seus enigmas. Desse encontro inicial decanta uma direção de

leitura que se inclina como se fosse um exercício de escuta das escrituras do grito em Artaud.

Abre-se, então, um segundo momento do texto, “Escrituras do grito: uma escrita do impossível”, no qual a questão de pesquisa ganha os fios que irão compor sua tessitura. Ali localizo os articuladores teóricos que irão se fazer guias neste caminho através da obra de Artaud, bem como situo meus interlocutores. Assim como Artaud escrevia sustentado pelo laço da transferência, minha escrita também se acomoda nos meus enlaçamentos transferenciais que possuem como amarração a ética da psicanálise. Destaco em Lacan uma direção que me leva aos textos freudianos para pensar a pulsão, o inconsciente, a linguagem. Recolho dos textos freudianos a coragem de interrogar e de fazer dos não-saberes isso que nos move adiante, a seguir sem ter a pretensão de esgotá-los, mas de nos manter curiosos ante os enigmas da vida. Coragem que se faz necessária para entrar nos seminários lacanianos, de onde recolho seu neologismo *lalangue*, que será, ao longo de todo o estudo, algo que irá emergir da minha escuta-leitura de Artaud. Em companhia das formulações acerca de *lalangue*, sigo para pensar a voz, objeto da pulsão invocante, e o grito, esse vazio desabitado das palavras. *Lalangue* compõe algo do corpo desse texto. Esse segundo capítulo, então, discorre sobre *lalangue*, pulsão e voz, encerrando-se no limite da palavra, o grito.

O terceiro capítulo, “Um corpo palco: caricatura, múmia e o corpo sem órgãos”, apresenta Artaud no espaço/tempo em que algo de um corpo e um nome ganha existência. O corpo no palco ganha vida, movido pela “poesia no espaço”, pela linguagem sustentada nas palavras tal como elas se apresentam nos sonhos, em uma “Palavra que é anterior às palavras”. O palco coloca em cena Artaud em toda a sua existência; ali naquele espaço/tempo toda a sua obra está em cena. Para pensar esses efeitos que recolho do encontro com o teatro artaudiano, escolho como companhia as construções de Zanchettin (2014) que versam sobre a “montagem do marco da cena”. Em interlocução com as elaborações da autora, proponho-me a pensar o corpo em Artaud, sua tentativa de refazer um corpo que ganhasse vida, diferente da múmia, do morto. Um corpo esburacado – o corpo sem órgãos – capaz de abrigar algo de uma existência menos enclausuradora. O palco é espaço/tempo fora dos muros manicomialis que não operam como borda, mas apontam a deriva ao sujeito. É na arte que o sujeito encontra borda para tecer, escrever, desenhar, pintar, gritar, encenar sua existência.

“O resto se faz com o grito!”, exclama Antonin Artaud. Fazer que poderia devolver a palavra à voz. Artaud faz obra/vida com o grito. Opera com o real na tentativa de refazer a linguagem e o corpo. Ler Artaud é encontrá-lo, em alguma medida. É deixar-se atravessar por sua narrativa. Esta pesquisa, então, propõe-se a trabalhar o momento de soltura entre voz e palavra, tempo de irrupção do grito em uma travessia por recortes da obra de Antonin Artaud e de sua incessante tentativa de criar, por diversas vias de expressão, escrituras do grito – esse inerradicável da alma.

1 “NÃO CONCEBO A OBRA SEPARADA DA VIDA”: DO ENCONTRO COM ANTONIN ARTAUD

1.1 “Como chegar a ler Artaud?”

Encontrei a obra de Antonin Artaud no início do caminho de pesquisa. O ponto de partida surge das perguntas que decantavam do trabalho em oficinas de escrita, proposto em um contexto de internação psiquiátrica onde atendia pacientes em grupo e em atendimentos individuais. Os textos, desenhos, palavras, rabiscos que eram depositados pelos pacientes nas folhas de papel se faziam mapas para pensar o que ali se tramava ou destramava em suas falas, em suas existências. Pensar a escrita na psicose e em especial em seu tempo de crise foi um primeiro disparador para a pesquisa que adquiriu contorno no encontro com a obra de Artaud.

A frase que intitula este momento do texto traz para mim a potência da sua obra, diz de como a obra desse artista me atravessa e como me enlaça às suas palavras, à sua arte. Assim como pensava Artaud, para mim é muito difícil conceber uma produção desarticulada de uma interrogação nascida da vida. Todas as perguntas nascem de uma história. “A vida não é outra coisa do que arder em perguntas”, como dizia Artaud. E assim, é a partir da efervescência que a vida clínica emana que me lanço nesta escrita que se pretende uma composição entre as reverberações da escuta da psicose e as reverberações do encontro com a obra de Antonin Artaud. Obra que me relança às perguntas que ecoam da prática, que suscita recordações do fazer clínico e opera como uma releitura, como uma forma outra de dizer daquilo que se produz no encontro com o sujeito que se situa desde a sua psicose.

O primeiro contato com a obra de Antonin Artaud produziu angústia e fascínio – um texto portador de palavras que transitavam do esgoto do humano ao amor e à arte. Ler Artaud foi um convite a se desacomodar. Inquietação é outra palavra que acompanha a leitura. Sua narrativa em tom questionador tem a coragem de fazer vacilar as frágeis e ilusórias “certezas” do leitor. O percurso pelos seus textos não se faz sem perguntas e afetação. Entrar em sua narrativa é ensaiar uma leitura outra, desprendida, que se solta das amarras dos sentidos e do comum. Nessa leitura outra que o texto produz em quem o encontra, situo uma convocação à escuta, uma

fala que ali desejava, tal como dizia o poeta, querer fazer ouvir seus gritos de dor. Ler Artaud convida-me a escutá-lo em seu texto, que de forma desconcertante se mostra atual no que tange ao olhar para a loucura ainda hoje. Para Florence de Mèredieu (2011), a obra de Artaud permanecerá para a posteridade como o grande livro da loucura. Artaud, segundo a autora, pode relatar, testemunhar e dar materialidade, por meio de sua obra, a essas sombras que se agitam atrás dos muros do manicômio. Assim, ler Artaud é aventurar-se por um texto que extravasa a dimensão da folha do papel, ler Artaud é deixar-se interrogar. Sua poética atravessa o leitor com interrogações sobre tudo o que toca o humano. Ler Artaud é deparar-se com uma certa vertigem, no sentido de que é colocado em suspenso algo do que sustenta o já sabido da teoria e da prática clínica. É deixar-se interpelar pelo real da experiência desse narrador que se faz testemunha de uma história que transborda a sua própria.

Em Artaud, como refere Oscar del Barco no prólogo de *Antonin Artaud. Textos 1923-1946*, a escrita é ação, e para lê-lo é preciso ler-se, não se trata de ler algo à distância, de receber passivamente uma mensagem. O texto artaudiano é uma experiência, é abrir-se a ser transcendido, corroído, morto e engendrado de novo pela violência de uma escrita que, efetivamente, rechaça todo assujeitamento prévio. Deixar-se contagiar, atravessar... Efeito de fruição que encontra suporte nas construções de Barthes (1987) ao falar de textos que lançam o leitor em um “estado de perda”, de vacilação diante dos seus referenciais. O leitor, nessa experiência, é afetado por um prazer brutal e indizível. O texto fruição é o texto impossível que desconforta e desacomoda. O verdadeiro leitor se converte no escritor do texto. Abrir-se à leitura/escritura é se disponibilizar a transgredir. Não se trata de adaptar o pensamento artaudiano, mas de ater-se à letra estrita, à ferocidade estrita de sua letra. O texto de Artaud é revolucionário pela subversão libertadora que produz na ordem da literatura. Interessante reconhecer que o efeito do texto artaudiano carrega ainda hoje essa potência de afetação do leitor, efeito que fez emergir a necessidade de pensar em como adentrá-lo.

Tomo como inspiração a indagação de Pierre Hain lançada no prólogo de *Van Gogh, o suicidado da sociedade*: “Como chegar a ler Artaud?”. Artaud não se desvenda numa primeira e rápida leitura. Muito pelo contrário, “começa por fugir à nossa compreensão”, compartilha Hain (1987, p. 5) no prólogo de *Van Gogh, o suicidado da sociedade*, que complementa: “Estranho será, porém, que nos

perturbe, inquiete, tire o nosso conforto intelectual. Agarramos nos seus livros, largamo-los, mas estamos constantemente a pegar neles”. Marcos Eduardo Lima (2010, p. 33), por sua vez, faz uma rica colocação sobre o encontro com a obra do poeta: “Artaud é ilegível. [...] Artaud é ilegível, se o leitor se mantém a distância, bem instalado em seu eu, sem ler-se no que lê. [...] O único modo possível de lê-lo, de ouvi-lo é deixando-se contagiar [...]”.

Artaud, como recupera o autor, apontava uma direção de leitura para os seus poemas quando indicava que, glossolálicos ou não, deviam ser lidos em voz alta para, através das entonações, permear-se por outros desdobramentos dos sentidos e significados das palavras. Dessa maneira, seria possível ao leitor abandonar sua condição passiva de sujeito distante, empenhado na compreensão intelectual do que lê, para se autorizar a embriagar-se pela melodia das entonações.

[...] quando encontro um verso o recito em voz alta para verificar e experimentar seu ritmo e corpo de suas sonoridades internas. (Artaud, 1986, p. 13)¹

Pois tudo o que é magia, Dr. Ferdière, é o Anticristo e nesta terra eu só amo a Jesus Cristo. Esse sofrimento foi entrar nessa espantosa terapêutica de choques e de sonhos que sempre foram para mim mais que uma tortura pois cada vez significou uma verdadeira desapareição para mim mesmo. E me necessito a mim para ser e sentir-me existindo também. [...] E quanto a mim para fazer que os outros aproveitem minha consciência de dor e meus choques com o inconsciente e seus limbos, creio que no momento presente tenho que fazer algo mais que escrever, necessito também dizer poemas diante dos outros e explicar-lhes em voz alta o que é. Eu creio que isso é necessário. (Artaud, 1980, p. 111)

A voz como instrumento necessário em sua transmissão, ideia que permeia sua escrita e sua arte. Voz e escrita, corpo e linguagem, enlaçamentos-guia na obra de Antonin Artaud. A voz, por sua vez, tal como aponta Simone Moschen em um momento de orientação, é incluída por Artaud como elemento de leitura. Para ele, a palavra interessante é uma palavra viva e que embala, move, desacomoda o leitor, o espectador. Entrelaçamento entre forma e fala que se dá no ato de leitura, a palavra viva articula olhar e voz. Mesmo sem materialização sonora, a voz embala. Contudo, para Artaud, a voz para tocar o seu espectador deveria ser acompanhada do som, da voz amparada em alguma materialidade para tocar o corpo, para fazer os ossos

¹ As citações referentes às cartas e parte dos demais textos de Antonin Artaud são traduções livres da tradução em espanhol.

estremecerem. Artaud a todo o momento coloca o corpo como esse campo de linguagem que inscreve e transmite sentidos, dizeres.

Linguagem aqui tomada a partir das formulações lacanianas sobre o inconsciente ser estruturado como uma linguagem; logo, uma dentre várias. Considera-se a partir de Lacan que não existe “A Linguagem”, mas as linguagens. Lacan (1972-1973/1985), no seminário *Mais, ainda*, para diferenciar seu trabalho com a linguagem do manejo dos linguistas, nomeia como “Linguisteria” o material do qual se ocupa o analista. Seu dizer sobre o inconsciente ser estruturado como uma linguagem não é do campo da linguística, “é uma porta aberta”, conforme suas palavras. É por ser “uma porta aberta” que permite o trabalho com tudo que se diferencia da gramática ou de uma totalização. A linguisteria comporta o sujeito e todas as suas linguagens sustentadas no registro simbólico e na cadeia de significantes ou em outros anteparos para a emergência do sujeito, tal como o corpo.

A linguagem para Artaud, parece sempre precisar atravessar o corpo. A voz, por conseguinte, precisa adquirir essa consistência sonora para carregar a potência de seus manifestos. A palavra ganha vida nessa voz que modula, que atravessa o corpo e enlaça fora e dentro nesse processo de leitura que remete a um movimento moebiano com o texto. É de uma tessitura moebiana que se faz o texto. O leitor de Artaud é esse que tem sua voz, seu corpo implicado no texto que o atravessa. Em suas peças radiofônicas, Artaud brinca com a voz, brinca com a prosódia, com as diferentes modulações de sua voz, e nessas composições com o som, parece produzir um texto que tem como sustentação algo para além ou aquém das palavras. Algo que pode ser lido ao ser escutado é transmitido em suas transmissões radiofônicas. Talvez ao estilo do efeito de uma música clássica, que com sua melodia nos narra uma história.

Artaud escreveu sobre seu tempo, sobre as misérias humanas que assolaram uma sociedade. Em seus textos é possível ler a história da psiquiatria e da loucura nos seus pontos de tensão até hoje paralisantes para pacientes e profissionais. Da guerra à arte, Artaud escreveu e criou com o seu tempo e as suas vivências. A poética artaudiana, nessa perspectiva, se faz potente ao produzir furo na organização do discurso, bem como por dar lugar à desestruturação da linguagem – efeito que afeta e reinventa também a posição de “escuta-leitura” do analista. A poética artaudiana, em minhas elaborações, potencializa o que Alain Didier-Weill (1997) chama de poder criador da palavra em transgredir o código e permitir o

surgimento de significações inéditas. A palavra de um poeta, conforme segue Didier-Weill (1997), é o significante pelo qual se pode amarrar o real da música e a imagem especular. Abrir uma ferida crítica nas paisagens do nosso tempo, recuperando uma elaboração de Sousa (2006), parece ser efeito dos manifestos de Artaud.

Pois de tempo em tempo a vida, querido senhor Peter Watson, dá um salto, porém isto nunca foi escrito na história, e eu só escrevi para fixar e perpetuar a memória desses cortes, dessas cisões, dessas rupturas, dessas quedas bruscas e sem fundo. (Artaud, 1976, p. 99)

O efeito desconcertante e instigante da leitura dos seus textos ressitua a escuta e produz um certo descentramento da posição do analista, um convite a se deixar flunar pelas narrativas do poeta. Narrativas que são acolhidas no ato de leitura, e, por isso, não se pretende um exercício diagnóstico da obra do artista, mas deixar-se afetar pelas suas palavras que podem, *a posteriori*, dar contorno à pesquisa. Por isso, procuro, ao longo do caminho pelas suas cartas/letras/*litter*, ir recolhendo efeitos de testemunho de Antonin Artaud sobre esse espaço-tempo em que o sujeito se vê desancorado de suas amaragens de si, em que a voz perde a palavra.

Em meu percurso de leitura de Artaud, encontro uma escrita que se faz uma ponte de signos, de palavras e traços que rascunham um caminho para o artista produzir, da obra, vida. É a partir de uma incessante tentativa de escrita do grito que Artaud, pelas palavras endereçadas nas cartas, fala. E nesse processo de reaproximação das palavras à voz, o grito como “a-significante”, vestígio de real que irrompe na cadeia associativa em razão da desarticulação do discurso, pode fazer algo de uma travessia: do vazio da voz desancorada da palavra em um momento de queda do sujeito para a possibilidade de fala. Fala que se sustentará corporificada na obra de Artaud.

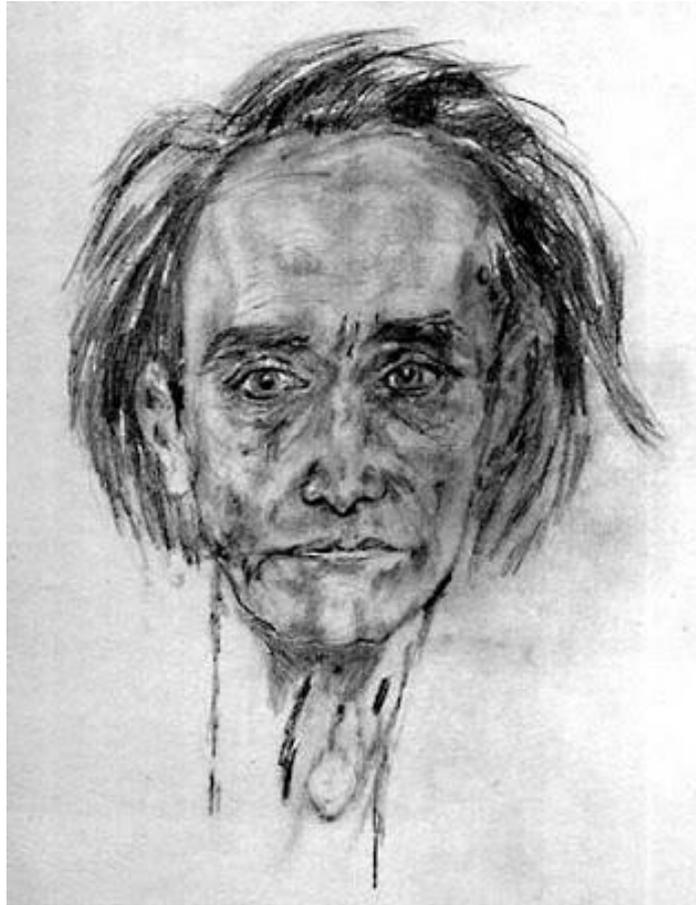
Obra que convida a pensar o efeito de desassossego que suas palavras/coisas produzem a partir da melodia da letra por ele gritada em sua escrita. Grito que parece ensaiar outra modulação em sua “vida/escrita”. Sem silenciar-se ou acalmar-se, Artaud mantém-se comprometido em mostrar as confusões do humano. “Ali onde outros expõem sua obra, eu só pretendo mostrar meu espírito. Viver não é outra coisa que arder em perguntas. Não concebo a obra à margem da vida”, escreve o poeta no ano de 1945 em uma carta a Henri Parisot.

[...] os estados místicos do poeta não são delírio, Dr. Ferdière. São a base de sua poesia. Tratar-me como um delirante é negar o valor poético do sofrimento que desde a idade de quinze anos surge em mim ante as maravilhas do mundo do espírito que o ser da vida real jamais pode realizar; e deste sofrimento admirável do ser é de onde é retirado meus poemas e meu canto. Como não consegue amar na pessoa que sou o que ama você em minha obra? É do meu eu profundo de onde retiro meus poemas e meus escritos e a você agradam. Todo poeta é um vidente. (Artaud, 1980, pp.103-104)²

E nessa tessitura entre vida e obra, Artaud parecia enlaçar corpo e palavra. Suas palavras nem sempre compromissadas em sustentar sentidos adquiriam movimento seja no palco ou na superfície do papel. Letra, *litter*, carta que poderia, por meio da obra, chegar ao seu endereço, atravessar a clausura do manicômio e do sofrimento. Efeito de travessia que portam as cartas construídas por Antonin Artaud ao longo da história. É em endereçamento, movido pela transferência que sustentava com os destinatários de suas correspondências, que ele talvez tenha traçado, esboçado um “fundo” que o suportava nas suas quedas bruscas. Anteparo, “fundo”, obra, as cartas podem ser pensadas em diferentes vias de expressão, como “locais de endereçamento” que acolhem isso que cai do sujeito no seu ato de escrita. Algo que, nesta pesquisa, remete à pergunta acerca de uma possível e interessante relação entre voz e escrita, no sentido de que a escrita poderia devolver a palavra à voz, do efeito de (re)enlaçamento que a escrita poderia operar nos registros real, simbólico e imaginário. É, portanto, acompanhada dessa pergunta sobre o laço entre voz e escrita, sobre o que a escrita consegue devolver de palavra à voz em um tempo de queda do sujeito, que me direciono à escuta-leitura das cartas de Artaud. Escuta-leitura que tem como lente o neologismo laciano *lalangue* – articulador teórico que, em minhas elaborações, enlaça corpo e palavra, voz e escrita. É desde *lalangue* que me inclino em direção à obra de Antonin Artaud para, assim, poder pensar essa travessia da voz desancorada da palavra – o grito – à fala através da escrita.

² Fragmento de carta a Ferdière, de 1944.

1.2 Obra e vida



Autorretrato, Antonin Artaud (17 de dezembro de 1946)

Você acreditaria em mim, Henri Thomas, seu eu lhe dissesse que não venho deste mundo, que não sou como os outros homens, nascido de um pai e de uma mãe, que me recordo da continuação infinita das vidas anteriores ao meu suposto nascimento em Marselha, em 4 de setembro de 1896, na rua do Jardim-des-Plantes, 4. (Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p. 31)

Não sou Antonin Artaud, não nasci em Marselha em 4 de setembro de 1896, não nasci jamais, o corpo de Antonin Artaud vivo é somente uma caricatura de mim, mas essa caricatura feita quando eu não estava ali foi feita com uma coisa essencial que me pertence e é preciso retomá-la recuperando o curso do tempo. (Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p. 35)

Para apresentar Antonin Artaud, escolho partir de seu traço, de suas palavras, do seu estilo em enunciar sua existência. E assim ele se apresentava, como um “não nascido”, carente de uma origem e de uma herança simbólica tramadas no enredo de uma novela familiar. Artaud autoengrendra-se através de sua obra, funda

uma origem e uma família. Contudo, seu corpo ainda carece de vida e é afetado pelo excesso de encarnação que irá silenciar sua voz e emudecê-lo no grito por muito tempo de sua história. Todavia, a arte – em suas mais diversas formas de expressão – irá poder animar a múmia e a caricatura Artaud. Múmia, caricatura, morto... O artista, ao identificar-se com essas figuras que, de alguma forma lhe conferiam um corpo, falava da morte do sujeito, narrava o mortífero que permeava sua vida psíquica e seu laço com o Outro. Por isso, escolho apresentá-lo com fragmentos que dão voz à sua enunciação, vida ao lugar subjetivo a partir de onde ele se falava.

Eu, Sr. Antonin Artaud, nascido em 4 de setembro de 1896 em Marselha, na rua do Jardin-des-Plantes, 4, de um útero onde eu não tinha o que fazer e onde eu nunca cheguei a fazer nada mesmo antes, porque esse não é um modo de nascer, somente de ser copulado e masturbado nove meses pela membrana, a membrana que devora sem dentes, como dizem os UPANISHADS, e eu sei que nasci de modo diferente, de minhas obras e não de uma mãe, mas a MÃE quis me pegar e veja o resultado em minha vida. (Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p. 42)³

O registro civil do homem que sou e que se chama Antonin Artaud tem como data problemática de nascimento 4 de setembro de 1896 às oito horas da manhã. E como lugar de meu ingresso nesta vida, Marselha, Bouches-du-Rhône, França, rua do Jardim-des-Plantes, 4, no 4º andar. Porém, eu absolutamente não concordo com tudo isso, pois foi preciso muito tempo, digo, tempo concreto, patente, verificado, atual, autêntico, para me tornar o cabeçudo rebelde e incoercível que sou. (Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p. 47)

Assim, surge Antonin Artaud, em uma data não acontecida em sua narrativa, nasce de um nascimento não ocorrido, é gestado em um útero vazio, não foi gerado, sua chegada ao mundo é uma caricatura feita em sua ausência. Artaud está fora do seu nascimento, diz ele na fala que convida a uma escuta de seu texto, que convoca pela potência existente no encontro entre esse resto de si que cai da expressão “coisa essencial que me pertence”. “Coisa essencial” que remete a um traço reconhecido por ele como seu no processo de surgimento da caricatura que lhe atribui um corpo. Através da recuperação do curso do tempo, algo seu, próprio ao sujeito, pode ser recuperado!

A narrativa artaudiana apontaria o fora, um furo no discurso. “Furo” que desenha um outro campo de linguagem, onde *lalangue* é (a) língua vigente. É na análise que o inconsciente, estruturado como uma linguagem, ordena-se como

³ Fragmento de carta a Henri Parisot, escrita em 1945.

discurso (Lacan, 1972/2003). E a estrutura é o real que vem à luz na linguagem. A linguagem, por sua vez, é a condição do inconsciente. Ela, entretanto, só pode designar a estrutura quando há efeito de “linguagens”. Lacan escreve no plural para apontar a diversidade inerente à linguagem. “As linguagens ficam no âmbito do *não-todo* [...] pois a linguagem é isso mesmo, essa deriva” (Lacan, 1972/2003, pp. 490-491). “Deriva” que se radicaliza e que encontra borda em *lalangue*, articulador teórico que guiará a pesquisa e será trabalhado no segundo momento do texto.

Diante do enclausuramento manicomial, das camisas de força, do eletrochoque, dos comas em decorrência da insulina, Artaud resistia amarrado à arte. Reconhecer-se poeta e artista eram as brechas possíveis. O teatro irá compor um dos principais espaços fora da loucura e da lógica manicomial. Através do teatro, Artaud, irá inserir-se nos movimentos culturais de seu tempo, irá aproximar-se de importantes figuras da arte do século XIX. Artaud será reconhecido pela sua criação, pelas peças que passa a escrever e pela inovadora e subversiva escola de teatro que propõe. O Teatro da Crueldade, teorizado em obras como *O teatro e seu duplo* (1938) e em manifestos publicados, propunha ressituar não apenas o teatro, mas a linguagem e a poesia.

Artaud situa-se, assim, não tanto na fronteira de dois mundos da literatura e da loucura, mas em seu permanente entrelaçamento. Ele une, um com o outro, esses dois mundos, mantendo em aberto aquilo que a literatura permanentemente procura tapar, e eleva aos píncaros uma língua que escava a realidade, que é a das tripas e vísceras do inconsciente. (Mèredieu, 2011, p. 40)

Do mesmo modo, quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. (Artaud, 1938/2006, p. 8)

Para Artaud, o teatro era uma forma de permitir que nossos recalques, tal como ele declarava, adquirissem vida. O teatro deveria, então, servir-se de todas as linguagens: gestos, sons, palavras, fogo, gritos. Bedere (2007) destaca das formulações de Artaud o processo de criação nesse teatro que viria do palco, que encontraria sua tradução e suas origens em um impulso psíquico secreto que é “a palavra de antes dos vocábulos”, como colocava Artaud. Em suas elaborações: “Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro”. No final do prefácio de *O teatro e seu duplo*, Artaud (1938/2006, p. 8) refere: “E tudo o que nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer

simples órgãos de registro”. Declaração de extrema riqueza na medida em que situa o teatro como esse espaço em que é possível não ser apenas um pedaço de carne, “órgãos de registro”. No teatro, Artaud pôde nascer como sujeito. Por isso, arte e vida são inseparáveis em sua história. Por isso, ele não concebia uma arte desligada da vida, pois a arte foi o útero de onde o sujeito Antonin Artaud, poeta, ator e dramaturgo, pôde advir. Sobre a palavra crueldade, que dá nome ao seu estilo de pensar o teatro, ele esclarece a Jean Paulhan em uma carta escrita em 1932:

Caro amigo,

A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela. Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de 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 se manter; 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 deixar de admitir no centro do turbilhão voluntário do bem um núcleo de mal cada vez mais reduzido, cada vez mais corroído. E o teatro, no sentido da criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade. Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada. (Artaud, 1938/2006, p. 119)

Artaud contribuiu muito para o teatro entre os anos de 1920 e 1936. Em Mèredieu (2011), encontramos elementos que sustentam essa leitura de que o sujeito na obra emergia: “Os anos de depressão não consumiram seu gosto pela escrita. Muito pelo contrário. Ele continua a escrever poemas [...]” (p. 104). Artaud publica seus escritos em várias revistas, tornando pública sua obra. No prefácio de *O teatro e seu duplo*, livro publicado quando estava no manicômio de Rodez, ele afirma:

Nunca como neste momento, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto em civilização e cultura. [...]

Antes de retornar à cultura, contanto que o mundo tem fome e que não se preocupa com a cultura [...].

O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e preocupação de viver melhor, mas extrair daquilo que se chama cultura ideias cuja força viva é idêntica à da fome. [...]

Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias e os signos que são a representação dessas coisas. (Artaud, 2006, pp. 1-2)

Artaud, nunca abandonou seu tom questionador e problematizador, manteve-se atento e ocupado pelos fatos que mobilizaram sua geração. Quando fala da vida que se vai, está se referindo aos efeitos da Segunda Guerra Mundial, sempre presente como forma de olhar para o mundo, para o outro, bem como sendo figura para falar da sua própria catástrofe. Mèredieu (2011) relembra que Artaud está em guerra permanente contra ele mesmo, contra seus médicos, contra seus demônios, contra a sociedade, contra o mundo e contra Deus. A fome, a miséria, efeito da invasão alemã na França, arruinou os hospitais e o sistema de saúde. Não havia profissionais, não havia comida, não havia roupa. De acordo com Mèredieu (2011), a situação dos internados foi muito dura entre os anos de 1939 e 1945; os efeitos da guerra, seja pela ausência de profissionais, muitos recrutados para o *front*, seja pela penúria, desorganizou o que ela chama de “maquinaria”. Artaud, em uma carta a Anie Besnard, em 1946, no hospital de Rodez, faz um desabafo:

Sigo estando muito sozinho, sem um coração ou afeto para acompanhar-me como essa radiante tarde de agosto em que, com um vestido ocre e um turbante verde, você me acompanhou em uma visita às galerias da pintura da Gradiva e a uma exposição em que havia desenhos de Sonia Mossé. Hoje morta em um campo de concentração. Todas as minhas melhores amigas estão mortas ou desaparecidas. Yvonne Allendy, Catherine Chilé, Neneka, Ana Corbin. Estou só. (Artaud, 1986, p. 157)

Artaud, por sua vez, não se manteve alheio a toda essa hecatombe social, denunciando em suas cartas a realidade que o oprimia e o lançava em um completo desamparo. As correspondências extravasam a história de Antonin Artaud, elas guardam a experiência de um tempo. Pensar em Artaud é pensar nos efeitos de discurso sobre o sujeito, é pensar sobre o lugar da loucura e sobre a história da psiquiatria.

E que encarceramento! Sabe-se – não se sabe o suficiente – que os hospícios, longe de serem asilos, são pavorosos cárceres onde detentos fornecem uma mão de obra gratuita e cômoda, onde os suplícios são a regra, e isso é tolerado pelos senhores. O hospício de alienados, sob o mando da ciência e da justiça, é comparável à caserna, à prisão, à masmorra.

Não levantaremos aqui a questão das internações arbitrárias, para vos poupar o trabalho dos desmentidos fáceis. Afirmamos que uma grande parte de vossos pensionistas loucos, segundo a definição oficial, estão, eles também, arbitrariamente internados. Não admitimos que se freie o livre desenvolvimento de um delírio, tão legítimo e lógico quanto qualquer outra sequência de ideias e atos humanos. A repressão dos atos anti-sociais é tão ilusória quanto inaceitável no seu fundamento. Todos os atos individuais são anti-sociais. Os loucos são as vítimas individuais da ditadura social; em nome dessa individualidade intrínseca ao homem, exigimos que sejam soltos esse encarcerados da sensibilidade, pois não está ao alcance das leis prender todos os homens que pensam e agem.

Sem insistir no caráter perfeitamente genial das manifestações de certos loucos, na medida da nossa capacidade de avalia-las, afirmamos e legitimidade absoluta da sua concepção de realidade e de todos os atos que dela decorrem.

Que tudo isso seja lembrado amanhã pela manhã, na hora da visita, quando tentarem conversar sem dicionário com esses homens sobre os quais, reconheçam, os senhores só têm a superioridade da força. (Artaud, 1925, citado por Willer, 1986, pp. 30-31)

Encontrar a obra de Antonin Artaud é um encontro com os interrogantes que emergem da clínica, em especial da clínica das psicoses. A leitura da carta anteriormente citada (na íntegra, em respeito ao material que ela transmite) me transporta a cenas clínicas que desde seu lugar de lembranças fundam o hoje da minha escuta. Memórias companheiras em um percurso profissional que tem seu início em uma experiência de Acompanhamento Terapêutico (AT) – como acompanhante de um menino que, pelas ruas da cidade, recortava vivências para compor um mapa que o levaria até o pai, até lugares mais possíveis de pertencer. Ler Artaud é recordar esse efeito da clínica que nem sempre ganha contornos conceituais, nem sempre são nomeados pelas palavras. Há um resto que permanece e precisa permanecer sem palavras para preservar sua potência de vida, sua força criadora. Inominável que nos atravessa e emociona. A carta escrita em 1925 por Artaud aos médicos-chefes de manicômios enlaça em um só texto/tessitura uma posição ética perante as diversas condições de existência do sujeito.

A obra de Antonin Artaud carrega uma dimensão clínica e política, em especial suas cartas. Nesse material, encontra-se muito da história da psiquiatria e da história da loucura. Artaud, em sua escrita, rompeu as amarras do sofrimento inominável e as amarras manicomialis, conseguiu pelo ato de criação fazer uma narrativa que se configura, não raras vezes, em manifestos políticos acerca da

realidade de seu tempo. Seu sofrimento, através da sua obra, fez-se um saber a ser compartilhado. Por isso, considero importante, não apenas por esses anos serem definitivos na vida Artaud, mas por serem fonte de transmissão sobre o fazer em psicanálise, bem como pela infeliz atualidade de suas experiências e impasses no que toca à práxis em saúde mental. Portanto, a partir do testemunho que Antonin Artaud constrói em suas cartas, proponho pensar sobre a clínica. Inclinar-se para esse impactante material que interrogou sempre a lógica manicomial – rede discursiva que não se reserva apenas aos espaços por trás dos muros dos hospitais psiquiátricos, mas que se articula a partir dos “muros” de cada um, da ética de escuta de cada profissional, que pode reatualizar em sua prática o manicômio ou propor um lugar ao sujeito e sua existência.

A força do enclausuramento, da solidão, do asilamento, acabou me embotando e nunca me cansarei de repetir [...]. A força de estar internado acaba por fazer imaginar que o mundo externo não existe. (Artaud, 1980, p. 87)⁴

Onde estou nada tem sentido e a vida não existe. (Artaud, 1977, p. 101)⁵

Antonin Artaud, ao longo de sua vida, irá viver muito tempo em hospitais psiquiátricos da França do século XIX e início do século XX. Contudo, foi do período de 1936 até o dia da sua morte, em 1948, que viveu os anos mais difíceis e também os mais intensos em sua produção escrita. Algo que dispara perguntas acerca do que movia a poética de Artaud. Foi durante um tempo de muita angústia e marcado pelas desestabilizações, delírios e alucinações, que ele mais escreveu. Dessa forma, o pincelar poético parece poder convocar o sujeito a partir de outras perspectivas desejanças, rearticulando o gozo. Quinet (2015) fala em “criar um mundo” para dizer da função da arte de transformar o gozo, que nesse transporte do trágico para o estético inaugura um lugar de *poiesis* – criação de outros arranjos possíveis para o real. Nesse caminho, penso na construção poética de Artaud, ao extrair da obra um corpo e um nome, como borda ao gozo do Outro e anteparo ao efeito avassalador do real.

E eu já lhes disse: nada de obras, nada de língua, nada de palavra, nada de espírito, nada.

⁴ Fragmento de carta a Ferdière, escrita em 1944, em Rodez.

⁵ Fragmento de carta a Peter Watson, de 1946.

Nada, exceto um belo Pesa-nervos.

Uma espécie de estação incompreensível e bem no meio de tudo no espírito.

E não esperem que eu lhes nomeie esse tudo, que eu lhes diga em quantas partes ele se divide, que eu lhes diga seu peso, que funcione, que me ponha a discutir sobre tudo, e que, discutindo, eu me perca e me ponha assim, sem perceber, a PENSAR – e que ele se ilumine, que ele viva, que se enfeite de uma multidão de palavras, todas bem cobertas de sentido, todas diversas, e capazes de expor muito bem todas as atitudes, todas as nuances de um pensamento muito sensível e penetrante. Ah, esses estados que nunca são nomeados, essas situações eminentes da alma. (Artaud, 1925/2014a, p. 210)

Porém as 12h15, durante a comida e até as duas me vi invadido por uma corrente de pensamentos de uma violência tão terrível que duvidei de tudo mais [...]. Você conhece já perfeitamente esses estados em que se duvida de tudo que não seja o mundo interno já que você também padece deles e porque estes estados são os debates da nossa consciência. Se trata de sofrimentos do coração frente aos desejos de honradez e de pureza [...]. (Artaud, 1986, p. 70)⁶

O que a psiquiatria da época categorizou de “graforreia” leio como um movimento incessante de recuperar, pela escrita de Artaud, aquilo que ele menciona em outra citação como a “coisa essencial” usada para fazer sua caricatura em sua ausência, uma tentativa incansável de recuperar algum traço, letra de si. Artaud, como recupera Mèredieu (2011), vai se deparar com tudo o que é possível conhecer sobre o sistema manicomial entre 1937 e 1946, um “santuário de encarceramento”, nas palavras da autora. Para Pierre Chaleix, no prólogo de *Cartas desde Rodez 3*, é do fluir do vivido e do sentido que a linguagem artaudiana retira sua força. Em 1937, Artaud é internado após o episódio ocorrido na Irlanda em que faz uma crise e é levado preso pela polícia de Dublin. Nesse momento, está bastante delirante e carrega consigo uma bengala entalhada de São Patrício, algo que era tomado por ele como um “bastão mágico” que lhe conferia poderes de bruxo. Seu bastão é perdido nessa situação e Artaud se sentirá roubado, irá escrever muito em suas cartas sobre esse episódio ocorrido na Irlanda e sobre o roubo desse amuleto.

Sou esse homem que se apresentou na Irlanda em agosto-setembro de 1937, com a autêntica bengala de São Patrício ao braço, e que depois de aventuras infelizes foi aprisionado, envenenado na prisão, depois deportado, agredido no navio Washington, que me conduziu da Irlanda, e conseqüentemente internado em seu desembarque no Havre (Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p. 168)⁷

⁶ Fragmento de carta escrita em 1945 a Madame Dequeker.

⁷ Carta a Éamon de Valera, presidente da República Irlandesa, escrita em 1947.

Meu nome é Arland Antoneo, em grego Arlanapulus. A polícia francesa tenta me fazer passar por outro, ela transformou meu nome e eu a acuso de ter mudado meus documentos na Chefatura de Polícia de Dublin em cumplicidade com alguns traidores. (Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p.629)⁸

Depois disso, ele irá recusar seu nome, sua nacionalidade (passa a se identificar como grego, algo que remete à origem materna). Florence de Mèredieu (2011, p. 618) faz uma colocação bastante sensível a esse respeito: “Ele necessita mudar, transformar-se. Que mudança mais radical do que uma mudança de nome e de nacionalidade?”. Artaud chegará à França preso e em camisa de força. O comissário de polícia irá assim descreve-lo, conforme recupera a autora em seu texto:

O nomeado Artaud Antoine Marie entrou em meu serviço em 30 de setembro último. Esse homem está atacado de mania da perseguição e tem crises alucinatórias. Ele vê gatos em todos os lugares, principalmente em seu leito. Quando chegou ao hospital, não queria se alimentar, nem tomar medicamentos, por medo de ser envenenado (Mèredieu, 2011, p. 630)

No relato de Willer (1986) aí se inicia a parte mais dolorosa e terrível de sua trajetória. Os nove anos seguintes serão vividos dentro dos hospitais psiquiátricos: Sainte Anne, Quarte-Mares, Ville-Évrard, Chézal-Bénoit e, por fim, Rodez. De acordo com Mèredieu (2011), trata-se de outro período da psiquiatria, diferente do de sua adolescência. Assim, consta em um dos certificados médicos desta época:

Eu, abaixo assinado, médico, certifico que o chamado Artaud, de quarenta e um anos, está atacado por perturbações mentais caracterizadas por ideias de perseguição, com alucinações, afirma que lhe oferecem iguarias envenenadas, que se lançam gases em sua cela, que se lhe colocam gatos em seu corpo, enxerga homens negros perto dele, crê-se perseguido pela polícia, ameaça os que o cercam. Perigoso para ele mesmo e para os outros. (Mèredieu, 2011, p. 631)

Artaud então é transferido de Havre para Quarte-Mares e em abril de 1937 é levado para Sainte-Anne, um hospital de triagem onde o médico encarregado pelo serviço era Lacan. Artaud mencionará esse encontro com o “Dr. L” (como ele o chamava) em outros momentos da vida. Na época, Lacan, que havia defendido sua tese em 1932, intitulada *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*, era um jovem médico e se dedicava à “observação psicanalítica

⁸ Carta ao embaixador plenipotenciário da Irlanda em Paris, escrita em 1938.

rápida”, de acordo com Mèredieu (2011). A autora refere que, para Lacan, o encontro com Artaud teria sido um grande mal-entendido, pois teria feito apontamentos que não se sustentaram no decorrer da vida do paciente, como quando afirmou que sua criação seria interrompida em razão da doença. Artaud (citado por Mèredieu, 2011) assim escreve certa vez ao “Doutor L.”: “Talvez de resto, Doutor L., você seja da raça dos iníquos serafins, mas, por misericórdia, deixe os homens tranquilos” (p. 640). Segundo dados biográficos, ele teria estabelecido com Lacan uma boa relação. Em 1939, ele é transferido para Ville-Évrard, onde se sente sem direito à palavra e à vida:

Antonin Artaud morreu de pena e de dor em Ville-Évrard no mês de agosto de 1939 e seu cadáver saiu de Ville-Évrard no transcurso de uma noite branca como aquelas das quais fala Dostoiévski e que duram vários dias intercalados, porém não compreendidos no calendário deste mundo – embora verdadeiros como o dia daqui. Eu tenho assumido sua continuidade e me adicionei a sua alma por alma e corpo por corpo em um corpo que se formou na sua cama inclusive concreta e realmente, porém por magia no lugar de seu [...]. Meu nome, o meu, Dr. Ferdière, é Antonin Nalpas [...]. (Artaud, 1980, p. 34)⁹

⁹ Fragmento de carta a Ferdière, de 1943, escrita em Rodez.



[...] sinto que recupero o domínio de mim mesmo, me encontro em melhor estado que antes, pois grande parte da poeira e da escória que obstruíam meu eu profundo saíram de minha consciência. Me chamo Antonin Artaud, porque sou filho de Antonin Artaud e de Euphrasie Artaud, todavia viva, entretanto meu pai morreu em Marselha em setembro de 1924. [...]. Nasci em 4 de setembro de 1986, em Marselha. E quanto ao nome de Nalpas, é como lhe disse, o nome de solteira de minha mãe. [...]. Por outro lado, esse nome tem origens legendárias e místicas e sagradas [...]. (Artaud, 1980, p. 66)¹⁰

Artaud, por um tempo, tem-se como um morto, funda um novo nome em um novo corpo, assim segue existindo... É o tempo de um retorno às insígnias maternas, o sobrenome “Nalpas”, nome de solteira de Euphrasie, a nacionalidade grega, origem da mãe. Em setembro de 1943, quando já está em Rodez e retornou à escrita, relata em uma carta a Michel Leiris:

¹⁰ Carta a Ferdière, de 1943.

Sofri terrivelmente no Havre, em Ruan, em Sainte-Anne e em Ville-Évrard, mas aqui encontrei por fim homens cordiais e que além disso são pessoas honestas e de boa vontade. O Dr. Ferdière que me conhecia como escritor e que também sabia o que eu havia feito no teatro me fez vir aqui para melhorar minha sorte. Me deu liberdade de circular pelos jardins do asilo que são vastos, e também possibilidades de saída até a cidade de Rodez com um de seus amigos, um jovem pintor Delanglade, que vive e trabalha com ele. Com o que quero dizer que me sinto voltar à vida. (Artaud, 1981, p. 79)

A penúria que assolou os asilos psiquiátricos no século XIX durante a ocupação alemã e o eletrochoque que surge na França no período da Segunda Guerra Mundial irão compor o cenário narrado e denunciado por Artaud em suas correspondências. Artaud irá falar, escrever, denunciar e testemunhar. No hospital de Rodez, Artaud, sob os cuidados e orientações do Dr. Ferdière, retoma a escrita que havia sido apagada nos anos anteriores. Faz-se interessante pensar esse momento, pois será nas cartas endereçadas a Ferdière que ele irá retomar não apenas a escrita, mas a escrita em nome próprio, isto é, quando volta a assinar seus textos como Antonin Artaud. Será nas correspondências trocadas com Ferdière que ele volta a reconhecer-se nesse nome, volta a reconhecer-se em sua origem e recoloca-se em uma história familiar. Ferdière, no laço transferencial, irá ser esse outro ora semelhante, testemunha de suas narrativas, ora o perseguidor, quem lhe impõe o eletrochoque como forma de assassiná-lo. Nesse momento, as cartas serão um refúgio do enclausuramento, bem como um espaço de resistência ao eletrochoque. Artaud fará das cartas manifestos contra o tratamento e contra o olhar da psiquiatria para a loucura. Em 1943, escreve a Jean Paulhan para contar do seu retorno à escrita:

Precisamente faz dez dias que voltei a escrever de novo a esperança e desejo de fazer um pouco viver todas as observações que fiz, a partir dos seis anos que fui internado, sobre os problemas mais importantes para o meu coração. E me perguntei se as palavras eram capazes de dizer tudo o que eu as queria fazer dizer, e se sobretudo eu tinha o direito de pensar que elas o dizem verdadeiramente e de fato. Só Deus, não se sabe onde, num lugar onde os seres não têm acesso, pôde inventar as sílabas perfeitas, “inventar”, quero dizer, fazer emanar essas sílabas do Infinito. (Artaud, 1981, p. 81)

Artaud, em Rodez, parece recuperar a capacidade enunciativa. Ao recuperar o nome próprio, consegue, por meio dos desenhos e da escrita, buscar representação para o momento anterior, ausente de palavras, emudecido no grito vazio. É nesse período que ele retorna à escrita, produzindo suas cartas que serão

compiladas na obra *Cadernos desde Rodez*. Algo que, na elaboração de Mèredieu (2011), constituem os cadernos de todas as loucuras.

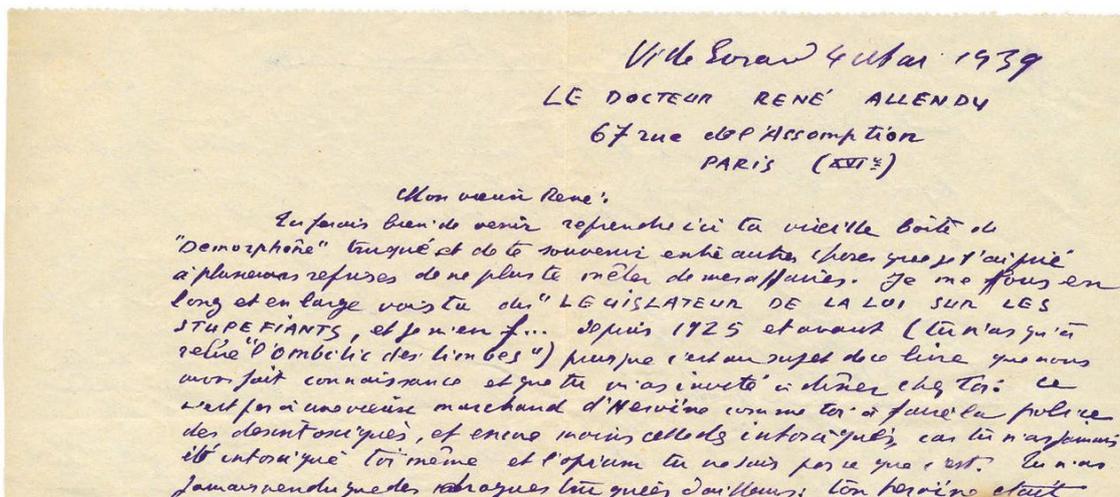


Esses cadernos não foram envidraçados para serem encaixados em peças de museu. Eles me servirão ainda, mas eu os mostro para que um homem que procura, como eu, uma verdade e uma mecânica perdida encontre-as, como eu as procurei nesses cadernos. (Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p. 950)

A escrita, dessa forma, em especial das cartas, pode ter sido a brecha por onde sobreviveu o sujeito. Artaud, como recupera Mèredieu (2011), escrevia em todos os lugares, escrevia debatendo-se, dançando e uivando. Cantarolava enquanto caminhava e anotava suas descobertas quando um conjunto de sílabas lhe agradava. Foram mais de quatrocentos cadernos, de acordo com Mèredieu (2011).

[...] literalmente ignoro o que podem valer essas cartas e creio que desde o ponto de vista de estilo de grande escritor não valem absolutamente nada, porque nelas é desejado sacudir toda a linguagem, mas creio que, desde o ponto de vista humanidade da linguagem, se pode perceber nelas algo mais que em todos os meus livros [...]. Repito a você que não é orgulho literário de escritor que quer colocar e ver publicada sua produção. O que quero é que nada ignore os acontecimentos que conto nelas e que sejam escutados os gritos de dor que profiro. (Artaud, 1986, pp.150-151)¹¹

¹¹ Fragmento de carta a André Gide, escrita em 1946.



“Carta” que também se faz “letra” e “mapa”, não apenas no rigor da língua informada pelos dicionários, mas também em sua poética função na obra de Antonin Artaud, que se desdobra em trilha a ser percorrida nesta pesquisa de mestrado. Recorto, então, em especial, esses dois sinônimos, “letra” e “mapa”, pela riqueza que essas palavras portam acerca da importância das cartas de Artaud em sua vida. Ao longo de minha leitura, elas se constituem em uma via de acesso a Antonin Artaud.

Ademais é pretender impedir-me de manifestar o que penso e finalmente é impedir a meus últimos verdadeiros amigos e a minhas últimas amigas, as verdadeiras almas de saber até onde é chegado com o verbo, com a linguagem e com as palavras, porque nestas cartas é ensaiado novas formas de escrever. (Artaud, 1986, p. 147)

Em Lacan, recolho a letra que faz função de direção neste trabalho, bem como de companhia às cartas/letra/litter de Artaud. Em “Lituraterra”, Lacan (1972/2003) toma como ponto de partida o equívoco de James Joyce em seu deslizamento de a *letter*, referente a “letra”/“carta”, para “lixo”. Fazer da letra, “liteiralixo”; de seus escritos, “cartas abertas”. Lacan assim inicia seu texto. Está preocupado em transmitir isso que “sempre chega ao seu destino”, a função da letra na escuta-leitura do analista. A letra, suporte do significante, é lida então em sua condição de borda do furo no saber. Ao riscar uma borda, inscreve um litoral. A letra faz função de litoral entre dois campos – entre o gozo e o saber. Para esse percurso por “Lituraterra”, recorro a outro texto de Lacan (1971/2009), “Lição sobre *Lituraterra*”, no qual o litoral é explicado como sendo isso que forma uma fronteira. A

letra, segundo Lacan (1971/2009), deve ter seu sentido escutado/lido ao pé da letra – está por referência ao real. Nesse período, Lacan faz uma importante diferença entre letra e significante. A letra, assim como a escrita, está no real; enquanto o significante está no simbólico.

A letra que constitui rasura distingue-se por ser ruptura, portanto, semblante, que dissolve o que constituía forma, fenômeno, meteoro.

[...] a escrita é, no real, o ravinamento do significado [...]. A escrita não decalca o significante. Só remonta a ele ao receber um nome [...]. (Lacan, 1971/2009, p. 114)

A letra, nesse sentido, deve ser lida como uma carta, dá-se no prolongamento da palavra, como indica Lacan em sua fala no seminário *Mais, ainda*, na lição sobre a função do escrito. A leitura da letra deve ser feita literalmente. E no discurso analítico, como ele indica, só se trata disso, “do que se lê” e da “função do que se lê”. E trata-se de uma leitura que flui pelo caminho incessante do real. Em “Lituraterra”, Lacan explica que a escrita é no real o ravinamento (processo de formar ravinas, sulcos no solo pela ação do movimento das águas, como se a água, ao passar, fosse inscrevendo na terra seu caminho) do significado, ou seja, como aquilo que “choveu” do semblante, como aquilo que constitui o significante. A escrita não decalca o significante, mas seus efeitos de língua, “o que dele se forja por quem a fala”, nas palavras de Lacan (1971/2009, p. 22). Em Caldas (2007), encontramos uma referência à função de limite, litoral da escrita e da letra. Limite entre simbólico e imaginário. Miller (citado por Caldas, 2007) relembra a orientação lacaniana de que a escrita não é algo a ser compreendido ou lido na sua relação com o significado, mas sim em um deciframento. Esse aspecto ilegível da escrita convoca à produção e ao ato, conforme a autora. Esse aspecto ilegível é o real da palavra, um impossível de escutar. Impossível que aproximo do “algo mais” que recolho das palavras de Artaud, citadas anteriormente: “desde o ponto de vista humanidade da linguagem, se pode perceber nelas algo mais que em todos os meus livros”.

Nessa escrita, como ele compartilha com seu destinatário, há algo de “humanidade da linguagem”, “algo mais” que ali pode emergir e ser capaz de transmitir o grito, esse sem palavras, vazio pleno de angústia. É nas cartas que ele encontra um lugar para o seu sofrimento. Por isso, o recorte do sinônimo “mapa” se faz um articulador interessante. Algo do grito, isso de um certo inominável do humano é possível de ser mapeado nas cartas, letra, *litter* de Artaud. As cartas,

assim, se fazem o território discursivo que percorre minha escuta-leitura tendo como direção o laço entre voz e escrita em um tempo em que se perde a palavra.

Estou em uma carta escrita para dar a entender o aperto íntimo de meu ser, tanto quanto estou em um ensaio exterior a mim mesmo e que se apresenta como uma indiferente incubadora de meu ser. (Artaud, 1925/2002, p. 3)

As correspondências eram o seu refúgio. Escritas até o fim da vida, ali estava sua história, ali era gestado o sujeito. Tal como registrado em outro momento deste texto, Artaud se diz nascer de sua obra e não de uma mãe. O útero, em sua narrativa, era vazio, vazio de desejo... Reconhece como incubadora, como a prótese de um útero sua obra. Por isso, pela escuta-leitura das cartas é possível ler/recolher traços do sujeito ali decantado na superfície do papel. Mèredieu (2011) também irá recorrer à ideia de uma prótese para falar da função da troca de correspondências e do lugar dos interlocutores de Artaud. Segundo a autora, ele considerava as cartas a melhor forma de fazer-se compreender. Nelas o abissal da experiência humana é desvelado. Um convite ao território do impossível e da falta, permitindo derivas. E, como poeticamente compõe Mèredieu (2011), elas vêm desse mundo secreto em que o internado se encontra, oferecendo ancoragem em um mundo que lhe escapava. Artaud reconhecia a importância desse estilo de escrita e a ele atribuía a possibilidade de transmitir essa outra “forma de escrever”, esse outro saber-fazer com a linguagem e com a língua. Nas cartas, falava desse processo de reinvenção da língua inspirada pela vida, pelas sensações, pelo atravessamento do corpo nas palavras. Na língua ensaiada por Artaud, corpo e palavra se entrelaçam compondo novos ritmos, outros sons e novos sentidos com a finalidade de tocar o que ele concebia como o verdadeiro. Artaud em sua obra apresenta “o verdadeiro” em associação ao material inconsciente, seja no teatro ou na escrita, “o verdadeiro” é esse incontido que emerge da produção, da arte. É isso que, segundo Artaud (1938/2006), escapa à “linguagem articulada”:

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (Artaud, 1938/2006, p. 36)

Os recortes citados fazem função de anteparo para a questão acerca dessas “novas formas”, desse “algo mais” que as cartas parecem portar. Interrogo, a partir disso, o que da letra – tal como é tomada na psicanálise desde Lacan – ali poderia bascular entre sua condição de lixo, resto, indício de real ou dejetivo da língua e “carta”, isto que pode portar sentido, significado, que movimenta a linguagem. “Letras” que, em endereçamento, carregam testemunhos. A leitura das cartas faz pensar o testemunho em suas duas dimensões: daquele que narra e daquele que ouve a narração. Britto e Caldas (2011) remetem a Agamben para dizer da posição do narrador, este que atravessou algo e sobreviveu até o fim um evento-limite radical e que pode dar testemunho. Belo recorte que me remete à fala de Artaud, ao que move e sustenta sua escrita. O poeta que sobreviveu ao enclausuramento manicomial se fez ouvir através da sua poética e fez ouvir seus gritos que, em endereçamento ao outro, poderiam recuperar algo da palavra perdida. Outro que se faz leitor, destinatário, semelhante possível que opera como testemunha no ato de ler/acolher narrativas sem ir embora. Assim como Gagnebin (2009) situa, tal figura habita a posição terceira, produz um “fora do par mortífero”, reconfigurando “um sentido humano ao mundo”, como delicadamente coloca a autora.

E talvez nessa leitura que se faz ponte, travessia de vivências, afetos, palavras, sensações e tudo mais que habita a expressão humana, algo novo possa emergir no presente, em uma invenção do presente. Uma ficção outra que, por efeito do esburacamento inerente à linguagem e à rememoração, pode surgir, cavando espaço para o não realizado, para o sujeito em lugares outros. A partir dessas colocações, pergunto-me se nesse movimento de construção de novos sentidos e verdades, algo da experiência tal como Benjamin a elabora poderia ser encontrado. Escolho dizer “verdades” para traçar uma diferença entre verdade como “meio dizer” e como produção de saber. Assim como adverte Pereira (2006), “uma verdade é sempre um semi-dizer”. O autor associa tal parcialidade do dizer à função potencializadora da letra em psicanálise, que permite escrever uma experiência, mas barrada pela impossibilidade de sua totalização. As palavras não dizem tudo, deixam brechas e produzem vazios onde o não realizado pode ser produzido, criado, inscrito, já que há um resto que insiste em fazer-se representar, mesmo que “saibamos” ser impossível. Em maio de 1945, em uma carta à Madame Dequeker, Artaud fala sobre isso que anseia fazer passar de si ao outro pelas palavras que se mostram frágeis e insuficientes:

[...] o que acontece é que sofro terrivelmente de uma coisa que você conhece muito bem, da qual contudo não se pode falar neste mundo mais do que com palavras camufladas, em primeiro lugar e definitivamente com palavras e todas as palavras são pálidas, as angústias de nosso coração não podem ser resolvidas deste lado da terra nem da vida. (Artaud, 1986, p. 77)

O poeta cria e narra a partir do que recolhe de resto, do sem sentido de sua história. Ao estilo do “narrador sucateiro”, proposto Gagnebin (2009), compõe outra coisa das sucatas da vida. Em suas cartas, Artaud parece produzir imponderáveis, inaugura algo que se aproxima da experiência, rompe o cotidiano enclausurado nos manicômios. No anteparo do papel, parece fazer suas vivências passarem do tempo da pura alienação para um tempo de ruptura na tentativa de gerar novos sentidos. Saltos e rupturas que em sua escrita o relançavam ao pensamento, ressuscitando seu corpo morto, trazendo à vida o poeta. Artaud fazia seus gritos atravessarem o outro para, em endereçamento, produzir brechas, buracos nos “muros” do saber psiquiátrico. No espaço mais arejado do endereçamento em transferência, Artaud sobrevivia. O poeta em sua escrita desassossegada talvez estivesse fraturando o mortífero cotidiano que enclausurava seus pensamentos, sua existência – a desumanização que a instituição manicomial (re)produz com uma trama de saberes que exclui o sujeito e absolutiza o fármaco.

Porque além do mais se fala melhor nas cartas do que nos livros. Essas cartas são puro ácido sulfúrico, contudo o mundo atual tem necessidade de que lhe joguem um vaso de ácido sulfúrico na cara. (Artaud, 1986, p. 218)

[...] porque este tratamento me separa de tudo e da vida. (Artaud, 1986, p.15)¹²

Artaud, ao produzir a travessia da vivência individual para uma narrativa que pode ser compartilhada, perpassa o semelhante e cava lugar na cultura. Inscreve, assim, em seu texto, o efeito de transmissão. O poeta narra-se, em suas cartas, desabafos, manifestos, expressões do sentir. Ali escreve, conforme o que Benjamin, tão poeticamente constrói sobre o que seria uma narrativa, esse texto que não se entrega, que conserva forças e que depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. Segue Benjamin (1987) para falar sobre narrativas: “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na

¹² Fragmento de carta a Jacques Latrémolière, de 1945.

narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (p. 205). Bela passagem que diz muito daquilo que fluía das mãos de Antonin Artaud quando fazia uso do papel, do lápis, das palavras, da vida...

“Suplico-lhe que me desculpe por escrever a lápis, mas a tinta é agora muito ruim e não é possível procurar tinta boa para meus escritos” (Artaud, 1986, p. 150). Assim seguia o poeta suas cartas com qualquer material que produzisse traço, que transmitisse o grito! O poeta retirou de sua experiência algo que faz passar de pessoa a pessoa um saber, sua escrita é transmissão. Artaud, na colocação de Jean-Michel Rey (2002), desejava manifestar-se no corpo sofredor, ameaçado de inexistência, em uma tentativa de alargar o presente por meio das palavras. Conforme Rey, só há uma saída para o enclausuramento – fazer narrativas.

[...] eu deixo este livro desligado da vida, desejo que seja mastigado pelas coisas exteriores... Eu queria fazer um livro que alterasse os homens, que fosse como uma porta aberta que os levasse a um lugar em que nada tivesse consentido chegar, uma porta simplesmente ligada com a realidade. E isto não é um prefácio de um livro [...] isto não é mais que um iceberg engasgado. (Artaud, 1925/2002, p. 4)

Artaud, nas cartas, tenta refazer o elo com a vida, rompido ou quase rompido pelo efeito mortífero dos tratamentos aos quais foi submetido, especialmente o eletrochoque.

[...] o eletrochoque, Sr. Latrémolière, me desespera, me priva da memória, entorpece meu pensamento e meu coração, faz de mim um ser ausente que sabe que está ausente e que, durante semanas, se vê perseguindo seu ser, como um morto que estivesse ao lado de um vivo que já não é ele e que exige sua volta e nele já não pode entrar mais. [...] absolutamente impossibilitado para trabalhar, para pensar e para sentir-me ser. (Artaud, 1986, p. 14)¹³

Esse sofrimento foi entrar nessa espantosa terapêutica de choques e de sonhos que sempre foi para mim mais que uma tortura, pois cada vez significou uma verdadeira desapareção para mim mesmo. E necessito a mim para ser e sentir-me existir também. (Artaud, 1986, p. 110)

Jean-Michel Rey (2002) irá destacar que o essencial nesse momento da escrita de Artaud, não é o poema enquanto tal, mas o que através dele se luta para realizar. A singularidade da poesia no período de internação se refere a alguém que na agonia e no tormento está produzindo sua língua. Há “impulso de escrita”, como situa o autor, que convoca o leitor a submeter sua orelha ao poder do inédito.

¹³ Trecho de uma carta a Jacques Latrémolière, de 1945.

Impulso que é recuperado quando Artaud é transferido do hospital de Ville-Évrard para Rodez, onde se aproxima do Dr. Ferdière, com quem irá estabelecer um laço transferencial que servirá de sustentação para sua fala que decantará em folhas de papel no formato das cartas. Cartas que aqui tomo como uma figura interessante para pensar a transferência, como um texto em transferência, a letra lida no espaço/texto transferencial. Artaud, antes desse momento de retomada das palavras, irá viver um período de certo emudecimento, provavelmente como efeito da ausência de um espaço de escuta, de acolhimento à sua fala. Mèredieu (2011) menciona que os psiquiatras, como já mencionado anteriormente, chegaram ao absurdo de categorizar Artaud como “graforréico”, termo que indicava, conforme os manuais psiquiátricos, excesso de escrita. A autora, em um legítimo tom irônico e contestador, questiona como é possível quantificar o que é excessivo e patológico no ato de escrita, em especial quando se tratar de um poeta, de um escritor!

[...] estou enojado da vida, Dr. Latrémolière, porque me dou conta que estamos em um mundo e nele tudo se desmorona e nele qualquer um pode ser ridicularizado e acusado de demência segundo o estado de ânimo do momento e da hora e segundo o inconsciente do acusador que é ele mesmo, que se considera juiz. (Artaud, 1986, p. 14)¹⁴

Em 1943, Artaud é levado pelo Dr. Ferdière para o hospital de Rodez. Chega terrivelmente magro e descuidado, sinais do abandono a que estava submetido em Ville-Évrard. Mèredieu (2011) relata que Artaud é salvo da decrepitude física e psíquica, enquanto Ferdière recebe um paciente embaraçoso, pouco fácil. Unidos pela literatura, pelo surrealismo e pelas formas incongruentes de pensamento, como assinala a autora. Ferdière chega em Rodez no ano de 1941 e, em parceria com sua esposa, também médica, remanejou profundamente o hospital. Sua preocupação maior era como vestir e alimentar todos os pacientes. Ferdière estava diante de múltiplas urgências. O eletrochoque, contudo, conforme já citado, será o tratamento por excelência em Rodez. Artaud, como relata Mèredieu (2011), constrói todo um sistema em torno desse tratamento e envolve o processo elétrico em seu delírio. Nesse sentido, aqui a elaboração freudiana toma toda sua potência e riqueza clínica:

O fim do mundo é a projeção dessa catástrofe interior; seu mundo subjetivo acabou [...]. E o paranoico o reconstrói, não mais esplêndido, é certo, mas ao menos de

¹⁴ Fragmento de carta a Jacques Latrémolière, de 1945.

forma a nele poder viver. Ele o reconstrói mediante o trabalho de seu delírio. O que consideramos produto da doença, a formação delirante, é na realidade tentativa de cura, reconstrução (Freud, 2010, p. 94)

Artaud nos oferece testemunho acerca da função organizadora do delírio, na empreitada de reconstrução do mundo na qual o psicótico se lança em uma tentativa de poder habitá-lo – o mundo da linguagem, do discurso. O eletrochoque será organizado em um campo de significação, que talvez tenha podido dar lugar ao mortífero que se fazia sempre vivo na existência do poeta. Agente e paciente, Artaud irá tecer uma trama que inclui um parentesco elétrico que, nas palavras de Mèredieu (2011), ele chama de Pai-Mãe, para se referir aos polos negativo e positivo do dispositivo elétrico. A escrita no processo de construção delirante do poeta se fez anteparo para sustentar o que Lacan, no seminário *As psicoses*, menciona sobre o delírio ser tanto mais sofrido pelo paciente quanto menos o organiza. A escrita organizava os pensamentos que invadiam Artaud. Ele conseguiu, em alguma medida, dar um contorno aos seus vividos. Deles fez, por meio de suas narrativas, experiências. Artaud escreveu por trás dos muros dos manicômios, por trás do aprisionador discurso psiquiátrico e fez ouvir seus gritos que no ato de leitura do outro poderiam reenlaçar voz e palavra, inscrevendo uma história.

Convulsões do corpo e da alma, não existe sismógrafo humano que permita a alguém me olhar, chegar a uma avaliação de meu sofrimento mais exata que aquela fulminante de meu espírito. Toda a incerta ciência dos homens não é superior ao imediato conhecimento que posso ter do meu ser. Sou o único juiz do que há em mim. (Artaud, 1925/2002, p. 16)

Eu não sei o que sou mas sei que há vinte e dois anos não parei de queimar e já disse que fizeram de mim uma fogueira. [...], mas a obra vai destruir o fogo que queima meu corpo e dele vai tirar um outro. (Artaud, citado por Rey, 2002, p. 29)

A obra faz borda para o incêndio/gozo do Outro, extraíndo daí o sujeito, um corpo, uma assinatura para Artaud. É com fogo e vida que Artaud escreve-se. A arte como processo de criação de um nome artesanal. E falar da obra de Artaud, tal como destacam Guinsburg e Kopelman, no prólogo de *Eis Antonin Artaud* (Mèredieu, 2011), é pensar em um imenso mosaico. Artaud, como apresentam os autores, não abdicou da sua resistência de poeta diante da ortopedia manicomial do século XIX e continuou produzindo, rabiscando, desenhando, publicando, elaborando manifestos libertários, fazendo-se dramaturgo, encenador e, sobretudo,

um poeta. Virmaux (2009) fala sobre como pode ser aberrante dissociar, pela necessidade de um estudo, as obras de mesmo criador, e lança a pergunta:

[...] não é ainda mais inconcebível no caso de Artaud, cuja obra inteira e cuja vida formam um todo inextricavelmente ligado? Falar de Artaud tendo em vista apenas aquilo que nele concerne ao teatro, é mutilá-lo, é desnaturar seu grito, é enfim, nada compreender de sua obra. (Virmaux, 2009, pp. 4-5)

Artaud considerava-se um poeta, mesmo que esse gênero literário seja o menos presente em sua obra, ficando restrito à sua juventude. As cartas eram a sua forma de expressão preferida. Nas palavras de Claudio Willer (1986), Artaud só conseguia escrever apaixonadamente e dirigindo-se a algum interlocutor. Antonin Artaud, para Willer (1986), contraria a noção tradicional de obra, pois em Artaud tudo é obra. Dos rascunhos aos textos mais acabados, tudo carrega a expressão das suas ideias e, por sua efetividade, transforma-se em algo que as ultrapassa e que se inscreve na cultura, na história. Relação artista e obra que me remete à banda de Moebius, estrutura na qual dentro e fora compõe uma única superfície. Artaud e sua obra parecem uma só “língua”. Florence de Mèredieu (2011), em sua bela e vasta obra sobre a biografia de Antonin Artaud, refere que a cultura é a primeira pátria e a terra eleita por ele. É enlaçado à cultura do seu tempo que Artaud pode, após nove anos de internamento nos manicômios, retornar a um lugar fora da loucura. Guinsburg e Kopelman, no prólogo de *Eis Antonin Artaud* (Mèredieu, 2011), irão dizer que Artaud retorna como o “homem-teatro”, performando, denunciando a política manicomial e o eletrochoque.

[...] amo os poemas jorrados e não as linguagens rebuscadas. Quero, quando escrevo ou quando leio, sentir minha alma entesar-se. [...]. Não gosto de poemas ou linguagens de superfície que falam de momentos felizes de lazer ou de sucessos intelectuais apoiando-se no ânus, mas sem envolver a alma ou o coração. [...]. Amo os poemas famintos, dos doentes, dos marginais, dos envenenados: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval; poemas de supliciados da linguagem que estão se perdendo nos seus textos e não poemas dos que fingem que estão se perdendo para melhor exhibir sua ciência, da perda e da escrita. Os perdidos não estão sabendo dessas coisas, eles mugem e berram de dor e de horror. [...] Amo os poemas que fedem à falta e não a refeições bem servidas. (Artaud, citado por Willer, 1986, p.117)¹⁵

¹⁵ Fragmento de uma carta escrita em 1945 a Henri Parisot, em Rodez.

2 ESCRITURAS DO GRITO: UMA ESCRITA DO IMPOSSÍVEL



A angústia/A cabeça azul (1946), Antonin Artaud

Por que mentir, por que tratar de colocar no plano literário algo que é o grito mesmo da vida, por que dar aparências de ficção ao que está com a substância inerradicável da alma, que é como o lamento da realidade? (Artaud, 1979, p. 29)

Artaud em sua pergunta desloca a leitura, em minha escuta, em duas direções: uma que faz pensar na ironia que carrega sua questão, no tom questionador que lhe é marca. O “por que” parece portar uma crítica – não há ficção que fale totalmente do inerradicável da alma. A outra direção me convoca a ler no literal sua frase como uma pergunta. Há pergunta em Artaud! Por que nos lançamos a escrever? Buscar uma escrita que tente portar um dizer, um dizer que transmita nossos inerradicáveis, nossos lamentos, os gritos de cada um... A literatura, o teatro, as artes, isso que produzimos, por vezes, como contornos ao grito, ao real que nunca será escrito. Aí está sua potência! O real como o que convoca o sujeito a seguir falando...

Assim Antonin Artaud inicia uma carta a Jacques Rivière, em 25 de maio de 1924, deslocando do plano da escrita literária isso que ganha letra a partir de um lamento da realidade, o grito. Na sequência dessa mesma correspondência, encontramos um Artaud comprometido a não mentir sobre a “essência da coisa”: “uma enfermidade que arrebatava a fala e a lembrança, que arranca o pensamento”, “uma verdadeira paralisia”. O grito que atravessa seu espírito, sua alma e sua carne todos os dias, como explica a Rivière, é inapreensível pela escrita literária. É de uma outra escritura que Artaud lança mão para dizer de sua angústia, para fazer do grito algum traço que ao endereçar ao outro lhe salve da paralisia e da inexistência.

É uma escrita do furo que decanta de Artaud para dizer de seu grito. O autorretrato que inaugura esse momento do texto carrega em seu traçado a questão da pesquisa: uma escrita, um traçado do grito como caminho para restituir de palavras a voz. Em seu autorretrato, a imagem é feita de furos. A boca aberta desenha o grito, desenha a voz em estado puro. Grito silencioso que representa essa experiência de desarticulação entre a voz e a palavra. O sujeito tomado pelo buraco. Boca que devora e pela qual o sujeito em sua relação com o Outro também pode ser devorado. Superfície que se esboça na boca aberta de Artaud que, em cada traço, em cada palavra, em cada ato, parece colocar em cena o buraco, o furo por onde algo não cessa de não se fazer escrever.

E sempre escrevi para dizer que jamais disse nada, que não podia fazer nada, e que na realidade ao fazer algo não fazia nada. Toda minha obra foi construída e não podia ser de outro modo, sobre este nada, sobre esta hecatombe, esta mistura de fogos extinguidos, de gritos sufocados [...]. (Artaud, 1977, p. 100)

Artaud escreveu sem parar até os últimos dias de sua vida: o poeta diante da insuficiência das palavras em transmitir o grito, “esses estados que nunca são nomeados, essas situações eminentes da alma” que dão notícias sobre esse estado do sujeito em que a voz perde a palavra, ensaia um uso outro da língua e da linguagem. Diante desse desenlace e da insuficiência das palavras, tal como ele as vivencia, propõe uma outra palavra, esta que as aproxima do efeito que elas adquirem nos sonhos, uma “Palavra anterior às palavras” – expressão construída por Artaud em *O teatro e seu duplo* para falar do impulso psíquico secreto que origina a criação no teatro de Bali.

Escrevi um texto de comentários místicos de linguagem transcendental dos boêmios, e nele tentei abordar de modo concreto e direto o problema do Anticristo [...]. Mandei esse texto a Jean Paulhan e tem por título

KABHAR ENIS-KATHAR ESTI [...]. (Artaud, 1981, pp.107-108)

Artaud irá propor uma nova relação com a linguagem em uma articulação do teatro com a poesia. Busca, na linguagem que transcende e na boemia, recursos para dizer de suas questões. As palavras ganham uma nova escritura: “KABHAR ENIS-KATHAR ESTI”. Algo concreto e direto para dizer de seus pensamentos. Em Artaud tudo é texto, ou seja, toda sua produção convoca uma leitura. As glossolalias, os desenhos portam algo da letra que Artaud faz passar ao Outro e ao outro (semelhante). Está comprometido em transmitir esse “inerradicável da alma” e, para isso, propõe um outro uso da linguagem. Ele irá tomar o que de imagem e de sonoridade a linguagem possui para fazer desses outros elementos uma língua. As onomatopeias ganham destaque em sua escrita, seja nas cartas, seja nos poemas e manifestos, elas irão compor texto, irão dizer disso que ao sentido e ao simbólico escapa. Artaud não trabalha com a palavra enclausurada, “ossificada” em seu significado, em um *a priori* que exclui o sujeito. Está interessado e movido pela palavra que é “deixada livre”. Livre em toda a sua dimensão, que transcende o escrito e se difunde nisso que se transmite pela voz em alto e bom som ou pela voz que se transmite por entre os interstícios do discurso que no corpo se cifra. Segundo

Artaud (2012, p. 139), “[...] a obsessão pela palavra clara que diga tudo leva ao ressecamento das palavras”.

[...] é preciso admitir que a palavra se ossificou, que as palavras, todas as palavras, se congelaram, se enfumaram em seu significado, numa terminologia esquemática e restrita. Para o teatro, tal como é praticado aqui, uma palavra escrita vale tanto quanto a mesma palavra pronunciada. O que leva alguns amantes do teatro a dizer que uma peça lida proporciona alegrias mais precisas, maiores do que a mesma peça representada. Tudo que diz respeito à enunciação particular de uma palavra, à vibração que ela pode difundir no espaço escapa-lhes, assim como tudo o que, por isso, é capaz de acrescentar ao pensamento. (Artaud, 1938/2006, pp. 138-139)

Artaud deseja desenfundar as palavras, devolver sua potência que extravasa seu significado. Reconhece na função das palavras descongeladas essa possibilidade de enunciação que ocupa os espaços e atravessa o corpo. Os gestos, os sons irão compor o roteiro das peças. Os atores serão convidados ao “improviso”, a compor a cena com a “outra cena”, tomando aqui como referência a formulação freudiana acerca do inconsciente. Artaud, sem conhecer “a outra cena” freudiana, coloca-a em ato em sua arte. Dessa forma, escrever o grito, convoca a uma pluralidade de criações. Pluralidade que me convoca a incorporar no texto da dissertação seus desenhos como suportes para dizer da questão da pesquisa. Artaud atribui aos seus desenhos uma potência, há ato em seu traçado, no colorido que narra seus pensamentos e que delineaia suas vivências. O desenho, para Artaud, rascunha um dizer. É nesse sentido que os tomo como parte do meu texto, como parte dos elementos que busco para tecer os desdobramentos da questão de pesquisa.

Cada linha que traço em um desenho ou que escrevo em um texto representa em minha consciência um peso sem fundo que devo levantar em virtude da resistência da consciência de todos exceto de alguns amigos muito escassos como você [...]. Para fazer cair por meio dos desenhos ou de poemas um muro inteiro de má consciência e permitir às almas chegar ao fim do que sempre tenham buscado: a verdadeira vida sobre o plano da verdadeira terra, contudo o que está à vista não é mais que uma mascarada. (Artaud, 1986, p. 74)

Desenhar o que é? Como se chega lá? É o ato de abrir passagem através de uma parede de ferro invisível que parece colocada entre o que sentimos e o que podemos. Como deve atravessar-se essa parede, pois de nada serve bater-lhe forte, a parede deve ser minada e atravessada com uma lima, lentamente e com paciência, na minha opinião. (Van Gogh, citado por Artaud, 1987, p. 32)

Belos fragmentos que indicam a função de anteparo para o sujeito, tal como a escrita possui, encontrada nos desenhos. Ao desenhar, algo se inscreve, atravessa um muro. Na relação de Artaud com sua arte, encanta-me perceber a capacidade de atravessamento “dos muros da vida” que ela transmite. Assim como Van Gogh, alguém muito admirado por Artaud, entendo que se trata de “abrir passagem através”... Talvez esse fragmento converse com a pergunta que inaugura este capítulo. Em uma citação anterior de Artaud, ele fala sobre as quedas bruscas e sem fundo, algo que o fez escrever. Penso os desenhos, a pintura, como um possível fundo, uma trama que ampara o sujeito em seus tempos de queda. Os traçados, as pinceladas oferecem borda ao vazio, contornos mais vivos e coloridos ao real. Lembro-me de uma passagem do Seminário 23, *O sinthoma*, em que Lacan se põe a desenhar o nó borromeano e diz assim:

O desejo de conhecer encontra obstáculos. Para encarnar esse obstáculo, inventei o nó [...] Se, por um lado, o nó é abstrato, ele deve, entretanto, ser pensado e concebido como concreto. [...] pode provocar o que chamei de agitação e emoção, com essas figuras que vocês veem aqui mais ou menos substancializadas pelo escrito e pelo desenho. (Lacan, 1975/2007b, p. 37)

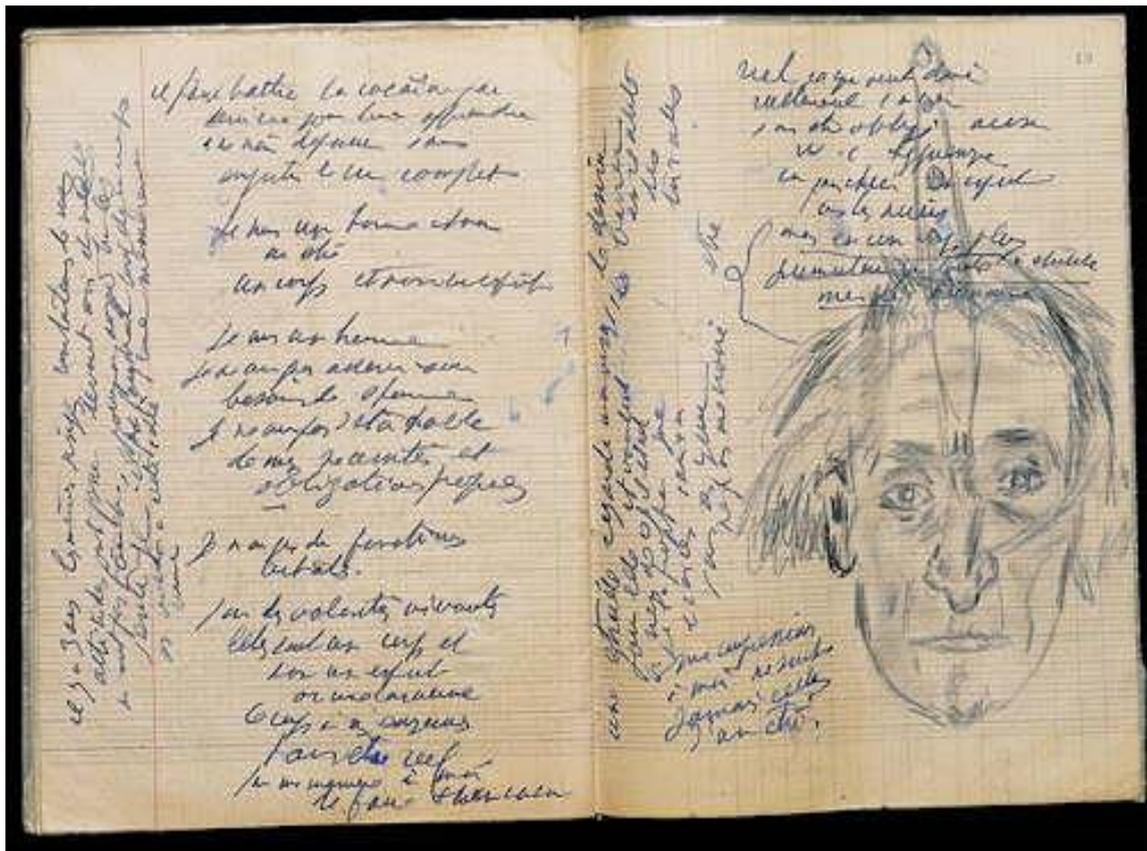
Van Gogh, Artaud e Lacan, ocupados em furar as paredes do real, ocupados em atravessar obstáculos, cada um com sua lima a produzir furos por onde se possa espiar esse algo a ser transmitido. Existe nas palavras de Van Gogh lembradas por Artaud a necessidade de fazer-se uma travessia entre o que sentimos e o que podemos. O desenho, a escrita e a topologia, em minhas leituras, operam como essa lima que precisa de paciência, tempo para produzir abertura. Lacan busca na escrita e no desenho produzir alguma substância ao real. Na topologia, nos desenhos a partir do nó borromeano, da banda de Moebius, procura oferecer algum contorno ao real. Estruturas que se oferecem como suporte para pensar, para contornar o impossível. Em Milner (1987), encontra-se uma passagem sobre o trabalho dos poetas com o impossível, ou seja, com isso que comporta a falta e que não cessa de não se escrever:

O surpreendente é que o fracasso não seja absoluto e que um poeta se reconheça nisto que ele consiga efetivamente, senão preencher a falta, ao menos afetá-la. Na alíngua que ele trabalha acontece que um sujeito imprima uma marca e abra uma via onde se escreve um impossível a escrever. (Milner, 1987, p. 26)

Artaud e Lacan, ambos ocupados, a partir de diferentes caminhos, em transmitir isso que diz do inominável do humano, do que não cessa de não se escrever, não se desenhar, não se pintar, não se esculpir...

[...] as frases que estão anotadas nos desenhos que lhe foram dados foram buscadas sílaba por sílaba trabalhando em voz alta, para ver se encontrava as sonoridades verbais capazes de contribuir para a compreensão daquele que olhasse para o desenho. Já as disse em voz alta diante do desenho do *coccyx* ao Dr. Dequeker e ao Dr. Solanès para perguntar-lhes se os sons das palavras que eu havia inventado concordam com o movimento geral do desenho. Contudo insisto sobre este ponto porque esse tipo de trabalho em mim está sempre ligado a um desenho que eu faço ou a um poema que escrevo [...]. (Artaud, 1980, pp. 120-121)

Artaud, para ser compreendido em seu dizer, trama nas palavras, sílaba por sílaba, o movimento de seus desenhos. Atribui movimento aos desenhos, eles também portam um dizer. Artaud tece seu dizer com múltiplos fios: o som, o colorido, o movimento dos traçados, a voz, a escrita! As sonoridades carregam ideias. Artaud cria para poder falar! Tenta, através de sua obra, contornar o impossível. Contorno que pode ser encontrado nesse “tipo de trabalho em mim”... É nesse ponto que Artaud reconhece isso que insiste nele: nessa trama entre som e palavra e os múltiplos anteparos necessários para ancorar seu dizer. Muito bonita essa passagem, pois ali parece haver um saber do sujeito acerca daquilo que lhe convoca a produzir. Artaud se encontra com o que nele insiste em se fazer representar, “esse tipo de trabalho em mim”. Linda formulação que faz pensar nos trabalhos que em cada um de nós insiste em ganhar som, palavra, desenho, colorido! “Esse tipo de trabalho” que nos convoca a encontrar um saber-fazer com o que em cada um de nós insiste.



Agora me dedico a fazer grandes desenhos coloridos [...]. São desenhos escritos com frases que se inserem nas formas com a finalidade de precipitá-las. Acredito que também por este lado é chegado a fazer algo especial, como em meus livros ou no teatro e estou seguro de que irão gostar muito. Quem sabe possa vendê-los e assim, com o dinheiro de meus desenhos e de meus livros, chegue a viver finalmente por meus próprios meios. (Artaud, 1986, pp. 20-21)

Nesse múltiplo processo, Artaud talvez passe de caricatura/múmia ao artista criador de um mosaico de expressões no qual se tornou sua obra. Tratava-se, para ele, de mudar o ponto de partida da criação artística e subverter as leis habituais do teatro, substituindo a “linguagem articulada” por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas se assemelham às palavras, mas sua fonte seria buscada “num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento”, como ele formula. Em um ponto mais recuado do pensamento encontrar a “Palavra anterior às palavras”, “tal como nos sonhos”... Ao acompanhar essa linha associativa recolhida nas cartas de Artaud encontro um caminho a *lalangue*, articulador teórico para esta pesquisa que, através da obra do artista, adquire contorno.

2.1 *Lalangue*: o corpo da palavra

Perguntar-me-ão que pensamentos são esses que a palavra não pode expressar e que, muito melhor do que através da palavra, encontrariam sua expressão ideal na linguagem concreta e física do palco [...] essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra.

Ela consiste em tudo que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito como a linguagem da palavra. (Artaud, 1938/2006, pp. 36-37)

Ao ler Artaud, encontro-me com o neologismo lacaniano. Tomo suas narrativas como testemunhos que dizem do que Lacan nomeou *lalangue*, campo onde recolho elementos que parecem ir ao encontro da “Palavra anterior às palavras” de Artaud. A escrita da *lalangue*, conforme Caldas (2007), decanta em sua origem de um Outro ainda desorganizado, desarticulado da gramática ou de uma organização simbólica. Cai de um Outro portador de uma fala disjunta da estrutura da linguagem, como aponta a autora. Vale pelas ressonâncias e efeitos de gozo que produz no corpo. Em outro momento de seu texto, Caldas (2007) faz um recorte do Seminário 20 de Lacan para destacar a diferença entre linguagem e *lalangue*. Esta resultante do encontro com a língua materna e o objeto, em uma experiência que seria anterior à fala articulada. A autora assinala que nesse encontro se produz a equivocidade. E desse equívoco surge *lalangue* constituída de ruídos, assonâncias, desses significantes desarticulados. Em Porge (2014, p. 79) também encontro uma elaboração que auxilia na aproximação do conceito: “neologismo introduzido por Lacan para designar a integral de equívocos de que é composta a língua dita materna para um sujeito, que determina o funcionamento do inconsciente, tanto em seus tropeços quanto em seu mergulho no gozo do corpo”. “Desarticulado da gramática”, “fala disjunta”, “vale pelas ressonâncias”, “efeitos de gozo no corpo”, “anterior à fala articulada”, “constituída de ruídos”... Formas de dizer de *lalangue* e que, em minhas associações, me remetem às construções de Artaud. O poeta não conhecia esse nome, *lalangue*, todavia, em sua obra algo dela se transmite.

O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico, mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam

incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas. (Artaud, 1938/2006, p. 78)

Ao encontrar Artaud, segundo Gilbert Chaudanne escreve no prólogo de *Antonin Artaud: a linguagem na desarticulação da palavra* (Coêlho, 2013), estamos entrando no campo da linguagem. Contudo, de maneira distinta de Joyce. Artaud tem uma outra forma de fabricar palavras: “como se as palavras saíssem da noite escura da alma” (São João da Cruz, citado por Chaudanne, 2013). “Algo está aí, e este algo não tem nome”, como articula o autor, é o “verbo lascado”, “assim como palavras furadas (não-sentido)” (Chaudanne, 2013, p. 7). Poéticas referências que, em associação, carregam essa dimensão do furo da linguagem. O uso da palavra em Artaud desvela esse furo e opera com ele. É da linguagem furada que Artaud lança mão para compor sua escrita e para dizer do grito. Em uma certa artesanaria, cria com a voz que sofre de excesso de encarnação e que se mantém aderida ao corpo, ao som. Recolho aqui o “furo” como significante que orienta o encontro entre a linguagem artaudiana e *lalangue*. Milner (1987) recupera em seu livro *O amor à língua* esse impossível de dizer que a *lalangue* porta. “A falta marca a alíngua” (Milner, 1987, p. 250). Falta, furo por onde o equívoco pode advir e fazer falar o sujeito, apontar seu desejo. *Lalangue* é não-toda, furada, tal como as palavras que Artaud fabrica em sua obra. A partir disso, destaco em Milner (1987, p. 25) o seguinte fragmento:

A poesia tem a ver com a verdade, visto que a verdade é, estruturalmente, aquilo em relação ao que a língua falta, e com a ética, visto que o ponto de cessação, uma vez cercado, comanda ao ser dito.

Artaud faz com *lalangue*, ao escrever seus manifestos, ao desabafar nos poemas, ao colocar-se em cena. O artista vive, fala, escreve *lalangue*. Talvez por ser um interessado em trabalhar com essa falta inerente ao discurso, com a incapacidade das palavras e do simbólico em dizer completamente do humano, disso que é “o grito mesmo da vida”, “a substância inerradicável da alma”, conforme Artaud cita em 1979, na correspondência anteriormente lembrada. Artaud criou com sua hecatombe, com o grito sufocado, fez da insuficiência das “palavras pálidas” a brecha para compor uma linguagem outra.

Você deve saber por meus livros que sou um ser violento e colérico, cheio de espantosas tempestades internas, as quais sempre canalizo em poemas, pinturas, postas em cena e em escritos, pois também deve saber por minha vida que nunca mostro essas tempestades ao exterior. (Artaud, 1979, p. 90)

Ele cria com o impossível, faz dele texto, desenho, criação que porte um dizer, imprime uma marca ao propor o Teatro da Crueldade, ao ler no corpo uma linguagem. Na produção artaudiana, *lalangue* pode ser encontrada. Artaud denuncia a precariedade das palavras e sua insuficiência. Da insuficiência cria uma arte que não busca preencher ou completar os vazios. Artaud dá lugar ao vazio, faz dele a condição de sua arte. A arte, para ele, precisa dessa verdade que o vazio, que a hecatombe, que as palavras pálidas sustentam.

Artaud, então, propõe uma “poesia no espaço” que se desdobra em um plano que não pertence estritamente às palavras, mas que se compõe através da música, da dança, das artes plásticas, dos gestos. Ele está ocupado em dar corpo à sua nova gramática, que tem no gesto sua “matéria e sua cabeça”. Gramática que se trama na musicalidade dos fonemas, na dança, nos movimentos do corpo do ator, nas palavras tal como elas aparecem nos sonhos. Nas cartas, falava desse processo de reinvenção da língua inspirada pela vida, pelas sensações, pelo atravessamento do corpo nas palavras. No fragmento anteriormente citado, destaco o “físico”, “os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço” e que atingem com mais precisão do que as palavras articuladas. Nessas expressões artaudianas encontro pistas que levam a compor essa *alíngua*. Uma língua que não se sustenta na gramática, mas se ancora no corpo.

Ao entrelaçar corpo e palavra, a obra de Artaud nos oferece elementos para pensar a *lalangue* como esse “verdadeiro” – significante que sempre retorna em sua escrita referindo-se a tudo que escapa ao discurso articulado e se inclina na direção das questões “inerradicáveis da alma”. Mas o que é “verdade” em psicanálise? O que é verdade ao escutar um paciente? Trata-se da realidade psíquica, da outra cena, do inconsciente. E é nesse cenário onde Artaud busca sua “Palavra anterior às palavras”. É com uma linguagem cifrada no corpo que Artaud faz teatro. O teatro para ele só é verdadeiro se transmitir ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, de fantasias, do mundo interno. Conforme sua colocação em *O teatro e seu duplo*, a fonte dessa nova linguagem será buscada num “ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento” (Artaud, 1938/2006, p. 129). Artaud ao encontrar nas

palavras um beco sem saída, orienta um retorno ao gesto, ou seja, um retorno a isso que o corpo diz.

[...] essa linguagem nua do teatro, linguagem não virtual mas real, deve permitir, pela utilização do magnetismo nervoso do homem, a transgressão dos limites comuns da arte e da palavra para realizar ativamente, ou seja, magicamente, em que não reste ao homem senão retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos. (Artaud, 1938/2006, p. 105)

Porque dormir não é estar adormecido, senão viver do lado dos sonhos e não como um dorminhoco que emana os ranhos compilados do sonho, senão como um adepto que busca a si mesmo contra toda a consciência de vigília nessa espécie de tenebrante imanência, nesse espaço de imanência insondável onde se trama nosso inconsciente. (Artaud, 1986, p. 92)

E nesse retorno ao gesto, ao corpo, o cenário onírico surge como via de acesso a essa outra linguagem. Há uma convocação ao seu interlocutor para retornar ao seu lugar entre os sonhos, retomar nessa “tenebrante imanência” – o inconsciente – uma linguagem real. Artaud reconhece no onírico, vida. Uma vida ativa, onde se desenrola uma busca do homem a si mesmo.

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

Os acontecimentos do sonho conduzidos por minha consciência profunda ensinam-me o sentido dos acontecimentos da vigília para onde me conduz a fatalidade nua.

Ora, o teatro é uma grande vigília, onde sou eu que conduzo a fatalidade. (Artaud, 1938/2006, p. 172)

E nesse cenário uma linguagem se articula entre o corpo e o que nele se cifra. Elaboração artaudiana que toca o neologismo lacaniano *lalangue*, que diz dessa língua que se dá pela fratura da palavra, que acolhe a falha inerente ao simbólico. *Lalangue* é a língua dos sonhos, dos atos-falhos, ali onde o sujeito surge no intervalo, na hiância, no tropeço da fala. *Lalangue*, ou alíngua, emerge na construção lacaniana ao longo do seminário *Mais, ainda*, proferido entre 1972 e 1973.

Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras a importância que elas têm nos sonhos.

Quanto ao resto, é preciso encontrar novos meios de anotar essa linguagem, quer esses meios sejam aparentados com os da transcrição musical, quer se faça uso de uma espécie de linguagem cifrada.

No que diz respeito aos objetos comuns, ou mesmo ao corpo humano, elevados à dignidade de signos, é evidente que se pode buscar inspiração nos caracteres hieroglíficos, não apenas para anotar esses signos de uma maneira legível e que permita sua reprodução conforme a vontade [...].

Por outro lado, essa linguagem cifrada e essa transcrição musical serão preciosas como meio de transcrever as vozes. (Artaud, 1938/2006, p. 107)

Lacan está ocupado em diferenciar seu trabalho com a linguagem do trabalho realizado pelos linguistas. Cria para isso a “linguisteria” e *lalangue*. Lacan (1972-1973/ 1985), em suas colocações sobre *lalangue*, diferencia-a de uma ferramenta que sirva à comunicação. O inconsciente é feito de *lalangue*. Algo que se aproxima, faz litoral às convocações artaudianas. A linguagem, segundo Lacan (1972-1973/1985), é o que se tenta saber da função de *lalangue*: “[...] ela articula coisas que vão muito mais longe do que aquilo que o ser falante suporta de saber enunciado” (p. 190). A linguagem, nas elaborações lacanianas, é feita de *lalangue*. “É uma elucubração de saber sobre” *lalangue*. Dentre as múltiplas tentativas de contornar o conceito de inconsciente, está sua definição de um saber-fazer com *lalangue*. Esse saber-fazer ultrapassaria o que se nomeia linguagem. Lacan, em sua fala, associa seu neologismo aos afetos e a tudo que está para além do que o ser falante pode enunciar.

Em “O aturdido”, Lacan, ao desdobrar a formulação “Que se diga fica esquecido por trás do que se diz em o que se ouve”, ocupado da função do dito e do dizer, bem como da operação que produz o “esquecido por trás”, refere que o corpo adquire voz pelo inconsciente. Portanto, o dizer do corpo, do real, ganha existência nisso que irrompe nas manifestações do inconsciente. Ao “dizer”, Lacan (1972/2003) irá atribuir o valor de “verdade” do dito. O dizer é isso que escapa ao dito.

Assim é que o dito não vai sem o dizer. Mas, se o dito sempre se coloca como verdade, nem que seja nunca ultrapassando em meio-dito (como me expresse eu), o dizer só se emparelha com ele por lhe ex-sistir, isto é, por não ser da diz-mensão [*dit-mension*] da verdade. (Lacan, 1972/ 2003, p. 451)

[...] uma vez que se entre na roda do moinho de palavras, o discurso sempre diga mais do que aquilo que se diz. Além disso, pelo simples fato de ser fala, o discurso funda-se na existência, em algum lugar, do termo de referência que é o plano da verdade – da verdade como distinta da realidade, o que faz entrar em jogo o possível surgimento de novos sentidos, introduzidos no mundo ou na realidade. Não se trata de sentidos que estejam presentes ali, mas dos sentidos que a verdade faz surgir neles, que ela literalmente introduz. (Lacan, 1957-1958/1999, p. 21)

É pelo dito do analisante que o analista opera com o inconsciente, ou seja, é pelo dizer que o dito porta. Sentidos que surgem da verdade, como meio-dizer de cada paciente. Artaud se lançou ao encontro desse “verdadeiro” e dele recolheu os novos sentidos para suas palavras. Deixou-se levar pelo movimento da roda de moinho que compõe a linguagem. Lacan (1972/1985), no seminário *Mais, ainda*, retoma a indicação de que não se trata de operar com a linguística, mas com o que ele nomeia de “linguisteria”. Em uma proposição que reafirma para mim o que seria a ética da escuta em psicanálise e sobre a formação do analista, Lacan (1972/2003, p. 453) defende:

É que não há formação do analista que seja concebível fora da manutenção desse dizer, e Freud, por não haver forjado com o discurso do analista o laço pelo qual se teriam sustentado as sociedades de psicanálise, situou-as por outros discursos, que barram necessariamente seu dizer. [...] O dizer de Freud infere-se da lógica que toma como fonte o dito do inconsciente. É na medida em que Freud descobriu esse dito que ele ex-siste

Talvez, na obra de Artaud, encontremos a radicalidade da colocação sobre o corpo ganhar voz através das manifestações do inconsciente. No corpo há um dizer. Talvez seja possível enunciar que no momento de irrupção do grito, no desenlace entre voz e palavra, não exista um “fica esquecido por trás”. Talvez não opere esse “esquecimento”, mas algo que grita, que desvela essa relação entre o sujeito e o Outro, entre voz e palavra.

Me iniciei na literatura escrevendo livros para dizer que me era totalmente impossível escrever; meu pensamento, quando tinha algo para dizer ou escrever, era aquilo que mais me negava. [...] avançando sempre à margem do que queria dizer de essencial e de enorme e que dizia eu jamais diria. Porém depois de transcorridos 20 anos me parecem extraordinários, não por seu êxito com isto, mas em relação com o inexpressável [...].

Algo inexpressável expressado através de obras que apenas são catástrofes presentes. (Artaud, 1977, pp. 92-93)

Lacan, diante da insuficiência do discurso para situar sua elaboração, cria (linguisteria, *lalangue* ou alíngua), assim como o artista cria para nos falar da vida. Por vezes, a arte, como fala Artaud no recorte mencionado, contorna esse impossível de dizer que, para se fazer transmitir, por meio de uma artesanaria, revira a linguagem, “estilhaça a palavra” (como associa Simone Moschen, para falar do

trabalho de Artaud com as palavras). O poeta entende que através dos livros o inexpressável, o inominável se escreve, passa do peito do poeta para o peito do leitor, do espectador. Aí, nessa travessia, Artaud reconhece o êxito de seu texto. O êxito não está em dizer o “essencial” ou o “enorme”, mas em tentar dizer pela obra o inexpressável. Lacan (1972-1973/1985) aponta que o recurso do analista está justamente nisso que fratura, que produz a falha na língua. Diz ele em janeiro de 1973:

Seguir o fio do discurso analítico não tende para nada menos do que refraturar, encurvar, marcar com uma curvatura própria, e por uma curvatura que não poderia nem mesmo ser mantida como sendo como a das linhas de força, aquilo que produz com tal a falha, a descontinuidade. Nosso recurso é, na alíngua, o que a fratura. (Lacan, 1972-1973/1985, p. 61)

Em minha escuta-leitura, Artaud, com sua escrita, refratura, inscreve uma curvatura própria em apontar os limites do saber, o limite que o real nos impõe. Há sempre uma nova questão que se coloca! A resposta não sabemos com certeza. O nada de Artaud marca essa fratura no saber, nas palavras. Artaud se ocupa é de uma fome que faz comer na ausência do apetite. Parte de uma questão para chegar à falta. O pulsional que, no poema de Artaud, assim como em toda sua obra, relança à pergunta: “E então?”.

A Questão que se coloca...

O que é grave
é sabermos
que atrás da ordem deste mundo
existe uma outra.

Que outra?

Não o sabemos.

O número e a ordem de suposições possíveis
neste campo
é precisamente
o infinito!

E o que é o infinito?

Não o sabemos com certeza.

É uma palavra que usamos
para designar

a abertura
da nossa consciência
diante da possibilidade
desmedida,
inesgotável e desmedida.

E o que é consciência?

Não o sabemos com certeza.

É o nada.

Um nada
que usamos
para designar
quando não sabemos alguma coisa
e de que forma
não o sabemos
e então
dizemos
consciência,
do lado da consciência
quando há mil outros lados.

E então?

Parece que a consciência
está ligada em nós
ao desejo sexual
e à fome.

Mas poderia
igualmente
não estar ligada
a eles.

Dizem
é possível dizer, há quem diga
que a consciência é um apetite,
o apetite de viver:

E imediatamente
junto com o apetite de viver
o apetite de comida
imediatamente nos vem à mente;

Como se não houvesse gente que come sem o mínimo apetite;
e que tem fome

Por isso também
existem os que tem fome
sem apetite;

E então

[...]

(Artaud, citado por Willer, 1986, pp.155-156)

Artaud fratura tudo que se proponha excessivamente articulado e aprisionado em significados *a priori*. A descontinuidade compõe o compasso de seus poemas e o improvisado do teatro artaudiano. Estilhaçamento da palavra, da língua que abre espaço para que possa acontecer o que Artaud situa como os “pontos mais recônditos e recuados do pensamento” ou o “inconsciente comprimido”. Em *O teatro e seu duplo*, lança uma nova utilização do gesto e da voz, em que a linguagem será reconhecida pelo “encantamento”, pela “comoção física”. Assim, irá dizer isso que habitualmente a linguagem articulada não expressa. Corpo e linguagem, segundo as elaborações artaudianas, tecem o texto que encanta no palco.

[...] criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões [...].

[...] E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras [...].

Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulações, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. (Artaud, 1938/2006, pp. 37-38)

Sob a poesia dos textos existe a poesia *tout court*, sem forma e sem texto. (Artaud, 1938/2006, p. 88)

A criação “sob a linguagem”... Proposta que aponta esse outro espaço onde se encontram dizeres, algo do sujeito a ser transmitido, que flui em uma “corrente subterrânea de impressões”. Formulações de Artaud que muito fazem pensar essa corrente que atravessa nossa escuta e que está “sob” ou não sei em que posição fora das associações livres, fora da corrente simbólica.

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo, excepcionalmente e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, [...] considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*. (Artaud, 1938/2006, pp. 46-47)

[...] extrair as consequências poéticas extremas dos meios de realização é fazer a metafísica desses meios [...].

E fazer a metafísica da linguagem, dos gestos, das atitudes, do cenário, da música sob o ponto de vista teatral é, ao que me parece, considera-los com relação a todas as formas que eles podem ter de se encontrar com o tempo e com o movimento. (Artaud, 1938/2006, p. 46)

Artaud faz lembrar esses momentos em que nos deparamos com outro território discursivo, onde a linguagem que ali habita flui no espaço, inclui o corpo do analista e ocupa a cena tomando as bordas concretas do lugar para ancorar um dizer. Recordo-me de duas cenas vividas por mim na época em que atendia em um hospital psiquiátrico de Porto Alegre...

A unidade feminina de pacientes crônicas, das “gurias”, como eram carinhosamente chamadas as pacientes, recebia uma atenção especial. Nessa unidade agitada, barulhenta e com muitas intercorrências, iniciei meu estágio de psicopatologia. Experiência inaugural no que seria a clínica com as urgências. Ali a escuta era convidada a flunar. Suzane era uma paciente em estado catatônico, mas movimentava os pés como se encenasse um passo de dança. Um dia sento ao lado de Suzane e faço com meus pés o mesmo movimento que ela repetia solitária no corredor da unidade. Suzane me olha e se deixa acompanhar em seus passos. Uma colega então me pergunta se eu não tinha receio de ser vista pelas demais pacientes fazendo algo tão tolo. Tolo seria não acompanhar Suzane, que tinha, naquele momento, o corpo como único meio de laço ao outro. O corpo naquele espaço se fazia olhar, falar, por vezes amarrar, porém nos grupos de música esse corpo ganhava ritmo, letras, palavras, podia ser dançado, cantado, embalado. A música fazia, da agitação, ritmo; dos gritos, cantigas.

A outra cena que nesse momento emerge em minhas lembranças fala de Jair, um paciente que percebia seu corpo como um espaço desprotegido, sempre a mercê de invasões. Jair não podia dormir porque seu quarto era invadido pelos homenzinhos. Eles estavam em todo lugar, entravam pela janela e tomavam o corpo de Jair. Em um atendimento, convido Jair para desenhar um homenzinho em meu caderno e para nossa surpresa a folha do papel passa a ser algo que contém os pequeninos homens que incomodam Jair. As folhas de papel se tornam cortinas e Jair encontra algo que pode proteger seu corpo/sono, dormir mais tranquilo.

A escuta-leitura da obra de Artaud a todo o momento evoca as lembranças desse trabalho em que algo da intervenção e da própria escuta se “espacializa”,

ganha suporte nos contornos do espaço, do corpo em *lalangue*. Pensar a produção artaudiana, em especial suas cartas, a poesia e o teatro, é pensar através de uma outra “corrente” a clínica. Uma clínica que flui “sob a linguagem”, isto é, sob a linguagem, como diz Artaud, “articulada”. Uma linguagem que possui o corpo e/ou o espaço da cena como seus anteparos para o real que, em alguns casos, não cessa de não se fazer ser invasivo, como para Jair. Nesse sentido, a intervenção do analista se dá em outro registro. Por vezes, precisamos das paredes e janelas dos espaços (contornos) de trabalho para apoiar nossa intervenção. Aqui recolho a potência do encontro com a obra de Antonin Artaud, a força clínica que advém da escuta-leitura de suas correspondências, do teatro e da poesia.

Pierre Chaleix, no prólogo de *Cartas desde Rodez 3*, escreve que é a luta contra os sofrimentos do corpo e da alma que atravessou a vida de Artaud que faz da escritura artaudiana essa crosta que cai das palavras. “Crosta/escritura” que é arrancada do vivido de um corpo pensante. Interessante apontamento, pois diz desse efeito de estilhaço que cai da linguagem em Artaud. Sua “linguagem concreta”, essa que ele busca aproximar das palavras nos sonhos e que seria anterior às “palavras articuladas”, tem como efeito algo que resta como “carta”, letra, *litter*, algo da experiência de Artaud que se transmite em sua obra. Ao estilhaçar, ao produzir essa crosta que cai, algo acontece que toca seu espectador. Fragmentação, resto que é recolhido pelo poeta para compor outra coisa. É nesse sentido que penso os poemas glossolálicos e aspectos do teatro artaudiano que tem no improviso sua direção de atuação. O improviso entendido como isso que cai da experiência do ator e que, no corpo que ocupa o palco, ganha texto. Um texto em *lalangue*.

[...] o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados. [...]

Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido [...]. (Artaud, 1938/2006, p. 24)

O teatro artaudiano tem, no impossível, no inominável, seu começo. Artaud parte desses vazios de palavra para, por meio de uma poesia que tem no corpo do ator seu anteparo, compor outros nomes a “essas forças” advindas do “inconsciente

comprimido”. E nessa fabricação de novos nomes, corpo e *lalangue* tecem uma linguagem outra. Uma que coloca em cena o impossível. Reconheço, portanto, no ato de criação de Artaud esse saber-fazer com um resto que cai da cadeia significante. Esse estilhaço que salta e aponta um fora do discurso, que marca um outro lugar de linguagem. Esse fora das “palavras articuladas” que porta, carrega no corpo sua mensagem. Artaud, de forma muito bonita, utiliza-se das sensações para nos dizer desse outro lugar de linguagem que transmite também um dizer. A poesia alimenta e aquece, como o poeta nos diz!

Artaud indica que seus experimentos de linguagem, as glossolalias, precisam, para fazer pensar, serem ritmados pela voz do seu leitor. Estava ocupado e comprometido em fazer pensar. Sua obra tinha como uma ética, talvez, estremecer, desacomodar seu espectador.

Quanto à linguagem da encenação considerada como linguagem teatral pura, trata-se de saber se ela é capaz de atingir o mesmo objetivo que a palavra [...]. Em outras palavras, é possível perguntar se ela pode não precisar pensamentos, mas *fazer pensar* [...]. (Artaud, 1938/2006, p. 76)

Em cartas a Jean Paulhan que estão compiladas na obra *O teatro e seu duplo*, Artaud declara que “o teatro, assim como a palavra, tem necessidade de ser deixado livre”. As glossolalias irão compor essa forma livre de poder transmitir ao outro isso que escapa às palavras articuladas. Em janeiro de 1943, Artaud está internado no hospital psiquiátrico de Chezal-Benoit e assim escreve a Jean Paulhan:

Desejaria que me mandasse pessoalmente o tabaco e o pacote de alimentos que prometeu através de Madame E. Artaud e que me escrevera diretamente sem passar por ela. Me disseram por outro lado que você se encontrava na realidade nas proximidades de Orleans e que o Jean Paulhan de Paris não é você senão um homem que ostenta indevidamente esse nome. Chezal-Benoit por Saint-Laurent Issoudun não está muito longe de Orleans e você deverá vir me ver esta semana, Denys. Te espero

KARTOUM ANTEKFTA
KARATOU K SANDARTKA
ANDE TYANA

Com tanta impaciência e desde há muito tempo.
Seu de todo coração.

Antonin Nalpas

(Artaud, 1981, p. 15)

Os poemas glossolálicos de Artaud, por sua vez, auxiliam a pensar nessa hipótese. Coêlho (2013) refere que a glossolalia artaudiana não se compromete em manter significados, estes são flutuantes. A “pá lavra” a cada vez que afeta a carne de seu intérprete. A palavra em Artaud, conforme cita Coêlho (2013), é um mergulho no caos, quebrada, fragmentada. É a “palavra-sintoma”, “palavra-corpo” de uma realidade “não codificada”. Trata-se de uma palavra que “se dá” como muito bem diz o autor citado. A obra de Artaud e seu fazer com as palavras ganha potência nisso que “se dá”! Coêlho (2013) refere-se à “não-palavra” para dizer do sentido delas em Artaud. Há um despojamento do significado *a priori*:

[...] é uma “pá” diante do terreno baldio e desconhecido da existência, onde se cria sulcos para uma tentativa de conhecimento e apreensão disso que não sabemos o que é, desse vir a ser do espírito que se manifesta, mesmo através de recursos da glossolalia, como por exemplo, em *Pour em finir avec le jugement de dieu*. (Coêlho, 2013, p. 94)

O reche modo
to edire
di za
tan dari
do padera coco

(Artaud, 1974, citado por Coêlho, 2013, p. 94)

Pour em finir avec le jugement de dieu (“Para acabar com o julgamento de deus”) é um dos principais poemas que incorporam a interrogação que orienta minha pesquisa. Em sua forma, Artaud trama todos os fios que tecem a questão aqui percorrida. Artaud nele incorpora seu tom inquieto e questionador, faz um poema manifesto. O grito ganha ali espaço. Suas perguntas que emergem da vida se tornam texto e som, palavra e voz, silêncio e fala. Artaud lança questionamentos ao seu ouvinte/leitor. A glossolalia auxilia o poeta a seguir com sua fala. Os sons, o ruído ao lado das palavras compõe uma narrativa em poema. Tudo em “Para acabar com o julgamento de deus” está a serviço da composição de um dizer que tem como intenção fraturar, esburacar. Há nele um dizer que contém o grito! Conforme Mèredieu (2011) tratava-se de acertar as contas com Deus. Trata-se de um tempo para fazer-se escutar.

Além disso, existe uma ideia concreta da música em que os sons intervêm como personagens, em que harmonias são cortadas ao meio e se perdem nas intervenções precisas das palavras. (Artaud, 1938/2006, p. 108)

Willer (1986) orienta que a leitura desse poema deve ser feita pensando na sua finalidade: ser um suporte para uma transmissão radiofônica, uma leitura a quatro vozes entremeada de gritos, uivos, efeitos sonoros com tambores, gongos e xilofone. É interpretado por Willer (1986) como a concepção mais próxima do que Artaud concebeu como “Teatro da Crueldade”. Sua performance teria sido, para as testemunhas de sua transmissão, “qualquer coisa de arrepiante”. Na véspera de sua transmissão que estava marcada para 2 de fevereiro de 1948, o diretor da Radiodifusão a proibiu. O programa, que se chamava *La Voix des Poètes*, entretanto, transmitiu-a duas vezes e em circuito fechado. Episódio que gerou uma polêmica na imprensa da época. Willer (1986) destaca o *Post-scriptum* que é considerado uma despedida de Artaud, nessa época, já muito debilitado:

Quem sou eu?
De onde venho?
Sou Antonin Artaud
e basta eu dizê-lo
como só eu sei dizer
e imediatamente
verão meu corpo atual
voar em pedaços
e se juntar
sob dez mil aspectos
notórios
um novo corpo
no qual nunca mais
poderão
me esquecer.

(Artaud, 1948, citado por Willer, 1986, p. 146)

Nas palavras de Willer (1986), esse corpo novo e inesquecível é a própria obra de Artaud, pois sua intenção era refazer-se, construir um novo corpo ao escrever sua obra e ao vivê-la. “Para acabar com o julgamento de deus” será novamente retomado no desdobramento deste trabalho para pensar justamente esse corpo que se refaz em um “corpo sem órgãos”. Corpo esburacado habitado por uma linguagem voltada aos sentidos, permeada pela palavra anterior às palavras articuladas, uma linguagem que permite o improvisado e as insuficiências, os vazios e

as hecatombes. O corpo esburacado, sem órgãos parece dar a Artaud existência, fora dos julgamentos de deus. Ideia que será desdobrada na interlocução com o lugar do teatro em sua obra como mais uma possível escritura do grito. O buraco que atribui vida, o furo que liberta... Nesse sentido, inclino-me novamente a pensar o pulsional na obra de Artaud, em sua tessitura, a partir de uma linguagem que acolhe *lalangue*... Uma pá lavra fora dos eixos.

[...] é a própria razão de ser da linguagem da gramática que eu *deseixo*. (Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p. 935)

2.2 Entre o somático e o psíquico: ecos no corpo de que há um dizer



A morte e o homem, Antonin Artaud

Este desenho é uma sensação que passou dentro de mim como em certas lendas se diz que a morte passa. E eu queria capturar a parte de trás e desenhar nua, absolutamente nua. O movimento da morte reduzido aos seus ossos essenciais sem mais. Um homem que caía no vazio e ao cair roubou a outro homem a respiração de suas cavidades pulmonares. [...]

Tem que olhar este desenho uma vez mais para tê-lo visto uma primeira vez. [...] Eu gostaria que ao olhá-lo mais de perto se encontrasse nele uma espécie de desprendimento da retina que tive ao separar o esqueleto de cima, sobre a página, como uma montagem para um olho [...] este desenho não se dirige à inteligência ou

à emoção senão à consciência completamente pura e completamente nua. (Artaud, 1980, pp. 128-129)

No desenho *A morte e o homem* e na descrição realizada por Artaud sobre ele, encontro um caminho para uma aproximação ao conceito de pulsão. Artaud propõe um homem desmontado. Entre vida e morte, um corpo se divide. O desenho, para ser lido, segundo orienta Artaud, precisa ser olhado em mais de um tempo. Algo precisa se destacar do olho para que o desenho seja visto. Olhar e visão são diferenciados em Artaud, que gostaria de tornar possível uma montagem para o olho. Ele parece dizer em sua obra desses objetos que precisam se destacar do corpo para fazer sua função de transporte pulsional. Há uma montagem necessária para que o desenho seja visto! Montagem de algo que se dá pelo destacamento de algo do corpo. Artaud e suas construções me permitem elaborar contornos aos elementos teóricos que guiam esta pesquisa. Sua obra permite uma conversa entre a clínica e a teoria. Corro o risco de que talvez haja algum excesso interpretativo de minha parte, entretanto a intenção é poder transmitir o efeito de testemunho que encontro na obra de Antonin Artaud, bem como sua força de transmissão, a partir de seus vividos, acerca das experiências que encontramos no fazer clínico da psicanálise. Tomo o desenho e a escrita do poeta como inspiração para pensar, neste momento, a pulsão.

Faz-se importante, para isso, fazer um breve percurso pela construção do conceito de pulsão, que, nesta pesquisa, constitui um dos principais significantes-guia. Escolho partir de Artaud e de Freud para apresentar o conceito e como ele se articula à questão que me orienta: pensar um tempo em que a voz se desprende da palavra e se emudece no grito – boca aberta que se faz buraco, onde habita o vazio sem palavras, onde os significantes já não amparam um dizer. A aposta, recolhida no encontro com a obra de Antonin Artaud, é de que a tentativa de escrita do grito, em suas mais diversas formas de expressão, possa operar a travessia do grito à fala. Travessia que, ao enlaçar uma escrita do grito ao Outro (enlaçamento suposto na obra que se enlaça à cultura), inscreve um circuito e faz o grito ecoar como apelo. Apelo que, na relação ao Outro, engendra a demanda. Esta, por sua vez, por sempre portar um equívoco, pode instaurar a falta e o desejo. Em uma tentativa de escrever o grito, ele então faz essa travessia entre voz e fala. Para isso, algo da pulsão se coloca em suspenso, convoca uma rearticulação.

Em 1905, no texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud, ao falar sobre a pulsão sexual nos neuróticos, refere que a energia da pulsão sexual é a única fonte constante da neurose e que ela contribui de maneira especial para a formação dos sintomas. “Os sintomas são a atividade sexual dos doentes”, diz ele em 1905. Nesse mesmo texto, Freud situa os sintomas como substitutos, uma “transcrição”, de processos, desejos e aspirações investidos de afetos que por conta de um processo psíquico, como por exemplo o recalçamento, não atingem uma descarga pela atividade psíquica consciente. As pulsões são entendidas como parciais e como representantes psíquicos de uma “fonte endossomática” de estimulação que flui continuamente. A pulsão, como afirma Freud (1905/2006d, p. 159), “é dos conceitos de delimitação entre o anímico e o físico”. Sobre a natureza da pulsão ele refere que se trata de uma medida de exigência de trabalho feita à vida anímica. O que diferencia as pulsões entre si é a sua fonte e seu alvo. A fonte da pulsão corresponde ao processo excitatório em um órgão; o alvo, por sua vez, consistiria na supressão desse estímulo orgânico. Paradoxalmente, o alvo nunca é alcançado, pois a excitação pulsional é contínua, nunca cessa, o que recoloca, a cada volta, o circuito pulsional em marcha. O órgão, por sua vez, refere-se à zona erógena, às bordas do corpo.

Em 1915, no texto *As pulsões e seus destinos*, Freud situa a pulsão como um conceito básico indispensável à psicanálise. Diferencia pulsão e estímulo, este vindo do exterior. As pulsões, por sua vez, vindas de dentro do organismo, têm seu surgimento como uma força constante. Serão as pulsões as responsáveis por gerar a força motriz dos processos do sistema nervoso com sua capacidade ilimitada, nas palavras de Freud (1915/2006b). A afirmação de que a pulsão é um conceito situado entre o somático e o psíquico é então retomada. A pulsão é o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente como uma medida de exigência feita a ela no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo. Em Caldas (2007), identifiquei um fragmento que auxilia na articulação entre as construções freudianas e a questão da pesquisa:

[...] a pulsão é o que articula o que é da ordem da satisfação, da libido, do gozo, com o que é da ordem da linguagem, cabendo a ela tomar um destino, uma via de escoamento da pressão que se exerce sobre o corpo. (Caldas, 2007, pp. 44-45)

Freud (1915/2006b) situa quatro termos que compõe a pulsão: *Drang*, o impulso; *Quelle*, a fonte; *Objekt*, o objeto; *Ziel*, o alvo. O impulso ou pressão é seu fator motor, quantidade de força ou trabalho. O alvo ou finalidade é sempre sua satisfação, uma satisfação impossível ou parcial, pois a pulsão nunca atinge de todo seu alvo. O objeto é a coisa em relação à qual ou pela qual a pulsão pode atingir seu alvo. A fonte é o processo somático que ocorre em um órgão ou parte do corpo. Freud, nesse mesmo trabalho, apresenta os quatro destinos da pulsão: reversão a seu oposto; retorno em direção ao próprio eu; recalçamento; e sublimação. Esta, a sublimação, irá ser a satisfação pulsional, sempre inibida em relação ao seu alvo.

Eu não nasci, eu não morri.
O que é morrer.
É se retirar de ver, de ouvir, de pensar, de sentir,
de emanar, de desejar, de respirar, de subpensar,
de descompensar, de assimilar, de digerir

(Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p. 971)

Coutinho Jorge (2011) destaca que o elemento central da concepção freudiana da pulsão é seu caráter parcial, especificado por uma fonte pulsional (as bordas do corpo) e por um alvo – o que seria uma forma de resolução da tensão interna. Coutinho Jorge (2011) retoma os dois dualismos pulsionais propostos por Freud em sua teorização acerca da pulsão: o primeiro, que situa as pulsões sexuais e as pulsões de autoconservação; o segundo, referente à pulsão de vida e à pulsão de morte. Freud, em 1920, em *Além do princípio do prazer*, situa a pulsão de morte como esse mais além do princípio do prazer. A formulação da pulsão de morte na teoria freudiana, segundo Coutinho Jorge (2011), abre para pensar duas características pulsionais: seu caráter conservador, restitutivo, e seu aspecto repetitivo. Ao final de seu texto, Freud refere que a pulsão de morte exerce essa tendência de um retorno ao estado inorgânico e que o princípio do prazer, por sua vez, serviria à pulsão de morte, na medida em que sua função é conservar a quantidade de excitação constante no aparelho psíquico, manter a excitação o tão baixa quanto puder.

Na teoria da psicanálise não hesitamos em supor que o curso tomado pelos eventos mentais está automaticamente regulado pelo princípio do prazer, ou seja, acreditamos que o curso desses eventos é invariavelmente colocado em movimento

por uma tensão desagradável e que toma uma direção tal, que seu resultado final coincide com uma redução dessa tensão, isto é, com uma evitação de desprazer ou uma produção de prazer. (Freud, 1920/2006a, p. 17)

O princípio do prazer é, nas palavras de Freud (1920/2006a), decorrente do princípio de constância. Ainda em *Além do princípio do prazer*, ele irá trabalhar a repetição, um dos aspectos inerentes à pulsão, a partir dos sonhos que ocorrem nas neuroses traumáticas, das brincadeiras infantis e do fenômeno da transferência.

As manifestações de uma compulsão à repetição [...] apresentam em alto grau um caráter pulsional e, quando atuam em oposição ao princípio do prazer, dão a aparência de alguma força demoníaca em ação. (Freud, 1920/2006a, p. 46)

Inclino minhas leituras na direção do que suponho como esse “demoníaco”, tal como Freud coloca em 1920. Essa força que convoca para a compulsão à repetição e que me relança à obra de Artaud e sua tentativa de escrever o grito. Para auxiliar no caminho pela pergunta sobre o tempo de irrupção do grito, escolho seguir pela via do circuito pulsional e da relação entre pulsão e real. Lacan (1964/1998b), no Seminário 11, irá falar da compulsão à repetição a partir da *tiquê* e do *autômaton*. A *tiquê* se refere ao encontro com o real. O *autômaton* está por referência ao simbólico. O real, para Lacan (1964/1998b), é o que vige por trás do *autômaton*, o que arrasta consigo o sujeito, é esse inassimilável que se dá na forma do trauma. O real, isso que aparece na função de *tiquê*, pode ser representado pelo acidente. Essa formulação que remete à produção de Artaud, em sua incessante tentativa de dizer dos inerradicáveis e dos estados inomináveis da alma. Algo em Artaud não cessa de não se escrever, encenar, desenhar, gritar...

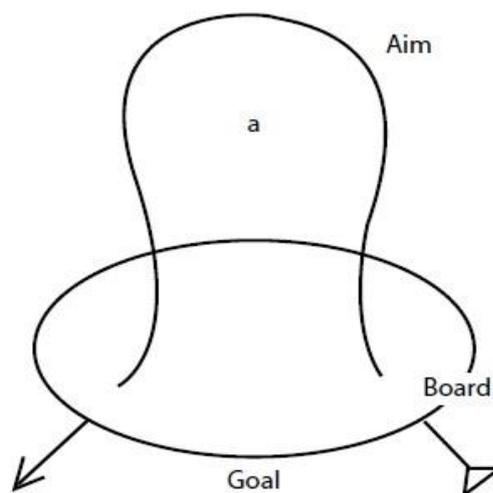
O real, é para além do sonho que temos que procurá-lo – no que o sonho revestiu, envelopou, nos escondeu, por trás da falta de representação. [...]

Lá está o real que comanda, mais do que qualquer outra coisa, nossas atividades, e é a psicanálise que o designa para nós. (Lacan, 1964/1998b, p. 61)

Nessa direção, Lacan oferece o anteparo teórico para tal articulação. A pulsão, segundo Lacan (1964/1998b), é uma montagem pela qual a sexualidade participa da vida psíquica de uma maneira que deve conformar com a estrutura de hiância do inconsciente. A pulsão, nas elaborações lacanianas, é concebida como efeito da demanda do Outro, efeito da linguagem sobre o sujeito desde seus primeiros momentos. A passagem de uma pulsão a outra não se dá por um

processo de maturação, mas por uma intervenção do Outro, por um “reviramento” da demanda do Outro, nas palavras de Lacan (1964/1998b). Essa ação do Outro sobre o sujeito se dá sobre as estruturas de borda, o que Freud chamou de zonas erógenas, como lembra Coutinho Jorge (2011). O processo de erogeneização constitui o corpo erógeno, o corpo pulsional. As pulsões, conforme formula Lacan (1975-1976/2007b), constituem o eco no corpo do fato de que há um dizer. E para que esse dizer ressoe é preciso que o corpo lhe seja sensível. Corpo pulsional, corpo atravessado pelo discurso, corpo de linguagem. Lacan explica que o corpo possui orifícios e destaca o ouvido como o mais importante, na medida em que ele não se pode tapar ou fechar. Por esse viés, diz ele, que responde o que chamou de voz. A pulsão, conforme destaca Porge (2014), relança a questão acerca do limite entre a borda, o corpo, a linguagem e *lalangue*.

Mas o que seria, como se interroga Lacan (1972-1973/1985), a satisfação da pulsão? A pulsão se satisfaz por não atingir o alvo, mas ao contorná-lo. Ela desenha um percurso, circular em que o “vaivém” se faz o fundamental no nível de cada pulsão. Sua satisfação estaria em seu retorno em circuito. As pulsões, sempre parciais em relação à “finalidade biológica da sexualidade”, nas palavras de Lacan (1964/1998b, p. 167), integram uma dialética. “Dialética do arco” como ilustrada no “traçado do ato”, a seguir ilustrado.



[...] algo que sai de uma borda que reduplica sua estrutura fechada, seguindo um trajeto que faz retorno, e de que nada mais assegura a consciência senão o objeto, a título de algo que deve ser contornado. [...]

Esta articulação nos leva a fazer da manifestação da pulsão, o modo de um sujeito acéfalo, pois tudo aí se articula em termos de tensão, e não tem relação ao sujeito senão de comunidade topológica. (Lacan, 1964/1998b, p. 171)

Conforme Porge (2014), é o trajeto (*Aim*) da pulsão que é seu alvo (*Ziel*, palavra que em inglês, se divide em dois sentidos, *Aim* e *Goal*) de satisfação. O traçado foi nomeado por Lacan (1964/1998b, p. 161) como “traçado do ato” – parte de uma borda da zona erógena e a ela retorna, desenhando o contorno do objeto. O trajeto é, parafraseando Lao-Tsé (citado por Porge, 2014, p. 83), “ao mesmo tempo o caminho a percorrer e o fim do percurso, o método e a consecução”. A inscrição do circuito pulsional se desdobrará em três tempos. Freud (1915/2006b) divide em três momentos a pulsão. Toma como exemplo a pulsão escópica: em um primeiro momento há o olhar como atividade dirigida a um objeto estranho; em um segundo tempo, trata-se do ser olhado e da posição passiva; no terceiro tempo, entra a presença de um novo sujeito, que produz o “se fazer olhar”, “a pessoa se exhibe” como menciona Freud (1915/2006b, p. 135).

Lacan, conforme Porge (2014), irá generalizar esses três tempos para todas as quatro pulsões e as articula a três formas gramaticais: ativa, passiva e reflexiva. “A gramática vetoriza o trajeto da pulsão, no limite do corpo e de *lalangue*” (Porge, 2014, p. 84). A contagem desse terceiro tempo por Lacan, o “fazer-se”, é uma forma de reconhecer que o “vai e vem” dos outros dois tempos não escreve um círculo redutível a um ponto. Contudo, aponta para um furo, esse traçado contorna um vazio. É esse terceiro tempo que parece permitir que o circuito se mantenha. A pulsão invocante será considerada, ao longo da construção lacaniana, a pulsão mais próxima da experiência do inconsciente. Artaud se refere à “música da palavra” que fala diretamente ao inconsciente. Atribuí valor ao que se percebe pelos ouvidos, como se fossem movimentos das palavras, efeitos sonoros que ao permear o corpo tocam o afetivo, afetam os movimentos que lhe deram origem. Artaud ajuda a pensar a inscrição pulsional e a articulação entre corpo e linguagem, entre pulsão e *lalangue*. Articulação que encontro em Lacan (1975-1976/2007b, p. 18), no seminário *O sinthoma*, quando coloca que “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer”. Em sua fala, Lacan situa que, para que esse dizer ressoe, para que consoe, é necessário que o corpo lhe seja sensível. E o corpo se faz sensível

através de seus orifícios, dos quais Lacan elege como o mais importante o ouvido, por ele não poder se tapar, se fechar. “É por esse viés que, no corpo, responde, o que chamei de voz” (Lacan, 1975-1976/2007b, p. 19).

O teatro oriental soube conservar um certo valor expansivo das palavras, uma vez que na palavra o sentido claro não é tudo, mas sim a música da palavra, que fala diretamente ao inconsciente. (Artaud, 1938/2006, p. 140)

[...] se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhe deram origem, se o aspecto físico afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como os temos em todas as circunstâncias da vida e como os autores não os têm suficientes em cena, a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva; e ao lado disso, como nas telas de alguns velhos pintores, os próprios objetos começam a falar. (Artaud, 1938/2006, pp. 140-141)

Incríveis formulações de Artaud que convidam a ouvir as palavras através do que entra pelos ouvidos, através do que entra pelo “aspecto físico afetivo”, ouvi-las em sua ligação com o que bordeia o corpo, o físico em seu enlaçamento com isso que se ouve do Outro. As palavras, para serem ouvidas, devem estar relacionadas “aos movimentos que lhe deram origem”, a isso que extravasa o que gramaticalmente falam e que se transmite no suporte sonoro, nos movimentos, em gestos, em algo que decanta do ato do sujeito em algum endereçamento, assim como uma tela. Algo das palavras precisa, para se fazer transmitir, de algum anteparo, seja o elemento sonoro, o corpo, o movimento. Artaud, em suas considerações, faz pensar sobre um dizer que pulsa, que se faz passar por entre sons, imagens, gestos. Há na palavra algo a ser transmitido por sua musicalidade que fala ao inconsciente. Para falar ao inconsciente, algo se escande, como na música. Falar ao inconsciente é desligar-se da gramática. Artaud se refere à musicalidade, essa linguagem “por entre” as palavras que se cifra nos suportes das notas musicais e que ali se enuncia em letras outras, *lalangue*. Nos recortes acima destacados, encontro morada para a pergunta que orienta esta pesquisa. O poeta aponta por meio de sua arte uma outra via para o pulsional, que parece encontrar espaço no corpo da obra. Em Artaud encontro um caminho a seguir.

Em suas palavras, ouvir e “fazer-se ouvir” delineiam um trajeto a ser percorrido pelas “palavras livres”, “palavras vivas” que carregam seu pensamento

acerca do humano. Esse “fazer-se” ouvir é a particularidade da pulsão invocante nas construções lacanianas. O seu trajeto-alvo de satisfação não retorna para o sujeito, nem para os outros, mas para o Outro. Elemento que será mais adiante trabalhado. Dessa maneira, o alvo da pulsão, tal como formula Lacan (1964/1998b), seria o próprio retorno ao circuito. Há no que sustenta o circuito pulsional um impossível. Lacan, conforme destaca Coutinho Jorge (2011), lê nas elaborações freudianas acerca da pulsão uma relação com o real, com o impossível de ser simbolizado. Real que se produz no incessante movimento pulsional que, ao não atingir um alvo, ao permanecer insatisfeito, não cessa de não se satisfazer. Para Lacan, segundo Coutinho Jorge (2011), o elemento central que categoriza a pulsão é o registro do real. “A falta que constitui o objeto da pulsão é a mesma que constitui o núcleo real do inconsciente. E é precisamente em torno desse núcleo real, de falta, que o inconsciente se estrutura, no simbólico, como uma linguagem” (Coutinho Jorge, 2011, p. 53).

Lacan vai situar quatro objetos pulsionais: o seio, objeto da pulsão oral; as fezes, objeto da pulsão anal; o olhar, objeto da pulsão escópica; a voz, objeto da pulsão invocante. O olhar e a voz são, na elaboração laciana, objetos *a* por excelência, suporte para o desejo do Outro. O objeto *a* é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou como órgão. É símbolo da falta, do falo – representante da falta. Lacan (1964/1998b) situa o objeto pulsional como a “presença de um cavo”, de um vazio ocupável por qualquer objeto e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido, *a* – “eternamente faltante”. Em seu texto “Subversão do sujeito e dialética do desejo”, Lacan (1960/1998c), assim escreve:

Traço comum a esses objetos em nossa elaboração: eles não têm imagem especular, ou, dito de outra maneira, alteridade. Isso é o que permite serem o “estofa”, ou, melhor dizendo, o forro, sem no entanto serem o avesso, do próprio sujeito tomado por sujeito da consciência. Pois esse sujeito, que acredita poder ter acesso a si mesmo ao se designar no enunciado, não é outra coisa senão um objeto desse tipo. (Lacan, 1960/1998c, p. 832)

2.3 Uma “passagem evanescente”: do nascimento da voz

[...] com esse grito que lhe escapa, o lactante não pode fazer nada. Ele cede alguma coisa, e nada mais o liga a isso. (Lacan, 1962-1963/2005b, p. 354)

Ao endereçar o grito, Artaud o faz apelo, produzindo uma possível entrada no circuito da pulsão invocante. Entra em cena o Outro, esse que pode ser encarnado na figura do Dr. Ferdière, figura transferencial importante na história de Antonin Artaud, mas que pode também ser encontrado em seus estimados interlocutores. Artaud, em suas cartas, fala do seu grito a esses que ele situa como presenças que acolheram suas palavras. Recordo uma passagem de Freud ao trabalhar o *Nebenmensch*, o semelhante. Esse ser próximo que acolhe o grito da criança, como sugere Freud (1895/2006c). Lacan (1962-1963/2005b), no Seminário 10, situa o grito como a manifestação da angústia do sujeito. O grito, em suas formulações, tem a função não original, mas terminal de operar como o próprio âmago do Outro. Outro que é, em algum tempo, o nosso próximo (*Nebenmensch*). O grito da criança é entendido por Freud como efeito de uma alteração interna sob a qual a criança, em seu desamparo primordial, não pode promover o que se chama “ação específica”, necessitando da ação desse próximo.

Ação que vem inscrever as primeiras experiências de satisfação da criança. Ato que incide no corpo, embora precise se sustentar também no que será transmitido pela voz do Outro, por exemplo, a voz da mãe. Experiência de enlaçamento ao Outro que, segundo Queiroz (2003), será imaginariamente reativada por meio de traços mnésicos inscritos no aparelho psíquico. Uma palavra pode, a partir disso, conforme a autora, reproduzir imaginariamente a experiência de satisfação. A voz ou as imagens sonoras reproduzidas irão, ao longo do processo de presença e ausência, permitir à criança esperar o momento da satisfação. Assim, o objeto pode começar a ser renunciado. Renúncia, falta que convocará a criança a iniciar as lalações, o pensamento e a fala. Queiroz (2003) nos diz que, por seus sons, a criança acredita ouvir novamente sua mãe e a vê em imagens, reproduzindo ativamente a experiência de satisfação.

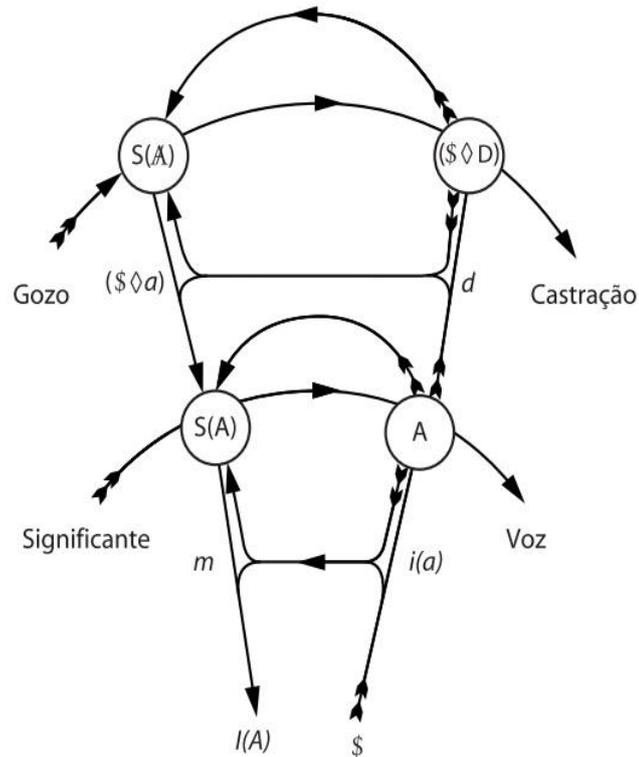
Queiroz (2003) destaca que desde antes do nascimento e mesmo depois, a voz é de uma importância fundamental na construção do sujeito. A voz será o suporte da palavra que parte de um sujeito se dirigindo para o Outro e da demanda que ela transmite. É também pela voz que o sujeito está referido ao desejo do Outro. Para Françoise Dolto (1984, citado por Queiroz, 2003), o recém-nascido só pode se desenvolver num corpo se ele está em relação com uma voz de homem e de mulher. Para Dolto, então, é preciso que haja uma outra voz associada à voz da

mãe. Um elemento terceiro é necessário no nascimento do sujeito e em sua construção de *a*.

Nesse momento, considero necessário retornar ao “grafo do desejo”, trabalhado por Lacan inicialmente no Seminário 5, para poder situar como é inaugurada essa relação com o Outro e como a voz incide na constituição do sujeito em sua articulação com *lalangue*. O texto que opera como suporte para tal desdobramento é “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”, publicado nos *Escritos*, em companhia de aproximações do Seminário 5, *As formações do inconsciente*. A inclinação do texto nessa direção diz da importância em tomar o grafo do desejo como guia para pensar a voz na constituição do sujeito e sua potência como objeto pulsional. Caminhos teóricos necessários para percorrer a questão da pesquisa que versa sobre a travessia da voz à fala em um tempo do sujeito em que a voz perde a palavra e o que resta é o grito. A aposta é de que a tentativa de escrita do grito, tal como encontro na obra de Antonin Artaud, possa devolver a palavra à voz.

O grafo tem como função apresentar, conforme as palavras de Lacan (1960/1998bc, p. 819), “onde se situa o desejo em relação a um sujeito definido por sua articulação pelo significante”. “O grafo inscreve que o desejo é regulado a partir da fantasia” (p. 831).

Mas, se nosso grafo completo nos permite situar a pulsão como tesouro dos significantes, sua notação como (\$ punção de *a*) mantém sua estrutura, ligando-a à diacronia. Ela é o que advém da demanda quando o sujeito aí desvanece. Que a demanda também desaparece é evidente, exceto que resta o corte, pois este continua presente no que distingue a pulsão da função orgânica que ela habita: ou seja, seu artifício gramatical, muito patente nas reversões de sua articulação com a fonte e com o objeto (Freud quanto a isso é inesgotável). (Lacan, 1960/1998c, pp. 831-832)



Via de confluência: d para \$ \diamond a

Para o objetivo da pesquisa, será destacada a primeira etapa do grafo que permite visualizar a formação de um circuito vetorial. Nessa circularidade primordial, o “discurso” do Outro apenas reenvia a si mesmo a sua própria combinatória significante. A demanda no bebê deve servir-se do código do Outro para se fazer conhecer. Aí se articula o ponto de basta: pelo vetor que liga S e S’. Ponto inaugural do grafo. Desse ponto de basta, diz Lacan (1960/1998c), dá-se a função diacrônica da frase e o seu efeito retroativo. A estrutura sincrônica, menciona ele, é mais oculta:

É a metáfora como aquilo em que se constitui a atribuição primária, aquela que promulga o “o cachorro faz miau, o gato faz au-au” com que a criança, de um só golpe, desvinculando a coisa de seu grito, eleva o signo à função do significante e eleva a realidade à sofistica da significação, e, através do desprezo pela verossimilhança, descortina a diversidade das objetivações a serem verificadas de uma mesma coisa. (Lacan, 1960/1998c, p. 820)

Esse fragmento me convoca a pensar o desenlace entre a “coisa e seu grito”, necessário à passagem ao simbólico. Como pensar esse vínculo entre o grito e sua coisa? O grito, na afirmação citada, parece dizer desse tempo da constituição do

sujeito em que ainda não há efeito significante, um tempo anterior no qual o grito e a coisa são uma e única expressão. Fica indicado que é necessário ocorrer essa desvinculação para que a coisa passe à significante, enquanto o grito permanece como esse primitivo, enlaçado ao real, à coisa. Esse tempo em que as palavras ainda não fizeram morada no sujeito. De acordo com Queiroz (2003), a voz sobrevém com o grito, primeiro som proferido pela voz do bebê. Grito que é uma reação de angústia às perturbações da economia libidinal, grito que corta o silêncio e que será o precursor da linguagem.

É também pelo grito que o bebê vai procurar acalmar sua tensão, o que a mãe vai interpretar como demanda, como apelo ao Outro, introduzindo dessa maneira a criança na comunicação significante. A linguagem sobrevém, portanto, para o bebê, desse investimento como sentido para a mãe, pelo fato de que ela vem, ela lhe traz o seio quando ele grita ou chora. O próprio fato de trazer o seio, em si, já dá sentido aos gritos e ao choro. Em seguida, qualquer som da criança a mãe vai interpretar como apelo, como demanda e vai significá-lo à criança. Se essa interpretação falta, o grito não pode se transformar em palavra, ele pode se manter puro grito, ou ser interpretado simplesmente como manifestação de hostilidade. (Queiroz, 2003, pp. 19-20)

A invocação exige, é claro, uma dimensão inteiramente diversa, ou seja, que eu faça meu desejo depender do teu ser, no sentido de te convidar a entrar na via desse desejo, seja ele qual for, de maneira incondicional.

Esse é processo da invocação. Essa palavra que dizer que eu apelo para a voz, isto é, para aquilo que sustenta a fala. Não para a fala, mas para o sujeito como portador dela, e é por isso que, nesse ponto, encontro-me no plano do que há pouco chamei de nível personalista. [...] É no nível da fala, e por se tratar de que essa se articule de conformidade com nosso desejo, que a invocação se coloca. (Lacan, 1957-1958/1999, pp. 158-159)

Retornando à primeira etapa do grafo, que liga o *d* (referente ao desejo), de um lado, à imagem de *a* e a *m*, isto é, ao eu, do outro lado, como explica Lacan (1957-1958/1999), por intermédio da relação do sujeito com o *a*. A segunda linha representa a demanda, na medida em que a demanda vai da identificação, passando pela posição do Outro (*A*) em relação do desejo. O Outro fica, assim, decomposto. A primeira cadeia, quando é única e simples, refere-se ao nível da demanda. Na sequência, alguma coisa intervém, e se duplica a relação significante. Em uma linha fica a resposta do “Outro Primordial”. Na outra linha duplicada está representada a intervenção de uma outra instância, a paterna. Intervenção que faz Lacan se reportar à divisão do sujeito (*Spaltung*) e ao que seria um significante. Irá dizer que a cadeia significante é uma passagem de um significante para o outro e

que ela se dá pelo apagamento. Reforça sua condição de traço, de lugar vazio por dizer de uma “presença passada”. Ao pensar a construção do grafo e as incidências terceiras na constituição do sujeito, recorto de Porge (2014) a afirmação sobre o lugar que Lacan atribuiu ao supereu no grafo, lugar que mais tarde, na sequência de sua formulação, será destinado à voz. Em Freud, como recupera o autor, o supereu se forma a partir de falas ouvidas dos pais ou de seus substitutos.

É na linha da articulação significativa, a da proibição, que o supereu se formula, até mesmo sob suas formas mais primitivas, ao passo que é na linha da transformação do desejo, como sempre ligado a uma certa máscara, que se produz o Ideal do eu. (Lacan, 1957-1958/1999, p. 344)

Se o significante, portanto, é um vazio, é por atestar uma presença passada. Inversamente, no que é significante, no significante plenamente desenvolvido que é a fala, há sempre uma passagem, isto é, algo que fica além de cada um dos elementos. É essa passagem de um para o outro que constitui o essencial do que chamamos cadeia significativa.

Essa passagem, como evanescente, é justamente o que se faz voz – nem sequer digo articulação significativa, pois é possível que a articulação continue enigmática, mas o que sustenta a passagem é a voz. (Lacan, 1957-1958/1999, p. 355)

E essa “passagem evanescente” será justamente o que Lacan, nesse momento de elaboração do grafo, nomeia de voz. O que sustenta a passagem de um significante ao outro, segundo Lacan (1957-1958/1999, p. 355), é a voz: “Inversamente, numa passagem que é atual, manifesta-se alguma coisa que o aprofunda, que está além, e que faz dele uma voz”. Aqui, Lacan diz desse momento em que o supereu dá lugar à voz. “A transmissão é algo de essencial nisso, já que é graças a ela que o que acontece na passagem ganha consistência de voz” (Lacan, p. 355). Caldas (2007) refere que a voz está intimamente ligada ao desejo e à sua interpretação, o que não a desvincula do gozo ou de uma consistência corporal. O corpo aqui tomado como campo do circuito pulsional, onde se aloja, nas palavras da autora, a voz.

A voz não é somente um objeto causal, mas um instrumento através do qual se manifesta o desejo do Outro. Lacan, no Seminário 13, irá dizer que mesmo que não tenha se estendido nas discussões acerca da voz, afirma sua implicação com o desejo, pois se o desejo do sujeito se funda no desejo do Outro, esse desejo como tal se manifesta a nível da voz. A mensagem sonora da mãe, como elabora Queiroz (2003), faz-se um enigma para o bebê, instaura-se aí o *Che vuoi?*, formulação de

Lacan, trabalhada no Seminário 6, para dizer da pergunta sobre o desejo do Outro, sobre o que falta ao outro. *Che vuoi?* inicialmente inscreve a demanda. Este enigma é uma primeira forma de demanda, diz Queiroz (2003). Lacan (1957-1958/1999, p. 91), no Seminário 5, formula que demanda “[...] é aquilo que, a partir de uma necessidade, passa por meio do significante dirigido ao Outro”. E a necessidade só chega até nós refratada, fragmentada, despedaçada. Freud, conforme relembra Lacan no seguimento desse seminário, mostra que a estrutura dos desejos é determinada por outra coisa que não as necessidades. Segue Lacan mais adiante:

[...] a demanda por si só, é tão relativa ao Outro, que o Outro logo se descobre na posição de acusar o sujeito, de repeli-lo, ao passo que, ao evocar a necessidade, ele o autentica, assume, homologa, aproxima-o de si, já começa a reconhecê-lo, o que é uma satisfação essencial. O mecanismo da demanda faz com que o Outro, por natureza, se ponha a ela, e poderíamos dizer que a demanda exige por natureza, para se sustentar como demanda, que haja uma oposição a ela. (Lacan, 1957-1958/1999, pp. 91-92)

A demanda é trabalhada por Lacan, no Seminário 12, da seguinte forma:

[...] a demanda como tal, o que chamo de demanda é esse movimento circular que tende a ser em si mesmo paralelo e sempre repetido [...] a demanda de satisfação da necessidade, de onde uma psicologia empírica tenderá a fazê-la partir, porém ela é aquilo no qual o discurso se inscreve no lugar do Outro, tanto que isso se diz no lugar do Outro, é uma demanda, mesmo que para a consciência do sujeito, ela seja oculta. A esquizofrenia causada pela demanda do sujeito. Até o momento entendamos que a demanda está definida como o discurso que vem a se inscrever no lugar do Outro. (Lacan, 1964-1965/n. d., n. p., tradução minha)

E se em um primeiro tempo a reação da criança é simultânea à voz da mãe, ao longo do processo, deixará de ser. A criança irá procurar os intervalos do discurso materno, tentará preencher seus vazios. Interessante para pensar como a voz vai se dar nas escansões, nos cortes, como Lacan formula. Algo da voz começa a se inscrever nos intervalos do Outro. É só no intervalo do Outro que o objeto *a* advém, que algo pode se destacar, fazer falta no Outro para, a partir desse processo, poder vir a faltar no bebê. Conforme nos situa Lacan (1962-1963/2005b, p. 300), “é próprio da estrutura do Outro constituir um certo vazio”. Recordo essa passagem do Seminário 10, em que Lacan nos diz:

Se a voz, no sentido em que a entendemos, tem alguma importância, não é por ressoar num vazio espacial qualquer. A mais simples emissão da voz no que é

linguisticamente chamado de sua função fálica – que alguns acreditam estar no nível da simples tomada de contato, embora se trate de algo bem diferente – ressoa num vazio que é o vazio do Outro como tal, o *ex nihilo* propriamente dito. A voz que responde ao que é dito, mas não pode responder por isso. Em outras palavras, para que ela responda, devemos incorporar a voz como alteridade do que é dito.

[...] A verdade entra no mundo com os significantes antes de qualquer controle. Ela se experimenta, reflete-se unicamente por seus ecos no real. (Lacan, 1962-1963/2005b, p. 300)

“Ecos no real”, expressão lacaniana que evoca a fala artaudiana sobre o que o grito pode transportar de mensagem. Lacan (1962-1963/2005b), por sua vez, fala do vazio onde ressoa a voz, não modulada, porém articulada. Diferente das sonoridades, situa-se em relação à fala. O grito, por sua vez, aparece como essa manifestação que transborda ao sujeito diante de uma incapacidade de lidar com as alterações internas e que pode convocar o Outro.

Ora, há no sopro humano saltos e quebras de tom, e de um grito a outro grito, transferências bruscas pelas quais as aberturas e os impulsos do corpo inteiro das coisas podem ser subitamente evocadas, e que podem arrumar ou liquefazer um membro, como uma árvore que se apoiasse sobre a montanha de sua floresta.

Ora, o corpo tem um sopro e um grito pelos quais ele pode chegar ao fundo decomposto do organismo e se transportar visivelmente até altos planos irradiantes onde o corpo superior o espera. É uma operação na qual a profundidade do grito orgânico e do sopro lançados passam por todos os estados possíveis do sangue e dos humores, todo o combate de farpas e esquirolas do corpo visível com os monstros falsos do psiquismo [...]. (Artaud, 1948, citado por Virmaux, 2009, p. 323)

2.4 Do que se destaca em voz: o objeto da pulsão invocante

Infinitas reticências e uma continuidade metonímica acompanham a inscrição dessa letra “a”. Letra que pode remeter ao mesmo tempo à fantasia de completude vivenciada nos momentos mais arcaicos da constituição do sujeito (momento fusional mãe/bebê), mas que pode remeter também à infinita insatisfação do ser humano após deparar-se com a experiência da inscrição da falta. O objeto *a* é ao mesmo tempo insuficiência e excesso que se acumula. Representante da falta, falta a ser, é motor do desejo, é objeto causa do desejo sempre perdido, sempre inacessível. Centro do circuito pulsional, o objeto *a* move a pulsão que libidiniza a voz, o olhar, o seio e o cíbalo. Efeito da castração, o objeto *a* será aquilo que é heterogêneo à rede de significantes, é o excedente, ou seja, aquilo que cai. O objeto *a* diz do encontro ou do desencontro de duas demandas, a da mãe e a do filho,

encontro sempre incompleto, demanda sempre insatisfeita e que irá, por isso, instituir o desejo. É porque a mãe, o Outro primordial, desconhece o desejo do filho e não pode lhe ser total na sua resposta, que há a construção de um hiato entre ambos. É um mal-entendido entre a dupla, isto é, porque a mãe não sabe o que deseja o filho, que se opera o corte significativo e, assim, algo da ordem do impossível se impõe, o objeto não é alcançado.

Recorro rapidamente às elaborações de Nasio (1993) para auxiliar nas elaborações sobre o objeto *a*, para seguir pensando a voz em sua articulação à *lalangue* e ao corpo. Nasio (1993) então coloca o objeto *a* como aquilo que é heterogêneo à cadeia significativa. O objeto *a* é o excedente gerado pelo sistema significativo. Nesse sentido, o autor propõe o objeto *a* como o furo na estrutura do inconsciente, um lugar deixado vazio pelo significativo. O furo como borda, isto é, bordas contráteis do corpo animadas pelo gozo. O objeto *a* então pode ser associado como o fluxo de gozo que percorre a borda dos orifícios do corpo e a essas partes destacáveis do corpo, como se referia Lacan. Recordo uma passagem dos *Escritos*, em “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”, onde Lacan fala das zonas erógenas e sua relação com a pulsão:

A própria delimitação da “zona erógena” que a pulsão isola do metabolismo da função [...] é obra de um corte que se beneficia do traço anatômico de uma margem ou uma borda: lábios, “cerca dos dentes”, borda do ânus, sulco peniano, vagina, fenda palpebral e até o pavilhão da orelha [...]. (Lacan, 1960/1998c, p. 832)

Como trabalhado anteriormente, o objeto *a* é isso que se destaca do corpo, o não especularizável. O destacamento, conforme Nasio (1993), é determinado por três condições: uma imaginária e outras duas simbólicas. A voz ao lado do olhar estaria ligada a uma condição simbólica, enquanto o seio e as fezes, estariam ao lado de uma condição imaginária. A condição imaginária está relacionada a uma forma que desenha o objeto, como o seio e as fezes. A condição simbólica primeiramente está associada a uma fenda orifical palpitante, como as pálpebras, como a boca. A segunda condição imaginária para o destacamento do objeto consiste na dupla demanda. Para explicá-la, é necessário pensar no fato de que os objetos só se desligam e se separam do corpo sob a ação da fala. “É sempre uma fala que os separa do corpo” (Nasio, 1993, p. 103). A primeira fala seria a fala mais primitiva que separa o seio do corpo da mãe e esse mesmo seio da boca do bebê.

Essa fala mais primitiva é o grito. “[...] é através dos gritos que pedem a mamada que a criança se afirma” e, de certa maneira, autonomiza-se como sujeito do desejo” (Nasio, 1993, p. 103). O grito tem valor de demanda e como demanda implica em uma fala em contrapartida. Mas quem pede a quem? Trata-se da dupla demanda: a demanda do sujeito ao Outro e a demanda do Outro ao sujeito. Outro que nesse momento podemos pensar como o Outro primordial, a mãe.

A fala então opera como corte, é o que produz separação, pois a fala que constitui a demanda nunca atinge uma completa satisfação nem do lado do sujeito, nem do lado do Outro. Há sempre uma inadequação fundamental entre a coisa e a linguagem, como muito bem coloca Nasio (1993). O objeto *a* cai então desse desencontro inerente à dupla demanda. É pelos mal-entendidos que nos pomos a desejar. A demanda como corte significante consiste nesse contínuo “errar o alvo” de seu objeto. Na falta, pela insatisfação surge a imagem alucinada do objeto, este o objeto do desejo ou objeto *a*. Lacan (1960/1998c, p. 862) assim escreve: “é entre o seio e a mãe que passa o plano de separação que faz do seio o objeto perdido que está em causa no desejo”. Nasio (1993), de forma bastante didática, situa as etapas da produção do objeto *a*: a primeira, em que o objeto se separa do corpo; a segunda, quando o objeto não pertence nem ao sujeito nem ao Outro; a terceira, quando o sujeito se faz objeto. Este terceiro momento ocorre após estar inscrita a separação ou destacamento do objeto. O sujeito então irá identificar-se com ele, instaurando a lógica da fantasia: \$ punção de *a*.

Caldas (2007), ao recuperar elaborações lacanianas acerca do objeto *a*, o situa no que ultrapassa cada objeto de seu uso comum e de seus objetivos, não se esgota em sua utilidade, mantém-se enigmático, “opaco à significação”, e sobretudo produz gozo. Está do lado do que causa a busca pelo objeto que faz semblante de satisfação, mas se preserva como isso que aponta o desejo, por isso falta e é enunciado nas demandas, como esclarece Caldas (2007). A impossibilidade de encontro com o objeto tem relação, conforme destaca Darmon (1994), com a incidência significante sobre a pulsão. Que o objeto seja variável, que possa mudar, remete ao movimento metonímico inerente a cadeia significante. Metonímia que, tal como relembra Darmon (1994), é o que Lacan chamou de desejo.

É no Seminário 6, *O desejo e sua interpretação*, que Lacan situa a voz como a terceira forma do objeto *a*. A partir das elaborações acerca das vozes escutadas por Schreber, Lacan se interroga pela função da voz no delírio: “É da mesma voz

que se trata na voz do delirante?” (Lacan, 1955-1956/2002, p. 411). Será na presentificação das vozes em Schreber, nas frases interrompidas, que Lacan encontrará material para ancorar a voz como objeto *a*. A voz, no delírio, conforme constrói Lacan, atende às exigências formais do objeto *a*, isto é, sua função significante de corte, de produção de intervalo. O objeto *a* aparece como isso que se separa do sujeito. Algo do sujeito que dele se separa, e desse corte resta uma marca. E a voz, diz Lacan (1955-1956, 2002), a emissão da voz é alguma coisa que corta, que se escande. Lacan diferencia a voz como objeto *a* da voz que é sustentada ao telefone: “O que é que a voz nos ensina como tal, mais além do discurso que ela sustenta no telefone?” (Lacan, 1955-1956/2002, p. 412). Não se trata da voz que escutamos, que materializamos no suporte sonoro, mas de uma voz que está reduzida “ao ponto puro onde o sujeito não pode tomá-la senão como impondo-se a ele”.

O objeto voz, de acordo com Caldas (2007), surge no vazio desenhado pela sonoridade transformada em material significante, entre sua emissão na cavidade bucal e seu retorno ao canal auditivo. A voz, como objeto *a*, é isso que cai da esquizo entre o ouvido e a voz, há assim uma disjunção entre som e voz. A voz, como objeto, materializa-se por intermédio do som, mas está para além dele. No Seminário 10, Lacan irá se referir ao objeto *a* na psicose como “folhas mortas”:

De que objeto se trata? Daquilo a que chamamos voz.

Nós o conhecemos bem, acreditamos conhecê-lo bem, a pretexto de conhecermos seus dejetos, as folhas mortas, sob a forma das vozes perdidas da psicose, e seu caráter parasitário, sob a forma dos imperativos interrompidos do supereu. (Lacan, 1962-1963/2005b, p. 275)

No seminário *As psicoses*, Lacan traz um bom exemplo para entender essa esquizo entre som e voz trazida por Caldas (2007), quando ele menciona o surdo-mudo. Diz ele: “se o surdo-mudo ficar fascinado pelas linhas das mãos de seu interlocutor, ele não registrará o discurso veiculado por essas mãos” (Lacan, 1955-1956/2002, p. 158). “Linguagem não é vocalização”, profere Lacan em 1963, em uma das lições do Seminário 10. Nesse sentido, também, que Lacan (1985/1972-1973) propõe: que se diga fica esquecido por trás do que se diz no que se ouve. A voz, como elabora Caldas (2007), permanece e emerge a-fônica do material de que é feita, como o vaso não é o barro, mas o oco criado com o barro.

O que compreendemos está para além do que é captado acusticamente. A frase, como afirma Lacan, só se torna viva se ela apresenta uma significação. Isto é, há vida na frase na medida em que essa significação, produzida pelo jogo significante, remete a uma outra coisa, uma outra significação. Não se trata, portanto, de garantir o sentido de uma fala pela via sensorial, em razão de que foi captado pelo aparelho auditivo. “Como aquele que escuta uma frase em uma língua estrangeira, terá visto perfeitamente a dita frase, mas será uma frase morta” (Lacan, 1955-1956/2002, p. 159). O sentido, dessa forma, isso que se vetoriza na cadeia significante, ocorre pela produção de significação fruto do jogo significante.

A voz, nas palavras de Caldas (2007), como objeto ocupa esse lugar limite, litoral entre a presença de um querer dizer e o silêncio como avesso do dito. A voz se articula com o indizível. Quinet (2011) situa uma diferença importante entre fala e voz, situa a fala no terreno do endereçamento ao Outro. Há, portanto, uma demanda que coloca em circulação uma fala que irá articular os significantes na produção de uma significação. Articulação que remete ao assinalamento de Lacan (2002) acerca da frase viva, quando existe o relançamento a novas significações. Construção que me remete às construções de Artaud sobre voz e palavra, bem como de uma travessia da voz à fala.

Tenho muita dificuldade para falar, porém felizmente para as coisas que quero falar-lhe e que afetam, todavia posso escrever. (Artaud, 1981, p. 31)¹⁶

[...] todo poema é uma liberação. (Artaud, 1980, p. 37)

A voz, para Porge (2014), destacaria-se do objeto sonoro, sofreria esse corte, separação do sujeito diante da falta no Outro no que ele propõe como “Estádio do Eco”. Para o autor, o “Estádio do Eco”, “a borda turbilhonante do silêncio”, estaria ligado a uma passagem do grito ao apelo e à fala, tendo a voz como resto. A voz, nessa travessia, se torna esse impossível de recuperar. Resto em torno do qual a pulsão dá voltas. Um resto do qual, conforme refere Porge (2014), só podemos apreender o eco. No Seminário 13, *O objeto da psicanálise*, Lacan, em 20 de abril de 1966, retoma essa ausência de materialidade da voz como objeto *a*. Ela está para além da sonoridade. A voz será suporte para a linguagem em seus efeitos de

¹⁶ Fragmento de carta a Jacques Latrémolière, escrita em 1943.

“corte e escritura”. Nessa discussão acerca da função da voz, Lacan retoma o estudo da fenomenologia das vozes nas psicoses:

[...] Não há mais que tomar o texto de Schreber e ver aí diferenciada, como já lhes disse, mensagem de código e código de mensagem, para ver ali meios de captar de uma maneira abstrata senão perfeitamente fenomenologizada, a função da voz em tanto que, mediante a qual podemos começar a nos desapegar de uma posição inverossímil que consiste em colocar em questão a objetividade das vozes do alucinado. [...] Em que suas vozes seriam menos objetivas? Em que a voz, sob o pretexto de que não é sensorial, seria algo irreal? Algo irreal em nome de quê? É um preconceito que data de não sei que etapa arcaica da crítica do pretendido conhecimento. [...] O estatuto da voz, falando com propriedade, deve fazer-se entrar nas categorias mentais da clínica [...]. (Lacan, 1965-1966/n. d., n. p., tradução minha)

De acordo com Porge (2014), como objeto *a*, a voz, então, destaca-se das representações sensoriais, destaca-se de uma representação sonora que seria uma imaginarização da voz. Lacan (1963/2005a) no seminário *Nomes-do-Pai*, recupera essa proposição de que a voz como objeto da pulsão não é uma questão de timbre. Não é isso que fica registrado em um disco, como ele exemplifica, porém algo que pode ser transmitido pela escansão de sua fala. Contudo, a voz não é o dizer. E a voz, como qualquer objeto pulsional, não é especularizável, não possui uma imagem especular. Ela funciona como mais-de-gozar. Além do corte, a voz se coloca como objeto da pulsão invocante por inscrever um circuito entre dois orifícios corporais – boca e ouvido. Aí se estabelece o circuito da pulsão invocante. Porge (2014), recuperando uma formulação de Lacan do seminário *Nomes-do-Pai*, fala sobre a dimensão temporal da voz, do objeto *a*. Ao longo de uma duração de tempo, a fala sofre pausas, passa por silêncios, aí nos intervalos a voz ressoa. Porge (2014) destaca três tempos da pulsão invocante que estão conectados a duas séries: a série da boca, do falar ou do chamar, e a que sai da orelha, o escutar, o ouvir. A primeira assim se estrutura: falar ou chamar; ser falado ou ser chamado; fazer-se falar ou fazer-se ser chamado. E a segunda, que sai da orelha dessa forma: ouvir ou escutar; ser ouvido ou ser escutado; fazer-se ouvir, fazer-se escutar. Temporalidades que permeiam momentos da fala de Artaud acerca dos percursos que seu dizer percorre a partir de seu corpo até chegar ao espectador. Em sua produção há a construção de uma travessia por onde flui uma mensagem que se lança das cartas, do corpo, do grito, da arte, até “tocar o peito do espectador”.

[...] da vista ao ouvido, do intelecto à sensibilidade, do gesto de uma personagem à evocação dos movimentos de uma planta através do grito de um instrumento. Os suspiros de um instrumento de sopro prologam as vibrações de cordas vocais, com tal senso de identidade que não sabemos se é a própria voz que se prolonga ou o sentido que, desde os primórdios absorveu a voz. (Artaud, 1938/2006, p. 58)

Artaud propõe a escansão como forma de recortar um ritmo para seus poemas, ritmo que é singular na medida em que cada leitor encontrará o seu. Nesse fazer-com os seus poemas algo se recorta em cada leitura, em cada voz que cai na escansão da leitura. Em Artaud, leitura é ato. Algo cai nessa operação, a voz aí emerge em sua potência de objeto *a*, isso que se destaca em escansão e que produz “pensar”, que relança o sujeito.

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

Ratara ratara ratara
Atara tatara rana

Otara otara katara
Otara retara kana

Ortura ortura konara
Kokona kokona koma

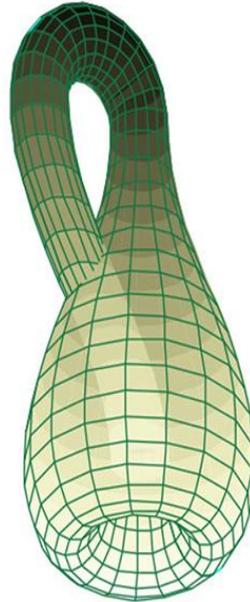
Kurbura kurbura kurbura
Kurbata kurbata keyna

Pesti anti pestantum putara
Pest anti pestantum putra

Mas isto só é válido se tiver jorrado de uma vez só; buscado sílaba por sílaba [...]. (Artaud citado por Willer, 1986, pp. 118-119)

Lacan, citado por Porge (2014), refere que é na escansão da fala que se encontra a voz em sua dimensão de objeto *a*. Escansão que produz intervalo entendido como o vazio produzido pela falta no Outro, pelo enigma de seu desejo e de seu gozo. Diante da existência dessa falta no Outro, algo pode cair, algo pode se destacar do sujeito, como, por exemplo, a voz. É em um espaço vazio, produzido a partir de um corte, ou seja, de uma escanção, que a voz pode surgir em sua dimensão de objeto *a*. Algo que se destaca do corpo, perdendo seu excesso de encarnação. Operação que ocorre de maneiras distintas nas neuroses e nas

psicoses, em que permanece ligado ao corpo do sujeito. Porge (2014), para situar o trajeto da pulsão invocante, recorre às formulações de Lacan sobre a garrafa de Klein, estrutura topológica que situa, na topologia lacaniana, a voz.



Em “O aturdido”, Lacan escreve que a topologia se faz necessária para demonstrar o real. Sua topologia tem a função de demonstrar que há cortes no discurso que modificam a estrutura. “A topologia não foi feita para nos guiar na estrutura. Ela é a estrutura – como retroação da ordem de cadeia em que consiste a linguagem” (Lacan, 1972/2003, p. 485). Em suas palavras, o que a topologia ensina é o vínculo necessário que se instaura entre o corte e o número de voltas que ele comporta para se obter uma mudança na estrutura. A arte – em especial, neste trabalho, a arte artaudiana –, o que teria a nos apresentar sobre esse real? Real que Lacan tentou contornar pela topologia. A arte poderia, assim como a topologia, dar novas perspectivas desses cortes estruturantes na constituição do sujeito, poderia nos oferecer novos contornos do real? Na sequência de seu escrito, Lacan (1972/2003) refere que o corte instaurado pela topologia é o dito da linguagem, contudo, sem esquecer o seu dizer.

Porge (2014), por sua vez, escreve, pela topologia lacaniana, o trajeto da pulsão invocante que tem como referencial a superfície moebiana em que se constitui a garrafa de Klein. Um trajeto em duplo laço, em oito interior, onde dois orifícios se articulam – boca e orelha; falar e ouvir – bordeando um vazio. Para

Lacan, no seminário *Problemas cruciais da psicanálise*, o vazio que resta desse oito interior é situado como o silêncio. No Seminário 11, Lacan (1964/1998b) se refere ao oito interior como a topologia do sujeito.

A garrafa de Klein permitiu a Lacan figurar a voz em sua condição de objeto *a*, esse objeto que não possui representação, destacado da materialidade sonora que se dá no movimento de boca à orelha. Como toda pulsão se dá em um trajeto, em um circuito, não se estanca em uma representação, em um alvo. Para figurar o movimento pulsional e esse lugar de vazio que bordeia a voz, Lacan se utiliza da figura topológica da garrafa de Klein. Lacan, com a garrafa de Klein; Munch, com *O grito*; Artaud, com o autorretrato!



Na aula 4 do seminário *Problemas cruciais da psicanálise*, Lacan se interroga: “Em sua essência o que é a garrafa de Klein?”. E responde que é simplesmente algo vizinho a um toro. Ela é feita de duas bandas de Moebius com um vazio central, uma porção nula. Esse vazio central diz topologicamente da posição subjetiva do ser. Esse lugar corresponderia topologicamente ao objeto *a*, *essencial* à dialética analítica. A garrafa de Klein, então, é uma superfície orientável, uma arena simples cujo corpo está retorcido de um modo orientado, superfície que tem direito e avesso. Conforme refere Granont-Lafont (1990), essa estrutura topológica mantém interior e

exterior em continuidade. Ela permite sustentar essa outra estrutura que Lacan nomeou objeto *a*, e essa articulação permite pensar, segundo Lacan (1964-1965/n. d.), as relações do objeto *a* ao Outro.

O objeto *a*, tal como apresenta Quinet (2012), não possui consistência, não possui a materialidade das palavras com seu material significante. Não é simbólico nem imaginário, é da ordem do real. Sua única consistência é lógica, afirma o autor. “Envelopado pela imagem” e situando suas coordenadas na rede simbólica, de acordo com Quinet (2012, p. 33), atua como um objeto condensador de gozo.

Objeto perdido que em um dia mítico nos ofereceu uma fantasia de satisfação e que, por vezes, retorna como eco do que foi perdido, sem nunca ter existido. A letra *a* que funda seu nome vem de *autre*, “outro” em francês. Refere-se, para Lacan, à alteridade para o sujeito do desejo, que encontra em seu semelhante, no pequeno outro, aquilo que desperta desejo e dá prazer. O objeto *a* é tanto causa de desejo como mais-de-gozar. Como causa de desejo, de acordo com Quinet (2012), refere-se ao objeto perdido da satisfação; como mais-de-gozar, é o objeto da angústia e objeto alvo, esse que tampona a falta e obtura o desejo – este sempre articulado à presença da falta.

Tanto que sou *a*, que meu desejo é o desejo do Outro, e por isso que por ali passa toda a dialética da minha relação com o Outro, que define minha relação de alienação, substituindo-se ali, nos permite um outro modo de relação, a separação de algo que me instaura como caído, como reduzido a um pedaço dessa estrutura do desejo do Outro [...] É ali por onde passa a verdadeira natureza de minha dependência do Outro, e especialmente de seu desejo, pois o fantasma não é outra coisa que esta conjunção da *Entzweing* do sujeito com o *a* graças ao qual uma falsa completude vem a recobrir o que é impossível do real. (Lacan, 1964-1965, n. d., n. p., tradução minha)

2.5 O grito e o limite da palavra

No momento de falar a você, minha consciência, reduzida a um fio, me põe não em poder das emoções, de sensações, pensamentos, associações, vibrações quaisquer da sensibilidade geral, nem do eu, senão sob o poder da angústia. Tão contraído sinto meu poder de raciocinar, que me sufoca, e vou gritar. (Artaud, 1979, p. 59)

Artaud parecia estar ocupado em dar voz ao grito que não está materializado no som, esse que passa de boca ao ouvido, mas interessado no grito que toca o peito, nesse que carrega uma mensagem cifrada, algo que amarra corpo e *lalangue*.

Algo entre o somático e o psíquico também circulava nas elaborações do artista, circuito pulsional que, no teatro, fazia-se ato e texto. A verdade, para Artaud, está no impossível que o grito evoca, está na “Palavra anterior às palavras” – “não-palavra”, já destacada por Coêlho (2013), impregnada de tensão, um “grito ontológico”, como escreve o autor. Para Quilici (citado por Coêlho, 2013), o grito não é necessariamente a emissão de um som inarticulado e estridente. A palavra pode ser “palavra-grito” quando é resposta primeira ao “impacto ordinário” – essa apreensão da vida como “crueldade”. Dirá Quilici que a “palavra-grito” irrompe em Artaud desse impacto originário e pode abrigar seus efeitos, garantindo a conexão entre a expressão e a vida.

Lacan irá falar, no seminário *De um Outro ao outro*, sobre o grito verdadeiro da angústia, o grito vazio, o grito mudo. Em sua fala sobre o verdadeiro, associa à função do objeto *a* e recorda sua menção ao quadro de Munch. Interroga-se sobre o que poderia o Outro responder ao sujeito nesse momento do grito. “Nada”, exceto na direção da fabricação do objeto *a*. “Não há nada diante do sujeito, senão ele, o um-a-mais entre tantos outros, e que de modo algum pode responder ao grito da verdade, mas que é, muito precisamente seu equivalente – o não-gozo, a miséria, o desamparo e a solidão” (Lacan, 1968-1969/2007a, p. 24).

Para descrever o grito com que sonhei, para descrevê-lo com palavras vivas, com palavras apropriadas e para, boca a boca e respiração contra respiração, fazê-lo passar não para o ouvido, mas para o peito do espectador. (Artaud, 1938/2006, p. 171)

Esta carne que não se toca mais na vida, esta língua que não chega a ultrapassar sua casca, esta voz que não passa mais pelas vias do som... tudo isto que faz minha múmia de carne fresca dá a deus uma ideia do vazio em que a necessidade de ter nascido me colocou. (Artaud, citado por Assoun, 1999, p.135)

Assoun (1999) irá tomar o fragmento do texto artaudiano para pensar uma voz que não passa pelas vias do som, algo que subverte a ideia definidora de objeto sonoro e que redireciona a pesquisa para a dimensão da voz como objeto da pulsão. Lacan (1968-1969/2007a) menciona que esse grito, na elaboração freudiana, estará associado a “alguma coisa absolutamente primária” e ao *Nebenmensch*, o próximo. “É no próprio silêncio que se centra esse grito, que surge na presença desse próximo” (Lacan, 1968-1969/2007a, p. 219). Artaud, em sua obra *O teatro e seu*

duplo, fala que o grito que lança na peça o *Teatro do Séraphin* é aquele que evoca “o buraco do silêncio, de silêncio que retrai”:

Ora, o grito que acabo de lançar evoca primeiro um buraco de silêncio, de silêncio que se retrai, depois o barulho de uma catarata, um barulho de água, está na ordem, pois o barulho está ligado ao teatro. [...]

Isso significa que quando represento meu grito deixou de girar em torno de si mesmo, mas desperta seu duplo de forças nas muralhas do subterrâneo.

E esse duplo é mais do que um eco, é lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu. (Artaud, 1938/2006, pp. 170-171)

Grito que quando endereçado ao público ganha um duplo que transcende o eco e se faz lembrança. Artaud em sua poética fala sobre uma linguagem esquecida, evocada por esse duplo do grito que só acontece quando representado, quando endereçado. Uma linguagem de um tempo anterior que pode ser evocada quando nos reportamos ao grito. “O grito é o limite da voz. Ele rasga a garganta”, elabora Porge (2014) que relança a questão que orienta este escrito. Nessa travessia entre voz e fala, o grito aparece como esse chamamento arcaico anterior às palavras que pode fazer laço entre a criança e aquele que irá acolhê-la em sua necessidade.

Do desamparo, nasce o grito em um tempo ausente de palavras. Segundo Dolto (1984, citada por Queiroz, 2003) é pelo grito e pelos sons que sobrevêm com as modificações corporais que observamos os caminhos do bebê até sua entrada na linguagem. É se tornando apelo que o grito entrará no circuito pulsional. Entre o grito e a voz, conforme situa Porge (2014), há um tempo de passagem pelo jogo de vocalizações, os balbucios, os gorgolejos, as lalações, *motherese* ou *parentese*. Para Queiroz (2003), como efeito de repetição, a sensação auditiva referida à cadeia de significantes – entendida pela autora como percepção de um som – torna-se em seguida a percepção de um discurso. A voz, assim, prende-se na alucinação e, posteriormente, na representação. O discurso da criança, por sua vez, estrutura-se progressivamente desde o grito até as lalações, o balbucio, as palavras e as frases. O “Estádio do Eco”, segundo as formulações de Porge (2014), estaria ligado a esse momento de passagem do grito ao apelo e à fala, produzindo a voz como objeto resto.

Porge (2014) refaz o percurso de Lacan pelo estádio do espelho para propor o “Estádio do Eco”, momento de constituição do sujeito em que a voz se destaca do

eco sonoro, assim como o estádio do espelho é o tempo em que há a disjunção entre olhar e visão. Nesse sentido, olhar e voz não são especularizáveis, ou seja, não possuem imagem especular. O autor busca no mito fundador de Narciso elementos para propor o estádio do eco. “O complexo do espelho é um complexo de espelho e de eco” (Porge, 2014, p. 103). Recorre então à cena do encontro entre Narciso e a ninfa Eco, “que ainda tem um corpo, mas não sabe calar quando se fala com ela, nem sabe falar primeiro”. É um castigo dado por Juno, por ela ter mentido a respeito dos amores de Júpiter. Com Eco, nos diz Porge (2014), há reduplicação da voz de Narciso; com o espelho d’água, há reduplicação da imagem. Todavia, não se equivalem. Uma concerne à imagem e é totalizante; a outra, diz respeito ao som e é parcializante.

O estádio do eco encontra sua pertinência na contemporaneidade do estádio do espelho graças à importância da função simbólica que nele exerce a fala, já que o ponto em que o sujeito se olha é o ponto a partir do qual ele fala e faz de seu grito apelo. (Porge, 2014, pp. 102-103)

“Entre a voz e seu eco desliza o silêncio”, segue o autor em suas proposições. Para ele, é necessário discernir o entrelaçamento do silêncio e da voz, da voz como objeto *a*, isto é, separado e separável. A hiância entre os dois orifícios da fonte da pulsão invocante acentua o caráter separado da voz. O fato de que há passagem por dois orifícios corporais é o que caracteriza a voz como objeto pulsional.

Silêncio, voz e grito formam, de acordo com Porge (2014), um nó. O grito irá manter sua ligação ao corpo, como dito anteriormente, do corpo que goza, ali onde *lalangue* faz texto. Essa linguagem de gozo, como refere Lacan (1975, citado por Queiroz, 2003) intervém sob a forma de *lalangue*, “primeira marca do ser falante”. Nas elaborações da autora, “se a língua é condição do inconsciente, a *lalangue* é a língua particular e única para cada ser falante”. Como trabalhado anteriormente, *lalangue* se dá nos cortes, nas escansões, nas pontuações que inscrevem o equívoco. A “*lalangue* é a língua do inconsciente de cada um”, nas palavras de Queiroz (2003). Ela estrutura o *falasser*, bem como constitui o substrato onde o sujeito estrutura suas experiências. O *falasser*, dessa forma, estará marcado pelo significante e pela castração, por isso é incapaz de dizer tudo. Serão as lalações, o balbucio, *lalangue*, puro gozo que se articulará com o objeto voz.

As construções de Queiroz (2003), bem como as de Porge (2014), fazem-se suporte para transitar pela obra de Artaud, que propõe essa linguagem física, materializada no corpo, nos sons, nas palavras sem sentido, algo que adquire certa radicalidade em seus poemas glossolálicos. Artaud estilhaça as palavras. Estilhaçamento que remete a pesquisa a esse tempo do grito, da “Palavra anterior à palavras”, onde *lalangue* é (a) língua vigente.

Estimado senhor:

Como não tenho tinta e nem posso tê-la, pois aqui os outros internos viram meus tinteiros sobre meus livros e meus escritos, lhe escrevo com lápis. Não fui ao México para fazer uma viagem de iniciação ou por prazer, bom para narrar em um livro que se lê o amor. Fui encontrar uma raça que poderia seguir-me em minhas ideias. Se sou poeta ou ator, não sou para escrever ou declamar poesias, senão para vivê-las. Quando recito um poema não faço para que aplaudam, senão para sentir corpos de homens e mulheres – corpos, digo – que se agitem e girem em um unísono [...]. Quero que os poemas de François Villon, de Charles Baudelaire, de Edgar Poe e Gérard de Nerval se tornem verdadeiros e que a vida fora dos livros, das revistas e do teatro e das massas que a retém e crucificam para capturá-la passe ao plano da interna magia dos corpos [...]. (Artaud, 1972, p. 85)

Oscar del Barco (1979, p. 24) escreve no prefácio do livro *Antonin Artaud. Textos 1923-1946*: “por isso em Artaud irrompe cada vez com mais força o grito. O grito é a unidade, o que irrompe é a unidade, um mundo, uma sociedade, um corpo que não representa nada. O grito é a ruptura da linguagem”. Afirmação que conversa com as proposições de Lacan (1955-1956/2002), quando refere que o grito, “a borda mais extrema da participação motora da boca na fala”, é a coisa pela qual a palavra falada se combina com a função vocal absolutamente a-significante. Contudo, nessa “coisa”, estão contidos todos os significantes possíveis, “é justamente o que nos faz sentir arrepios ao ouvir o uivo do cão diante da lua”, diz Lacan. O uivo, ou o grito, é um puro significante, há algo de evanescente na emissão do uivo. O grito é a unidade em que há um mundo, mas não representa nada. Daí a angústia do sujeito, tomado pelo “tudo” que não encontra representação em nada.

Faz já sete anos que não vivo mais do que comigo mesmo e longe de tudo. E já não sei o que as pessoas gostam que se diga, porém, pelo contrário, conheço todas as verdades que gritam dentro de mim mais e mais a cada dia [...]. (Artaud, 1986, p. 22)

Nada, silêncio absoluto que se segue ao grito. Assim como certa vez escuto de uma paciente...

“Achei que estava ficando louca. Pensei é agora. Vou ficar louca, estou enlouquecendo, ai! Vou gritar, agora! Vou gritar! Mas não grito, mas escuto o grito. Mas se grito tudo perde o controle, é como se tudo se desorganizasse de vez. Escuto o grito, depois do silêncio completo. Depois de ouvir o barulho da chaleira mais forte que meus pensamentos. Escuto meus pensamentos e tenho vontade de gritar. É agora, vou gritar, mas o grito não sai.”

O grito que vem depois do silêncio é mudo, ecoa em uma voz áfona, que não passa, como refere Artaud em suas elaborações, pelas vias do som. Grito que ecoa no corpo, que toma o corpo como seu anteparo. O que vem depois é desassossego, é desorganização. As palavras deixam de ter uma “história pronta, um roteiro”, como me fala a paciente, que na sequência da sessão assim continua: “tudo se organiza, deixo de escutar meu pensamento quando meu marido chega, quando escuto uma outra voz”.

É a entrada de uma outra voz, além da dela, que redireciona suas ideias, que reordena seus pensamentos e lhe devolve sua história. Bela passagem para pensar o efeito da voz na relação do sujeito ao Outro. A voz do outro, semelhante, relança a voz ao circuito pulsional, parece descolar a voz do corpo da paciente, relança ao laço ao Outro. Grito e silêncio, nesse sentido, parecem estabelecer um elo, ambos apontam para um vazio da palavra.

O grito, segundo Lacan, provaria o silêncio. O grito, por conseguinte, ao extinguir-se, causaria o silêncio. E o sujeito, por sua vez, surgiria nesse intervalo. Lacan, no seminário *Problemas cruciais da psicanálise*, cita Robert Fliess, filho de Fliess, para falar da função do silêncio:

O silêncio é o lugar mesmo onde aparece o tecido sobre o qual se desenrola a mensagem do sujeito; é ali onde nada impresso deixa aparecer o que é desta palavra e o que é dele; esta é sua equivalência com uma certa função do objeto *a*. (Fliess, citado por Lacan, 1964-1965/n. d., n. p., tradução minha).

É em função do objeto de excreção, do objeto urinário ou fecal, por exemplo, da relação ao objeto oral, que Fliess nos ensina a distinguir o valor e a qualidade de um silêncio, pelo modo como o sujeito entra ali, como o faz durar, como sustenta-se e sai dele.

De acordo com Porge (2014), o silêncio pode ressoar quando o grito o escava, referindo-se à garrafa de Klein para pensar o “furo do grito”. Assim como Lacan (1964-1965/n. d), Porge (2014) também recupera a tela de Edvard Munch, *O grito*, para ilustrar suas elaborações. O autor segue com uma pergunta que aqui se faz interessante: “O que pode ser melhor que o silêncio de um quadro para falar do grito?” (Porge, 2014, p. 115). Interessante na medida em que desloca a questão do grito e da voz para algo que se diferencia do som, que ecoa no anteparo da linguagem, em *lalangue*.



O grito (1893), Edvard Munch

Há uma angústia azeda e nublada, tão aguda como uma faca e onde o aquartelamento tem o peso da terra, uma angústia em centelhas, em suspensão de abismos [...]. Eu me refiro à ausência de lugar, de certo sofrimento congelante e sem imagens, sem emoções e que resulta como um golpe indizível de abortos. (Artaud, 1925/2002, p.18)

Lacan, no seminário *Problemas cruciais da psicanálise*, em sua aula de 17 de março de 1965, faz circular entre seus ouvintes a pintura de Munch para interrogar-se: “O que é esse grito? Quem escutará esse grito que nós não escutamos, senão

ele que impõe esse reino de silêncio [...]”. Segundo Lacan (1964-1965/n. d., n. p.), o grito “faz o abismo aonde o silêncio se precipita”. “[...] o silêncio não é o fundo do grito, não há uma relação de Gestalt”. O grito parece provocar o silêncio, parece fazê-lo surgir. “Quando vemos a imagem de Munch, o grito está atravessado pelo espaço vazio do silêncio sem que ele o habite”.

Esta imagem é onde a voz se distingue de toda a coisa modulante, pois é o grito que a faz diferente diante de todas as formas, as mais reduzidas da linguagem, é a simplicidade, a tradução do aparato posta em causa. Aqui a laringe não é mais que uma seringa. A implosão, a explosão. O corte, falta. O grito, nos dá talvez a segurança desse algo por onde o sujeito não aparece mais do que como significado dessa abertura (*béance*) aberta anônima, cósmica, marcada em um canto de duas presenças humanas. A ausência do outro se manifesta por isso que o pintor eleito dividiu em forma de reflexo, indicando-nos essa alguma coisa fundamental que é a que reencontramos no enfiamento, na união, na sutura de tudo o que se afirma no mundo como organizado. (Lacan, 1964-1965/n. d., n. p., tradução minha)

Essa imagem, para Lacan, ajuda a pensar como a voz se distingue de toda modulação. O silêncio, nessa articulação, forma um nó entre algo que é um instante e algo que é falante ou não, o outro. E esse nó fechado pode ressoar quando atravessado pelo “buraco do grito”. Freud, como recupera Lacan na sequência da sua aula, articula o “buraco do grito” ao *Nebenmensch* (o semelhante, o próximo). Esse “buraco intransitável”, como refere Lacan (1964-1965/ n. d., n. p.), “marcado no interior de nós mesmos e ao qual não podemos mais que nos aproximar apenas”. Esse silêncio é talvez desenhado na garrafa de Klein.

Ora, o grito que acabo de lançar evoca primeiro um buraco de silêncio, de silêncio que se retrai, depois o barulho de uma catarata, um barulho de água, está na ordem, pois o barulho está ligado ao teatro. (Artaud, 1938/2006, p. 170)

Darmon (1994), ao trabalhar a fórmula da pulsão para pensar a topologia do objeto *a*, situa o grito como esse ato do sujeito capaz de convocar o reconhecimento, de fora, daquilo que é mais íntimo, “esse núcleo do Ich”. Darmon (1994) recupera uma fala de Lacan sobre o grito não ter a necessidade de ser emitido para ser um grito. Novamente o quadro de Munch auxilia nessa construção: “O grito silencioso constitui a melhor ilustração da pulsão” (Darmon, 1994, p. 160). Freud, como refere Darmon (1994), encontrou nesse grito uma demanda primária endereçada à mãe e que retorna, pois faz parte do Outro: \$ punção D. A pulsão, explica o autor, é a demanda quando o sujeito se desvanece. E a demanda, por sua

vez, também desaparece, deixando presente um corte, um hiato que tece o laço entre corpo e pulsão. Corte que se mostrará múltiplo na superfície desse corpo. E esse corte, segue o autor, “é a borda dessa boca escancarada no quadro de Münch” (Darmon, 1984, p. 160).

Contudo, na ausência da inscrição da falta no Outro, não há escansão, nem corte. O objeto segue aderido ao sujeito. A voz, dessa maneira, pode ser encontrada por se impor ao sujeito. E o objeto, por sua vez, adquire consistência nas alucinações verbais.

Foi acometido por uma doença esquisita. Tornou-se incapaz de atingir seus pensamentos; conservou sua lucidez intacta, porém a mais nenhum pensamento que se lhe apresente ele consegue dar uma forma exterior, isto é, traduzi-lo em gestos ou palavras apropriadas.

As palavras necessárias lhe faltam, não respondem mais ao seu apelo, ele se vê reduzido a assistir a um desfile interior feito apenas de imagens, um acúmulo de imagens contraditórias e sem grande relação umas com as outras. (Artaud, citado por Virmaux, 2009, p. 11)

O grito, isso que Artaud não cessa de tentar escrever, expressão do sujeito desarticulada da palavra, puro real que não encontra sentido, nem significação, nesta pesquisa se faz um articulador importante para pensar a direção da escuta na clínica, em especial da psicose, a partir da relação entre voz e palavra, voz e escrita. No Seminário 16, Lacan (1968-1969/2007a) irá falar que para esse sujeito em *souffrance* o seu grito não é mais que vazio, grito mudo tal como Munch tentou capturar na ponta do pincel em sua incrível tela *O grito*. Lacan, ao lembrar Münch, diz que nesse nível nenhuma outra coisa pode responder do Outro ao sujeito. E de forma muito bonita irá dizer que é apenas pela consistência e na fé ingênua no trabalho de fabricação de um objeto, objeto *a*, que o sujeito encontrará suporte. É na fabricação de um objeto que algo do grito, do vazio pode ganhar ingenuamente alguma representação. A tela de Munch, as cartas de Artaud... Objetos que, segundo Lacan, não irão, contudo, responder a esse grito, pois são seu equivalente no gozo, na angústia, na miséria e na solidão. A partir disso, destaco outro fragmento de uma carta de Artaud (1986, p. 193) escrita a Roger Blin em março de 1946: “Antes da alma está o grito do verdadeiro, e o verdadeiro é um movimento dos ossos, porque os ossos de insondável retumbam nos abismos de nossa pobre natureza que tem sido pisoteada por muitos séculos”.

Melman (2008, pp. 55-56), em uma conferência que versou sobre a paranoia traz uma pergunta interessante: “quando é que vocês se põem a gritar? Não se grita em qualquer momento, se grita quando o significante não serve para nada. Quando ninguém quer escutá-lo, então, como último meio resta justamente ouvir a voz em estado puro”. O autor, nesse sentido, explica que o grito, o “milagre do uivo”, dá-se quando todo o sistema, a saber, sua relação com a linguagem, parece poder desabar. O grito, nesse tempo de injunção, seria a única maneira de sustentar a potência da voz, a única forma de o sujeito se proteger da angústia do desaparecimento, do desabamento do mundo. Couso, Karoty, Aguirre e Mazza (2010), explicam que a voz na sua condição de objeto da pulsão pode se desprender da cadeia significante. Segundo os autores, isso significa que devemos considerar que há desprendimento entre som e texto, entre voz e cadeia significante. Assim, que a voz pode aparecer como som puro, separada da amarração à palavra. Aqui poderíamos pensar na irrupção da crise, injunção que Melman destaca como o “tempo do urro”.

Eu não tenho nada! Eu não tenho vida!! Minha efervescência interna está morta!
(Artaud, citado por Virmaux, 2009, p. 11)

Nesse sentido, o som desprendido da palavra é tomado pelo sujeito como um puro signo de uma significação absolutizada. Algo inassimilável, não subjetivável como elaboram os autores acima citados. Esse desprendimento pode ocorrer tanto nas neuroses como nas psicoses, contudo por caminhos distintos. Nas psicoses, o efeito de desprendimento entre som e texto é brutal em decorrência da forclusão do Nome-do-pai, como destacam Couso, Karoty Aguirre e Mazza (2010). Na neurose, há algo no que toca a voz que se mantém oculto, a voz está ausente quando falamos, e a castração simbólica é a operação que nos faz surdos à voz. O campo do significante reprime o som. Tal esquizo, já anteriormente citada, é destacada por Colette Soler (2007) quando está trabalhando o olhar e a voz na paranoia. Ela retoma o texto de Lacan, “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”, no qual ele novamente separa o sensorio da voz em sua função de objeto pulsional e aponta que o que sustenta a voz como objeto da pulsão invocante não é a modulação, mas o texto. A voz, para Lacan, como recupera Soler (2007), é áfona! No Seminário 13, *O objeto da psicanálise*, Lacan, na aula do dia 8 de junho de 1966,

refere que por vir do Outro, é no interior que “ouvimos” a voz. A voz não é somente um ruído que se modula no campo auditivo. Entretanto, em sua condição de objeto *a*, é isso que cai em uma retração de um significante sobre o outro. Esta é uma condição para a aparição do sujeito, segundo Lacan (1965-1966/n.d.).

Faz-se importante sustentar algo para além da articulação simbólica, para pensar a voz como objeto da pulsão invocante. Em Caldas (2007, p. 94), encontro um caminho para seguir com essa pergunta:

A voz, portanto, não se confunde com a articulação de fonemas no jogo diacrítico da linguagem e é índice de presença do desejo do Outro. Ela pode dispensar o jogo da linguagem e aparecer na demanda do grito ou no enigma do sopro do chofar, mas não se reduz ao significante, embora seja este que mais frequentemente a veicule.

Somos todos fantoches no laço com o Outro em alguma medida. Estamos todos mais ou menos alienados ao Outro, a fórmula do fantasma nos dá notícias da articulação constante entre as posições de alienação e separação que se articulam no sujeito.

Não quero que nenhum médico me diga nunca mais o que tenho que ouvir aqui: “Sr. Artaud, estou aqui para fazer ressurgir sua poesia”. Minha poesia só importa a mim e nenhum médico, nem tampouco um agente de polícia, tem competência alguma em matéria de poesia, de teatro ou de arte, e isto é o que os médicos não me tem entendido nunca em nove anos. (Artaud, 1986, pp. 159-160)

As vozes em Artaud são também dizeres que irão, através da obra, enlaçar-se ao Outro. A angústia, o sofrimento, o enclausuramento se tornam elementos com os quais ele cria. Artaud traz à tona as raízes do grito, essas mergulhadas nas trevas do corpo. Grito que irrompe e que faz passagem à fala através de sua arte. Assim, produz a experiência de poder destacar de si algum objeto, sua escrita, os desenhos, os personagens. A voz, então, faz-se fio na tessitura dessa dissertação a partir de sua função de objeto *a* para poder ler-escutar o que emerge em Artaud. Voz que, em Artaud, precisa ganhar som em suas peças radiofônicas, que desarticulada da palavra se faz ouvir de outros suportes, em especial na sua obra, o corpo. Voz que em Artaud aparece como “objeto encarnado”, como produção do sujeito, fenômeno elementar que, assim como o delírio aponta para a posição do

sujeito, diz de sua história e do que lhe marca a partir do retorno no real da realidade. Voz que testemunha sua relação com o Outro.

[...] para gritar não preciso força, preciso apenas fraqueza, e a vontade partirá da fraqueza, mas viverá, a fim de recarregar a fraqueza com toda a força de reivindicação.

Agora posso encher meus pulmões num barulho de catarata, cuja irrupção destruiria meus pulmões se o grito que quis dar não fosse um sonho.

[...] fizeram nascer em mim a imagem desse grito armado em guerra, desse terrível grito subterrâneo.

Por esse grito, eu preciso cair.

É o grito do guerreiro fulminado que num barulho de vidros embriagado roça de passagem as muralhas quebradas.

Caio.

Caio mas não tenho medo.

Livro-me do barulho da raiva, num solene barrido [...].

Grito em sonho, mas sei que estou sonhando, e nos dois lados do sonho faço reinar minha vontade.

Grito numa armadura de ossos, nas cavernas de minha caixa torácica que, aos olhos perplexos de minha cabeça, assume uma importância desmedida.

Mas com esse grito fulminado, para gritar é preciso que eu caia.

Caio num subterrâneo e saio, não saio mais. (Artaud, 1938/2006, pp. 169-170)

O grito que ganha força em sua fraqueza se faz um caminho por onde escoam seus afetos. No buraco que o grito cava no sujeito, algo do inominável passa. O grito abre passagem, fura o “corpo armadura” para tentar fazer sobreviver a “força de reivindicação”. Artaud com seu grito reivindica existência. Grita para fazer reinar sua vontade! Grito que irrompe na queda. É preciso cair para gritar, como diz o poeta... Recordo-me de pergunta lançada por Melman anteriormente: “quando é que vocês se põem a gritar? Não se grita em qualquer momento, se grita quando o significante não serve para nada. Quando ninguém quer escutá-lo, então, como último meio resta justamente ouvir a voz em estado puro” (Melman, 2008, pp. 55-56). E é dessa experiência, quando o significante não está à disposição do sujeito, que Artaud nos dá testemunho. Da queda do sujeito, quando cai em um “subterrâneo”, é daí que o poeta nos narra sua existência. Na queda cria!

Nada jamais conseguirá igualar meus gritos de homem ocupado com refazer sua vida. (Artaud, citado por Coelho, 1982, p. 15)

Na produção artaudiana que se dá nesse subterrâneo psíquico onde cai o sujeito, identifico um fazer com *lalangue*, a voz e o corpo. Nesse fazer constrói-se a travessia do grito à fala. O grito, nesse cenário, pode irromper e se fazer ouvir. A

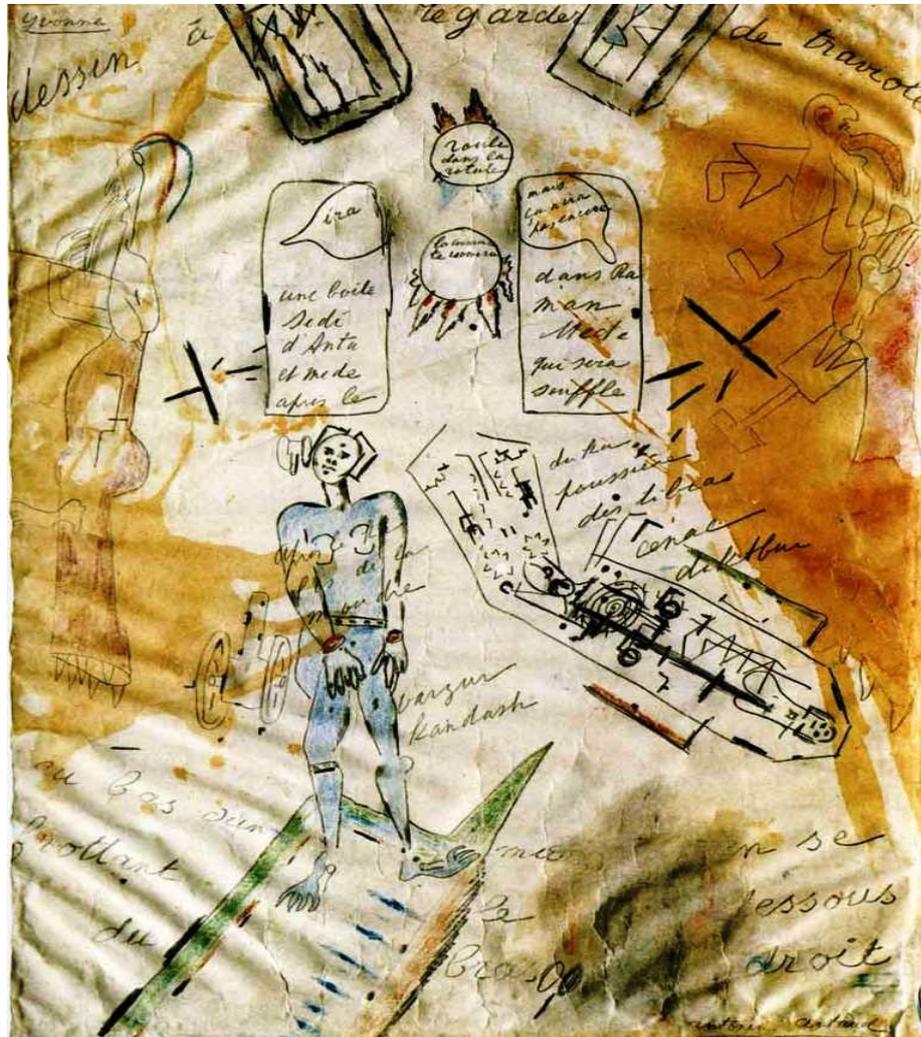
hipótese é de que, ao tentar escrever o grito, Artaud operou com *lalangue* em sua obra. E, nessa operação, o grito pôde ser endereçado. E a voz, ao tocar o peito do espectador, como desejava Artaud, engata-se em um circuito que inclui o Outro. O poeta parece nos oferecer suporte para pensar algo destacado por Porge (2014), quando se refere à problemática da pulsão que se localiza no limite da *lalangue* e do corpo. No fragmento abaixo citado, encontro uma certa amargura entre a linguagem, o corpo e a pulsão.

A falha exprime a vida da linguagem, sendo que a vida para a linguagem significa algo muito diferente do que chamamos simplesmente vida. O que significa morte para o suporte somático tem tanto lugar quanto vida nas pulsões que provêm do que acabo de chamar de vida da linguagem. As pulsões em questão provêm da relação com o corpo, e a relação com o corpo não é uma relação simples em homem nenhum – além disso, o corpo tem furos. (Lacan, 2007b, p. 144)

Artaud lidou com esse limite, aí está sua fonte de criação e seu testemunho acerca da formulação de que a voz é ao mesmo tempo do corpo e da linguagem. Algo que, nessa pesquisa, é suporte para pensar a trama entre a voz, o grito, o corpo e *lalangue*.

Eu não sei o que sou mas sei que há vinte e dois anos não parei de queimar e já disse que fizeram de mim uma fogueira. [...] mas a obra vai destruir o fogo que queima meu corpo e dele vai tirar um outro. (Artaud, citado por Rey, 2002, p. 29)

3 UM CORPO PALCO: DA CARICATURA E DA MÚMIA AO CORPO SEM ÓRGÃOS



Quando vivo não me sinto viver. Mas quando represento sinto-me existir. (Artaud, 1938/2006, p. 171)

O espetáculo será cifrado do começo ao fim, como uma linguagem. (Artaud, 1938/2006, p. 113)

Neste terceiro momento do texto proponho-me a pensar Artaud no palco. O teatro em sua história como espaço de existência possível fora do enclausuramento manicomial. O espetáculo é o lugar que abriga o sujeito e sua produção. O poeta, quase parafraçando Lacan em sua formulação “o inconsciente é estruturado como

uma linguagem”, diz que o espetáculo é cifrado como uma linguagem! No palco de Artaud o convite era para que os atores pudessem lançar mão do improvisado que ganharia como texto, não algo *a priori*, mas cifrado em uma linguagem tal como ela se apresenta nos sonhos, que teria como alicerce o “inconsciente comprimido”, como o poeta nomeava. Artaud reconhecia no inconsciente uma linguagem mais interessante para dizer dos “estados que nunca são nomeados, essas situações eminentes da alma”, dos “inerradicáveis” do humano. Uma linguagem tramada não apenas de palavras, pois estas são frágeis, “pálidas” e “ressecadas”, mas constituída também por algo que no corpo se cifra. Linguagem associada por ele aos hieróglifos. Artaud nos leva a uma linguagem arcaica, primitiva, convida-nos a um retorno ao tempo anterior às palavras. Tempo que habita em todos nós. Lá, “criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões”, onde poderíamos encontrar a “Palavra anterior às palavras”. Artaud, contudo, na certeza de encontrar “A Palavra”, aponta-nos a ausência. Em sua busca, na tentativa incessante de escrever o grito, esse vazio sem palavras, denuncia a falta inerente ao discurso. É o encontro com a ausência da “Palavra” que relança o sujeito à criação. Não há objeto que preencha o vazio do grito. Apenas, como delicadamente fala Lacan, a possibilidade de todos nós fabricarmos um objeto que ofereça ingenuamente uma apresentação desse vazio. É na fé ingênua no trabalho de fabricação de um objeto, objeto *a*, que o sujeito encontra algum suporte, alerta Lacan.

Uma fabricação sem cessar de algum objeto que opere como uma escritura e, nessa inscrição, a existência do sujeito pode ser representada. Assim, situo a obra de Antonin Artaud, em especial, neste tempo do texto, o teatro. No espaço do palco, o corpo poderia viver animado pela “poesia no espaço” – a linguagem capaz de transmitir sua fala. O teatro, para Artaud, como Guinsburg e Kopelman (2011) destacam no prefácio do texto de Mèredieu (2011), tem como ponto crucial remodelar a vida:

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro no qual o homem, impavidamente, torna-se senhor daquilo que ainda não existe, e que o faz nascer. (Artaud, citado por Guinsburg & Kopelman, 2011, p. 23)

Artaud, no palco, faz nascer um corpo. Ao representar, abre uma brecha nos muros do discurso psiquiátrico, faz furo no enclausuramento do sofrimento. Torna dizível sua existência. Seu dizer se faz uma narrativa que, em endereçamento ao

Outro, opera como testemunho na companhia de seus interlocutores. Testemunho nas dimensões aqui já abordadas no início da minha escrita: daquele que narra e daquele que ouve a narração. Artaud no palco é esse narrador que atravessou algo e sobreviveu até o fim a um evento limite radical e que pode dar testemunho.

Como destacam Guinsburg e Kopelman (2011), a fala de Artaud, é a de um corpo que se coloca continuamente em cena para se refazer em suas batalhas, em suas criações. O roteiro de Artaud torna-se o roteiro de uma existência.

Os rasgos de sua imaginação, de seus processos profundos, sobretudo de seu inconformismo, saltavam de sua máquina de escrever datilográfica, de seus carvões, para os papéis timbrados dos bares que frequentou, para os papéis de embrulho dos asilos, para os caderninhos de bolso, em registros de imagens de paisagens instáveis, ameaçadoras e sempre fascinantes [...]. Espelho vivo de sua própria experiência e de seus duplos, sua fala se torna a própria experiência. (Guinsburg & Kopelman, 2011, p. 25)

Temos a necessidade de que o espetáculo ao qual assistimos seja único, que ele nos dê a impressão de ser tão imprevisto e tão incapaz de se repetir quanto qualquer ato da vida, qualquer acontecimento trazido pelas circunstâncias.

Em uma palavra, com este teatro nós reatamos com a vida em vez de nos separarmos dela. (Artaud, 1926/2014b, p. 34)

No teatro, reata-se com a vida! O palco é o espaço que abriga o acontecimento. Ali a vida pode acontecer. Em Artaud, a vida é obra! Nesse caminho, penso na construção poética de Artaud, ao extrair da obra um corpo e um nome. A arte como uma via para esculpir um corpo, como artifício de sustentação para além das amarras das camisas de força, da anestesia do choque.

[...] posso lhe afirmar, estou misturado à vida íntima do teatro, a suas dores, a suas derrotas, a suas esperanças, a suas dificuldades e, às vezes, também a seus triunfos. (Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p. 319)

Artaud, com a arte, produziu uma linguagem para o corpo que, desabitado de desejo, era entregue à condição da múmia, do morto. Mèredieu (2011) destaca como uma das contribuições de Artaud para o teatro justamente o lugar dado ao corpo e à vida no palco. A verdadeira cena teatral, onde tudo está em ação, é a consciência e o corpo, conforme declara a autora. O corpo que, para o poeta, vai ser o centro de tudo e que surge como o “verdadeiro crisol” (Mèredieu, 2011). O corpo,

em minhas leituras, pode ser pensado como esse palco onde tudo está em ação e se transforma.

É no palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato. O Duplo do Teatro é o real não utilizado pelos homens de hoje. (Artaud, 1936, citado por Guinsburg, Telesi & Neto, 2014, p. 127)

O teatro se fazia enquadrado para que ele pudesse dar a ver e escutar o corpo que, em cena, ganhava vida e voz. As vozes e os ruídos são elementos que compõem o texto em seu teatro. Quase todos os seus projetos cênicos irão contemplar o uso do som, da voz, dos gritos, dos ruídos como suportes de seu roteiro. “Cada elemento sonoro será tomado à vida” (Virmaux, 2009, p. 55). Desse modo, estrutura-se sua linguagem concreta que permeará o teatro de uma nova relação com o corpo e com as palavras:

Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantamentos. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. (Artaud, 1938/2006, p. 103)

Virmaux (2009) refere que há teatro porque há conflito. Artaud é o palco de um confronto incessante, de um combate interior jamais terminado. Para Virmaux (2009), o teatro, na história do poeta emerge da necessidade de se fazer ouvir pelo mundo, de “derrubar paredes”, de encontrar um lugar entre os outros. O teatro era um instrumento e meio de ação. Conforme propõe o autor, Artaud tem em seu eu a “sede de uma luta encarniçada”.

Fiz taumaturgia em público, é inteiramente verdadeiro, mas gostaria de saber se me censuram por causa de minha taumaturgia ou de meus delírios.

Como a taumaturgia não é internável, mas o delírio sim, disseram que eu era um delirante a fim de se livrarem do taumaturgo que existe em mim, é isso. (Artaud, citado por Coelho, 1982, pp. 31-32)

O teatro, ao colocar em cena o sofrimento, traria a esperança de libertar-se dos conflitos, representando, projetando para fora de si. Associa a essa colocação o movimento moebiano que permeia a todos, esse único tecido em que dentro e fora se tecem em continuidade. O fora e o dentro estão contidos um no outro. Afirmação

que encontra sustentação ao se pensar na banda de Moebius, em que o direito e o avesso são uma e única margem (Granon-Lafont, 1990). Ao endereçar ao outro, um enlaçamento se tece na direção do Outro. Dentro e fora ganham uma narrativa menos persecutória e invasiva desde o armado da cena que o teatro produz.

Quando não se tem um corpo e não se é nada, quando nunca se respirou, há que se ter uma vontade terrível para fabricá-lo, e ganhar com o lugar para respirar em totalidade. (Artaud, 1977, p. 82)

Jogamos nossa vida no espetáculo que se desenrola no palco; e para o espectador, seus sentidos, sua carne, estão em jogo [...]. Ele deve ser convencido de que nós somos capazes de fazê-lo gritar. (Artaud, citado por Virmaux, 2009, p. 42)

O teatro é um dos fios que tecem o pulsional em Artaud. No enquadre do palco, no “marco da cena” – conceito que tomo emprestado das formulações de Zanchettin (2014) – o Outro é lugar de endereçamento. Ali, nesse espaço/tempo, dava-se a ver, dava-se a escutar em um novo laço ao Outro, menos enclausurador. A “montagem do marco da cena” é formulada por Zanchettin (2014) como a colocação em cena da materialidade do tempo e do espaço, particularmente do espaço/corpo/palavra. A autora situa que o armado conceitual que se refere à “montagem do marco da cena” provém da psicanálise freudiana e lacaniana “pincelado pela arte, neste caso, o teatro”. Segundo suas elaborações, o esquema freudiano da colocação em cena, referido aos sonhos, permitiu analisar a representabilidade e extrair dessa análise a ideia de escrito para o marco da cena, extrair daí o traço erógeno, pulsional, que se atém ao corpo. Lacan seria quem lhe permitiu avançar na direção da definição da “montagem do marco da cena” a partir dos desenvolvimentos sobre a passagem ao real da escritura, da qual precipita o escrito como invenção. De acordo com suas construções, a montagem do marco da cena atua no campo do escrito, na medida em que dá lugar à colocação do corpo no espaço, da qual precipita a colocação no plano do escrito.

A modalidade de intervenção situada por Zanchettin (2014) responderia à necessidade de operar clinicamente com o espaço a partir dos limites dados no laço transferencial. A autora desenvolve tal via de intervenção para pensar, em especial, a clínica com a esquizofrenia. Nesta pesquisa, tomo a “montagem do marco da cena” para trabalhar a função do teatro na construção da existência de um corpo em Artaud. Escolho, portanto, como direção, a proposta de Zanchettin (2014), para

sustentar a hipótese de que o teatro operou efeito de escritura de um corpo em Antonin Artaud. A autora, para situar a “montagem do marco da cena” no plano do escrito, recorre às construções freudianas acerca dos sonhos, de onde recolhe elementos para entender o mecanismo de representação e figurabilidade. O sonho é um texto que permite a leitura de uma escritura a partir de algo tal como hieróglifos.

[...] o sonho é um rébus. E Freud trata de estipular que é preciso entendê-lo, como afirmei a princípio, ao pé da letra. [...] As imagens nos sonhos só devem ser retidas por seu valor de significantes, isto é, pelo que permitem soletrar do “provérbio” proposto pelo rébus do sonho. Essa estrutura de linguagem que possibilita a operação da leitura está no princípio da significação do sonho, da *Traumdeutung*.

Freud exemplifica de todas as maneiras que esse valor de significante da imagem nada tem a ver com sua significação, e recorre aos hieróglifos. [...] estamos numa escrita em que até o pretense “ideograma” é uma letra. (Lacan, 1957/1998a, pp. 513- 514)

Freud, segundo os apontamentos de Zanchettin (2014), ao reafirmar a íntima relação entre pulsão e representação, delimita as bordas do campo representacional no aparato psíquico e mantém aberta a questão sobre o que fica fora de registro – o que não cessa de não se escrever. De acordo com a autora, a ausência de representação pode se dizer tanto do reprimido quanto do que não conseguiu representar-se no aparelho psíquico, algo como o núcleo real do inconsciente, onde o não ligado assume toda a importância. O papel da figurabilidade, por sua vez, é também entendido por Lacan (1957/1998a) no texto “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, como “consideração para com os meios da encenação”.

Digamos que o sonho se parece com o jogo de salão em que se estando na berlinda, levar os espectadores a adivinharem um enunciado conhecido, ou uma variação dele, unicamente por meio de uma encenação muda. O fato de o sonho dispor da fala não modifica nada, visto que, para o inconsciente, ela é apenas um elemento de encenação como os demais. (Lacan, 1957/1998a, p. 515)

Zanchettin (2014), para falar do efeito de escritura que se dá na montagem do marco da cena na clínica com a esquizofrenia, toma também as formulações de Lacan no Seminário RSI, quando é dito que o corpo parece ser o primeiro suporte de uma escritura. A autora irá situar o corpo como palavra-corpo. Assim, o escrito se dá na passagem ao real da escritura, o que supõe, conforme os apontamentos, seu enlace com o corpo. Conforme situa Zanchettin (2014), ao tomar a palavra ao pé da

letra – algo recomendado por Lacan ao se referir ao fazer do analista com a letra –, estamos trabalhando com o que é da ordem do escrito. Esse escrito estará colocado desde um saber-fazer com o corpo. Corpo que o sujeito tem por incorporação do simbólico. Rodríguez Ponte (1994, citado por Zanchettin, 2014) afirma que o discurso do Outro deixa marcas no corpo do sujeito. Essas marcas traçam escrituras decifráveis, pois se trata de uma letra que se lê no discurso falado pelo sujeito. Assim, a letra cifrada pode ser decifrada na língua materna, na *lalangue*. Essa letra, conforme Rodríguez Ponte (citado por Zanchettin, 2014), que opera no cifrado sintomático e no cifrado interpretativo, Lacan chamou de precipitação do significante.

A colocação em cena, a montagem do marco da cena, seria um modo de dar lugar ao saber fazer com isso no corpo do esquizofrênico. Tal intervenção clínica opera desde a perspectiva de que o analisável (o que se cifra e se decifra) não resulta da precipitação do significante, ou não somente dela, quer dizer que provém, fundamentalmente, do corpo, da função ativa deste, quer dizer, que no significante faz rasgo e rasgo que é um Um. Neste sentido, operamos desde a verdade do espaço, quer dizer, do interior do corpo, pois a colocação no espaço é também estrutural, não se trata de pura forma. Por isso definimos que a montagem do marco da cena na esquizofrenia é um modo de operar clinicamente com a verdade do espaço, o que supõe a colocação no espaço do corpo, que não é sem a colocação no plano do escrito (cifrado-corpo). (Zanchettin, 2014, p. 373, tradução minha)

Não aceito o fato de não ter feito meu corpo por mim mesmo [...]. Não sou dos que acreditam que a civilização deva mudar para que o teatro mude; e acredito que o teatro, utilizado no seu sentido superior e o mais difícil possível, tem força para influir sobre o aspecto e sobre a formação das coisas. (Artaud, citado por Virmaux, 2009, p. 16)

Destaco a “força de influir sobre a formação das coisas”. Artaud nos ajuda a seguir na direção do que Zanchettin (2014) aponta acerca do corpo que, acolhido na montagem do marco da cena, trama-se no espaço/tempo/palavra do palco. A cena atua como borda onde algo de uma escritura se dá no real. Nos projetos cênicos artaudianos, o dar-se a ver, dar-se a ouvir/escutar, fazer-se falar, está em cena e, nesse sentido, o pulsional é levado ao seu limite. Artaud, para isso, lança-se a pensar como transcrever os dizeres que escapam às palavras articuladas. Como escrever o pulsional? Como escrever a voz? Como escrever o grito? Nas elaborações de Zanchettin (2014), o poeta demonstra preocupação por encontrar essa forma de transcrever, como em partituras, com um novo tipo de linguagem cifrada, tudo o que tinha sido composto: o que leva a mostrar a partitura no espaço do espetáculo. Para Artaud, a cena seria um lugar físico e concreto que exige ser

ocupado, e que lhe permita falar a partir de sua própria linguagem concreta. Em Artaud, é a palavra-corpo que faz escritura.

Quanto ao resto, é preciso encontrar novos meios de anotar essa linguagem, quer esses meios sejam aparentados com os da transcrição musical, quer se faça uso de uma espécie de linguagem cifrada. [...]

Por outro lado, essa linguagem cifrada e essa transcrição musical serão preciosas como meio de transcrever as vozes. (Artaud, 1938/2006, p. 107)

Uma linguagem que transcrevesse as vozes, isso que se dá nos interstícios da palavra, ali onde as palavras não se alojaram e o que habita é o pulsional. Artaud, em suas colocações, remete a esse inominável das vozes, isso que decanta do sujeito, mas que precisa de uma nova escritura para se fazer ler. É nesse sentido que recorro à “montagem do marco da cena” para pensar essa transcrição da voz em seu tempo de desenlace da palavra, o grito. Ao colocar o corpo no espaço da cena, o que nele se cifra tem a chance de lançar-se em um circuito que demanda uma leitura. O corpo, então, torna-se esse anteparo distinto da fala que porta uma escritura e, portanto, um dizer. Caldas (2007) auxilia a estruturar a articulação entre corpo e escrita:

A escrita é algo que exige uma superfície para se materializar. No *falasser*, ela pode ser situada no corpo. Assim, é uma escrita do gozo que faz sentido, mas também não faz sentido, ou seja, uma escrita da qual a história de um *falasser*, plena de sentidos e de enigmas por meio dos quais ele se fala, se escreve, se diz [...]. Em uma palavra, tudo que deriva de seu corpo como prolongamento.

[...] Disso depreende que as marcas de seu corpo, como um campo de gozo, deixarão vestígios em todas as modalidades de escrita que seu corpo vier a depositar em outras superfícies, seja a do papel, seja a da tela [...]. (Caldas, 2007, p. 57)

A escrita, portanto, mantém-se viva pelo enlaçamento dos três registros – real, simbólico e imaginário – mas é com sua transmissão que pode reenlaçar, pelo ato da leitura, o real da vida ao imaginário do corpo e ao simbólico do puro traço (Caldas, 2007). Proposição que vai ao encontro da hipótese de que Artaud, em suas mais diversas tentativas de escrever o grito, em alguma medida, pôde produzir essa amarração. No ato da publicação, nisso que se destaca do corpo do poeta, que se faz dejetado, algo da produção de um vazio pode acontecer, vazio que remete à falta, uma aproximação ao desejo. Daí também destaco a importância do teatro na história de Artaud, como essa forma de escritura, de produção que cai do corpo do artista e

que, quando se destaca, quando é dada a ver e a escutar, pode inscrever um certo furo. Trago tal apontamento como uma hipótese para seguir pensando. Para Zanchettin (2014), o jogo entre o dar a ver e o olhar enquanto objeto a no campo escópico assume toda sua importância. Segundo ela nos aponta, “sem estes elementos, o teatro perde sua especificidade e encanto”. Zanchettin (2014) esclarece que a respeito da colocação em cena, cabe dizer que a entrada se refere ao acionar do ator, isto é, ao que acontece exclusivamente no cenário, diante do olhar do público. Assim, não importa o texto ou o diretor, mas o aqui e agora da improvisação. O conceito de “colocação em cena”, portanto, tem na improvisação sua principal referência, ou seja, importa o “acionar”, o que acontece e se produz no cenário diante do olhar do público.

Cada espetáculo se tornará, por este fato mesmo, uma espécie de acontecimento. Será preciso que o espectador tenha o sentimento de que desempenha diante dele uma cena de sua própria existência, em uma cena verdadeiramente capital. (Artaud, 1926/2014b, p. 34)

O teatro
é o estado,
o lugar,
o ponto,
onde se apreende a anatomia humana,
e através dela se cura e se rege a vida.
No limiar de um teatro invisível, portanto.

(Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p. 24)

Um teatro com o invisível! Artaud mais uma vez dissocia ver e olhar, mais uma vez nos aponta para algo que se produz e diz do sujeito na ausência de uma materialidade. Encontro no teatro artaudiano um trabalho com o pulsional, com o limite do pulsional. “O teatro é corpo e está feito para chegar ao corpo”, como muito bem situa Zanchettin (2014, p. 390). E o corpo do ator é a base material concreta sobre a qual procede a criação. O “marco da cena” se constitui na operação que viabiliza tal trabalho e no modo de operar com o escrito que se atém ao corpo. Porge (citado por Zanchettin, 2014) refere que é pela teatralização que há escrito. A teatralização, conforme a autora destaca, é o escrito na palavra. A partir de tais apontamentos pode ser possível entender o efeito de inscrição erógena em jogo nas condições ou meios da colocação em cena. O marco da cena, o que dá lugar à cena

propriamente dita, opera no campo do escrito. A colocação em cena seria o acontecimento no qual se precipita o efeito de inscrição erógena, o que supõe que a colocação do corpo no espaço dá lugar à colocação no plano do escrito.

Com a cena teatral há atualização de um limite que não é representável, porém que, contudo, tem tanta realidade, como uma corrente de cem mil volts. Este limite é o olhar, a voz, o corpo. (Porge, 1989, citado por Zanchettin, 2014, p. 391, tradução minha)

Artaud reconhecia essa potência invisível que no corpo tinha morada e que no teatro ganhava existência. A espacialidade desenhada no armado da cena lhe oferecia uma borda para viver a criação de uma outra escritura, uma linguagem nova que transmitisse aos seus espectadores o irrepresentável, inominável e absurdamente real. O teatro, ao longo de minha escuta-leitura de Artaud, surge como desdobramento da questão de pesquisa que se interroga pela travessia da voz – quando desamparada das palavras – à fala. Artaud, com sua obra, põe-se em companhia, seja de seus interlocutores nas suas cartas, seja do público a quem endereçava sua arte. Penso que, ao colocar-se em companhia, criava uma passagem ao fora de si deste inominável, inexpressável, puro real que tomava seu corpo. Passagem que se faz apelo, demanda ao Outro. No armado da cena, algo da pulsão se colocava em curso. O corpo em Artaud é anteparo de transmissão do seu dizer. Dessa maneira, ele o habitava, como uma tela onde inscrevia seu ser.

Tenho por princípio que as palavras não pretendem dizer tudo [...]. Acrescento à linguagem falada uma outra linguagem e tento tornar mágica sua antiga eficácia, sua eficácia sedutora, integrante da linguagem da palavra cujas misteriosas possibilidades esquecemos. [...]

Haverá nos espetáculos que montarei uma parte física e escrita na linguagem habitual das palavras; e que mesmo a parte falada e escrita o será num sentido novo. (Artaud, 1938/2006, pp. 130- 131)

O corpo é palco para Artaud, ali se escreve um roteiro sem palavras e potente em sua função de transmissão. Os gestos portam uma enunciação que excede às palavras. Artaud defendia que o corpo do ator guarda um dizer, algo que não se lê via gramática ou através de uma língua. Há nele algo que se lê com *lalangue*. Falava de uma linguagem que é anterior às palavras articuladas, conectada com os afetos e com uma origem do ser. Artaud, em minhas elaborações, fazia com *lalangue* na tentativa de escrever o real. O ator era convidado ao improvisado, deixar-

se flunar em cena guiado pelos pensamentos mais recuados, por pontos do “inconsciente comprimido”. Artaud estava ocupado em dar a escutar em seus gritos, em seus gestos isso que *lalangue*, nas formulações lacanianas, representa.

[...] aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervém as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervém, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopeias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos. (Artaud, 1938/2006, p. 102)

Artaud, no texto *O teatro e seu duplo*, refere, ao falar sobre cena, que esse é um espaço para ser preenchido por uma linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra. Para Artaud, a linguagem física e concreta seria verdadeira se os pensamentos por ela expressados escapassem à linguagem articulada. Há uma verdade em Artaud que não passa pela sustentação nas palavras, mas advém de uma “poesia no espaço”. A cena, no teatro artaudiano, é criada a partir de um “impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras” (Artaud, 1938/2006, p. 63).

Todo espetáculo conterà um elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo o tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantadora das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanharão a pulsação de movimentos familiares a todos [...]. (Artaud, 1938/2006, p. 106)

Artaud se descompromete com o sentido e toma algo que tem, no sentir, sua mensagem. Os poemas glossolálicos do poeta auxiliam a pensar esse outro fazer com as palavras. Nas glossolalias, podemos experimentar esta linguagem física e que atravessa o corpo, que se dá no espaço da cena, em se tratando do teatro; que se dá na leitura em voz alta de seus poemas, para que a sonoridade das palavras estremeça os ossos. Artaud coloca em cena enlaçamentos que compõem borda para o sujeito e convoca com sua produção a perceber o corpo como esse que é

atravessado pela voz em suas diferentes “modulações”, em suas diferentes modalidades de ecos no sujeito. O corpo, para Artaud, se faz palco e texto.

[...] as ideias que tenho, invento-as sofrendo-as eu mesmo passo a passo e pé por pé, não escrevo mais do que tem sofrido medida por medida de meu corpo e ponto por ponto de todo meu corpo, o que escrevo é encontrado sempre através das angústias, as angústias da moral do meu corpo. (Artaud, 1986, p. 93)¹⁷

O artista, em sua obra, seja nas cartas produzidas ao longo das internações até o último dia de sua vida, seja no teatro, nos poemas ou nos autorretratos vive a busca por encontrar uma forma de transcrever o que é da ordem do grito. Dessa forma, o caminho de pesquisa pela voz, pelos meandros do circuito pulsional conduz a uma pergunta auxiliar sobre o corpo. Pergunta que emerge na experiência clínica ao encontrar, no lugar de palavras articuladas a uma trama discursiva, algo que dá a ver a história de um sujeito através do que no corpo se cifra.

[...] pois o teatro que abre um campo físico exige que esse campo seja preenchido, que seu espaço seja mobiliado com gestos, que se faça viver esse espaço em si mesmo e magicamente, que se perceba nele um viveiro de sons, que nele se percebam novas relações entre o som, o gesto e a voz – e é possível dizer que o teatro é isso [...]. (Artaud, 1938/2006, p. 166)

¹⁷ Fragmento de carta escrita a Jean Paulhan, em 1945, em Rodez.



Autorretrato, Antonin Artaud (11 de maio de 1947)

É do corpo e de sua colocação em cena que se enuncia Artaud. Em sua arte há algo que se cifra e se decifra no corpo, ou seja, a possibilidade de produção de um enigma se inscreve no corpo. Artaud em suas cartas escreve sobre a múmia e a caricatura. E é esse corpo inanimado, mortificado que Artaud toma como o seu, feito em sua ausência com algo que lhe pertence e que, segundo ele, pode ser recuperado recuperando o curso do tempo.

[...] o corpo de Antonin Artaud vivo é somente uma caricatura de mim, mas essa caricatura feita quando eu não estava ali foi feita com uma coisa essencial que me pertence e é preciso retomá-la recuperando o curso do tempo. (Artaud, citado por Mèredieu, 2011, p. 35)

Recupero parte da citação realizada no início de minha escrita para trabalhar a hipótese de que o tempo/espço produzido no palco faz efeito de escritura, de borda, para ali o sujeito ter um corpo. Utilizo o verbo “ter” em referência a Lacan, quando, no Seminário 23, diz:

Ter relação com o próprio corpo como estrangeiro é, certamente, uma possibilidade, expressada pelo fato de usarmos o verbo *ter*. Tem-se um corpo, não se é ele em

hipótese nenhuma. [...] Mas a forma de Joyce *deixar cair* a relação com o corpo próprio é totalmente suspeita para um analista, pois a ideia de si como um corpo tem um peso. (Lacan, 1975-1976/2007b, p. 146)

Em Zanchettin (2014) encontro suporte para sustentar tais achados que versam sobre Artaud ter produzido, com a obra, um corpo e um nome. Para a autora, quando o enigma se inscreve no corpo do sujeito ele passa a ter e a dispor de um corpo. O sujeito pode, por encontrar-se situado em uma radical exterioridade linguageira, ter em seu próprio corpo a sua dor de existir, bem como sua cura. O poeta em sua narrativa nos dá testemunho sobre uma certa condição de estrangeiridade, seja na linguagem, seja em sua relação com o próprio corpo. Nos momentos de crise, de algo que irrompe na realidade ameaçando todo o edifício, tal como articula Lacan no seminário *As psicoses*, a presença do Outro toma corpo e toma o corpo do sujeito. Artaud desenha ao longo de sua “obra vivida”, “obra experiência” um corpo outro que se diferencia daquele tomado pelos julgamentos de Deus e se aproxima do corpo sem órgãos enunciado na peça radiofônica “Para acabar com o julgamento de deus”. A travessia que encontro na sua história é tecida nos emaranhados do corpo e dos gritos, no anteparo do palco e no anteparo das folhas dos cadernos que portavam seu laço com a cultura. Em “Para acabar com o julgamento de deus”, um poema transformado em peça radiofônica, Artaud apresenta a ideia do corpo sem órgãos:

Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia.
Eu digo, para refazer sua anatomia.
O homem é enfermo porque é mal construído. É preciso desnudá-lo para raspar esse animalúnculo que o corrói mortalmente,
deus
e juntamente com deus
os seus órgãos
Pois, amarrem-me se quiserem,
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem
conseguido fazer um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então o terão ensinado a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar

(Artaud, citado por Willer, 1986, pp. 161-162)

Artaud anseia refazer a anatomia, refazer o corpo, mas dessa vez furado. Um corpo sem órgãos, esburacado e por isso sem espaço para sofrer o julgamento de deus. Os órgãos, tal como ele os entendia, eram por onde deus infligia seus castigos e exercia seu controle sobre os homens. Ao esburacar o corpo e estilhaçar a palavra, sua existência se torna mais possível. O corpo sem órgãos parece aproximar de uma relação ao “ter”, “dispor” de um corpo, operando uma certa extensão no laço ao Outro. Em “Para acabar com o julgamento de deus”, encontramos um Artaud ocupado em denunciar os limites do discurso psiquiátrico, mas também sua tentativa de fazer com a obra um lugar para existir, recuperar a “coisa essencial” que lhe pertence em uma extensão temporal que a obra produz. Segundo Virmaux (2009), “Para acabar com o julgamento de Deus” é uma obra teatral que foi levada ao rádio acompanhada de uma apresentação (composta por barulhos e batidas, vozes, gritos) destinada a agir sobre o ouvinte. Destinada a acabar com todas as amarras que mantinham o poeta em permanente julgamento e condenação. Nela reafirma suas problematizações acerca da psiquiatria e da loucura:

– O Sr. está louco, Sr. Artaud?
Está delirando.
- Não estou delirando.
Não sou louco.
[...] Agora é preciso que o homem se decida sobre sua castração.
Como assim?
Como assim?
Sob todos os aspectos o senhor está louco
E louco varrido.
– [...] ponha-me na camisa de força se quiser
Mas não há nada mais inútil do que um órgão.

(Artaud, citado por Virmaux, 2009, pp. 19-20)

O corpo sem órgãos, de acordo com minhas leituras, é uma tentativa de criar algum intervalo no estado de absoluta entrega ao Outro, posição diferente da enunciada em uma das cartas aqui citadas, em que seu corpo era entregue como pagamento dos pecados dos homens. Para Oscar del Barco (1979), o corpo sem órgãos emerge da experiência esquizofrênica, porém se inscreve em um projeto revolucionário de Artaud. A revolução é o “corpo refeito”, que se faz sem órgãos, pois estes pertencem a um “corpo propriedade”, alienado a um mundo enfermo.

Artaud, de um esfacelamento da “palavra ressecada” – presa ao seu significado a priori –, autoriza-se à liberdade. Tal como Lacan refere no seminário *A identificação*, uma possível negação do Outro implicaria para sujeito uma ideia de automutilação. Colocar em causa seu desejo implica algo de uma fragmentação de si, um si que implica o corpo. É um corpo que se fragmenta. Zanchettin (2014) retoma um apontamento de Lacan acerca das derivações de Deleuze sobre a ideia do “corpo sem órgãos” de Artaud, que, no entanto, tratar-se-ia de “órgãos sem corpo”, isto é, de um “corpo sem discurso”. É a partir de uma outra relação com a linguagem que o corpo ganha vida na existência do poeta.

Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou.

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

E com o hieróglifo de uma respiração posso reencontrar uma ideia do teatro sagrado. (Artaud, 1938/2006, p. 160)



Autorretrato, Antonin Artaud (dezembro de 1947)

Me recordo de ter realizado eu mesmo minha encarnação essa noite, no lugar de tê-la recebido de um pai e de uma mãe. (Artaud, 1977, p. 89)

“O resto se faz com gritos” (Artaud, 1938/2006, p. 159). Assim ele indica, ao defender a necessidade de os atores entrarem em conexão com seu corpo e suas sensações, para poderem acessar essa outra linguagem esquecida e que é capaz de produzir o encantamento, de arrebatá-lo o espectador. No palco, da potência do marco da cena, o poeta sobrevive ao enclausuramento manicomial, faz ouvir através da sua poética seu grito que, em endereçamento ao Outro, poderia recuperar algo da palavra perdida.

Ninguém mais sabe gritar na Europa, e especialmente os atores em transe não sabem mais dar gritos. Quanto às pessoas que só sabem falar e que se esqueceram de que tinham um corpo no teatro [...]. (Artaud, 1938/2006, p. 160)

E de travessias e de traveses se fez o texto. Assim foi acontecendo o percurso pela obra de Antonin Artaud, que inicialmente se deu tal como ocorre no grito, como uma irrupção. Como um susto, o encontro com o estranho que nos surge sem aviso. Artaud guarda a potência do grito, a potência dos vazios. Ali há espaço ao novo. Desse modo ele se apresenta, como uma hecatombe, como um buraco que se fez espaço para a criação. Artaud, em sua proposição, convida a ler os poetas a partir de um olhar oblíquo. É de soslaio que se faz possível a entrada em algumas experiências. E ler Artaud é uma experiência pela capacidade de afetação do leitor que sua escrita carrega. Não é possível lê-lo sem se deixar atravessar. Há em sua palavra um convite ao pensamento, um empuxo a estar vivo na leitura. Vivo no sentido de ter-se a si em jogo. Há inicialmente um tempo de susto, de vertigem, de suspensão de sentidos, para em um segundo tempo experimentar a deriva. Contudo, é em um só-depois da deriva, no “tempo do través”, a partir de um olhar que se esguelha que se faz possível escutá-lo em seu dizer. É nessa posição oblíqua que encontro assento para tecer meu texto.

Nessa minha tessitura, encontro em Artaud os fios para compor o trabalho sobre a voz em um tempo em que as palavras se fazem ausentes e o que emerge é o grito. Nesse espaço-tempo, a linguagem se trama em outro suporte que não o simbólico. Um retorno a *lalangue* se fez caminho a Artaud. E nesse trajeto, a escuta-

leitura se esgueira por entre sua obra. Obra que se torna experiência, uma travessia a percorrer. Como escreve Bondía (2002), experiência diz de um encontro com algo que se experimenta. Dessa maneira tomei a obra de Artaud, uma travessia por entre o estranho, quando por vezes nos percebemos estrangeiros, à deriva nessa viagem por entre sua narrativa. Portanto, percorrer um recorte da obra do poeta é como uma viagem por entre uma história que tem seu terreno construído de cacos, de restos que se fazem ecoar nos gritos de dor, de protesto, de denúncia, gritos de resistência do sujeito. Gritos que dizem da existência de Artaud, que sinalizam de onde ele se enuncia. Tomo como inspiração um fragmento de Bondía (2002), quando cita Heidegger, para ajudar a dizer do meu encontro com Artaud:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (Heidegger, citado por Bondía, 2002, p. 25)

O tema dessa pesquisa, penso, só agora carrega em seu escrito a dimensão de experiência, disso que nos interpela e que acontece em nós. Como falar de voz na ausência das palavras? Como ler o que é da ordem do grito? Como escutar a partir de um ato de leitura? Interrogantes que me conduzem a uma travessia outra, esta que ocorre em mim, na posição do meu fazer com a psicanálise. Com o que trabalha o analista? Qual é o seu objeto de trabalho? Em que espaço intervém e onde incide seu ato? Achados que surgem no trajeto dessa escrita que se propõe a pensar sobre o fazer em psicanálise no momento de queda do sujeito, quando a voz perde a palavra e o que irrompe é o grito.

Grito aqui entendido como essa insistência do sujeito que, mesmo desancorado da palavra, busca ancorar-se em outras margens possíveis. Grito tomado como uma produção que aponta o lugar do sujeito, tal como as vozes que habitam a existência de alguns pacientes escutados ao longo de minha experiência de trabalho. O que as vozes querem contar? O que sustentam de história daquele que, mesmo habitado por elas, nelas não se reconhece, pois para ele não lhe pertencem? Nessas perguntas, que só agora encontro, há uma orientação na

direção do que Artaud dizia, de que para ler seus textos é preciso sentir a alma entesar-se, algo do corpo precisa estar em causa para lê-lo. Sua escrita convida uma escuta-leitura na medida em que há algo para além, para alguém, fora das palavras articuladas. Seu dizer está cifrado em outro suporte, o corpo, sua obra. Nessa escuta-leitura que se dá pelos entres, pelos subterrâneos do sujeito, é nesse “a través”, de “soslaio” que acomodo meu lugar.

A escuta de pacientes em crise recoloca perguntas sobre a clínica. Pensar uma certa travessia na relação do sujeito com seu Outro se faz, então, um derivado dessas perguntas. E a voz, nesse processo, parece ser um articulador importante para pensar tal travessia. A voz tomada como objeto pulsional, objeto da pulsão invocante, que em alguns casos mantém-se aderido ao corpo do sujeito. Nessas situações, a voz “ganha voz”, parece se fazer ouvir em alto e bom som!

Antonin Artaud, com sua arte, encenou, desenhou, escreveu, gritou o grito. Tomar um recorte de sua produção como material de interlocução para esta pesquisa foi uma escolha em razão da diversidade que esse artista conseguiu ter em seu saber-fazer com esse tempo em que a voz se desampara das palavras. Sua obra ajuda a pensar a voz em sua dimensão de objeto pulsional, na medida em que, seja no teatro, seja na escrita, em especial na escrita dos poemas glossolálicos, ela aponta essa relação com a fragilidade das palavras, sua insuficiência, através de algo que se faz ouvir, ler, olhar por outros caminhos, tal como os caminhos que são inscritos no corpo, que são contornados pela arte. Isso que se dá de boca a orelha, tal como diz Porge (2014) ao se referir à voz, transita na obra de Artaud. “Uma voz que faz texto na ausência da palavra”, de acordo com uma contribuição de Edson de Sousa (2006). A “Palavra anterior às palavras” (Artaud, 1938/2006, p. 63), algo que precede o simbólico é transmitido nessas produções. Algo que através de *lalangue* se faz transmitir. “Antes de tudo é somente voz” (Konopczynski, citado por Porge, 2014, p. 121).

Este texto, dessa forma, trama-se através das afetações, atravessamentos e solavancos produzidos na experiência de leitura do texto de Antonin Artaud e pelos tropeços nas sobras e cacos que emergem da práxis. É por entre achados e perdidos da prática clínica que encontro algo que interroga meu fazer e move ao desejo de escrita. Uma clínica que se inclina para escutar as rupturas e quedas bruscas do sujeito que se encontra na cisão de sua história, quando algo se desmonta no nível da palavra e o que emerge aí é o grito, um não nomeável,

indizível que paralisa. Nem sempre a palavra, o discurso, tem efeito. Por vezes, a função do analista é apenas estar ali, fazendo-se presente via olhar, voz, ritmo, como presença de um corpo outro que parece se fazer necessário para sustentar algo da existência de alguns pacientes. Ao longo de meu trabalho, percebo que a escuta faz função ao acompanhar o sujeito por sua incursão no discurso, podendo, se possível e suportável, apontar elementos que possam oferecer ao paciente um instante de encontro com sua história. Algo da história que resta do sujeito, nesses momentos de desenlace entre voz e palavra, precisa ser encontrado, recolhido no espaço da transferência, tal como faz o “narrador sucateiro” que apanha “tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nenhuma importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (Gagnebin, 2009, p. 54).

Vamos, eu serei compreendido dentro de dez anos pelas pessoas que farão o que vocês fazem hoje. Então meus gêiseres serão conhecidos, meus gelos serão vistos, modo de desnaturar meus venenos estará aprendido, meus jogos d’alma estarão descobertos (Artaud, 1925/2014a, p. 210)

Quem sou eu?
de onde venho?
sou Antonin Artaud
e basta eu dizê-lo
como só eu sei dizer
e imediatamente
verão meu corpo atual
voar em pedaços
e se juntar
sob dez mil aspectos
notórios
um novo corpo
no qual nunca mais
poderão
me esquecer.

(Artaud, 1948, citado por Willer, 1986, p. 146)

REFERÊNCIAS

- Allouch, J. (2007). *A clínica do escrito*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Artaud, A. (1977). *Antonin Artaud. El Momo y outros poemas*. Buenos Aires: Edições Caldén.
- _____. (1979). *Textos de 1923 a 1946*. Buenos Aires: Edições Caldén.
- _____. (1980). *Cartas desde Rodez, 3*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____. (1981). *Cartas desde Rodes 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____. (1986). *Cartas desde Rodez, 2*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____. (1987). *Van Gogh. O suicidado da sociedade*. Lisboa: Livreiros editores.
- _____. (2002). *Antonin Artaud. El Ombligo de los limbos/El pesa nervios (1925)*. Recuperado em 24 de março de 2017, de <https://monicamelos.org/2013/01/30/obras-de-antonin-artaud-todas-en-pdf/>.
- _____. (2006). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1938)
- _____. (2014a). O Pesa-Nervos. In J. Guinsburg, S. Telesi, & A. Neto. (Orgs.). *Linguagem e vida. Antonin Artaud* (pp. 209-211). São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1925)
- _____. (2014b). Teatro Alfred Jarry (II). In J. Guinsburg, S. Telesi, & A. Neto. (Orgs.). *Linguagem e vida. Antonin Artaud* (pp. 33-35). São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1926)
- Assoun, P. L. (1999). *O Olhar e a voz*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Barthes, R. (1987). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- Bedere, S. (2007). As tentativas extremas de Antonin Artaud de recobrar o nome sob a letra. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 10 (1), 9-34. Recuperado em 17 de março de 2017, de <https://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982007000100001>.
- Benjamin, W. (1987). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In W. Benjamin, *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas, v. 1)
- Bondía, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, (19), 20-28. Recuperado em 17 de março de 2017, de <https://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>.

- Britto Rodrigues, A. P.; Caldas, H. (2011). Testemunho e transmissão em psicanálise: a ficção é o destino? In *VI Congresso Nacional de Psicanálise da UFC – O psicanalista, sua clínica, sua cultura*. Fortaleza.
- Caldas, H. (2007). *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Coelho, T. (1982). *Antonin Artaud*. São Paulo: Brasiliense.
- Coelho, W. (2013). *Antonin Artaud: a linguagem na desintegração da palavra*. Curitiba: Appris.
- Couso, O. M., Karoty, R., Aguirre, L. & Mazza, C. (2010). *Objeto a*. Buenos Aires: Escola Freudiana de Buenos Aires.
- Coutinho Jorge, M. A. (2011). *Fundamentos da psicanálise. De Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Darmon, M. (1994). *Ensaio sobre a topologia lacaniana*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Didier-Weill, A. (1997). *Nota azul. Freud, Lacan e a arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Freud, S. (2006a). Além do princípio do prazer. In *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 18, pp. 12-75). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1920)
- _____. (2006b). Os instintos e suas vicissitudes. In *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 14, pp.117-144). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1915)
- _____. (2006c). Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos. In *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 1, pp. 335-453). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1895)
- _____. (2006d). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 7, pp. 119-231). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905)
- _____. (2010). Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia [*dementia paranoides*] relatado em autobiografia (“O caso Schreber”). In *Obras completas* (P. C. de Souza, trad. Vol. 10, pp. 13-107). São Paulo: Companhia da Letras. (Trabalho original publicado em 1911)
- Gagnebin, J. M. (2009). *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Granon-Lafont, J. (1990). *A topologia de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Guinsburg, J., Telesi, S. & Neto, A. (2014). *Linguagem e vida. Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva.
- Julien, P. (1999). *As psicoses: um estudo sobre a paranoia comum*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Lacan, J. (n. d.). *El Seminario. Libro 12. Problemas cruciales para el psicoanálisis* (R. E. R. Ponte, trad.). Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires. (Trabalho original publicado em 1964-1965)
- _____. (n. d.). *El Seminario. Libro 13. El objeto del psicoanálisis*. (J. Tarella, trad.). Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires. (Trabalho original publicado em 1965-1966)
- Lacan, J. (1985). *O Seminário. Livro 20. Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1972-1973)
- _____. (1998a). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In J. Lacan, *Escritos* (pp. 496-533). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1957)
- _____. (1998b). *O Seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1964)
- _____. (1998c). “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”. In J. Lacan, *Escritos* (pp. 807-842). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1960)
- _____. (1999). *O Seminário. Livro 5. As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1957-1958)
- _____. (2002). *O Seminário. Livro 3. As psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1955-1956)
- _____. (2003). O aturdido. In J. Lacan, *Outros escritos* (pp. 448-497). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1972)
- _____. (2005a). *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1963)
- _____. (2005b) *O Seminário. Livro 10. A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1962-1963)
- _____. (2007a). *O Seminário. Livro 16. De um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1968-1969)
- _____. (2007b). *O Seminário. Livro 23. O sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1975-1976)

- _____. (2009). *Seminário. Livro 18. De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1971)
- Lima, M. E. R. (2010). *Três esquizos literários*. Porto Alegre: UFRGS Editora.
- Melman, C. (2008). *Como alguém se torna paranoico?* Porto Alegre: CMC Editora.
- Milner, J. C. (1987). *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Mèredieu, F. de. (2011). *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva.
- Nasio, J. D. (1993). *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Pereira, R. F. (2006). Litoral, sintoma, encontro – quase ensaio. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, 30, 53-166.
- Porge, E. (2014). *Voz do eco*. São Paulo: Mercado de Letras.
- Quinet, A. (2011). *Teoria e clínica da psicose*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (2012). *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (2015). *Édipo ao pé da letra. Fragmentos de tragédia e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Queiroz, T.C. da N. (2003). Entrando na linguagem. *Estilos da clínica*, 8(15), 12-33. Recuperado em 17 de março de 2017, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282003000200002&lng=pt&tlng=pt.
- Rey, J. M. (2002). *O nascimento da poesia. Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Soler, C. (2007). *O inconsciente a céu aberto da psicose*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Sousa, E. L. A. (2006). Furos no futuro: utopia e cultura. In: Schuler, F. & Barcelos, M. (Orgs.). *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo* (pp. 167-180). Porto Alegre: Editora Sulina.
- Virmaux, A. (2009). *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Willer, C. (1983). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- Zanchettin, J. F. (2014). *La invención de nuevos dispositivos: El “montaje del marco de la escena” em uma clínica de la “esquizofrenia”*. Tese de doutorado, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.