



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

JHONY ADELIO SKEIKA

**ECOS DE *ESQUIZOLINGUAGEM* EM CLARICE LISPECTOR
E ANTONIN ARTAUD**

Londrina
2017

JHONY ADELIO SKEIKA

**ECOS DE *ESQUIZOLINGUAGEM* EM CLARICE LISPECTOR
E ANTONIN ARTAUD**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Londrina
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S627e Skeika, Jhony Adelio.

Ecossistemas de esquizolingüagem em Clarice Lispector e Antonin Artaud / Jhony Adelio Skeika. – Londrina, 2017.
258 f.: il.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Tese (Doutorado em Ciência Animal) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.

Inclui bibliografia.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 - Teses. 2. Artaud, Antonin, 1896-1948 - Teses. 3. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 4. Literatura francesa - História e crítica - Teses. I. Pascolati, Sonia Aparecida Vido. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81).09

JHONY ADELIO SKEIKA

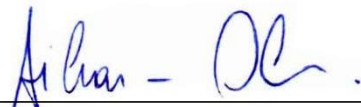
**ECOS DE *ESQUIZOLINGUAGEM* EM
CLARICE LISPECTOR E ANTONIN ARTAUD**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Orientadora: Profa. Dra. Sonia A. V. Pascolati
Universidade Estadual de Londrina – CLCH/UEL



Profa. Dra. Silvana Oliveira
Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG



Profa. Dra. Ceres Vittori Silva
Universidade Estadual de Londrina – CECA/UEL



Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi
Universidade Estadual de Londrina – CLCH/UEL



Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina – CLCH/UEL

Londrina, 31 de julho de 2017.

Para Arminda Rocha e Adelio Skeika

AGRADECIMENTOS

Agradeço à educação pública brasileira, pela formação gratuita e de qualidade, que permitiu que eu chegasse até o término de um curso de doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela bolsa de incentivo à pesquisa de doutoramento e pelo investimento que possibilitou o estágio PDSE, na França, para coleta e análise do material de estudo.

À minha orientadora, Profa. Dra. Sonia A. V. Pascolati, pelas leituras e revisões; por ter acolhido minha proposta de pesquisa de forma muito receptiva.

À Profa. Dra. Silvana Oliveira, pelo companheirismo de pesquisa e pela sempre sóbria amizade; por ter sido a primeira a plantar uma semente rizomática, que hoje cresce e começa a dar frutos nesta tese. Obrigado por caminhar comigo até aqui!

Ao Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi, pela sempre disposta atenção e disponibilidade; pelas longas conversas semióticas e por participar ativamente deste importante momento da minha formação.

À Profa. Dra. Ceres Vittori Silva, pelos conselhos, dicas e direcionamentos, que foram cruciais para que meu estágio doutoral pudesse acontecer; pela disponibilidade em participar da avaliação do trabalho, como membro da banca de defesa.

À Profa. Dra. Marta Dantas da Silva, pela disponibilidade em participar da avaliação do trabalho, como membro da banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Camille Dumoulié, por ter me acolhido na *Univrsité Paris X Ouest* (Nanterre, La Défense, França) durante a realização do meu estágio doutoral (PDSE).

A Serge Malausséna, sobrinho e detentor dos direitos autorais de Antonin Artaud, que gentilmente permitiu meu acesso aos manuscritos e microfilmes do autor.

A Paulo Gurgel Valente, filho e detentor dos seus direitos autorais de Clarice Lispector, por ter autorizado a reprodução de manuscritos, datiloscritos, pinturas e outros materiais inéditos da autora.

Ao arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, em especial a Marta Clemente, e ao Instituto Moreira Salles, em especial a Manoela Purcell Daudt d'Oliveira, pela gentileza de permitir o acesso aos manuscritos, datiloscritos, pinturas e outros materiais inéditos de Clarice Lispector.

Agradeço intensamente aos meus familiares e amigos, pelo amparo emocional constante e pela compreensão das minhas ausências:

Andressa, Janaina e Fernando, por me amarem de forma tão delicada todos os dias.

Irene, pelo cuidado e amor de mãe; pelas caronas semanais de madrugada; pelas orações; por sempre me acolher com uma caneca de café e um abraço apertado.

Athauyara, por sempre dizer “vai dar tudo certo”, mesmo quando eu achava o contrário; por me dizer “eu te quebro a cara”, quando pensei em desistir.

Marvin, que me trouxe paz e sustento emocional, quando tudo parecia sem sentido.

Lílian, minha psicóloga e, ousou dizer, amiga, por me sustentar durante os piores momentos de escrita desta tese e por dividir comigo sua vasta experiência, conhecimento e sensibilidade.

Miréia, pela cumplicidade na universidade e na vida; pelas pernoites e caronas; por acreditar sempre em mim.

Lucinéia, por sempre ouvir meus desabafos e cuidar das coisas práticas da vida durante minhas ausências;

Lidiane, pela doce amizade que nasceu em Paris e migrou para o Brasil, trazendo para mim *O sentido de melhorar de vida* (MACIEL, 2013).

Anita e Maga, por me lembrarem todos os dias que eu preciso ser um ser humano melhor e pela fiel companhia durante os expedientes de escrita.

Adelio Skeika, por todo material escolar, uniforme, livros, vale transporte, alimentação; por ter me acordado todas as manhãs com café fresco; por ter trabalhado duro toda a sua vida para que eu não precisasse trabalhar e pudesse frequentar a escola; por ter me educado em casa e me ensinado valores humanos; por ter sido pai e mãe; por ter se doado intensamente para que eu pudesse chegar até aqui.

A obra de arte é o ato de loucura do criador. Só que germina como não loucura e abre caminho. É inútil planejar esta loucura para alcançar a visão do mundo. A pré-visão desperta do sono lento a maioria dos que dormem ou da confusão de quem advinha que alguma coisa acontecerá. A loucura dos criadores é diferente da loucura dos que estão mentalmente doentes. Estes – entre outros motivos que ignoro – erram no caminho da procura. São casos para o compreensivo e duro médico inteligente – enquanto os criadores se realizam com o próprio ato de loucura.

(Clarice Lispector – *Objeto gritante*).

SKEIKA, Jhony Adelio. **Ecoss de Esquizolinguaem em Clarice Lispector e Antonin Artaud**. 2017, 258 f. Tese (Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa analisa a construção da escrita literária de Clarice Lispector e Antonin Artaud, a fim de sustentar a ideia de que esses dois autores exercitam expressões de uma linguagem experimental, desfragmentada, multifacetada, híbrida, que mistura diversos signos de maneira insólita; dicções literárias daquilo que, a partir dos estudos dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, chamo de *Esquizolinguaem*. O trabalho está dividido em 4 partes, as quais têm a pretensão de funcionar pela lógica de platô – “uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior” (BATESON apud DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33). Embora isso seja meio paradoxal, já que uma tese pretende criar um discurso, se não inédito, original sobre um determinado objeto, o que implicaria conceber conclusões, esta pesquisa não pretende estabelecer uma teoria estanque sobre a obra de Artaud e de Lispector, mas, antes, verificar as zonas de convergência e conexão entre as produções desses autores, procurando delinear traços da estética do discurso artístico-literário exercitado nos textos escolhidos. No primeiro platô, acompanhamos o “passeio do esquizo” (DELEUZE ; GUATTARI, 2010, p. 12) pela máquina capitalista, procurando refletir sobre as confluências entre a noção de esquizofrenia que norteia este trabalho e o território da linguagem, onde se territorializa o sujeito esquizo. O segundo platô é o espaço de intensidades clariceanas, remontando o percurso da linguagem na obra de Clarice Lispector até chegar ao processo doloroso de escritura de *Água viva* (1973). Procuo conectar as discussões sobre a (in)eficiência da língua humana e seu escape para a pintura, música, linguagem do corpo, silêncio, etc. a alguns quadros que foram pintados pela autora, isso na tentativa de perceber um projeto estético-literário acontecendo na produção de Lispector. O terceiro platô esboça a dinâmica de escritura de Antonin Artaud e o amadurecimento da proposta chamada de Teatro da Crueldade, também refletindo sobre os diversos signos evocados em sua pictografia (DERRIDA, 1998). As obras que ganham maior atenção são *Les sorts* (1937-1939), *Artaud le Momo* (1947), *Suppôts et supplications* (1947) e *50 dessins pour assassiner la magie* (1948) – textos que estiveram no foco das minhas pesquisas durante o estágio doutoral PDSE na *Université Paris Ouest* (Nanterre, La Défense, França), que aconteceu entre setembro de 2014 e maio de 2015. Por fim, o quarto platô procura abordar, a partir da ótica da *Esquizoanálise* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, 2010), uma conduta de construção literária a partir de uma linguagem multifacetada, híbrida, deslocada, insólita, etc., e que, em alguns casos, rompe com o sistema da língua – a *Esquizolinguaem* –, procurando nos textos de Artaud e Lispector algumas características possíveis desse procedimento esquizo de criação. Todavia, como indicado no título do trabalho, o que alcanço são apenas vislumbres e ecoss dessa expressão de linguagem. Portanto, o movimento analítico exercitado no âmbito desta tese é o de territorializar algumas características dessa expressão esquizo que podem ser percebidas na produção desses autores, especificamente, nos textos escolhidos.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Antonin Artaud. *Esquizolinguaem*.

SKEIKA, Jhony Adelio. **Echoes of *Schizolanguage* in Clarice Lispector and Antonin Artaud**. 2017, 258 p. Thesis (Doctoral Degree in Literature: Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

This research analyzes the literary writing procedures of Clarice Lispector and Antonin Artaud, in order to assert that these two authors exercise expressions from an experimental, defragmented, multifaced and hybrid language, which merges different signs unusually. Based on Gilles Deleuze and Félix Guattari's studies – French philosophers –, I name these literary expressions as *Schizolanguage*. The text is divided into four parts, intended to be like plateaus – “a continuous, self-vibrating region of intensities whose development avoids any orientation toward a culmination point or external end” (BATESON apud DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33). Although it is a little paradoxical, since a thesis is supposed to create a discourse, if not unprecedented, original about some subject-matter, which implies to conceive conclusions, this research doesn't intent to establish a final theory about Artaud and Lispector's artistic productions, but explore the convergence zones between these authors, delineating the aesthetic discursive traces inside of chosen texts. In the first plateau, we follow “A schizophrenic out for a walk” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 12) through the capitalist machine, discussing about the confluences between the schizophrenia concept kept in this study and the language terrain where the schizophrenic subject is territorialized. The second plateau is the area of Clarice Lispector's intensities, recreating the language pathway inside her texts until getting to the painful writing process of *Água viva* (1973). In this section, I discuss about the (in)efficiency of the human language and the word's scape to the painting, music, body language, silence, etc. I connect the discussion to some Lispector's paintings, intending to realize the author's aesthetic-literary project. The third plateau drafts the Antonin Artaud's dynamic writing and the developing of the Theatre of Cruelty, also reflecting about the different signs evoked in his pictography (DERRIDA, 1998). The texts analyzed are *Les sorts* (1937-1939), *Artaud le môme* (1947), *Suppôts et supplications* (1947) and *50 dessins pour assassiner la magie* (1948) – these texts were in the focus of my studies during the doctorate-stage PDSE in the University Paris West (Nanterre, La Défense, France), between september 2014 and may 2015. Finally, the fourth plateau explores, based on the *Schizoanalyze* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, 2010), a kind of literary production stemmed from a multifaced, hybrid, displaced, unusual language, which sometimes breaks even the system of the *Langue* – the *Schizolanguage* –, searching inside Artaud and Lispector's texts some possible features to comprehend this sort of creation procedure. However, as indicated by the thesis's title, I only got a fleeting glimpse and echoes of this demeanor of language. Thus, the analyzing movement of this study territorialize some aspects of this schizo expression, perceived in the authors' artwork, specifically in the chosen texts.

Keywords: Clarice Lispector. Antonin Artaud. *Schizolanguage*.

SKEIKA, Jhony Adelio. **Échos du Schizolangage chez Clarice Lispector et Antonin Artaud**. 2017. 258 f. Thèse (Post-graduation en Lettres: Études Littéraires) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RÉSUMÉ

Cette recherche analyse la construction de l'écriture littéraire de Clarice Lispector et d'Antonin Artaud, afin de soutenir l'idée que ces deux auteurs font l'usage des expressions d'un langage expérimental, défragmenté, multiforme, hybride, qui mélange les signes de différents langages de façon insolite ; les dictionnaires littéraires de ce que, d'après les idées de Gilles Deleuze et Félix Guattari, je nomme le *Schizolangage*. La thèse est divisée en quatre parties, dont la prétention est de fonctionner par la logique du plateau – « une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure » (BATESON apud DELEUZE ; GUATTARI, 1980, p. 32). Quoique ça sonne un peu paradoxal, puisqu'une thèse prétend créer un discours, à défaut d'être inédit, originel sur un objet d'étude, ce qui engendre quelques conclusions, cette recherche ne prétend pas établir une théorie enfermée sur l'œuvre d'Artaud et de Lispector, mais vérifier les zones de convergence et de connexion entre les productions littéraires de ces deux auteurs, en cherchant tracer le contour de l'esthétique du discours artistique-littéraire dans les textes analysés. Dans le premier plateau, on suit « la promenade du schizophrène » (DELEUZE ; GUATTARI, 2010, p. 12) à travers de la machine capitaliste, en cherchant réfléchir sur les confluences entre la notion de schizophrénie, qui guide cette recherche, et le territoire du langage, où le sujet schizo est territorialisé. Le deuxième plateau est l'espace des intensités de Clarice Lispector, où l'on reconstitue le parcours du langage chez l'écrivaine jusqu'à la procédure déchirante d'écriture de *Água viva* (1973). La discussion sur l'(in)efficacité de la langue humaine et sa fuite vers la peinture, la musique, le langage du corps, le silence, etc., sont associées à quelques tableaux peints par Lispector, dans le but de percevoir un projet esthétique-littéraire chez l'auteure. Le troisième plateau présente l'écriture d'Antonin Artaud et la maturation de la conception du Théâtre de la Cruauté, en plus de réfléchir sur les divers signes évoqués dans sa pictographie (DERRIDA, 1998). Les œuvres que l'on met en relief pour ces discussions sont *Les sorts* (1937-1939), *Artaud le mômo* (1947), *Suppôts et supplications* (1947) et *50 dessins pour assassiner la magie* (1948) – ces textes ont fait partie de mes recherches dans le cadre du stage doctoral PDSE à l'Université Paris Ouest (Nanterre, La Défense, France), qui a eu lieu de septembre 2014 à mai 2015. À partir de la *Schizoanalyse* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, 2010), le quatrième plateau s'approche d'un genre de construction littéraire qui utilise un langage multi-facette, hybride, excentrique, insolite, etc., et, parfois, qui rompt le système de la langue – le *Schizolangage* –, en cherchant dans les textes d'Artaud et de Lispector quelques aspects de cette procédure schizo de création. Néanmoins, comme l'indique le titre de la thèse, je n'atteins que des aperçus et des échos de cette expression du langage. Par conséquent, la pensée développée au sein de cette thèse porte sur la territorialisation de quelques particularités schizos aperçues chez ces auteurs, notamment dans les textes analysés.

Mots-clefs : Clarice Lispector. Antonin Artaud. *Schizolangage*.

LISTA DE ABREVIACÕES

Obras de Clarice Lispector

<i>AP</i>	<i>Atrás do pensamento: monólogo com a vida</i> [1971];
<i>AV</i>	<i>Água viva</i> (1973);
<i>HE</i>	<i>A hora da estrela</i> (1998a);
<i>LE</i>	<i>A legião estrangeira</i> (1964);
<i>LF</i>	<i>Laços de família</i> (2009b);
<i>OE</i>	<i>Outros escritos</i> (2005);
<i>OG</i>	<i>Objeto gritante</i> [ca 1972];
<i>PSGH</i>	<i>A paixão segundo G. H.</i> (2009a);
<i>SV</i>	<i>Um sopro de vida</i> (1999);
<i>UALP</i>	<i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i> (1998b).

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Procedimento de Lobotomia	30
Imagem 2: Folha de rosto de <i>Atrás do pensamento</i> : monólogo com a vida	75
Imagem 3: Folha de rosto de <i>Objeto gritante</i>	76
Imagem 4: Páginas 04 e 05 de <i>Objeto gritante</i>	81
Imagem 5: Página 117 de <i>Objeto gritante</i>	93
Imagem 6: “Roteiro” de <i>Objeto gritante</i>	109
Imagem 7: Capa de <i>Objeto gritante</i>	110
Imagem 8: Contracapa de <i>Objeto gritante</i>	116
Imagem 9: <i>Medo</i> – Clarice Lispector	122
Imagem 10: Carta ao filho, Pedro – Clarice Lispector	134
Imagem 11: <i>Autoportrait</i> – Antonin Artaud.....	154
Imagem 12: <i>Sem título</i> – Antonin Artaud.....	155
Imagem 13: Páginas 3 e 33 do caderno 395	161
Imagem 14: <i>La Chambre d'Artaud. Hospital de Ivry-Sur-Seine</i>	165
Imagem 15: <i>La bouillabaisse de formes dans la tour de Babel</i>	166
Imagem 16: <i>Le sort à Lise Deharme</i>	173
Imagem 17: <i>Le sort à Jacqueline Breton</i>	177
Imagem 18: <i>Le sort à Léon Fouks</i>	179
Imagem 19: <i>Le sort à Sonia Mossé</i>	184
Imagem 20: <i>Portrait de Sonia Mossé</i>	186
Imagem 21: <i>Le sort a Grillot de Givry</i>	187
Imagem 22: <i>Le sort à Roger Blin</i>	192
Imagem 23: <i>Portrait de Roger Blin</i>	194
Imagem 24: <i>Le sort à Hitler, chancelier du Reich</i>	195
Imagem 25: Cartazes de peças do <i>Théâtre du Grand-Guignol</i> (1928-1929).	200
Imagem 26: Página do caderno 351	203
Imagem 27: Página do caderno 386	204
Imagem 28: Folheto de divulgação do evento <i>Hommage à Antonin Artaud</i>	209
Imagem 29: <i>La Chambre d'Artaud. Hospital de Ivry-Sur-Seine</i>	213
Imagem 30: Página 19 do caderno 396	225
Imagem 31: Página 185 de <i>Objeto gritante</i>	225
Imagem 32: folha 13 do caderno 323	230

Imagem 33: folha 22 do caderno 326	230
Imagem 34: <i>Raiva e Reindificação</i> – Clarice Lispector.....	236
Imagem 35: <i>Pássaro da liberdade</i> – Clarice Lispector.....	241
Imagem 36: <i>Tentativa de ser alegre</i> – Clarice Lispector	242
Imagem 37: Página 19 do caderno 253	244
Imagem 38: Página 9 do caderno 208	244

SUMÁRIO

REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES	14
PRIMEIRO PLATÔ	
<i>Esquizoanálise</i>	24
O Corpo sem Órgãos da língua	43
SEGUNDO PLATÔ	
O itinerário da linguagem em Clarice Lispector e seu desaguamento	51
Sujeitos de linguagem	64
Os três estados de <i>Água viva</i>	74
Um objeto e seu direito ao grito.....	111
<i>Image-magie</i>	121
A palavra muda no som musical	135
TERCEIRO PLATÔ	
Por uma linguagem única	142
Enlouquecer o subjétil.....	167
Assassinar a imagem	201
O corpo performativo da palavra	207
O drama de <i>Suppôts et supplications</i>	214
QUARTO PLATÔ	
<i>Esquizolinguagem</i>	224
REFERÊNCIAS	246
ANEXOS	256

REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES

Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes.

(Clarice Lispector – *A hora da estrela*)

Com esta pesquisa de doutorado, eu¹ proponho analisar a construção da escrita literária da escritora brasileira Clarice Lispector e do francês Antonin Artaud. A tese centra-se na ideia de que esses dois autores, cada um a seu modo, exercitam expressões de uma linguagem experimental, multifacetada, híbrida, misturando diversos signos de maneira insólita, e, sobretudo, subvertendo o sistema da língua condicionada em uma comunidade linguística; uma linguagem que, a partir das discussões dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, chamo *Esquizolingagem*.

É importante deixar claro, desde o início, que a ideia de esquizofrenia aqui adotada não condiz com a concepção psicanalítica, tampouco estou considerando uma noção de loucura pelo viés médico/psiquiátrico. A proposta parte de noções filosóficas nascidas no âmbito de discussões do círculo pós-estruturalista francês, do qual fazem parte importantes nomes como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari, pensadores que interessam bastante para esta pesquisa.

Sobre a aproximação entre Clarice Lispector e Antonin Artaud, essa proposta de análise não aconteceu de forma acidental. Em minha dissertação de mestrado, intitulada *Uma linguagem (escrita) esquizofrênica: a experimentação de A paixão segundo G. H. de Clarice Lispector* (2012), como o título já sugere, analisei a escrita clariceana em *PSGH*, livro de 1964, a partir das discussões propostas por Deleuze e Guattari em uma série de ensaios sobre

¹ “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’, ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu” (AV, p. 14). É com esse trecho de *Água viva* que, assim como a narradora do livro, justifico a minha escolha por escrever este estudo na primeira pessoa do singular. Com esta pesquisa desejo me posicionar abertamente e, assim, sustentar a tese que será aqui desenvolvida, por isso acredito que o uso direto do pronome “eu” pode criar para mim mesmo uma sensação de autonomia e responsabilidade sobre tudo aquilo que escrevo aqui. No entanto, admito com orgulho que esta pesquisa não foi fruto de um trabalho isolado, reconheço e agradeço muito o auxílio de meus orientadores que me leram e me direcionaram a escrita, por isso o “eu” que aqui escreve também “és-tu”, porque reconheço que em minha fala se atravessam incontáveis discursos. Todavia, para além da minha pretensão discursiva, espero que esta tese possa “não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11).

Capitalismo e Esquizofrenia². Para esses pensadores, o capitalismo está sempre em um limite que é propriamente esquizofrênico. “De fato, queremos dizer que o capitalismo, no seu processo de produção, produz uma formidável carga esquizofrênica sobre a qual ele faz incidir todo o peso de sua repressão, mas que não deixa de se reproduzir como limite do processo” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 53). Interessa a esses teóricos pensar sobre as consequências desse sistema nas engrenagens sociais e, em especial, as implicações que sofre o sujeito envolvido nesse processo. Dentre diversos casos, eles refletem sobre as conjunturas de vida e produção artística de Antonin Artaud, estabelecendo linhas de segmentação e de fuga que, nas minhas primeiras hipóteses, poderiam se conectar à produção desejante de Clarice Lispector.

Pensando sobre as escolhas teóricas, Gilles Deleuze é um importante filósofo francês que, além de desenvolver as ideias que serão endossadas por esta tese, também publicou uma série de estudos sobre filósofos como Spinoza, Leibniz, Hume, Kant, Nietzsche, Bergson, Foucault e sobre artistas como Proust, Kafka e Francis Bacon. Sua parceria com Félix Guattari data da década de 1960 e juntos, aproveitando a vasta experiência política e psiquiátrica (psicanalista) de Guattari, iniciaram uma significativa discussão sobre Capitalismo e Esquizofrenia, motivada pela revolução de maio de 1968 na França³.

Dentre as diversas reflexões feitas sobre a autoritária engrenagem social da época, os filósofos pensam sobre as consequências dos constantes atritos e tensões em que vivem os sujeitos imersos nesse contexto. Para eles, o indivíduo inserido na máquina capitalista é uma peça em constante avaria, sobre a qual recai a repressão do próprio sistema despótico que a produz. A Psicanálise, segundo Deleuze e Guattari, seria um método para reestabelecer os sujeitos avariados e torná-los aptos novamente a retornarem como elementos úteis para o mecanismo de produção, aparelho do Estado. Os filósofos são muito enfáticos em sua aversão à proposta de Freud, que particularmente depositava o sujeito esquizofrênico às margens da

² No Brasil, esses estudos foram publicados pela editora 34 em 6 volumes: *O Anti-Édipo* (escrito em 1972) e *Mil Platôs 1, 2, 3, 4 e 5* (1979).

³ Em maio de 1968, movimentos estudantis iniciaram diversas greves em universidades e escolas francesas, após confrontos com a administração pública e com a polícia. Isso gerou uma greve generalizada em toda a França, adquirindo proporções revolucionárias, uma insurreição popular que englobou mais da metade dos trabalhadores franceses. Há muitos teóricos que defendem o envolvimento do Partido Comunista Francês como responsável pela rebelião, embora aparentemente o movimento tenha começado dentro das academias francesas, em especial na Universidade de Nanterre, região metropolitana de Paris. “Das barricadas da comuna estudantil acendeu-se um estopim de protestos generalizados que levou em menos de três semanas a uma greve geral por todo o país o espantoso número de mais de dez milhões de trabalhadores paralisando praticamente todos os setores produtivos da sociedade. Nunca uma potência capitalista estivera sob ameaça tão grave de destruição de suas instituições políticas. Estudantes e trabalhadores em voz uníssona recusaram-se durante mais de um mês a qualquer diálogo com as representações políticas tradicionais nas negociações entre capital e trabalho no capitalismo” (PINTO, 2008, p. 1).

atenção psicanalítica, e assim sugerem uma proposta de análise alternativa, contrária e bastante irônica: a *Esquizoanálise*.

No entanto, não é possível delimitar as características desse novo “método” alvitado, uma vez que isso seria estabelecer parâmetros nos quais os sujeitos seriam mais uma vez encaixados, justamente o que fazia a Psicanálise. Dessa forma, convém observar o sujeito em processo, em seus devires e experiências, a fim de o analisar de forma específica, considerando as múltiplas variantes que fazem parte de sua constituição enquanto indivíduo. Deleuze e Guattari exercitaram esse trabalho de forma significativa no caso de Antonin Artaud (1896-1948), um poeta, dramaturgo, ator, teórico e esquizofrênico diagnosticado, que provou na pele o despotismo dos métodos psiquiátricos do começo do século XX e mesmo assim se manteve extremamente consciente e ativo em suas funções sociais, principalmente as de intelectual e escritor.

Um dos principais “conceitos” explorados por Deleuze e Guattari é a noção de Corpo sem Órgãos (CsO), termo cunhado por Antonin Artaud. Porém, não era só essa ideia específica que interessava a esses pensadores, mas o modo de vida e a extensa produção de Artaud, que escrevia, desenhava e pintava mesmo em condição de esquizofrenia, fato que fez com que os filósofos analisassem sua condição esquizo em meio à sociedade capitalista francesa da primeira metade do século XX.

Assim, a partir do caso de Artaud, Deleuze e Guattari refletem sobre como o esquizofrênico se relaciona com o seu entorno e, em especial, como se ambienta na língua que o condiciona como sujeito discursivo em uma comunidade linguística. Os teóricos afirmam que o esquizo dispõe de modos de marcação na língua muito próprios, embaralhando diversos códigos (signos) e criando dicções fluidas, específicas e até insólitas, parodiando o código linguístico socialmente instituído (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29). É a partir dessas características acerca da conduta linguística do sujeito esquizofrênico que penso especificamente a construção do discurso literário de Antonin Artaud em aproximação ao de Clarice Lispector.

A obra⁴ completa de Artaud é completamente multifacetada, composta por um entrecruzamento entre literatura, teatro, artes plásticas, cinema, rádio – escritos que vão desde peças teatrais, ensaios, manifestos, poemas e teoria sobre as artes em geral até desenhos e pinturas, além de toda uma produção epistolar generosa; há muitas antologias de textos que foram organizadas pelo próprio Artaud, com ensaios, cartas, recortes, fragmentos e desenhos

⁴ A palavra ‘Obra’ aqui é entendida não como algo acabado, mas como sinônimo de ‘produção’ e, portanto, dialoga com a ideia teorizada por Umberto Eco em *Obra aberta* (1991).

que se misturam visceralmente. “Poeta maldito” e esquizofrênico diagnosticado, Artaud experienciou na pele o despotismo dos métodos psiquiátricos do início do século XX, denunciando as mazelas do cárcere manicomial e, a partir disso, rebelando-se abertamente contra as convenções artísticas, culturais, políticas e ideológicas, cujos resultados podem ser percebidos em toda a sua produção.

Em seus textos, é notória a presença de inúmeras imagens mescladas à sua escrita, sem falar nas obras puramente picturais compostas de desenhos, pinturas, retratos, autorretratos, projetos gráficos que parecem ser parte orgânica e visceral da sua expressão discursiva. Mesmo encarnando uma escrita concreta, supostamente organizada em folhas de papel pautadas (ele escrevia em cadernos escolares), pode-se perceber que sua linguagem está prestes a romper a materialidade, prestes a “enlouquecer o subjétil” (DERRIDA, 1998), o que pode ser inferido a partir dos inúmeros rabiscos, rasuras, queimaduras e furos no papel que se misturam insolitamente à sua escrita e aos seus desenhos.

Já em Clarice Lispector, o movimento de escrita não se apresenta dessa forma, por meio de um código delirante, mas ela dialoga com a proposta do autor francês por aproximação temática. Em diversos textos da escritora brasileira, é possível perceber a discussão sobre as limitações do signo linguístico como única forma de “representar” sentidos. Especificamente, em *Água viva*, livro publicado em 1973, é clara a discussão da personagem narradora, uma pintora que decide se arriscar no mundo da palavra escrita, sobre a ineficácia da língua para tratar dos significados da vida. Assim, no texto, as palavras evocam imagens, sons, música, gestos, pinturas, fazendo uma discussão teórica sobre como seria possível recorrer a signos mais sensíveis para expressar de forma mais verossímil as experiências vividas.

Voltando a Artaud, sabe-se que ele sofria severas críticas por sua conduta intelectual, literária, artística, muitas delas devido à sua condição de esquizofrênico. Entretanto, independente da doença diagnosticada, ele se opunha à tradição literária europeia de maneira enfática, criticando tendências, se posicionando politicamente, criando uma dicção própria de linguagem, inserindo-se no sistema da língua oficial, o francês, muitas vezes a ponto de parodiá-la. Sua escrita híbrida, desmontada, queimada, rabiscada, perfurada, martelada, desenhada, está sempre em vias de experimentação, criando inusitadas construções, tensionando os códigos que lhe são possíveis. Segundo André Silveira Lage (2008, p. 2), a prática do enlouquecimento da língua vai atingir seu grau máximo de intensidade, vibração e dissonância com a articulação de

vocábulos corporais, sílabas inventadas que ficaram conhecidas como as glossolalias⁵ de Antonin Artaud.

Ao meu ver, estaria no tratamento dado à linguagem a excentricidade desse esquizofrênico, mas não é devido à sua “doença” que afirmo que ele exercita uma *Esquizolinguagem*, e sim porque sua conduta perante à sociedade e ao sistema artístico-literário se mantém na contracorrente, criando para si um não lugar em meio aos lugares preestabelecidos – outros também fizeram isso sem serem esquizofrênicos diagnosticados, como é o caso do Conde de Lautréamont⁶ (1846-1870), poeta uruguaio que viveu na França, cuja produção, sempre às avessas, propunha uma rebelião individual contra as todas as convenções e institucionalizações, subvertendo a tradição literária a ponto de receber também o epíteto de “poeta maldito”, ao lado de Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e alguns outros⁷.

Assim, não sendo a patologia mental condição *sine qua non* para uma expressão de *Esquizolinguagem*, mas considerando a conduta do sujeito em relação à ordem do sistema artístico-literário do seu contexto, proponho neste estudo a investigação de algumas possíveis nuances dessa ideia na produção literária de Clarice Lispector, que problematizou, especialmente no processo de escritura⁸ de *Água viva* (1973) e suas “versões” anteriores – *Atrás do pensamento: monólogo* (1971) com a vida e *Objeto gritante* [ca. 1972] –, as limitações da língua na desafiante tarefa de representar os sentidos da vida. Sua conduta de escrita, principalmente nos seus últimos 10 anos de produção, tende a romper com a estrutura dos gêneros literários, criando textos híbridos e de difícil classificação. Além disso, é intensa a discussão sobre a deficiência dos significantes na tarefa de veiculação dos enormes significados que, mesmo extrapolando a materialidade do código, mas por convenção comunicativa, são a eles associados.

Dessa forma, entendo que o processo de esquizofrenização da linguagem, em Clarice Lispector, acontece em nível conceitual e essa característica é levada a um grau tão alto que o texto tende a se tornar ininteligível. Mesmo que seja possível identificar em sua proposta literária uma carga e uma potencialidade esquizo, essa escritora não leva a cabo a libertação que seus textos tanto descrevem, uma vez que isso significaria também abdicar de uma

⁵ Glossolalia designa o dom sobrenatural de falar línguas desconhecidas.

⁶ Pseudônimo de Isidore Ducasse.

⁷ Essa distinção é teorizada por Paul Verlaine em *Les poètes maudits (Os poetas malditos)*, de 1884.

⁸ Assim como Olga de Sá em *A escritura de Clarice Lispector*, não entrarei em uma discussão a respeito do que seja o termo “escritura”. “Isso exigiria uma tese à parte, aliás já cabalmente realizada por Leyla Perrone-Moisés [...]. Nem mesmo tivemos em mira provar que a linguagem de Clarice Lispector é uma escritura, embora tenhamos partido desse pressuposto” (SÁ, 1979, p. 19).

reputação autoral já muito valorizada no âmbito da literatura brasileira da segunda metade do século XX. Diferentemente de Artaud, que enlouquece a materialidade do subjétil (DERRIDA, 1998), ou seja, da substância com a qual se faz arte – papel, língua, tela, tinta, corpo, etc. –, Lispector investe em uma intensa discussão sobre como seria possível o desmonte das estruturas representativas que regem a produção artística, tencionando uma forma de escrita que supere a limitação do significante linguístico no sistema da língua a partir da evocação de outras formas de expressão, como a pintura e a música.

Entendidas aqui como *agenciamentos coletivos de enunciação*, a produção de Clarice Lispector e a de Antonin Artaud são aproximadas não com o objetivo de estabelecer meramente uma comparação entre temas, procedimentos e características, mas de promover devires e conexões a partir das linhas de articulação e de fuga, estratos e territorialidades presentes em suas obras. Pensando nisso, a partir do raciocínio de Deleuze e Guattari (1995, p. 46), a produção de Lispector é considerada aqui como multiplicidade extensiva, divisível e molar, ou seja, que pode ser unificada, totalizada e organizada – e não são poucos os estudos que já fizeram isso; é uma produção que permite, até certa medida, ser entendida como parte de um sistema literário, mesmo carregando uma potencialidade de ruptura. Por sua vez, na produção de Artaud há multiplicidades libidinais, inconscientes, intensivas e moleculares, que não permitem a classificação estanque dos textos, pois estes estão em constante mudança, conectando-se sempre a outras multiplicidades rizomáticas para trocar intensidades, fluxos e, por esse movimento, transformar-se.

Literatura e esquizofrenia estão aqui aproximadas a partir de um diálogo possível autorizado pela teoria de Deleuze e Guattari. Assim, é desses autores que empresto algumas de noções, como platô, rizoma, Corpo sem Órgãos (CsO), (des/re)territorialização, máquinas desejantes, molaridade, molecularidade, experimentação, agenciamentos e devires, para pensar o funcionamento das expressões literárias de Artaud e Lispector. A proposta é aproximar uma ideia de literatura a um princípio esquizofrênico, antes até a uma conduta esquizofrênica, não só na linguagem, mas também no jogo de percepção do mundo, de modo a reconhecer essa dinâmica no funcionamento do discurso esquizo dos textos dos autores analisados.

Assim sendo, o objetivo principal desta tese é analisar a construção dessa linguagem esquizofrênica tematizada por Clarice Lispector e, de forma muito particular, exercitada por Antonin Artaud, obviamente levando em consideração as peculiaridades desses autores inseridos em seus respectivos contextos socioliterários. A ideia é experimentar de maneira específica a *Esquizoanálise* de Deleuze e Guattari para descrever a forma como os dois escritores se relacionam com as linguagens que lhes são permitidas, sugeridas, impostas, um

processo de (des)apropriação que acaba por revelar toda uma carga esquizo, uma tensão na forma insólita de uso e significação.

A principal característica dessa dicção de linguagem é a ruptura do sistema linguístico, desarticulando a língua convencional em nível semântico, sintático e, em um grau mais extremo, até morfológico, criando sílabas “cegas de sentido” (AV, p. 12). Nessa conjuntura, com a impossibilidade de suportar sentidos por si só, a *Esquizolingüagem* se reterritorializa de forma muito heterogênea na produção literária, sendo uma expressão itinerante e não estanque, se apropriando de signos de outras linguagens, como da música, desenho, pintura, corpo, etc. para criar um novo corpo de linguagem: corpo pleno, mas sem órgãos.

Considerando que, enquanto Lispector apenas tematiza uma conduta esquizo para a construção literária, Artaud exercita tal movimento de desmonte na língua francesa, além de interpor à sua escritura desenhos completamente avessos à ordem figurativa e representativa, esses elementos, que identificam a presença de uma carga estética de *Esquizolingüagem* na produção desses autores, serão analisados de forma específica no decorrer deste estudo. Para tanto, não proponho analisar os textos a partir de uma proposta estrutural e interpretativa, no sentido pedagógico do termo, uma vez que entendo que as obras aqui investigadas são rizomórficas e multiestratificadas, a ponto de apenas me permitirem sustentar algumas linhas de conexão e de fuga entre as condutas de linguagem dos dois autores.

Em Artaud, as obras escolhidas para aqui elucidar sua proposta estético-literária são alguns de seus últimos textos escritos e compilados, dos quais destaco especialmente *Les sorts* (1937-1939), *Artaud le Môme* (1947), *Suppôts et supplications* (1947) e *50 dessins pour assassiner la magie* (1948). Em Lispector, a análise se centrará no livro *Água viva* (1973) e suas versões anteriores: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* [1971] e *Objeto gritante* [ca. 1972]. Nos dois autores, em momentos estratégicos, serão citados e analisados fragmentos de outras obras que forem elucidativas para a discussão, além de desenhos e pinturas que reivindicam espaços e criam voz na *Esquizolingüagem* tematizada e/ou exercitada.

Mesmo sendo necessário delimitar aqui um *corpus* específico de estudo, o movimento deambulante pelos diversos textos de Lispector e Artaud se mostra bastante importante e necessário para esta pesquisa, uma vez que entendo que as produções desses escritores funcionam a partir de um princípio rizomático (DELEUZE; GUATTARI, 1995), o que me autoriza a propor entradas e linhas de fuga, conexões e rupturas em qualquer ponto. É esperado que o livre trânsito entre as obras favoreça a percepção das propostas estético-literárias dos escritores e permita estabelecer alguns parâmetros para aquilo que chamo de *Esquizolingüagem*. Ademais, essa forma de trabalho me desautoriza a considerar uma

hierarquia na produção de Clarice Lispector e Antonin Artaud, tratando cada texto escolhido como um platô⁹, ou seja, “uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33).

Assim, fica claro que eu poderia ter escolhido quaisquer outros textos para compor minha proposta de análise da linguagem esquizo, já que entendo os projetos literários de Lispector e Artaud como corpos em contínuo processo de (trans)formação – isso considerando o potencial polissêmico e de constante atualização da arte literária. O que fiz foi apenas criar círculos de convergência, usando as palavras de Deleuze e Guattari, já que “cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33).

Pensando nisso, como em minha dissertação de mestrado, chamo as divisões desta tese de platôs, uma vez que um trabalho escrito em capítulos sugere uma trajetória em direção a zonas culminantes (resultados). Embora isso seja um tanto paradoxal, já que uma tese pretende criar um discurso, se não inédito, original sobre um determinado objeto, o que implicaria conceber conclusões, esta pesquisa não almeja estabelecer uma teoria estanque sobre a obra de Artaud e de Lispector, mas antes verificar quais são os pontos de convergência e divergência, os espaços de confluência e distanciamento, as linhas de conexão e de fuga entre as produções desses autores, procurando delinear traços da estética e do discurso artístico-literário exercitado nos textos escolhidos.

Como indicado no título do trabalho, as discussões aqui propostas não conseguem alcançar mais do que vislumbres e ecos dessa conduta de linguagem que chamo de esquizofrênica, uma vez que se torna impossível teorizá-la e descrevê-la de maneira estanque, estabelecendo regras específicas de seu funcionamento. Pensando nisso, ao experimentar a *Esquizoanálise* nos textos de Lispector e Artaud, toda e qualquer interpretação (territorialização) se torna um risco, mas se é necessário fazê-la, caso contrário esta pesquisa de doutorado não existiria. Então, tomo o cuidado de não academicizar a tal ponto que as obras de Artaud e Lispector sejam vistas por um microscópio teórico pretensioso, querendo lhe extrair verdades.

⁹Segundo o Dicionário Priberam de Língua Portuguesa, ‘platô’ se refere a planalto, palco de teatro ou estúdio de cinema e de televisão. Porém, no dicionário francês Larousse, ‘plateau’ tem 22 definições, além de 10 expressões idiomáticas. Isso demonstra que a escolha de Deleuze e Guattari por esse termo é bastante coerente à ideia de rizoma, uma vez que a multiplicidade é um de seus princípios – *Mil platôs (Mille plateaux)* exponenciariam quantitativamente ainda muito mais esses significados.

É por isso que chamo de *platô* cada divisão desta tese, considerando que não tenho a ambição de chegar a conclusões que possam compor uma teoria, mas busco dialogar com textos teóricos, artísticos, literários, filosóficos por natureza, a fim de criar *agenciamentos* e círculos de convergência para a escrita deste texto, o qual nasce da minha experimentação pessoal dos textos de Clarice Lispector e Antonin Artaud. Em Deleuze e Guattari, o termo ‘agenciamento’ não se refere especificamente a um conjunto de procedimentos e estratégias empregadas a fim de adquirir ou obter algo (agenciar), normalmente associado a instituições territorializadas (agenciamento judiciário, conjugal, familiar, etc.). Porém, segundo François Zourabichvili (2009, p. 20), pode-se dizer que se está em presença de um agenciamento “todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente”. Assim, essa noção está sempre ligada a conexões, arranjos, devires, combinações estabelecidas a partir do princípio do desejo.

Para os filósofos franceses, os agenciamentos são intrínsecos a toda forma de existência e realidade (social, política, artística, etc.), sendo um princípio “organizacional” imanente e inevitável. Na prática da vida, cabe, então, a cada indivíduo lidar com os grandes agenciamentos sociais definidos por códigos específicos de funcionamento (a ideia de Estado, por exemplo), que tendem a estabilizar e a reduzir o plano da experimentação e manter aquilo que Deleuze e Guattari (1995, p. 53 et seq.) chamam de “polo *estrato*” ou molar (ZOURABICHVILI, 2009, p. 20-21). Todavia, à medida que o sujeito se insere nos agenciamentos molares, modelando sua existência a partir dos códigos sociais em vigor, ele tende a introduzir suas especificidades e a criar irregularidades, o que faz com que o agenciamento seja afetado por um certo desequilíbrio. Esse é polo “*máquina abstrata*” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15 et seq.) ou molecular, que coexiste com a molaridade em toda estrutura, tendo por limite de equilíbrio a esquizofrenia (ZOURABICHVILI, 2009, p. 20-21).

Não diferente, linhas molares e moleculares sustentam as discussões propostas nesta pesquisa, enquanto *agenciamento coletivo de enunciação*. Minhas escolhas textuais, teóricas, analíticas, metodológicas, etc. reterritorializam a obra de Clarice Lispector e a de Antonin Artaud neste novo mapa: um território em que a produção desejante desses sujeitos possa fazer rizoma com a molaridade da teoria e a molecularidade da esquizofrenia. “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13).

Pensando nisso, enquanto espaço de agenciamentos e multiplicidades, cada platô deste trabalho possui estratificações e cavidades, discussões próprias e especificidades. Pelo

movimento de rizoma, eles podem ser lidos separadamente, na ordem que estabeleço aqui ou não, uma vez que as discussões reivindicam uma autonomia. A ideia foi criar campos de reflexão que se articulam entre si a partir de linhas de segmentação e de fuga, não estabelecendo uma linearidade metodológica sistemática.

No primeiro platô acompanhamos o passeio do esquizofrênico pela máquina capitalista, procurando refletir sobre as confluências entre a noção de esquizofrenia que norteia este trabalho e o território da linguagem, onde se territorializa o sujeito esquizo. O segundo platô é o espaço de intensidades clariceanas, remontando o percurso da linguagem na obra de Clarice Lispector até chegar no processo doloroso de escritura de *Água viva* (1973). Procuo conectar as discussões sobre a (in)eficiência da língua humana e seu escape para a pintura, música, linguagem do corpo, etc. a alguns quadros que foram pintados pela autora, na tentativa de perceber um projeto estético-literário sendo exercitado na produção de Lispector (isso também acontece no quarto platô).

A terceira seção esboça a dinâmica de escritura de Antonin Artaud e o amadurecimento da proposta chamada de Teatro da Crueldade, também refletindo sobre os diversos signos evocados em sua pictografia (DERRIDA, 1998). Considerando a dificuldade de acesso aos textos desse autor, uma vez que sua vasta obra é pouquíssimo conhecida no Brasil, destaco que as discussões deste platô só puderam ser construídas devido ao estágio doutoral PDSE, que desenvolvi na *Université Paris X* (Nanterre, La Défense, França), de 1 setembro de 2014 a 31 de maio de 2015.

O quarto platô procura refletir, a partir da ótica da *Esquizoanálise*, sobre uma conduta de construção literária multifacetada, híbrida, deslocada, insólita, etc., a qual chamo de *Esquizolingagem*, procurando nos textos de Artaud e Lispector algumas características possíveis desse procedimento esquizo de criação artística.

PRIMEIRO PLATÔ

Esquizoanálise

A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. Isto é uma tempestade de cérebro e uma frase mal tem a ver com outra. Engulo a loucura que não é loucura – é outra coisa. Você me entende?

(Clarice Lispector. *Água viva*).

O termo “esquizofrenia” aparece pela primeira vez na literatura médica em 1911, nos estudos do psiquiatra suíço Eugen Bleuler (1857-1939), o qual propôs uma nova forma de tratar as “demências precoces” teorizadas pelo alemão Emil Kraepelin (1856-1926). Do grego, *schízein* – divisão, cisão, fenda (PRIBERAM, 2013) – e *phrēn* – mente, coração ou diafragma (PRIBERAM, 2013) –, o verbete foi conceitualizado por Bleuler para indicar a presença de uma cisão entre pensamento, emoção e comportamento nos pacientes. Assim, a demência paranoide, a hebefrenia e a catatonia, que eram doenças separadas no modelo de Kraepelin, passam a ser consideradas sob um mesmo conceito: esquizofrenias (SILVA, 2006, p. 263-264).

A literatura médica sobre isso é muito extensa e seu escopo tangencia os estudos da psicologia, que tiveram com Sigmund Freud (1856-1939) um significativo investimento em relação aos tratamentos destinados aos esquizofrênicos e a outros tipos de dementes. Todavia, meu objetivo aqui não é o de tratar da esquizofrenia a partir de bases psiquiátricas e psicanalíticas, embora essas referências sejam incontornáveis, mas o de propor um olhar analítico para o comportamento esquizoide manifesto nas artes, em especial, na literatura, no teatro e nas artes plásticas. Para isso, meu aporte teórico contempla uma visão filosófica de esquizofrenia que, obviamente, considera a etiologia desses transtornos mentais e comportamentais a fim de delinear uma noção conceitual não estanque, mas suficiente como uma matriz analítica para se pensar sobre a construção de discursos artísticos.

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari dedicaram um longo estudo sobre as confluências entre capitalismo e esquizofrenia, criticando abertamente a abordagem e o alcance do método psicanalítico para análise das engrenagens da máquina social dominada pela produção e pelo capital. O imperialismo analítico do Complexo de Édipo é questionado em favor da percepção da complexidade do sujeito, o qual é subjugado pela máquina capitalista

que não cessa de produzir ações, afetos, comportamentos, registros, consumos, angústias, avarias: *produção de produção*, processo que tem no desejo o seu princípio imanente.

Tomando o sistema de produção como uma metáfora para o princípio de ação e discussão filosófica, Deleuze e Guattari (2010, p. 11) consideram as realidades material e psíquica como *agenciamentos maquínicos* e, pela lógica capitalista, tudo funcionaria dessa forma: “Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta”. Assim, as máquinas só podem funcionar conectadas umas às outras e essas múltiplas vinculações possíveis são organizadas pelo princípio do desejo, o qual é aproveitado pelo capitalismo para produzir sempre mais conforme as inúmeras demandas das máquinas desejantes.

De base marxista, as discussões de Deleuze e Guattari voltam sua atenção justamente para o sujeito envolvido nesse processo, o qual é também visto como uma máquina programada para produzir. O convencimento individual dessa tarefa acontece a partir do momento em que a indústria deixa de ser considerada numa relação extrínseca de utilidade e passa a adquirir uma identidade fundamental com a natureza, agindo em prol do homem e, num jogo de valores e interesses, terminando por produzir até mesmo o conceito de homem. Dessa forma, o indivíduo é atrelado a uma engrenagem de produção e consumo definida pelo princípio do desejo, que é também gerado e gerido pelo sistema, fazendo assim a roda capitalista girar infindamente direcionada pela mais-valia¹⁰. “O próprio sujeito não está no centro, ocupado pela máquina, mas na borda, sem identidade fixa, sempre descentrado, concluído dos estados pelos quais passa” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 35).

Todavia, não é o capitalismo que inventa a produção, ele só a manipula e a tenciona, uma vez que, segundo os filósofos, é pelo princípio de conexão de todas as coisas (máquinas desejantes) que há a produção de fluxos, como a máquina-boca do filho que se conecta à máquina-mama da mãe para que esta produza leite; esse agenciamento e troca de fluxos só acontece pelo desejo (fome ou ato sexual edipiano, como diria Freud). É justamente por entender a dinâmica da produção desejante que a produção social se estabelece, perscrutando e explorando os desejos e necessidades (desejos mais urgentes que se estabelecem como prioridades indispensáveis) para direcionar os fluxos e determinar comportamentos.

¹⁰ Mais-valia: “Segundo a doutrina marxista, lucro de que beneficiam os capitalistas, e que é constituído pela diferença entre o valor dos bens produzidos pelos trabalhadores e os salários recebidos por estes últimos” (PRIBERAM, 2013).

Em contrapartida, nesse paralelo que se estabelece entre a produção social e a produção desejante, surge sorrateiramente como consequência inevitável “uma instância de antiprodução pronta a assentar-se sobre as formas produtivas e apropriar-se delas” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 49). É nesse sentido que os filósofos franceses afirmam que o próprio capitalismo promove uma cisão, ou seja, esquizofreniza-se, porque desconsidera que as máquinas desejantes só produzem fluxo (produção desejante) quando são desarranjadas, ou seja, desterritorializadas de suas funções primeiras para estabelecer uma conexão com outra máquina, criando um devir, o desmonte das máquinas que são acopladas para o agenciamento de uma terceira coisa. Isso acontece, por exemplo, quando uma vespa poliniza uma orquídea, fazendo com que esta se desterritorialize e forme uma imagem na qual aquela se reterritorializa; ao mesmo tempo, o inseto também é desterritorializado e passa a fazer parte do aparelho reprodutor da flor, reterritorializando-a. Nessa troca de fluxos acontece um devir-vespa da orquídea e um devir-orquídea da vespa, respectivamente, ou seja, o desarranjo de suas funções iniciais no contexto dos reinos vegetal e animal cria uma outra máquina desejante e necessária ao ecossistema. “A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18).

Ao contrário disso, as máquinas técnicas da indústria só funcionam organizadas, uma vez que são compostas de engrenagens e estruturas justapostas, e seu limite se encontra no desgaste causado pelo uso e pelo tempo. Assim, o valor conferido ao produto é estabelecido em relação ao valor que elas perdem ao se desgastarem. Por sua vez, o princípio de funcionamento das máquinas desejantes é o desarranjo e o ato de produzir sempre se enxerta no produto, valorando-o. É justamente por essa discrepância que a lógica de funcionamento do capitalismo tende a avariar todo o sistema e suas próprias peças, ou seja, as máquinas desejantes que estão acopladas à máquina capitalista, o que inclui os sujeitos. Essa instabilidade natural da vida expressa na dinâmica constante de devires, desterritorialização, reterritorialização, conexões, desarranjos, etc. ameaça as estruturas conservadoras do sistema socioprodutivo (família, propriedade, estado), aquilo que Deleuze e Guattari (2010, p. 22) chamam de *socius*.

É nesse contexto que a Psicanálise surge como um método de tratamento para os indivíduos que são avariados a ponto de comprometerem o sistema de produção. A principal crítica dos filósofos franceses à abordagem de Freud é que esta não se constitui em nenhum momento como uma possibilidade de revolução, uma chance de quebrar as amarras maquinicas que deixam os homens “doentes”, incapazes de cumprir os protocolos das funções sociais, mas apenas se apresenta como uma alternativa viável para a reabilitação dos sujeitos: uma oficina

onde máquinas e suas peças são consertadas para que voltem a funcionar conforme a demanda da produção.

Essa crítica de Deleuze e Guattari centra-se, sobretudo, na forma como a Psicanálise trata os transtornos afetivos, psicológicos, sexuais, sociais: pelo modelo do Complexo do Édipo, que reduziria todos os problemas humanos a uma única e exclusiva causa – as relações entre filho, mãe e pai, o famoso Triângulo Edipiano. “A questão tem sido levantada de maneira demasiado teórica. Porque, de fato, desde que nos colocam no Édipo, desde que nos comparam com Édipo, tudo se resolve, suprimindo-se a única relação autêntica que era a de produção” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 40).

De fato, as descobertas teóricas de Freud foram singulares na sua época, teorizando as estruturas psíquicas, como a tríade consciente, inconsciente e subconsciente, e sugerindo formas de tratar os possíveis transtornos pelos quais a psique humana poderia passar. É a proposta da Psicanálise que percebe a produção latente dos desejos humanos (máquinas desejantes), mas a redução de toda complexidade psíquica a apenas um método de abordagem oculta toda essa descoberta e reduz o plano de alcance analítico: “substituiu-se o inconsciente como fábrica por um teatro antigo; substituíram-se as unidades de produção inconsciente pela representação; substituiu-se o inconsciente produtivo por um inconsciente que podia tão somente exprimir-se (o mito, a tragédia, o sonho...)” (DELEUZE; GAUTARRI, 2010, p. 40).

As atitudes desregradadas do homem transtornado, então, passam a ser tratadas como representações do inconsciente sobre um palco de teatro, quando a psique deveria ser considerada, de acordo com os filósofos, como uma usina, uma fábrica de intensa produção desejante, experimentação, conexões e devires. O imperialismo analítico do Complexo de Édipo reprime as manifestações voluntárias das máquinas desejantes e passa a considerar o desejo como falta de alguma coisa real e essa ausência produz o que Freud chamou de fantasmas; um dos erros da Psicanálise é considerar o desejo com uma pulsão extrínseca, “ao passo que [ele] produz intrinsecamente um imaginário que vem duplicar a realidade” (DELEUZE; GAUTARRI, 2010, p. 42).

A relação entre filho, mãe e pai exaltada pelo modelo edipiano de análise reduz todos os traumas psicológicos a transtornos familiares envolvendo a sexualidade, desejo, pulsão, fantasmas. “Toda a produção desejante é então esmagada, assentada sobre as imagens dos pais, alinhada em estados pré-edipianos, totalizada no Édipo: a lógica dos objetos parciais é reduzida a nada” (DELEUZE; GAUTARRI, 2010, p. 66), ou seja, ignoram-se totalmente os elementos constituintes das máquinas desejantes e homogeneízam-se os traumas individuais por meio de um molde analítico despótico que entende as relações familiares como a única instância que

atua no inconsciente humano, justamente quando os chamados “fenômenos de psicose” transbordam esse quadro de referência, como foi o famoso caso de Daniel Paul Schreber, amplamente estudado por Freud, mesmo sem nunca tê-lo conhecido, uma vez que o médico analisou apenas a autobiografia do paciente – *Memórias de um doente dos nervos* (1905) – e assim reduziu sua vida e subjetividade a algumas linhas analíticas, edipianizando-o.

Todavia, a Psicanálise ganha um amplo e liberado campo de atuação na sociedade capitalista europeia do final do século XIX e início do XX, justamente porque propunha um método de tratamento e cura dos sujeitos avariados pelo sistema de produção. Apesar de Freud ter percebido e teorizado a produção desejante, sua proposta a inibe totalmente e isso se torna utilitário à máquina despótica, uma vez que todo desejo é revolucionário, seja o desejo sexual pela mãe ou o desejo pela morte do pai, sejam os desejos que promovem as inúmeras conexões necessárias para o funcionamento da vida natural. Tudo deveria ser reprimido.

Se o desejo é recalcado é porque toda posição de desejo, por menor que seja, pode pôr em questão a ordem estabelecida de uma sociedade: não que o desejo seja a-social, ao contrário. Mas ele é perturbador; não há posição de máquina desejante que não leve setores sociais inteiros a explodir. Apesar do que pensam certos revolucionários, o desejo é, na sua essência, revolucionário — o desejo, não a festa! — e nenhuma sociedade pode suportar uma posição de desejo verdadeiro sem que suas estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia sejam comprometidas. Se uma sociedade se confunde com essas estruturas (hipótese divertida), então, sim, o desejo a ameaça essencialmente. Portanto, é de importância vital para uma sociedade reprimir o desejo, e mesmo achar algo melhor do que a repressão, para que até a repressão, a hierarquia, a exploração e a sujeição sejam desejadas. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 158).

É nesse contexto que se ambienta a discrepância entre as máquinas sociais e as máquinas desejantes, justamente porque estas, ao estabelecerem a ordem do desejo como princípio básico de funcionamento, permitindo assim incontáveis relações de sentido e múltiplas conexões, promovem o desarranjo da produção social e tende a desestruturá-la. Em resposta a essa ameaça iminente, a Psicanálise reprime toda pulsão e focaliza apenas os desejos conservadores que se quer criar, centrando seu tratamento nas relações familiares, na triangulação edipiana, por acreditar estar aí a raiz de todos os problemas.

Sendo assim, a família é vista também como um pé da tríade capitalista, ao lado da propriedade e do Estado, responsável principalmente por gerar e reproduzir as exigências do *socius*, atuando como um microcosmo de dominação, uma máquina molar e dogmática. “Assim, pai, mãe e filho devêm simulacros das imagens do capital (‘Senhor Capital, Senhora Terra’ e seu filho, o Trabalhador...) de modo que estas imagens já não são reconhecidas no

desejo, determinado a investir apenas seu simulacro” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 351). Tudo se assenta sobre o triângulo pai-mãe-filho, “o conjunto de chegada que responde a um conjunto de partida socialmente determinado”, transformando o Édipo num colonizador a serviço do capitalismo, que institui a família-colônia como uma unidade de produção e representação do *socius*.

O contraponto está nas máquinas desejantes, máquinas moleculares, que não cessam de improvisar e produzir autonomamente conexões, as quais são constantemente castradas e reprimidas, porque representam uma ameaça ao bom funcionamento da forma social de produção. É nesse atrito constante entre a produção social e a produção desejante – faces da mesma moeda apenas contextualizadas em regimes distintos – que acontece a desterritorialização do *socius*, um abalo sísmico ao qual o sistema precisa resistir incansavelmente a fim de manter suas estruturas em pé.

Nesse jogo, há duas forças atuando sobre as estruturas sociais: a molar e a molecular. A primeira é de caráter coletivo, na qual as pessoas são figuradas em séries sob estranhas leis de falta (desejo) que as homogeneíza, estando ligada ao princípio de produção social e às suas estatísticas. A dimensão molecular já se refere à ideia de multiplicidade e conectividade, estando associada ao princípio do desejo que estabelece, improvisa, inventa e forma ligações segundo as quais ela mesma funciona. “A esquizofrenia, ou a produção desejante, é o limite entre a organização molar e a multiplicidade molecular do desejo; é preciso que esse limite de desterritorialização passe agora para o interior da organização molar, que ele se aplique a uma territorialidade factícia e submetida” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 140).

Em outras palavras, o capitalismo não para de se aproximar de um limite muito perigoso, que é um limite propriamente esquizofrênico, o qual tensiona a unidade molar de organização e ameaça suas engrenagens de produção, desterritorializando o *socius*. Por isso, Deleuze e Guattari (2010, p. 52) dizem que “É com todas as suas forças que ele tende a produzir o esquizo como o sujeito dos fluxos descodificados sobre o corpo sem órgãos”.

Corpo sem Órgãos (CsO) se refere, nesse contexto filosófico, a uma disposição de desmonte, desmoronamento endógeno, implosão potencial da arquitetura de produção social, do Édipo e sua tríade imperativa, cujo principal responsável é aquele que é resíduo da própria máquina capitalista: o esquizofrênico, “um estranho sujeito, sem identificação fixa, errando sobre o corpo sem órgãos, sempre ao lado das máquinas desejantes” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 30). O esquizo é a linha de fuga do sistema, seu espelho invertido, seu resíduo mais corrosivo que precisa ser contido em prol da integridade das estruturas de produção.

A atenção especial de Deleuze e Guattari a esse indivíduo esquizoide é justificada por sua resistência e, maiormente, pela ameaça que ele figura à ordem da sociedade capitalista, uma vez que a reabilitação psicanalítica, pelo imperialismo edipiano, parece não surtir efeitos em seu caso. “Freud não gosta dos esquizofrênicos, não gosta da sua resistência à edipianização, e tende sobretudo a tratá-los como bestas: diz que tomam as palavras por coisas, que são apáticos, narcísicos, desligados do real, incapazes de transferência, que eles se assemelham a filósofos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 40).

Renegado pela atenção psicanalítica, o esquizo manifesto, aquele que sucumbe às avarias causadas pelo sistema, é marginalizado justamente porque o modelo edipiano não é capaz de compreendê-lo e tratá-lo, sendo trancafiado em asilos de alienados, em condições precárias de moradia, alimentação, higiene, segurança, etc., para ser submetido a tratamentos rudimentares ou experimentais, como a eletroconvulsoterapia, utilizada sem nenhum rigor técnico, associada a piscocirurgias, a exemplo da lobotomia transorbitária do psiquiatra norte-americano Walter Freeman (1895-1972):

A técnica determinava que o paciente deveria ser submetido a uma série de aplicações de eletrochoque, até perder a consciência. Estas aplicações serviam ao mesmo tempo como anestésico e como parte do tratamento. O cirurgião então levantava a pálpebra superior e com o dedo tateava o teto da órbita, procurando localizar o ponto de maior depressão. Neste ponto, tangente ao olho, introduzia um punção metálico, um objeto pontiagudo semelhante a um picador de gelo. Para alcançar o cérebro, dava pequenas pancadas com um martelo, fazendo-o penetrar a uma profundidade de 7 cm de modo a atingir o lobo frontal. Alcançado este ponto, fazia um movimento basculante no sentido lateral, o máximo que o tamanho da órbita ocular permitisse, seccionando, assim, as fibras cerebrais tálamo-frontais do quadrante inferior (Pacheco e Silva, 1950, p. 368; Longo et alii, 1956). Retirado o punção, bastava esperar as modificações de comportamento do operado. (MASIERO, 2003, p. 556-557).

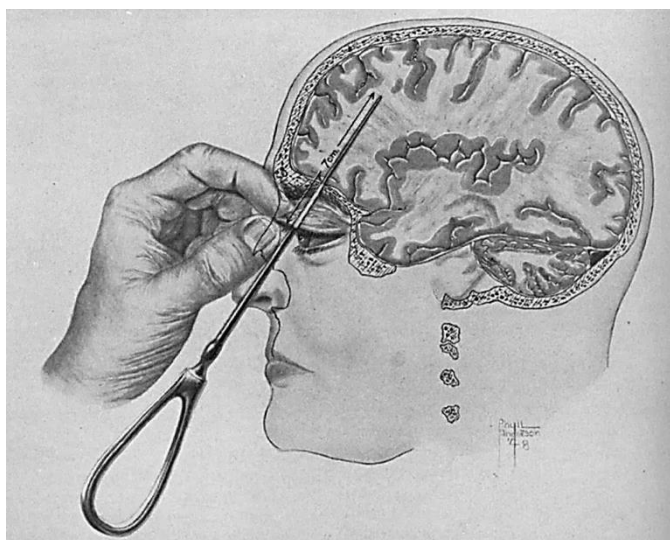


Imagem 1: Procedimento de Lobotomia.
Fonte: RAZ, Mical. Looking Back: Interpreting lobotomy – the patients' Stories. The British Psychological Society, v. 27, p. 56-59, jan. 2014.

Herdeira da antiga trepanação, que consistia em perfurar o crânio de uma pessoa viva, fazendo um buraco por onde demônios e espíritos, que estavam atormentando o doente, pudessem sair, a lobotomia chegou a incapacitar e até matar inúmeros pacientes, como foi o caso da pintora sueca expressionista Sigrid Hjertén (1885-1948), que morreu vítima do procedimento poucos dias após Antonin Artaud, e o da irmã do presidente John F. Kennedy, Rosemary Kennedy, lobotomizada pelo próprio Freeman aos 23 anos, perdendo a capacidade comunicativa e ficando em um estado de invalidez total e permanente. Todavia, devido aos casos de sucesso, o médico norte-americano ficou muito popular nos Estados Unidos e passou a fazer campanha do procedimento, tornando-se uma referência na Psiquiatria da época ao lado de António Egas Moniz (1874-1955) e James Winston Watts (1904-1994).

Os americanos insistiram nessa técnica até a década de 1950 e, segundo Masiero (2003, p. 557), eles foram acusados de usar indevidamente o procedimento em sessões de tortura, aplicando-o em pessoas acusadas de serem comunistas ou de terem condutas sexuais inadequadas, como aconteceu com a atriz Frances Elena Farmer (1913-1970). Para Ole Enersen (apud ABIMBOLA, 2006, p. 12), a lobotomia com o picador de gelo foi um procedimento feito com imprudência, beirando a verdadeira insanidade, uma vez que Freeman viajou pelos Estados Unidos como um evangelista pregando a salvação; “esse procedimento nada mais era que uma bruta e injustificável mutilação realizada por um presunçoso zelote” (tradução minha¹¹).

É nesse sentido que Deleuze e Guattari afirmam que, na gana de conter essa ameaça iminente que o esquizofrênico aparenta ser, os asilos de alienados tendem a criar o “esquizofrênico artificial”, “tal como o vemos no hospital, farrapo autístico produzido como entidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 15). Os métodos grotescos e desumanos acabam por forjar, por meio da violência, sujeitos cada vez mais desarranjados, avariados, estraçalhados pela crueldade que lhes apresentam os asilos de alienados, manicômios, hospícios ou qualquer outro nome que esse depósito humano possa ganhar.

Um exemplo claro e enfático de como o ambiente manicomial é capaz de afetar negativamente os internos é o triste caso do Hospital Colônia de Barbacena, situado na cidade de Barbacena no interior de Minas Gerais, a 165 km de Belo Horizonte. Fundado em 1903 a partir da estrutura de um sanatório particular para tuberculosos, o Colônia foi o primeiro hospital psiquiátrico de Minas Gerais e chegou a ser o maior do Brasil, abrigando mais de mil pacientes. Essa superlotação foi fruto de um conceito de loucura que destoava absurdamente dos padrões psiquiátricos de classificação:

¹¹ “*this procedure was nothing more than a gross and unwarranted mutilation carried out by a self-righteous zealot*”.

Cerca de 70% não tinham diagnóstico de doença mental. Eram epiléticos, alcoolistas, homossexuais, prostitutas, gente que se rebelava, gente que se tornara incômoda para alguém com mais poder. Eram meninas grávidas, violentadas por seus patrões, eram esposas confinadas para que o marido pudesse morar com a amante, eram filhas de fazendeiros as quais perderam a virgindade antes do casamento. Eram homens e mulheres que haviam extraviado seus documentos. Alguns eram apenas tímidos. Pelo menos trinta e três eram crianças. Homens, mulheres e crianças, às vezes, comiam ratos, bebiam esgoto ou urina, dormiam sobre capim, eram espancados e violados. Nas noites geladas da serra da Mantiqueira, eram atirados ao relento, nus ou cobertos apenas por trapos. (BRUM apud ARBEX, 2013, p. 12).

Segundo a jornalista Daniela Arbex, que escreveu uma importante obra, um livro-reportagem, sobre os sobreviventes de um verdadeiro *Holocausto brasileiro* (2013) que aconteceu em Barbacena até meados da década de 1980, pelo menos 60 mil pessoas morreram entre os muros do Colônia, cerca de 16 por dia, vítimas do frio, da fome, de doenças não tratadas, que se desenvolviam devido às péssimas condições de vida, e por meio das sessões de eletrochoque, as quais chegavam a ser tão frequentes e tão fortes que a sobrecarga derrubava a energia elétrica de todo o município. A morte não era só uma rotina, mas também um objetivo, pois, entre 1969 e 1980, 1853 corpos de pacientes foram vendidos para dezessete faculdades de medicina do país, isso sem nenhuma legislação. “Quando houve excesso de cadáveres e o mercado encolheu, os corpos foram decompostos em ácido, no pátio do Colônia, na frente dos pacientes, para que as ossadas pudessem ser comercializadas. Nada se perdia, exceto a vida” (BRUM apud ARBEX, 2013, p. 13).

Sem nenhum cuidado, as mulheres engravidavam e tinham seus filhos roubados sem piedade; as que tentavam se proteger no período de gestação tinham que passar fezes na barriga para não serem violentadas. Todos andavam nus ou com trapos que encontravam por lá, tinham seus cabelos raspados e seus nomes apagados, sendo rebatizados pelos funcionários. Tudo isso horrorizou o psiquiatra italiano Franco Basaglia, pioneiro da luta pelo fim dos manicômios, quando esteve no Brasil e conheceu o Colônia, chegando a comparar o hospital a um campo de concentração nazista. Infelizmente, o holocausto que lá aconteceu contou com a conivência de médicos, empregados, da sociedade e do governo brasileiro: um verdadeiro genocídio, sem nenhuma hipérbole.

Acredito nem ser possível imaginar o que um ambiente como esse é capaz de fazer no físico e no psicológico de uma pessoa, mas fica evidente que o enlouquecimento de fato se apresenta mais como uma consequência do que a verdadeira causa da internação. Antonin Artaud, que viveu grande parte de sua vida nas dependências de manicômios e clínicas para

neurastênicos, que nem de longe chegaram aos horrores do Colônia, sempre considerou o ambiente asilar detestável, piorando seu estado de espírito: “e, além do mais, a coexistência com os doentes, a atmosfera de asilo, ainda que minimamente reduzida, me impressiona e tira minhas últimas forças” (apud MÈREDIEU, 2011, p. 219), isso ele afirma antes de conhecer os horrores do eletrochoque, que lesava a memória, as referências, desencadeava uma regressão na identidade do sujeito e uma diminuição considerável da atividade intelectual. “O cérebro fica reduzido ao estado de casca vazia, de resíduo. A atividade é reduzida a ponto do paciente não exprimir senão alguns estereótipos rudimentares” (*ANNALES MÉDICO-PSYCHOLOGIQUES* apud MÈREDIEU, 2011, p. 740).

Essa é a forja do esquizofrênico artificial a que Deleuze e Guattari se referem. Não é sobre esse tipo de doente que sua proposta de intervenção filosófica se embasa, mas diz respeito às avarias constantes que sofrem os sujeitos imersos na imposição capitalista, essa cisão silenciosa que vai arruinando as peças das máquinas desejanter ao longo de suas vidas, na maioria das vezes nunca sucumbir a um comportamento psicótico, neurótico ou que chame atenção. O psicanalista Darian Leader (2013) reflete justamente sobre essa linha tênue entre loucura e sanidade, justificando psiquiatricamente o que os estudiosos franceses sustentam filosoficamente.

Segundo Leader (2013, p. 19), o próprio Eugen Bleuler, a quem se atribui o mérito de ter sido o primeiro a teorizar e popularizar a categoria diagnosticada da esquizofrenia, afirmou após anos de estudos que a mais comum forma de demência era aquela silenciosa, latente, que nunca chegava a se tornar visível como loucura. Além disso, ele rompe com o equilíbrio conceitual da Psiquiatria quando sustenta a ideia de que não havia um sinal clínico claro capaz de excluir o diagnóstico de esquizofrenia. Assim, a ausência de uma sintomatologia, como delírios, alucinações, manias de perseguição, comportamentos violentos, etc., não significa necessariamente para a Psiquiatria moderna que há a ausência de transtornos mentais, haja vista o exemplo de um sujeito que vive sua vida de forma regrada e harmoniosa, sendo um bom cidadão e pai de família, que certo dia, ao final do seu expediente, sem aviso prévio, saca uma arma de fogo e atira numa figura pública. Mesmo tendo sido um cidadão-modelo a vida toda, sem nada de anormal em sua conduta até o incidente, pode-se afirmar que ele não era louco? Ou se ele nunca tivesse sucumbido ao ato homicida e continuasse a levar sua vida cotidiana, vivendo os preceitos sociais de forma categórica, trabalhando sempre para se estabilizar econômica e socialmente, terminado por se aposentar e colher os frutos do seu trabalho na velhice, teria sido ele mais louco se tivesse puxado o gatilho?

Esses questionamentos sugeridos por Leader (2013, p. 17-18) ecoam na mesma medida dos apontamentos filosóficos de Deleuze e Guattari, quando contestam o estabelecimento de uma ordem social que separa dicotomicamente loucura e normalidade, pois essa divisão é salubre para a organização do sistema, concentrando sua atenção no esquizo manifesto em atos de violência, alucinações apavorantes, distúrbios bizarros de pensamento e atitudes, a fim de criar entidades diagnósticas e uma taxonomia para orientar a intervenção. Assim, para que o comportamento contrário, socialmente aceito e quisto, seja reiterado e cristalizado nos valores coletivos, não apenas é esperada, mas a rigor desejada a formação de uma imagem espetacular e sensacionalista do louco para que seus rompantes esquizofrênicos sejam represados pela instituição manicomial a fim de, publicamente, devolver harmonia à ordem social e demonstrar a força do sistema.

Na maior parte do tempo, a alienação social recobre as diversas formas de alienação mental. Aqueles que são admitidos num hospital psiquiátrico, o são não tanto por estarem doentes, mas porque protestam de maneira mais ou menos adequada contra a ordem social. Assim, o sistema social em que estão presos reforça os malefícios produzidos pelo sistema familiar no qual cresceram. Essa autonomia que eles procuram afirmar em face de uma microssociedade atua como revelador de uma alienação maciça exercida pela sociedade inteira. (Cooper, 1968, p. 48-49 apud DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 424).

Essa conduta de alienação mental e social pode ser claramente identificada no caso do Hospital Colônia de Barbacena, uma vez que o estabelecimento de critérios para o que seria ou não loucura está diretamente relacionado à dinâmica político-social daquele contexto. O movimento higienista que afetou a sociedade mineira, principalmente na primeira metade do século XX, fez do hospício um depósito de indigentes e indigestos, como homossexuais, mendigos, alcoólatras, prostitutas, inimigos políticos, etc., pessoas que apresentavam algum risco aos valores morais, éticos, de tradição e costume. Todavia, mesmo renegados, os internos ainda serviam para os interesses da classe dominante: “Muitos coronéis da política mineira ‘nasceram’ junto com o Colônia, transformando o hospital em grande curral eleitoral” (ARBEX, 2013, p. 26).

O que mais espanta nessa triste história é que a população era, se não conivente, extremamente resignada, ou alienada, nas palavras de Cooper, uma vez que aceitavam esse tipo de classificação social sem questionar, chegando a até incentivar os “doentes” a subirem no trem que passava pelas cidades coletando essa escória. Os insanos, por sua vez, também não contestavam a opinião pública de que eles eram dementes e precisavam de redenção, a qual

viria pela pesada mão de uma Psiquiatria dotada de poderes políticos para extirpar o mal que ameaçava o bom funcionamento da ordem social capitalista e burguesa.

Essa realidade está figurada no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, do *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa (1962), no qual é descrito o “trem de doidos” que percorria todo o Brasil recolhendo os ditos alienados. Cabe destacar que Guimarães Rosa “foi médico voluntário da Força Pública durante a Revolução Constitucionalista de 1932, ingressando, um ano depois, como oficial médico, no 9º Batalhão de Infantaria, em Barbacena” (ARBEX, 2013, p. 24), conhecendo provavelmente a realidade do Colônia.

Na história, Sorôco permite que a própria filha e a mãe, de mais de setenta anos, sejam postas no vagão de “janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos” (ROSA, 2005, 61), que as conduziria, a mando do Governo, até Barbacena, a cidade dos loucos. O episódio se apresenta como um acontecimento social, pois todas as pessoas se reuniram ao lado da linha de trem para esperar a chegada das duas dementes, trazidas por Sorôco, que botara sua melhor roupa para a ocasião da despedida.

O conto faz transparecer o liame entre loucura e normalidade justamente quando aquele acontecimento público se transforma num verdadeiro ritual de sacrifício de bodes expiatórios, uma atitude necessária para que a comunidade simbolicamente se sinta livre dos perigos da loucura, mesmo quando na volta para suas casas todos entoem uma canção de desatino, “uma chirimia” (ROSA, 2005, p. 63) que “não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum” (p. 62), a mesma que cantaram as duas mulheres que tinham sido condenadas e levadas “para longe, para sempre” (p. 61). A alienação maciça dessa microsociedade revela a alienação de uma sociedade inteira, como apontou Cooper (1968), uma manobra gerida estrategicamente graças à alienação individual.

Todavia, o que diria Freud sobre Sorôco sacrificar a própria mãe e a filha quando pela teoria os descartados deveriam ter sido outros membros da triangulação edipiana? A esquizofrenia dilacera o Édipo e sua matriz dogmática, não porque ela inviabiliza a análise psicanalítica, precisando então de um tratamento de choque (literalmente) para ser contida, mas justamente porque sua conduta é revolucionária, mas silenciosa, dismantelando a ordem despótica sorratamente, ou seja, são os remanescentes que regressaram entoando a canção esquizo, a qual por si só já se rebela contra a funcionamento canônico da língua e da arte musical, que continuarão o processo moroso de avaria do *socius*. Para Deleuze e Guattari (2010, p. 452), não seriam eles os revolucionários, “mas o processo esquizofrênico (de que o esquizo é só a interrupção, ou a continuação no vazio) [que] é o potencial da revolução”.

É justamente o louco não evidente, aquele que carrega aquilo que Leader (2013, p. 20) chamou de loucura silenciosa, psicose branca, normal, lúcida, psicose do cotidiano, privada ou comum, que representa o perigo mais iminente para a máquina capitalista, justamente porque sua ação rebelde é inconsciente, endógena e soturna, provindo do fluxo natural e corrosivo das máquinas desejanter. Parece-me que Deleuze e Guattari sugerem a existência de “graus de esquizofrenia”, não sendo isso o indicativo dos estágios de uma doença, mas culminâncias e relaxamentos, arranjos e desconexões, des- e reterritorialização – a dinâmica endêmica da produção desejanter –, que tensionam o sujeito constantemente, podendo ou não fazê-lo sucumbir a um ataque psicótico, como nosso bom trabalhador que atirou numa figura pública em um rompante de fúria, insatisfação, frustração ou qualquer outro estopim. Seria a partir dessa culminância que as amarras que prendem o sujeito à máquina social despótica tendem a se afrouxar, liberando o fluxo torrente do desejo, arrebatando a golilha (ARTAUD, 2006b, p. 118), desautomatizando o sujeito do sistema de produção social.

Estarão as máquinas suficientemente desarranjadas, e suas peças suficientemente desligadas, para se entregarem e nos entregarem ao nada? Dir-se-ia que os fluxos de energia estão ainda muito ligados, que os objetos parciais são ainda orgânicos em demasia. Mas um puro fluido, em estado livre e sem cortes, está em vias de deslizar sobre um corpo pleno. As máquinas desejanter fazem de nós um organismo; mas, no seio dessa produção, em sua própria produção, o corpo sofre por estar assim organizado, por não ter outra organização ou organização nenhuma. “Uma parada incompreensível e certa” no meio do processo, como terceiro tempo: *‘Nem boca. Nem língua. Nem dentes. Nem laringe. Nem esôfago. Nem estômago. Nem ventre. Nem ânus’*. Os autômatos param e deixam sobressair a massa inorgânica que articulam. O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível. Antonin Artaud o descobriu, lá onde ele se encontrava, sem forma e sem figura. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 20).

Todavia, é nesse estado de Corpo sem Órgãos (CsO) que o sujeito se encontra mais vulnerável ao despotismo do sistema, não apenas porque se torna uma instância de antiprodução, mas sobretudo porque o caráter revolucionário da esquizofrenia sinaliza o sujeito como a ponta do *iceberg*, a superfície sobre a qual a mão capitalista pode concretamente tocar, prender, eletrocutar, lobotomizar, assassinar, etc. acreditando, se não erradicar, dominar a praga esquizo e, assim, demonstrar controle sobre o *socius*. Por isso a atenção de Deleuze e Guattari não se volta para essa entidade esquizofrênica tal qual postulou Freud – o esquizo artificial contra o qual declaradamente está voltada a manobra repressiva da Psiquiatria, sendo um pária exemplado; a favor dele nada pode ser feito, infelizmente, pois ninguém tem o poder de impedir a chegada do “trem de doido” ou de livrar o “alienado” do hospício sem o consentimento

institucional de um médico, haja vista o caso de Artaud –, mas para o esquizo que resiste diariamente às constantes avarias silenciosas, pois é nele que o processo revolucionário se aloja e resiste como uma estranha melodia instintiva que é passada de pai para filho e, no final, pode ser cantada por todos. “Antes de ser a afecção do esquizofrênico artificializado, personificado no autismo, a esquizofrenia é o processo da produção do desejo e das máquinas desejantes” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 41).

Esse é um tratamento não conceitual da esquizofrenia, como se os filósofos desterritorializassem um termo tão maculado pela Psiquiatria para fazê-lo operar como uma trepadeira que cresce rizomorficamente e atinge toda a árvore capitalista. Para eles, não existe um conceito específico de esquizofrenia, mas acmes e linhas de fuga, como um caleidoscópio que cria e desarranja imagens com um simples movimento, extrapolando os limites, desterritorializando e reterritorializando os sujeitos a todo tempo, num movimento dinâmico que provém da produção desejante e não é compreendido pela lógica organizacional do *socius*.

Estes homens do desejo (ou talvez não existam ainda) são como Zaratustra: conhecem incríveis sofrimentos, vertigens e doenças. Têm seus espectros. Eles devem reinventar cada gesto. Mas um tal homem se produz como homem livre, irresponsável, solitário e alegre, capaz afinal de fazer e dizer algo de simples em seu próprio nome, sem pedir permissão, desejo a que nada falta, fluxo que atravessa as barragens e os códigos, nome que não mais designa eu algum. Ele simplesmente deixou de ter medo de devir louco. Ele vive sua vida como sublime doença que não mais o atingirá. O que vale, do que serviria aqui um psiquiatra? (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 177).

Essa pergunta ecoa nas discussões de *Capitalismo e esquizofrenia*. Delineando as limitações analíticas dos métodos da Psiquiatria e da Psicanálise freudiana, os filósofos franceses sugerem um caminho contrário à tomada de posição do Complexo de Édipo, propondo uma abordagem que contemple o sujeito em todos os seus processos, traumas, medos, desejos, identidades, entidades e subjetividades; se a esquizofrenia pode ser vista como uma manifestação análoga ao desenvolvimento do sistema de produção social, mas mesmo assim os esquizes são preteridos pela atenção psicanalítica, então Deleuze e Guattari entendem que é necessária uma investigação mais profunda e verossímil dos elementos constituintes da psique humana para além das bases do massificador Complexo de Édipo.

Assim surge a *Esquizoanálise* como uma contraproposta de ação que se dispõe primeiramente a “desedipianizar o inconsciente para chegar aos verdadeiros problemas” (DELEUZE; GAUTTARI, 2010, p. 113). A ideia não seria criar outro método analítico para substituir a Psicanálise freudiana, já que isso significaria novamente estabelecer moldes nos quais os indivíduos seriam mais uma vez classificados, deixando-se, assim, de considerar o

inconsciente produtivo e ativo como uma fábrica para regressar às antigas representações de fantasmas sobre o imperioso palco teatral da psique. Então, busca-se acompanhar o sujeito em suas peculiaridades e no processo dinâmico da vida: “O passeio do esquizofrênico: eis um modelo melhor do que o neurótico deitado no divã” (DELEUZE; GAUTTARI, 2010, p. 12).

Se para Marx a revolução seria a única espécie de redenção do homem oprimido pela máquina capitalista, Deleuze e Guattari sugerem uma rebelião mais silenciosa, nas entranhas do sistema de produção, uma implosão protagonizada pelo próprio sujeito-máquina desejanje acoplado às engrenagens: o esquizo. Esta peça anômala e errante também teria “uma carga suficiente para explodir Édipo, para destituí-lo da sua tola pretensão de representar o inconsciente, de triangular o inconsciente, de captar toda a produção desejanje” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 65).

Nessa medida, a teoria da esquizofrenia considerada pelos filósofos franceses repensa três importantes pressupostos conceituais, desterritorializando-os da Psiquiatria para fazê-los operar de forma mais abrangente, compreendo as diversas instâncias e especificidades do sujeito. A ideia de dissociação (1), de Emil Kraepelin, refere-se à dissonância do esquizofrênico, este que é avesso aos sistemas, inclusive ao da língua condicionada na comunidade linguística na qual ele está inserido. Por não se adequar totalmente às regras sistemáticas, o sujeito tende a se isolar socialmente por meio de um “desligamento da realidade acompanhado por uma predominância relativa ou absoluta da vida interior”: autismo (2) (BLEULER apud DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 39). A percepção singular do esquizo tem uma dinâmica diferente da lógica social, o que acaba por separá-lo (in) voluntariamente, mas que também o faz assumir um lugar no mundo exterior, diferente da sua realidade intrínseca.

Como apontam Deleuze e Guattari, citando Binswanger, o esquizofrênico é dotado de uma percepção diferente de espaço-tempo (3), relacionando-se com a natureza de forma exponencial e insólita e deslocando-se das normatizações espaciais e temporais, justamente porque sua vivência extrínseca é dissonante. Sua presença no mundo, então, revela um tratamento diferente em relação à vida, pois o esquizo não reconhece a homogeneidade do comportamento social, os códigos de conduta e ação, os costumes, as tradições, o engendramento coletivo das normas civis e, perpassando essas e outras esferas, a língua enquanto sistema organizado, com suas regras funcionamento e convenções morfológicas, sintáticas, semânticas e pragmáticas. Assim, por não integrar esses sistemas de forma plena, mas fragmentada e deambulante, sua comunicação social fica comprometida, muitas vezes, sendo zombada e ignorada. “Dirão que o esquizo não pode mais dizer eu, e que é preciso devolver-lhe essa sagrada função de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 39).

Como a *Esquizoanálise* não se apresenta como uma matriz analítica estanque, minha abordagem cindirá as diversas esferas pelas quais o esquizo passa e com as quais interage, focando especificamente na forma como ele se estabelece na língua como azo para romper em uma linha de fuga inusitada, implodindo também o código e sua função comunicativa. Se a esquizofrenia é uma potência revolucionária capaz de rebentar o Édipo e sua base trinitária, o passeio do esquizo pela língua não revela a subserviência do discurso do neurótico deitado no divã, justamente porque ele se encontra no lado de fora da organicidade da linguagem institucionalizada; não fora dela, mas no seu avesso.

‘Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe, e eu’. O esquizo dispõe de modos de marcação que lhe são próprios, pois, primeiramente, dispõe de um código de registro particular que não coincide como o código social ou que só coincide com ele a fim de parodiá-lo. O código delirante, o código desejante apresenta uma fluidez extraordinária. Dir-se-ia que o esquizofrênico passa de um código a outro, que ele embaralha todos os códigos, num deslizamento rápido, conforme as questões que se lhe apresentam, jamais dando seguidamente a mesma explicação, não invocando a mesma genealogia, não registrando da mesma maneira o mesmo acontecimento, e até aceitando o banal código edípiano, quando este lhe é imposto e ele não está irritado, mas sempre na iminência de voltar a entulhá-lo com todas as disjunções que esse código se destina a excluir. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29).

É lastreado por esses pressupostos que concebo a possibilidade de perceber o funcionamento, mesmo que fragmentário, de uma expressão que deambula conforme o movimento das máquinas desejantes, nômades e moleculares conectadas à máquina-linguagem. Assim, chamo de *Esquizolingüagem* uma expressão que surge do rompimento da estrutura formal da língua e da apropriação esquizo de diferentes códigos de expressão linguística, imagética, sonora, corporal, sinestésica, visual, tátil, etc. por parte desse sujeito em constante avaria, gerido e gerado pelo capitalismo. Mesmo imerso em uma comunidade linguística condicionada, o esquizo engendra e conecta fluxos diferentes de linguagem para desembocar em uma dicção própria e única, que é a expressão desejante do aqui e do agora, não se ausentando da língua natural, mas cavando buracos no seu território, fazendo rizoma.

A linguagem se apresenta, então, como uma máquina desejante nômade de devires potenciais, mas essa liberdade de apropriação é limitada, pois a língua, enquanto sistema arbitrário, só se flexibiliza até o limite de suas envergaduras paradigmáticas, ou seja, há aquilo que Saussure (2012, p. 181) chamou de “limitação do arbitrário”. Se o sistema linguístico repousasse “no princípio irracional da arbitrariedade do signo, aplicado sem restrições, conduziria à complicação suprema; o espírito, porém, logra introduzir um princípio de ordem e

de regularidade em certas partes da massa dos signos [...]”. Assim, não admitir esse pressuposto linguístico seria permitir que a língua se espalhasse como grama, sem limite em suas potenciais ramificações morfológicas, lexicais, sintáticas, semânticas, estilísticas, artísticas – este é exatamente o ponto que interessa a esta tese.

A literatura, em especial, se apresenta como um terreno fértil para a exploração do potencial expressivo da língua, mesmo que admitamos a existência de estéticas reconhecidas, cristalizadas e propostas pela tradição literária. Para Deleuze (2011, p. 16), todo escritor traça precisamente uma espécie de língua própria dentro da própria língua que escreve, que não é estritamente outra língua ou um dialeto, “mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante”. Essa apropriação individual do código linguístico não chegou a ser teorizada por Saussure, embora ele tenha reconhecido essa dimensão (*parole*), uma vez que “Uma língua está sempre presa a rostos que anunciam os enunciados dela, que os lastream em relação aos significantes em curso e aos sujeitos concernidos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 52). Assim, se até mesmo o sistema gramatical comum “nunca é separável de uma educação dos rostos”, a língua tem potencial para se engendrar a partir do caráter fluido, multifacetado e até esquivo dos sujeitos, mesmo sabendo que, na prática, essa arbitrariedade não é absoluta, mas motivada e relativa às forças políticas, culturais, econômicas, etc. que regem o funcionamento do *socius*.

Todavia, acredito que há na literatura e nas artes em geral um espaço propício para se reivindicar a expressividade latente não só da língua institucionalizada, o que já seria um ato de revolução, mas também de outras linguagens, como a pintura, o desenho, a escultura, a música, a performance corporal, etc., que da mesma forma obedecem aos mesmos ditames que mantêm a ordem comunicativa e expressiva para evitar o surgimento de “um sistema naturalmente caótico” (SAUSSURE, 2012, p. 182).

O rompimento dessas amarras estruturais em outras artes pode causar estranhamento, mas tende a se configurar como um “estilo”, tornando-se passível de ser mais bem aceito no decorrer do tempo, embora possa suscitar questionamentos a respeito do seu caráter artístico, haja vista as produções lotadas nos Museus de Arte Moderna e os escândalos que algumas obras, como *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp, causaram. Nessa linha, vanguardas como o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo também chocaram a sociedade por sua ousadia, mas logo tiveram sua estética cristalizada e grande reconhecimento, caso de Pablo Picasso e Salvador Dalí. Porém, quando o descentramento atinge a esfera literária, a resistência parece ser muito maior, talvez devido à robusta tradição escrita que se estabeleceu como um atributo

cultural imponente em algumas sociedades, como a grega e romana, legando um primado artístico modelar às gerações posteriores.

O experimentalismo discursivo na literatura, fruto do rompimento do sistema da língua, então, torna-se predicado de alguns escritores que resistiram às imposições das tendências, estilos de época e do mercado editorial, mesmo que isso tenha significado sua exclusão dos círculos literários do seu contexto. Todavia, os critérios para julgar uma produção como aquém ou além dos padrões aceitáveis para a arte literária são muito relativos e estão condicionados diretamente aos valores de belo e estético estabelecidos em uma determinada cultura, basta lembrarmos novamente do movimento vanguardista, que foi enxotado no começo do século XX e hoje faz parte de um patrimônio artístico reconhecido e apreciado, como foi o caso da produção de Alfred Jarry (1873-1907), precursor do Surrealismo com sua “Patafísica das ciências das soluções imaginárias”, e Tristan Tzara (1896-1963), poeta romeno que iniciou uma escrita dadaísta em plena Primeira Guerra Mundial.

Embora faça parte dessa dinâmica revolucionária, aqui não me refiro à liberdade temática, mas à singularidade de dicção, ou seja, à exploração insólita dos elementos estruturais da língua, rompendo com regras gramaticais, semânticas e, em um nível mais intenso, até morfológicas. Nesse sentido, o artista não se encaixa em nenhum movimento ou escola literária, nem no seu tempo ou *a posteriori*, como foi o caso do Conde de Lautréamont (1846-1870), cuja produção, sempre às avessas e na contramão das expectativas literárias, justapôs signos arbitrários por meio da técnica de colagem (parataxe), evocando significados esguios. Na opinião de Marcelin Pleynet, *Les chants de Maldoror* (1869), obra-prima de Lautréamont que até hoje escapa às classificações conceituais, é “o livro mais radical de toda a literatura ocidental” (apud WILLER, 2005, p. 22); já para Jean-Marie Le Clézio (apud WILLER, 2005, p. 22), essa obra “apresenta semelhanças com o caos da literatura oral, por exemplo no fluxo bestial dos cantos em que as imagens ainda não foram fixadas pela linguagem escrita”.

Se, como apontaram Deleuze e Guattari (2010, p. 96), citando Proust, a esquizofrenia é um processo generalizado e, assim, universal, “o grande artista é seguramente aquele que transpõe o muro esquizofrênico e atinge a pátria desconhecida, lá onde ele não é de tempo algum, de meio algum, de escola alguma”. É isso que faz de Lautréamont e Jarry figuras singulares que extrapolam as classificações estéticas, literárias, artísticas, uma vez que exploraram territorialidades desconhecidas, mesmo correndo riscos de repressão social.

Para além da esquizofrenia diagnosticada e os violentos tratamentos pelos quais passou, Antonin Artaud se apresenta como um desses ícones inclassificáveis, transpondo todos os muros impostos e, principalmente, tensionando a relação dos sentidos preestabelecidos na

língua francesa. Essa atitude seguramente não é predicado de uma doença mental, como quis acreditar a psiquiatria do seu tempo, mas está diretamente relacionada a um posicionamento sóbrio a respeito das convenções artístico-literárias que dominavam a produção da sua época, em especial a tradição aristotélica de um teatro mimético calcado na supremacia do texto. “E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a golilha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta” (ARTAUD, 2006b, p. 117-118).

Para esta tese, é justamente esse processo de rebentamento da linguagem usual – aqui entendida em sua norma social/artística condicionada, em seu modelo formal instituído – que interessa. Esse movimento esquizofrênico e, portanto, revolucionário, na visão de Deleuze e Guattari, não é apenas a negação e desmonte de um código, mas o acoplamento de outras máquinas-linguagem, outros signos que operam por diferentes lógicas que não a da associação direta ou motivação sintagmática, como teorizou Saussure (2012), mas sobretudo pela exploração de arbitrariedades mais radicais, estabelecendo novos engendramentos de sentido e destoando da língua oficial do *socius*.

[...] a escrita implica um uso da linguagem na qual o grafismo se alinha à voz, mas também a sobrecodifica e induz uma voz fictícia das alturas que funciona como significante. O arbitrário do designado, a subordinação do significado, a transcendência do significante despótico e, por fim, a sua consequente decomposição em elementos mínimos num campo de imanência posto a descoberto pelo recuo do déspota, tudo isto marca a pertença da escrita à representação despótica imperial. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 319).

Pode-se dizer que, assim como a esquizofrenia carrega uma potencialidade revolucionária, a *Esquizolingagem* possui um forte coeficiente político, uma vez que romper com o imperialismo da palavra é, sobretudo, questionar a estrutura dos discursos sociais que têm no logocentrismo sua força despótica de atuação. Então, a canônica forma de organização linguística – significante/significado – deixa de funcionar como instância majoritária e abre espaço para outros devires e agenciamentos, trocando fluxo com signos gráficos do desenho e da pintura, nem sempre ou quase nunca figurativos, produzindo sons para além das formas fonéticas convencionadas, criando gestos e movimentos desautomatizados, tudo isso a partir de uma dicção heterogênea, plurivocal, multifacetada, nômade, híbrida que, não fosse pelo registro artístico, jamais poderíamos apreender quaisquer de suas partes.

Já que falei de música, lembrei-me de que Bergson [Bergson] [Bergman]¹² fala do grande artista que seria aquele que tivesse não só um porém todos os sentidos libertos do utilitarismo. O pintor tem mais ou menos liberto o sentido da visão. O músico o sentido da audição. Mas aquele que tivesse completamente livre de soluções convencionadas e utilitárias veria o mundo – o melhor – teria o mundo como jamais nenhum artista teve. Quer dizer: totalmente e na verdadeira realidade. Sendo que a realidade não exclue [sic] o sonho. E a realidade verdadeira é que vivemos do intangível. (OG, p. 66).

Assim, entendo que essa *Esquizolinguagem*, que pode brotar na produção desejanste de um artista, seja esquizofrênico diagnosticado ou não, é inapreensível em sua totalidade, o que significa dizer que a tentativa de a teorizar de forma categórica é um intento, se não impossível, improdutivo, visto que seu caráter fluido foge constantemente às classificações estanques, mesmo que sua forma de registro tenha criado a falsa ilusão de estabilidade. Todavia, esse dilema encontra uma parcial resolução quando o movimento de leitura desses textos esquizos não foca na interpretação, enquanto ato de traduzir ou decifrar um código, uma mensagem, uma verdade, mas opta pela experimentação anárquica que não parte de conceitos predispostos e permite que flua o fluxo das máquinas desejanstes conectadas.

Seria propício se perguntar se esse não deveria ser sempre o movimento de leitura de uma obra de arte, na medida em que o território de criação estética possibilita a exploração de inúmeros extratos da língua, dos sentidos, dos códigos, dos conteúdos, das substâncias. Esse seria um campo sem fronteiras se não fossem as normatizações estéticas que nascem no bojo das culturas, com suas concepções de belo e elevado, acabando por tolher e marginalizar as expressões que tomam uma linha de fuga. Essas dicções podem ser artísticas na mesma medida que a produção canônica, se for destituído o arsenal de conceitos responsáveis pela interpretação, visando a uma atitude mais sensível e menos preconceituosa a partir do movimento de experimentação.

É aqui que a arte chega à sua modernidade autêntica, que consiste unicamente em libertar o que já estava presente na arte de todos os tempos, mas que se encontrava oculto sob objetivos e objetos ainda que estéticos, sob as recodificações ou as axiomáticas: o puro processo que se efetua e não para de se efetuar enquanto se processa, a arte como “experimentação”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 492)

Dessa forma, o desconforto ou impotência do leitor perante uma obra esquizo, ou seja, que deambula por outras expressões diferentes da norma historicamente condicionada e aceita,

¹²Esta é uma citação de *Objeto gritante* [ca. 1972], que será analisado no segundo platô desta tese. Nos excertos desse datiloscrito, o ~~tachado~~ se refere às partes riscadas pela escritora no processo de revisão e [as informações entre colchetes] dizem respeito às inserções à caneta.

podem dar lugar a atitudes que não visem ao conhecimento como forma de poder e distinção social – o que destituiria a soberania dos críticos e especialistas de arte, já que a apreensão totalitária do texto se torna um intento falho. A arte como experimentação é devir, experiência que abandona a racionalidade imperativa e aciona outras percepções, muitas nunca antes ativadas e teorizadas. Por isso, a experimentação é um ato individual e singular, porque é a enunciação do devir-sujeito do texto e do devir-texto do sujeito. Isso em nenhum momento significa negar ou abdicar a fortuna teórico-crítica que se consolidou ao longo de séculos de produção artística, mas descanonizar verdades e, assim, valorar formas de expressão rejeitadas, estigmatizadas, marginalizadas justamente porque fogem das dicções aceitas pelo *socius*.

O Corpo sem Órgãos da língua

Talvez um dia já não se saiba muito bem o que terá sido a loucura... Artaud pertencerá ao solo da nossa linguagem e não ao da sua ruptura... Tudo o que hoje experimentamos como um limite, como algo de estranho ou insuportável, terá ganho a serenidade do positivo. E corremos o risco de um dia virmos a ser designados pelo que esse Exterior hoje designa... A loucura deixa de estar ligada à doença mental... loucura e doença mental desfazem sua pertença à mesma unidade antropológica”

(Michel Foucault. *La Folie, l'absence d'œuvre*).

Na Psicanálise freudiana, a língua ocupa um importante papel no processo de tratamento e reabilitação do doente mental, uma vez que se constitui como ponte entre as estruturas psíquicas e o ambiente externo, social. Na tentativa de analisar as manifestações do inconsciente (Ics), acreditando estarem aí alojadas todas as pulsões, traumas, fantasmas, desejos latentes, Freud considera que uma “coisa” reprimida na inconsciência pode ser capaz de se transladar para a pré-consciência (Pcs) e, então, se tornar passível de representação por meio de palavras, as quais associam, de forma substitutiva, objetos, imagens, atitudes e comportamentos a elementos que nunca tiveram referência no nível consciente (Cs).

Os histéricos e obsessivos são capazes de estabelecer associações de referência à coisa, como no caso analisado por Freud de um paciente que encena o processo de castração em sua própria pele, espremendo todos os cravos do rosto (substitutivos do pênis) até deixar inúmeros

buracos (órgão genital feminino), os quais causavam-lhe grande desgosto, sendo um fator impeditivo da sua interação social – o cumprimento da ameaça da castração (ou da fantasia que a representa) acontece pela masturbação (ato de espremer cravos). Outro exemplo é de um sujeito incapaz de vestir uma meia, pois o manuseio do tecido revelava buracos na malha, também associados ao orifício da vagina: “esse homem, após superar suas resistências, encontrou a explicação de que seu pé simbolizava um pênis, que calçar a meia representava um ato masturbatório, e que ele tinha de ficar a botar e tirar a meia, em parte para completar o quadro da masturbação, em parte para desfazer esse ato” (FREUD, 2006, p. 119). Na Psicanálise freudiana, a representação da palavra é importante para estabelecer uma espécie de unidade entre as imagens substitutivas e a coisa inconsciente, viabilizando o entendimento dos traumas, medos, conflitos e, assim, possibilitando o seu tratamento.

Se perguntarmos o que é que empresta o caráter de estranheza à formação substitutiva e ao sintoma na esquizofrenia, compreenderemos finalmente que é a predominância do que tem a ver com as palavras sobre o que tem que ver com as coisas. Até onde se pode perceber, existe apenas uma similaridade muito pequena entre o espremer um cravo e uma emissão do pênis, e ela é ainda menor entre os inúmeros poros rasos da pele e a vagina; mas no primeiro caso há, em ambos os exemplos, um ‘esguicho’, enquanto que, no último, o cínico ditado ‘um buraco é um buraco’ é verdadeiro em seu sentido verbal. O que dita a substituição não é a semelhança entre as coisas denotadas, mas a uniformidade das palavras empregadas para expressá-las. (FREUD, 2006, p. 120).

Pensando nisso, a associação substitutiva do segundo exemplo é devido a uma semelhança mínima da coisa que, na verdade, é assegurada menos pela similaridade, de fato, dos objetos – um poro e uma vagina – que pela uniformidade semântica do signo linguístico “buraco” associada ao caso. Há uma predominância da representação da palavra (*Wortvorstellungen*) sobre a referência à coisa (*Sachvorstellungen*) e quando elas – palavra e coisa – não coincidem acontece uma formação substitutiva esquizofrênica, uma vez que nesse processo de transposição do significado do Ics para o Pcs não se criam referências a imagens mnemônicas diretas da coisa, nem representações simbólicas passíveis de interpretação pelo método de análise adotado. Em outras palavras, o procedimento de aproximação entre a língua e a imagem psíquica não acontece de maneira motivada ou referencial, mas de forma inusitada, insólita, não convencional, esquizo.

Ao apontar a dimensão inconsciente da palavra, onde a relação entre o dizer e o dito denuncia as posições que o sujeito ocupa no discurso, Freud mostra que o funcionamento do inconsciente engendra pelo funcionamento da linguagem o novo, o surpreendente, o inesperado. Um efeito de sentido é assim produzido

justamente por fazer advir o que antes não estava lá, o que não existia; nesse sentido, o puro devir. Assim, no discurso psicanalítico, desde a sua origem, a noção do inconsciente encontra-se inextrincável e indissociavelmente articulada à noção de linguagem. (COSTA, 2006, p. 119).

Todavia, o esquizofrênico não é capaz de realizar essa transferência semântica de forma tradicional e, assim, o seu uso singular da linguagem compromete a análise, porque a representação da palavra não coincide com a representação da coisa, nem por imagens mnemônicas, nem por aproximações de semelhança ou diferença, criando algo inesperado, inusitado, um puro devir, como citou Costa. A impossibilidade de estabelecer relações de sentido ao discurso do esquizo é uma das justificativas para a marginalização desse sujeito na prática psicanalítica freudiana, como já citei anteriormente.

Nos esquizofrênicos observamos – especialmente nas etapas iniciais, tão instrutivas – grande número de modificações na fala, algumas das quais merecem ser consideradas de um ponto de vista particular. Frequentemente, o paciente devota especial cuidado a sua maneira de se expressar, que se torna ‘afetada’ e ‘preciosa’. A construção de suas frases passa por uma desorganização peculiar, que as torna incompreensíveis para nós, a ponto de suas observações parecerem disparatadas. Referências a órgãos corporais ou a inervações quase sempre ganham proeminência no conteúdo dessas observações. A isso pode-se acrescentar o fato de que, em tais sintomas da esquizofrenia, em comparação com as formações substitutivas de histeria ou de neurose obsessiva, a relação entre o substituto e o material reprimido, não obstante, exhibe peculiaridades que nos surpreenderiam nessas duas formas de neuroses. (FREUD, 2006, p. 117-118).

A partir do momento em que Freud considera a efetividade de um tratamento com base no discurso do paciente, considerando que o processo de “cura” aconteceria pela elucidação (pré)consciente dos sentidos dos sintomas psicossomáticos que acometeriam o sujeito, o esquizofrênico já não pode se encaixar nesse método de abordagem. Assim, como há uma dissociação entre o esquizo e os sistemas que regem as máquinas sociais, como a língua, segundo Adriana Salvitti (2009), a relação entre as representações de palavra (do pré-consciente) e as representações de coisa (do inconsciente), que constituem o objeto no psiquismo, estaria inviabilizada.

Freud percebeu essa cisão que impossibilitava o processo de tratamento, porque a fala de certos pacientes apresentava alterações como rebuscamentos, afetações, desorganizações na estrutura linguística, falta de sentido ou referente substitutivo: características que ele atribuiu àquilo que chamou de *linguagem do órgão* (*Organsprache*) ou *hipocondríaca* (FREUD, 2006, p. 118), a qual “indicaria o investimento da pulsão sobre o corpo e seus órgãos e revelaria a relação problemática entre as representações de coisa e de palavra” (SALVITTI, 2009, p. 88).

A *linguagem do órgão* implica uma relação peculiar entre as representações do pré-consciente e do inconsciente, ou seja, entre o significante (palavra) e seu significado (coisa), estabelecendo representações completamente inusitadas e avessas às convenções estabelecidas na comunidade linguística.

Como as células responsáveis por captar informações sensoriais e encaminhá-las até o sistema nervoso central estão concentradas principalmente nos órgãos de sentido, por onde entram os estímulos que ativam a visão, olfato, audição, paladar e tato, a ideia de uma linguagem de órgãos está relacionada diretamente a esse processo. Seria uma linguagem sinestésica, cujo princípio de funcionamento é regido menos pelas estruturas neuropsicológicas que pelas percepções corporais, as quais acontecem sempre no presente, no *aqui* e no *agora* do corpo sensorial e discursivo. Nesse sentido, são esvaziadas as estruturas de representação da língua, que eram aporte para as manifestações da psiquê passíveis de análise e terapia – lembremos do caso de Daniel Paul Schreber –, inviabilizando o processo de tratamento. “Era a linguagem dos sintomas que [Freud] aprendera a ler, esta que legitimava a descoberta do Inconsciente, quando o enredo oferecido pelo paciente deixava entrever processos psíquicos presentes e operantes, ainda que inconscientes, afetando o sujeito” (COSTA, 2006, p. 119).

Linguagem aqui é entendida em observância à teoria de Ferdinand de Saussure (2012, p. 41), que a descreve como uma faculdade inerente à natureza humana, sendo “multiforme e heteróclita; o cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade”. Em contrapartida, a língua já é um sistema organizado e convencionado, que se apropria da faculdade de linguagem do ser humano, normatizando as expressões verbais a fim de que haja comunicação entre os sujeitos; ela é suscetível de uma definição, regras, domínios de alcance, uma vez que está ligada intrinsecamente às estruturas sociais, políticas, culturais, identitárias, etc. “A esse princípio de classificação poder-se-ia objetar que o exercício da linguagem repousa numa faculdade que nos é dada pela Natureza, ao passo que a língua constitui algo adquirido e convencional, que deveria subordinar-se ao instinto natural em vez de adiantar-se a ele” (SAUSSURE, 2012, p. 41).

Dessa forma, o discurso esquizo, destoante da língua (*langue*) convencionada em diferentes aspectos, é considerado aqui como uma expressão ou dicção de linguagem, “ato individual de vontade e de inteligência”, aquilo que Saussure (2012, p. 45) chamou de fala (*parole*). Para o teórico, o falante de uma língua tem a relativa liberdade de fazer uso do código de comunicação, tornando-se senhor da sua expressão; a fala está ligada a um mecanismo psicofísico do funcionamento da língua, o qual permite ao sujeito fazer escolhas e combinações

arbitrárias, a fim de exprimir pensamentos pessoais, e exteriorizá-las. Com base nisso, a tradução¹³ de *Organsprache* como *fala do órgão* é bastante coerente, uma vez que a dicção que nasce da intrínseca relação entre palavra e corpo é uma expressão particular, única, heterogênea, mas também multifacetada e híbrida, escapando das classificações.

Na apropriação individual da língua pelo esquizofrênico, em circunstâncias mais extremas, há o abandono das representações virtuais dos significados e, assim, os significantes passam a ser usados como corpo sonoro, imagético, concreto, cujas associações não mais criam sentidos pelo funcionamento do signo linguístico, mas pelo arranjo que a palavra faz com outras formas de expressão, tendo o corpo fisiológico do falante como espaço de atuação, vibração, experimentação. Daniel Paul Schreber (1984, p. 51), o famoso paciente de Freud, percebeu esse fenômeno corpóreo da linguagem e o teorizou em seu livro:

Além da língua humana habitual há ainda uma espécie de *língua dos nervos*, da qual, via de regra, o homem não é consciente. Em minha opinião, a melhor maneira de ter uma ideia disto é recordar os procedimentos pelos quais o homem tenta gravar na memória certas palavras numa determinada sequência, como por exemplo quando um estudante decora uma poesia que precisa recitar na escola ou um padre decora o sermão que tem de dizer na igreja. As palavras em questão são então *repetidas em silêncio* (como em uma oração silenciosa que do púlpito se exorta os fiéis a fazerem), isto é, o homem incita seus nervos a induzirem as frequências vibratórias correspondentes ao uso das palavras em questão, ao passo que os instrumentos próprios da linguagem (lábios, língua, dentes, etc.) não são postos em movimento ou o são apenas casualmente.

Schreber está se referindo a uma espécie de linguagem do pensamento que, antes ou até mesmo depois de estar pretensiosamente organizada em palavras, é gerida pelo corpo psíquico e fisiológico – os nervos –, prescindindo de quaisquer órgãos de linguagem para projetar suas frequências vibratórias; é antes de tudo uma dicção do corpo (do órgão, como nomeou Freud), física, concreta, sensorial e ininteligível. Todavia, pela necessidade de autoconhecimento e de comunicação, o movimento em prol do entendimento e da expressão é quase inevitável e então nasce a tentativa de expressar essa “coisa” mental/psíquica/inconsciente por meio da língua, pelas representações iconográficas, musicais ou por qualquer outro signo que se disponha a traduzir os sentidos de forma inteligível. Porém, como é de se esperar, essa representação é sempre fragmentária, parcial, cerceada pelas limitações do código adotado: “Não posso contar de antemão com um conhecimento completo, uma vez que se trata em parte de coisas que de modo algum se deixam exprimir em linguagem

¹³ Tradução de Christiano Monteiro Oiticica e Vera Ribeiro (2006).

humana, por ultrapassarem a capacidade de entendimento do homem” (SCHREBER, 1984, p. 25).

Acredito que a arte é um espaço potencialmente produtivo para que a dicção do sujeito esquizofrênico – a *fala do órgão*, desconsiderada e marginalizada pela teoria freudiana – ganhe corpo e produza sentidos pelo processo de experimentação e singularização. Todavia, a *Esquizolingüagem*, que nasce dessa junção, parece ir além da simples aproximação da Psicanálise ao discurso artístico, uma vez que desestrutura até mesmo as classificações propostas por Freud, rejeitando a sujeição da linguagem ao organismo ou aos nervos (Schreber). O conceito de *Organsprache* diz respeito a uma ideia organicista¹⁴, entendendo essa demasiada referência hipocondríaca como um desvio linguístico que impossibilitava a comunicação e, portanto, o tratamento.

Freud afirma que a *fala do órgão* surge quando a linguagem refere-se às partes do corpo e que essas menções frequentes podem conotar as possíveis causas de traumas, conflitos ou fantasmas reprimidos no inconsciente. A *Esquizolingüagem*, todavia, não surge do condicionamento patológico entre a linguagem e o organismo, mas como forma desautomatizada de perceber e vivenciar o corpo, em suas limitações, desejos, impulsos, estímulos sensoriais, que o fazem pulsar, e também pela possibilidade de superar essa organização material a fim de criar novos agenciamentos e funções que façam os órgãos produzirem fluxos descodificados.

Nesse sentido, entendo que a *Esquizolingüagem* é um Corpo sem Órgãos da própria língua, cuja dinâmica não evoca apenas a relação do sujeito com o seu organismo, mas principalmente com a sua ausência. Schreber gritava durante as noites, porque Deus o havia escolhido para gerar uma nova humanidade, implantando nele uma vagina no lugar do pênis – arrancado por uma “sonda de nervo” –, a qual seria penetrada por raios solares divinos (CARONE apud SCHREBER, 1984, p. 12). O complexo de castração aqui é insuficiente para apreender tal comportamento, uma vez que Schreber deseja essa transformação e até afirma sentir a voluptuosidade feminina crescendo a cada dia, junto com os seios; pelo contrário, em Freud, a castração é a ameaça de um castigo imposto ao ato de exposição ou manipulação do pênis – masturbação –, causando a repressão sexual.

Dessa forma, o desmonte do corpo de Schreber – ele acreditava estar morto e em processo de putrefação; seu cérebro estava amolecendo – é um processo necessário para o nascimento de um novo corpo, pleno e sem os órgãos, pois estes falharam na manutenção da

¹⁴ Segundo o dicionário Priberam (2008), organicismo é uma “doutrina médica que atribui toda doença à lesão de um órgão”.

sanidade física e psíquica, precisando ser destituídos. “O CsO já está a caminho desde que o corpo se cansou dos órgãos e quer licenciá-los, ou antes, os perde” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 12). Desse desmonte, surgem novos agenciamentos: o *corpo hipocondríaco*, o *corpo paranoico*, o *corpo esquizo*, o *corpo drogado* e o *corpo masoquista*, cada um com sua abordagem própria de negar o imperialismo dos órgãos.

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 13).

Para Deleuze e Guattari, há muitas formas de criar para si um CsO, a fim de atingir um estado de percepção inominável, mas eles citam especificamente o exemplo do Masoquismo que, em uma análise antipsicanalítica, funciona como um motor de experimentação de devires autorizados pelo desejo. Porém, o que, de fato, deseja o sujeito que pratica isso? “É falso dizer que o masoquista busca a dor, mas não menos falso é dizer que ele busca o prazer de uma forma particularmente suspensiva ou desviada. Ele busca um CsO, mas de tal tipo que ele só poderá ser preenchido, percorrido pela dor” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 15).

Tal como o drogado, esquizo experimental, que forja zonas de percepção inusitadas, o *corpo masoquista* não deseja nada além de entrar em profundo contato com os sentidos, que atravessam o corpo frêmito, costurado, cortado, esfolado, amarrado, asfixiado. “A significação surge-nos como um processo, de certa forma, *patológico*, ela dá-se, em resultado de um determinado corpo-a-corpo no interior do qual se manifesta, como diz Landowski, *contagiosa*” (BÁRTOLO, 2007, p. 101).

Esse processo de enlouquecimento do corpo e suas engrenagens maquinicas, para citarmos as ideias de Deleuze e Guattari (2010), tende a levar a língua a um estágio de tensão, desarticulando a sintaxe e as relações de sentido, ou até mesmo de terremoto, chegando ao nível de desmonte morfológico.

SEGUNDO PLATÔ

O itinerário da linguagem em Clarice Lispector e seu desaguamento

Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas.

(Clarice Lispector. “Fundo de gaveta”).

Na ocasião da escrita da minha dissertação de mestrado, vivenciei um drama acadêmico muito comum entre aqueles pesquisadores que decidem estudar autores muito conhecidos e que, conseqüentemente, possuem uma enorme fortuna crítica. O que dizer sobre obras que, ao longo de muitos anos, já foram bastante investigadas, analisadas, teorizadas, categorizadas, (re)significadas e atravessadas por incontáveis discursos? Essa pergunta mais uma vez se apresenta a mim e, por mais que eu tenha tido o privilégio de trabalhar com datiloscritos de Clarice Lispector nunca antes publicados, sei que estou pisando em um território já bastante demarcado e mapeado.

Uma busca simples em quaisquer bibliotecas virtuais ou físicas já nos revela um pouco da dimensão das pesquisas já feitas sobre essa autora brasileira. Como exemplo, cito 146 dissertações e teses compiladas na Biblioteca Digital de Dissertações e Teses, plataforma mantida pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, a qual reúne trabalhos defendidos em 122 instituições de ensino superior do Brasil e por brasileiros no exterior. Essa busca pelo termo ‘Clarice Lispector’ no campo ‘título’ já nos mostra que a vida e a obra dessa escritora tem sido foco de muitas pesquisas, isso sem contar os 256 resultados que consideram qualquer menção à autora em trabalhos acadêmicos feitos desde 1985¹⁵.

Considerando essa vasta produção de dissertações e teses sobre Clarice Lispector e também os incontáveis livros de crítica publicados em editoras nacionais e internacionais, alguns dos quais lançarei mão durante as discussões desta tese, é possível perceber que um tema é bastante recorrente e tangencia grande parte das análises: a linguagem clariceana. Não parece ser coincidência que a escrita de Clarice tenha encantado e intrigado leitores desde o lançamento dos seus primeiros livros na década de 1940, algo reconhecido pela própria escritora quando

¹⁵ Pesquisa realizada no dia 18 mar. 2016, tendo como palavra-chave o termo ‘Clarice Lispector’ no campo de correspondência de busca ‘título’ e ‘todos os campos’, respectivamente. Endereço da Biblioteca Digital de Dissertações e Teses: <<http://bdtd.ibict.br>>.

cita em uma conferência a opinião de um estudioso sobre sua atuação enquanto autora de literatura: “E um crítico, não me lembro de qual país da América Latina, escreveu sobre mim: ela não é escritora, é uma bruxa” (*OE*, p. 124).

Assim, há muito tempo, a “magia” ou “bruxaria” presente nas palavras de Clarice Lispector tem levado muitos pesquisadores a se debruçarem sobre a forma como seu discurso é construído. Isso porque, segundo Carlos Ernesto de Godoy¹⁶ (1977, p. 8), na “coluna vertebral” dos escritos clariceanos, a prática literária da autora focaliza o ser humano em um esforço para se compreender no mundo, buscando se relacionar consigo mesmo e com os seus semelhantes, mas essa tentativa de realização pessoal é sempre frustrada pela impossibilidade de comunicação desses sujeitos, que se deparam com as complexidades e inviabilidades da língua. Assim, a linguagem para a personagem clariceana é como uma pedra de toque: às vezes funciona como máscara sem sentido, que esconde o eu e lhe impede de se mostrar em sua plena nudez; outras vezes se apresenta opressora, trazendo em seus ferros o monstro social com todas as regras de convenção que passam necessariamente pelas representações da língua; e, por vezes, ela é fruto proibido e desejado para a realização de uma expressão original e sem amarras, livre. Pensando nisso, seria então viável e totalmente justificável a procura de uma certa “Clarice através da linguagem” a partir do embate que a própria escritora travou para uma explicação do estar no mundo

Pode-se constatar que essa busca por conhecer a escritora por meio de sua excêntrica forma de escrita começou logo após sua estreia no mercado editorial. Na ocasião do lançamento do seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem* (1943¹⁷), o jovem Antonio Candido publicou uma crítica sobre esse romance na *Folha da Manhã* (atual *Folha de São Paulo*). Em “No raiar de Clarice Lispector”¹⁸, que também foi um dos artigos a compor o primeiro no livro do crítico, *Brigada ligeira* (1945), Candido afirma que, para a época em que escreve,

¹⁶ No artigo intitulado *Paixão da linguagem segundo Clarice*, publicado no *Jornal do Brasil* dois dias após a morte da escritora (11 dez. 1977).

¹⁷ Há algumas dúvidas em relação ao período de escrita e publicação exata deste livro, uma vez que a primeira edição saiu sem data (SÁ, 1979, p. 82-83). Mesmo que Clarice tenha confirmado que o *PCS* foi lançado em 1944, de acordo com entrevista de 20 out. 1976 gravada na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (*OE*, p. 142), existe o registro de uma dedicatória a Antonio Candido, datada de 18 dez. 1943 em um exemplar da primeira edição do livro (cf. GOTLIB, 2009, p. 195), que prova que o lançamento aconteceu em 1943.

¹⁸ De acordo com Olga de Sá (1979, p. 65), esse texto tem um itinerário que convém esclarecer: foi publicado sob a forma de dois artigos na coluna “Notas de crítica literária” com os títulos de “Língua, Pensamento, Literatura” (25 jun. 1944) e “Perto do Coração Selvagem” (16 jul. 1944), ambos na *Folha da manhã*, considerando que Antonio Candido trabalhou nesse jornal de 1943 a 1945. O texto reaparece no primeiro livro do crítico, *Brigada Ligeira* (1945), mas com o nome de “Tentativa de renovação” (p. 98-109). Porém, nas edições posteriores dessa obra, como a de 1992 (Ed. UNESP) que incluiu também outras publicações, como *O observatório literário* (1959), o autor retirou os ensaios sobre Oswald de Andrade – “Oswald Viajante” – e Clarice Lispector. Esses dois artigos reapareceram em *Vários Escritos* de 1970, mas o segundo texto recebeu outro nome e outra estrutura:

Raramente é dado encontrar um escritor que, como o Oswald de Andrade de *João Miramar*, ou o Mário de Andrade de *Macunaima*, procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim¹⁹. Com efeito este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns labirintos mais retorcidos da mente. (CANDIDO, 1977, p. 126-127).

Para o jovem crítico, Clarice Lispector procurou uma via acentuadamente sua, já que no contexto daquela época os escritores brasileiros se contentavam com modos de escrita já conhecidos e poucos chegavam a se arriscar em estilo e expressão. Porém, desde seu primeiro romance, isso sem contar os contos e crônicas que a autora publicou anteriormente em jornais, seu discurso literário chamou atenção, levando a língua portuguesa a domínios pouco explorados. Ela “sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas” (CANDIDO, 1977, p. 128).

Essa conduta na escrita de Clarice vai amadurecendo ao longo de novos textos, como seus dois romances subsequentes, *O lustre* (1946) e *Cidade sitiada* (1949), o livro de contos *Laços de família* (1960), o quarto romance *A maçã no escuro* (1961) e as duas obras lançadas em 1964: *A legião estrangeira* e *A paixão segundo G. H.*, romance este que teve grande repercussão e “abafou totalmente” o livro de contos e outros escritos²⁰ publicado no mesmo ano (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 430). Não desconsiderando em nenhum momento a

“No raiar de Clarice Lispector” foi a parte que ele julgou “aproveitável” do “Tentativa de renovação” (cf. CANDIDO, 1977, p. 7).

¹⁹ Em 18 de dezembro de 1943, Clarice faz uma dedicatória a Antonio Candido em um exemplar de *Perto do Coração Selvagem* (cf. GOTLIB, 2009, p. 195), marcando a data em que o crítico teve o primeiro contato com o romance.

²⁰ A primeira edição de *A legião estrangeira* era dividida em duas partes: a primeira seção trazia 13 contos, os quais foram mantidos nas edições posteriores, e uma segunda divisão chamada de “Fundo de gaveta”, na qual foram publicados contos curtos, crônicas, anotações, textos deixados de lado, esquecidos, que não prestavam, inacabados e malfeitos (LE, p. 127). “A autora lamentará a posterior divisão do livro feita pela editora Ática, que separa os contos maiores, publicados com o título de *A Legião Estrangeira*, das “anotações”, que, no lugar do anterior “Fundo de Gaveta”, são publicadas com um título, segundo Clarice, “detestável”: *Para Não Esquecer*” (GOTLIB, 2009, p. 430) – essa compilação só foi lançada em 1978, após a morte da escritora. Porém, nem todos os textos de 1964 são republicados nessa nova edição, como é o caso da peça *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, que fica no fundo da gaveta editorial até o lançamento de *Outros Escritos* em 2005, organizado por Teresa Montero e Lícia Manzo.

singularidade e heterogeneidade de cada romance e conto desse período de 21 anos de produção, ousou dizer que *A Paixão...* inicia um segundo tempo na literatura de Clarice, um momento em que aquela ideia citada por Candido (1977, p. 128) sobre “quebrar os quadros de rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas” parece ganhar grande destaque nas construções literárias da escritora.

Segundo Godoy (1977, p. 10), a partir da década de 1960, “Clarice decide assumir, de uma vez por todas, a linguagem palavra como elemento gerador da ação”. Parece-me que essa proposta estava em fase de gestação nas obras anteriores e com *A maçã no escuro* de 1961 a ideia ganha muito mais peso, culminando no romance de 1964 como o ápice não apenas de um projeto estético-literário, que considera a língua como material de feitura e objeto de ficção, mas também da constatação da crise e falência dessa linguagem com a qual se vive e se faz literatura: “pela linguagem o personagem vai em ‘via-crúcis’ até o gesto final da desistência” (GODOY, 1977, p. 11).

PSGH é um livro singular justamente porque, considerando a trajetória da escritora, rompe com a estrutura narrativa tradicional, apresentando uma história muito simples, mas com uma carga subjetiva e psicológica extremamente densa; o livro se constrói em diversos planos, tempos, perspectivas, com uma narrativa desmontada, prescindindo de descrição de personagens, ações no tempo e espaço delimitados, encarnando vertiginosamente o delírio da protagonista frente a uma barata que agoniza em um quarto escaldante.

G. H. está em um momento de crise existencial e a autopercepção desse estado de conflito parece acontecer primeiramente no plano da linguagem, quando a personagem decide narrar os acontecimentos do dia anterior, intento este que aos poucos termina por ser sua danação, seu calvário, sua paixão. “Pelo longo exercício [de narração/escrita] apaixona-se pelo subjetivismo da atitude e mergulha numa ascese a conduzi-la sempre mais longe na descoberta de uma linguagem que a exprime em seu todo” (GODOY, 1977, p. 11-12). Assim, o embate existencial se potencializa nas dificuldades da linguagem, fazendo com que a escritura do romance acompanhe toda a turbulência de G. H. e vá se desmontando à medida que a personagem vai sucumbindo à desconstrução total de si. É possível perceber isso no seguinte trecho do romance:

Finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora. Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã. Superficialmente como um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, verde - verde é um quintal. Entre mim e o verde, a água do ar. A verde água do ar. Vejo tudo através de um copo cheio. Nada se ouve. No resto da casa a sombra está toda inchada. A superficialidade madura.

São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. Onze horas não têm profundidade. Onze horas está cheio das onze horas até as bordas do copo verde. O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente nós todos chegaremos ao meio-dia. Que será verde como agora. Acordei de súbito do inesperado oásis verde onde por um momento eu me refugiara toda plena. (*PSGH*, p. 79).

Nesse trecho, G. H. se entrega à plenitude de “ser” exatamente no instante-já, sucumbe ao “agora” fugidio e incompreensível instantaneamente e, assim, sua linguagem ganha contornos desse estado, perdendo a noção de unidade, coesão, coerência em favor da experimentação de sensações que são evocadas por associações inusitadas na língua através de imagens, como o verde do quintal, a verde água do ar, o copo cheio, a sombra inchada, a superficialidade madura, o tempo inchado nas bordas do copo verde, o balão parado, etc. Todas essas construções estão colocadas lado a lado em sentenças, mas elas não estabelecem relações sintagmáticas entre si, conforme o que foi convencionado nos paradigmas da língua portuguesa.

Em outras palavras, as frases perdem o sentido lógico e previsível e, então, para lê-las é preciso ativar outra atitude de leitura diferente da forma interpretativa, uma vez que procurar entender “a verde água do ar que está entre mim e o verde” ou as “onze horas cheias das onze horas até as bordas do copo verde” será sempre uma investida frustrada e sem resultados importantes para a compreensão dos (efeitos de) sentidos do romance. O que está em jogo não é a interpretação estrita dessas imagens, mas a tentativa de experimentação do agora e do estado de desconstrução que sofre a protagonista, condição manifesta nas construções linguísticas utilizadas por G. H.

Entendendo o excerto citado como representativo de uma das principais tônicas do romance, é possível perceber que a criação de novas imagens, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas, conforme sugeriu Antonio Candido lá no início da carreira de Lispector, em *A paixão segundo G. H.*, de 1964, são características exercitadas em um grau de intensidade muito grande, uma ousadia de criação linguística que demorou muito tempo para acontecer de forma aberta na produção da autora. Em uma entrevista ao *Jornal do Comércio*, em junho de 1976, Clarice responde: “J. C. – Mas qual o livro que corresponde melhor à sua exigência como escritora? C. L. – *A Paixão segundo G. H.*” (apud GOTLIB, 2009, p. 597).

O crítico José Américo Motta Pessanha, na ocasião do lançamento de *PSGH*, escreveu um ensaio sobre o romance, o qual foi publicado no n. 29 do *Cadernos Brasileiros* em 1965.

Nesse texto intitulado “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”, Pessanha afirma que com um jorro impetuoso saiu um cadafalso do solo da *Paixão...* e, assim, “ficamos sabendo que sempre houve na obra de Clarice um rio subterrâneo”, que nutria personagens “alimentadas pela mesma seiva oculta ou padecendo do mesmo mal secreto [...]. Como se todos carregassem “uma profecia dentro de si”²¹. Que G. H. veio cumprir” (PESSANHA, 1989, p. 183). Essa profecia teria relação com o estado de desmonte da personagem, da narrativa e da linguagem com a qual se faz literatura?

Pessanha afirma que se percebe nesse momento (1965) que a obra de Clarice vem abrigando a corajosa gestação de uma visão de mundo: corajosa porque é fiel a uma sensibilidade insone e se recusa à comodidade, à defesa e ao consolo de esquemas racionalizados herdados ou habituais. Assim, “a superfície da obra acompanha e reflete abalos sísmicos profundos. E se contorce em convulsões de parto” (PESSANHA, 1989, p. 183). Sobre a sucumbência de G. H., conforme o trecho da obra que foi destacado anteriormente, o crítico afirma que nesse “agora” acontece o encontro com a plenitude do ser, confluência que outras personagens de Clarice haviam anunciado anteriormente, como se esse romance fosse a desembocadura desse rio subterrâneo que perpassava a produção da autora e, assim, rebentasse nesse cadafalso de execução da personagem, de sua humanidade, de sua identidade e de sua linguagem.

É por isso que destaco a importância de *A paixão segundo G. H.* na produção desejante²² de Clarice Lispector, não apenas porque a análise meticulosa desse livro em minha dissertação de mestrado foi meu primeiro platô de discussão dessas questões sobre a linguagem clariceana tomadas a partir da noção de *Esquizoanálise* de Gilles Deleuze e Félix Guattari, mas porque o livro, fazendo uso das palavras de Benedito Nunes, de fato, “condensa a linha interiorizada de criação ficcional que Clarice Lispector adotou desde o seu primeiro romance”, linha que alcança em *PSGH* o seu ponto de viragem, guinada, reviravolta. Esse texto é muito singular na obra da autora, porque nele há uma “introspecção exacerbada” no ato de contar a história, o qual é “transformado no embate da narradora com a linguagem, levada a domínios que ultrapassam os limites da expressão verbal (NUNES apud LISPECTOR, 1988, p. 24)²³.

²¹ Menção a um trecho de *A maçã no escuro* (1961).

²² Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) aludem a uma *produção desejante* quando incorporam as noções de agenciamento, máquina, fluxo e desejo. O que está em voga é a ideia de produção como um processo ligado a todo campo social, não apenas aquilo que é resultado da máquina capitalista. Assim, entende-se a produção de um autor dessa forma quando se considera socialmente o fluxo de ações, sentimentos, valores, percepções, ideologias, etc. que verte do campo literário.

²³ Introdução de Benedito Nunes (coordenador) para a edição crítica de *A Paixão Segundo G. H.* de 1988.

Retomando a crítica de Candido feita na ocasião do lançamento de *Perto do coração selvagem*, percebe-se que o romance *PSGH* pode ser visto como a efetuação dos vaticínios do jovem crítico em relação à conduta de linguagem que já em 1943 se afluía com a discreta intenção de “estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e inexprimíveis” em uma “tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados” (CANDIDO, 1977, p. 126-127). Quarenta e cinco anos mais tarde, no ensaio “No começo era de fato o verbo”, publicado em 1988 na edição crítica de *A Paixão segundo G. H* coordenada por Benedito Nunes, agora o experiente e respeitado Antonio Candido retoma muitas de suas afirmações para, de fato, reiterar a destreza na linguagem da jovem escritora, ainda adolescente, que já estava “mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura. [...] Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir com força a dignidade própria da linguagem” (CANDIDO, 1988, p. 28).

Benedito Nunes também foi um dos primeiros teóricos de destaque a refletir sobre a conduta de linguagem exercitada por Clarice Lispector em seus escritos. Em seu primeiro livro intitulado *O mundo de Clarice Lispector* (1966), composto de cinco ensaios²⁴, o crítico analisa quatro obras da escritora, *Perto do coração selvagem*, *Laços de família*, *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G. H.*, tomando por base a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre (1905-1980), Martin Heidegger (1889-1976), Blaise Pascal (1623-1662) e Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), filósofos que Nunes vinha estudando desde a década de 1940 (NASCIMENTO, 2012, p. 196).

Como já imaginado, um desses ensaios se refere à linguagem de Clarice Lispector, texto que foi publicado anteriormente na coluna “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo* com o título “O jogo da linguagem”, dividido em duas partes: a primeira vem a público em 20 de novembro de 1965, p. 6; a segunda parte é publicada em 27 de novembro de 1965, p. 04. Na passagem do jornal para o livro, o título é trocado para “Linguagem e silêncio”, mas, segundo Maria de Fátima do Nascimento (2012, p. 231), não há modificações do conteúdo²⁵.

De acordo com a apreciação crítica de Benedito Nunes (1965a, p. 6), “Pode-se dizer que, em ‘A Paixão segundo G. H.’, Clarice Lispector leva ao extremo o jogo da linguagem iniciado em ‘Perto do Coração Selvagem’, e já plenamente desenvolvido em ‘A Maçã no

²⁴ “A náusea”, “A experiência mística de G. H”, “A estrutura dos personagens”, “A existência absurda” e “Linguagem e silêncio”.

²⁵ Devido ao difícil acesso ao livro, usarei as duas partes do artigo “O jogo da linguagem”, ambas publicadas em *O Estado de S. Paulo*, na coluna “Suplemento Literário”, em 20 e 27 de novembro de 1965, respectivamente.

Escuro', seu penúltimo romance". De fato, em um dos fragmentos colhidos publicados pela amiga Olga Borelli (1981, p. 84), Clarice afirma: "A palavra é meu meio de comunicação. Eu só poderia amá-la. Eu jogo com elas como se lançam dados: acaso e fatalidade".

Porém, não é a partir dessa afirmação que Nunes utiliza o termo "jogo da linguagem", mas com base nas "Cartas" de Friedrich Schiller (1759-1805), o qual mostrou precisamente que

[...] o "jogo estético", unindo a sensibilidade com a inteligência, e derivando da mais alta espécie de liberdade, que é a liberdade criadora, desprende-nos da realidade para introduzir-nos numa nova dimensão, objeto dos juízos de gosto, para o qual a tradição filosófica, oriunda dos gregos, reservou o nome de "Belo". (NUNES, 1965a, p. 06).

Devido ao diálogo direto que Nunes faz com os estudos filosóficos, o crítico discute esse jogo estético sob a ótica da filosofia da linguagem contemporânea a ele, afirmando que, quando consumada na literatura, a liberdade criadora fornece acesso a novos e possíveis modos de ser. "Em suas "Investigações filosóficas", Wittgenstein fala-nos em "jogos de linguagem": são processos linguísticos a partir dos quais um contexto verbal já conhecido adquire novo significado" (NUNES, 1965a, p. 06). Esse procedimento tem campo fértil na arte literária, mas para que esse jogo exista e tenha a propriedade reveladora, com alcance ontológico, é necessário que, em uma obra, a linguagem, além de ser o material com o qual se faz ficção, se constitua também como próprio objeto ficcional. Para Nunes, isso é o que acontece nos romances de Clarice Lispector e já no primeiro deles se observa uma relação essencial entre a ação narrada e um jogo na linguagem, a qual se apresenta como o objeto da narrativa, "abrangendo o problema da existência como problema da expressão e da comunicação" (NUNES, 1965a, p. 06).

Assim, entende-se a língua como um meio pelo qual se consubstancia, por meio de formas peculiares e variadas de expressão, o "eu individual", composto de atitudes, sentimentos, pensamentos, aspectos ontológicos formados por nossa herança cultural socialmente transmitida. Segundo o crítico, vê-se nesse processo a metamorfose do "ser real" em "ser de linguagem", fazendo com que o sujeito só se perceba existindo no mundo em constante diálogo consigo mesmo e com os outros. No entanto,

As palavras [...] são ilusórias: generalizam o que é individual, abstraem os aspectos concretos da experiência subjetiva. A traição ainda vai mais longe. À media em que falamos de nós mesmos, procurando expressar-nos, as palavras, dizendo de mais ou de menos, formam uma casca verbal que, circundando com seus significados o âmago da personalidade, acaba por se converter numa imagem provisória, porém inevitável, do nosso próprio ser.

Não conseguimos exprimir tudo o que somos e adquirimos um ser aparente mediante aquilo que exprimimos. (NUNES, 1965a, p. 06).

Com base nisso, percebe-se que é nesse dilema que se encontram as personagens de Clarice Lispector, em especial G. H.: constatando a fragilidade, limitação e falência da palavra (discurso) enquanto elemento expressivo de suas identidades, assim iniciando uma busca de si mesmas em que, por esse processo de autoconhecimento e autoconfrontação, a linguagem com a qual elas se definem enquanto sujeitos sociais passa a refletir esse estado de conflito, se transformando em uma barreira para sua própria resolução. Acredito que é nesse momento que a língua pode refletir a crise pela qual passa o próprio indivíduo e põe-se em xeque o estatuto do real e inteligível, fazendo com que a linguagem exercitada ganhe autonomia à medida que o projeto de comunicação verbal socialmente instituído entra em falência.

Cada palavra nossa - no tempo que chamávamos de vazio - cada palavra era tão leve e vazia como uma borboleta: a palavra de dentro esvoaçava de encontro à boca, as palavras eram ditas mas nem as ouvíamos porque as geleiras liquefeitas faziam muito barulho enquanto corriam. No meio do fragor líquido, nossas bocas se mexiam dizendo, e na verdade só víamos as bocas se mexendo mas não as ouvíamos – olhávamos um para a boca do outro, vendo-a falar, e pouco importava que não ouvíssemos, oh em nome de Deus pouco importava. E em nome nosso, bastava ver que a boca falava, e nós ríamos porque mal prestávamos atenção. E no entanto chamávamos esse não ouvir de desinteresse e de falta de amor. Mas na verdade como dizíamos! dizíamos o nada. (*PSGH*, p. 118-119).

É nesse sentido que me refiro à autonomia, quando a língua deixa de ser uma ferramenta de comunicação, código, sistema linguístico composto de signos inteligíveis e condicionados em uma comunidade e, assim, as palavras e as coisas se inter-relacionam a partir de outra lógica de funcionamento que não a tradicional dependência entre significante e significado. A palavra deixa de ter o peso de sua representação e sentido preestabelecidos e passa a esvoaçar leve e vazia, como uma borboleta, na boca.

G. H., que viveu uma experiência insólita no quarto da empregada, não quer narrar fazendo uso desse sistema linguístico binário convencional, uma vez que as palavras (significantes) só produziram conceitos abstratos (significados) daquilo que foi vivido (coisa). Para não usar sua “pata humana” (a língua) que destruiria toda a experiência, já que as palavras são incapazes de dizer de fato o que se passou entre a G. H. e a barata, então sua estratégia é escrever a esmo, dizer o nada, como uma sonâmbula que se entrega ao vazio, ao caos no qual ela se encontra, a fim de, nesse movimento deambulante, tentar recriar a (s) verdade (s) do que

lhe aconteceu. Assim, a língua deixa de ser apenas o elemento com o qual se narra e passa a ser o próprio objeto da narração:

Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo - traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi? (*PSGH*, p. 19).

A luta da personagem é com as palavras e percebe-se a crise de G. H. na falência da sua linguagem. Ou melhor, na tentativa intensa de aproximar o signo linguístico à coisa realmente vivida, querendo presentificar a experiência e revivê-la, a linguagem do romance vai tomando os entornos dessa personagem descentrada, desumanizada, que está procurando um novo caminho para se encontrar identitariamente. Para Nunes (1965a, p. 06), a inquietação que tortura as personagens clariceanas é o desejo de ser, completa e autenticamente, superando a aparência, conquistando algo assim como um estado definitivo. No entanto, para realizar essas possibilidades é necessário dar-lhes forma e, conseqüentemente, expressá-las, nem que seja em formas ininteligíveis ou através do silêncio. Deve ser por isso que G. H. não abandona a linguagem, e todo o livro é a prova concreta disso, mas sua dicção, em uma tentativa fidedigna de representação, assume o estado descentrado no qual ela se encontra.

Estamos diante do fracasso existencial, correlatado ao fracasso da linguagem [...]. Na verdade, os dois fracassos, o da existência e o da linguagem, intimamente associados, iluminam a dialética interna do mundo imaginário de Clarice Lispector e a estrutura estilística que lhe corresponde. (NUNES, 1965b, p. 04).

Benedito Nunes afirma que esse jogo estético, em que a linguagem e a existência são postas em relação direta, está presente nas narrativas de Clarice Lispector desde o lançamento do seu primeiro romance, sendo desenvolvido de forma mais minuciosa em *A maçã no escuro*. Todavia, é em *PSGH* que esse embate entre personagem e palavra tem o seu clímax, arrebatando as estruturas da narrativa e despontando no cadafalso citado por Pessanha (1989, p. 183), o cume de execução de G. H. e de sua linguagem.

[...] o fracasso da linguagem que se evidencia nos romances de Clarice Lispector, principalmente no último, “A Paixão segundo G. H.”, é uma forma de dirigir a linguagem para além dela mesma, isto é, para a inexpressado, o absoluto, o abismo do ser primordial. Para empregarmos as expressões de Karl

Jarper, Clarice Lispector faz da negação da linguagem uma cifra silenciosa da transcendência, uma revelação do Ser. (NUNES, 1965b, p. 04).

Olga de Sá, que fez importantes colaborações para se pensar sobre *A escritura de Clarice Lispector* (1979), afirma que a linguagem não está apenas tematizada nos textos da escritora, em especial em *PSGH*, mas é o objetivo das próprias narrativas, tornando-se material e objeto de ficção. “A literatura volta-se sobre si mesma, de modo que a ação narrada é a própria situação problemática das personagens em busca de si mesmas. A negação da linguagem transforma-se em signo do ser” (SÁ, 1979, p. 43). Citando o posicionamento de Benedito Nunes, a estudiosa reitera que Lispector assume um “estilo dominado pela assombração do silêncio” (Nunes utiliza a mesma expressão que Sartre empregou para se referir a Camus), em que são salientadas “palavras novas, riqueza semântica, exploração dos velhos arcaicos da língua, de modalidades sintáticas, etc.” (NUNES apud SÁ, 1979, p. 43), corroborando com o vaticínio de Candido a respeito da potencialidade da escritora em criar imagens e associações diferentes das comuns (CANDIDO, 1977, p. 128).

Essa intrínseca relação entre questões ontológicas e o problema de representação da língua, que entra em falência junto com o sujeito em crise, desemboca em um texto que “peca” contra a estrutura da narrativa preestabelecida na tradição literária. O resultado é um discurso desmontado, carregado de digressões, vasculhando os mistérios escondidos dentro das personagens, na tentativa de expressar o inexprimível, a experiência vivida que não pode simplesmente ser fraseada. Em *PSGH*, Clarice Lispector leva ao extremo essa conduta, “como em vez de escrever, ela desescrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o ‘aquilo’, o inexpressado” (NUNES apud SÁ, 1979, p. 43).

Também analisando o drama da linguagem vivido por G. H., Luiz Costa Lima (1969) reflete sobre o questionamento da protagonista a respeito da necessidade de ter uma terceira perna, uma perna protetora que lhe confira estabilidade, uma vez que ela renasce facilmente como capim. Em outras palavras, a personagem está em um dilema sobre usar ou não “verdades” que lhe crescem no terreno da experiência do dia anterior, sendo o ponto de apoio para a narrativa que ela se propôs a fazer.

Tal renascimento é um risco contínuo e, poderíamos acrescentar, atual já agora não para a personagem G. H., pois seu livro está terminando, mas sim e permanentemente para a sua autora, Cl. Lispector. Portanto, se nos perguntamos se a *Paixão* repete a problemática anterior, a resposta deverá ser negativa. Entretanto só as obras posteriores de Lispector nos deverão indicar se aquele tipo de apreensão desarticulada da realidade se encontra de fato ultrapassado por outro mais largo e complexo. Afirmado o que, poderemos

então acrescentar: a verificação do que queiram dizer os círculos da *Paixão* poderá ser a indicação do início de uma nova rota da escritora, que se está próxima da anterior, com ela porém não se confunde. (LIMA, 1969, p. 102).

A negação de verdades preestabelecidas capazes de dar entono às coisas e aos fatos, segundo Lima, não é apenas uma atitude de G. H., mas da própria Clarice Lispector no processo criativo. Porém, o crítico não reconhece o itinerário dessa ideia nas obras anteriores da escritora, a exemplo do que fizeram José Américo Motta Pessanha e Antonio Candido, afirmando que desde de *PCS* a jovem autora procurou estender o domínio da palavra para regiões complexas e inexprimíveis, criando novos agenciamentos e novos torneios na lógica dos sentidos. Todavia, Lima afirma que a *PSGH* poderia ser a indicação do início de uma nova rota para Clarice, vaticinando o caráter dos textos de porvir, mas questionando se as obras sucessoras apresentariam uma apreensão desarticulada da realidade de forma mais ampla e complexa, obviamente legando essa análise para críticos posteriores.

Lima não faz menção a *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* de 1969, talvez por uma questão de desencontro entre a data de publicação do romance e a escrita do livro de crítica, mas Carlos Ernesto de Godoy, que teve a chance de refletir sobre os textos posteriores à *Paixão*, não encontrou em *UALP* ou nos contos de *Felicidade Clandestina*, de 1971, exemplos mais complexos que explorassem a palavra como forma de percepção insólita da realidade das coisas.

Depois da insólita experiência da *Paixão*, Clarice dava a impressão de nada mais ter a acrescentar a seus escritos: tudo parecia estar dito naquela estranha obra-prima, que deixara atônito até mesmo o público já habituado a seus espaços abissais. Dois livros vieram, contudo, e foram recebidos com a frieza habitual dos que já assistiram o ponto culminante de uma obra, fazendo crer que o silêncio final do G.H. lhe estava sendo exigido. A certa altura, entretanto surge um pequeno volume, de cento e poucas páginas, trazendo, afinal, a nova Clarice Lispector: *Água viva*, um longo monólogo cheio de amor e desespero – incongruente, terno, agressivo e desvairado. Era o grito de libertação de uma mulher que se dera muito, que vivera toda uma existência dentro das letras e chegara à conclusão de que o cotidiano é mais importante que as láureas, que caminhar a esmo é melhor que seguir um rumo [...]. (GODOY, 1977, p. 12).

Ao fazer essa apreciação, Carlos Ernesto de Godoy não considera *O mistério do coelho pensante* tampouco *A mulher que matou os peixes*, dois livros infantis publicados em 1967 e 1968, respectivamente, ou seja, as obras a que ele faz menção no excerto provavelmente são *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Felicidade Clandestina* (1971). Acredito que a razão para isso possa estar na hipótese de que o projeto literário de Clarice estava sendo desenvolvido de forma mais refinada naqueles textos que não tinham o dever de agradar ao

público geral de forma imediata, como era o caso dos contos, crônicas e outros escritos vendidos periodicamente para jornais nos quais a escritora era colaboradora desde 1940, quando publicou²⁶ pela primeira vez o conto “O triunfo” (*OE*, p. 11-15).

Já os livros infantis parecem ter outra abordagem, pois a autora afirmou²⁷ que era mais fácil se comunicar com criança, porque ela era muito maternal; ao ser questionada sobre sua primeira narrativa infantil (*O mistério do coelho pensante*), Clarice até chegou a afirmar que não a publicou antes porque era “pouco literatura”. Porém, após insistência da editora, ela permitiu a publicação desse livro, que não foi o único destinado às crianças, sendo seguido por *A mulher que matou os peixes* (1968) e *A vida íntima de Laura* (1974), além de *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras* (1987), obras publicadas postumamente. Segundo Julia Duque Estrada, jornalista e mestre em literatura brasileira, na descrição do livro *Quase de verdade* no site da Editora Rocco²⁸, em Clarice Lispector, “o infanto-juvenil se caracteriza pela radicalização do mergulho na linguagem e do questionamento de conceitos como realidade/fantasia, verdade/mentira, normalidade/mágica”. No entanto, mesmo trazendo em seu cerne esse tipo de abordagem, os livros infantis não são o foco da produção da escritora e podem ser vistos também como publicações “de encomenda”, devendo agradar seu público alvo.

Retomando a preleção de Godoy, embora algo novo claramente tenha surgido, *Água viva* traz em seu cerne a delicada e espinhosa problemática de *PSGH* a respeito da (d)eficiência da linguagem (escrita) no processo de representação do mundo e dos sentidos. Todavia, o texto marca um significativo momento da produção clariceana, visto que esse livro de cento e poucas páginas, nas palavras de Godoy, traz o grito de libertação de uma mulher no auge de sua vivência literária, rompendo o silêncio de G. H. de uma forma incongruente e desarticulada, como vai ser fortemente frisado por José Américo Pessanha em uma carta à escritora, conforme veremos um pouco mais adiante.

Quando digo que o livro traz algo de novo, não me refiro a ineditismo, já que *AV* parece ser uma colcha de retalhos, não só porque o processo de escrita da autora acontecia de forma fragmentada, já que ela anotava frases a qualquer hora do dia e da noite, colando esses trechos uns aos outros para dar forma às narrativas, mas porque *Água viva* faz alusões a outras publicações da escritora e até mesmo traz fragmentos literais e/ou um pouco modificados, como é o caso dos textos publicados no “Fundo de Gaveta”, de *A legião estrangeira* (1964) – “Os

²⁶ *Pan*, Rio de Janeiro, n. 227, 25 mai. 1940, p. 11-13.

²⁷ Em entrevista a Júlio Lerner, do Programa Panorama da TV Cultura, em 1 fev. 1977.

²⁸ Disponível em: <<http://www.rocco.com.br/livro/?cod=2431>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

espelhos de Vera Mindlin” (p. 129-131), “Esboço de um guarda-roupa” (p. 148) e “A pesca milagrosa” (p. 143); um outro exemplo é a alusão clara a um capítulo de *UALP* (p. 134-137) que trata de um “estado de graça”.

No entanto, essa proposta de bricolagem unida à dificuldade que aparentemente Clarice enfrentou para dar forma ao livro, que teve três versões, revelam o tom desafiador do texto, que não apenas quer tematizar a (in)eficiência da língua ao criar entornos para os sentidos do mundo, mas pretende ser um exercício real desse processo tão doloroso de dar forma a experiências, sentimentos, vibrações, percepções, silêncios. É como se a própria escritora estivesse vivendo os dramas das narradoras de *AV* e *PSGH* (ou seria o contrário?), que precisam encontrar a melhor maneira de significar suas vivências, expressando-se em uma espécie de fluxo, tentando captar a fonte primária das coisas, montando suas narrativas a partir de fragmentos estilhaçados: “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas em um caleidoscópio” (*AV*, p. 16).

Sujeitos de linguagem

Assim com Nádía Battella Gotlib²⁹, que defende que Clarice Lispector foi se ficcionalizando ao longo de sua vida e levando seu cotidiano para dentro da narrativa, ou seja, deixando cada vez mais tênue a barreira entre ficção e realidade, também entendo que a produção literária dessa escritora reflete muito sua visão de mundo, permitindo transparecer na escritura suas próprias verdades enquanto mulher, intelectual, filha, irmã, mãe, esposa, brasileira³⁰, jornalista, pessoa intrigada com a vida e seus mistérios. Ademais, essa crítica biográfica é autorizada pelos próprios textos de Clarice, seja fazendo alusões a momentos da vida real da escritora, como a citação de lugares em que ela de fato viveu – Recife, Rio de Janeiro, Berna (Suíça), etc. –, seja marcando efetivamente o texto com traços autorais, como na “DEDICATÓRIA DO AUTOR (Na verdade Clarice Lispector)” de *A hora da estrela* (1998, p. 9), seu último livro publicado em vida, ou nas referências extremamente explícitas em *Atrás do*

²⁹ Gotlib fez um trabalho muito minucioso em *Clarice: uma vida que se conta* (2009), demonstrando por meio de uma análise biográfica como cada texto literário pode ser lido em conexão com a vida real da própria autora.

³⁰ Clarice Lispector nasceu em Tchetchélnik, na região de Vínnitsia, na Ucrânia, no dia 10 de dezembro de 1920, mas sempre se considerou brasileira, já que chegou por aqui com cerca de um ano de idade, segundo Nádía Gotlib (2009, p. 33). A escritora sempre gostou de brincar com as datas prováveis de seu nascimento, registrando 1921, 1926, 1927 (GOTLIB, 2009, p. 37) ou até mesmo afirmando que desembarcou no Brasil com dois meses de idade (*OE*, p. 137). Porém, mesmo considerando a não exatidão do processo de registro civil do começo do século XX, Gotlib se baseia em documentos oficiais – portanto, fontes históricas – disponibilizados pela família.

pensamento e Objeto gritante, versões anteriores do texto que em 1973 foi publicado com o nome de *Água viva*. Vejamos:

Um dia destes por curiosidade fui reler o meu “*O ovo e a galinha*”: fiquei boba. Isso Então saiu de mim? Também fico boba ao ver *meus filhos*: eles já estiveram dentro de mim. E agora, ~~lindos~~, vivem vida própria. Isso me dá uma grande alegria. Ando tão alegre. Vou escrevendo o que vier aos dedos. ~~Por falar em dedos, fico tão agradecida com o fato de eu não ter perdido a mão direita no incêndio: iam amputá-la com medo de gangrena. Mas uma de minhas devotadas irmãs, preciosas que elas são, pediu ao médico encarecidamente que esperasse. Ele [O médico] esperou. E não foi preciso cortá-la.~~ (OG, p. 154-155. Grifo meu).

Meus filhos, se lerem isto, vão gostar. É que *mãe de origem russa*, quando vai beijar os filhos, em vez de dar um beijo, quer logo dar quarenta. Expliquei isto a um de meus filhos, e ele me respondeu que eu estava era arranjando pretexto, o que eu gostava mesmo era de beijá-los. (AP, 1971, p. 115. Grifo meu).

Ser escritor é não ter pudor na alma. Eu quero me cobrir toda. Quero me enrolar num cobertor quente e dormir. Esquecendo-se inclusive *minha mão enxertada por causa do incêndio*. (AP, p. 118. Grifo meu).

Sobre galinhas e sobre suas relações com elas próprias, com as pessoas e sobretudo com sua gravidez de ovo, escrevi a vida toda (vide “*O ovo e a galinha*”) e falar sobre *macacos* também já falei (“Da primeira vez que tivemos em casa um mico foi perto do Ano-Novo. Estávamos sem água e sem empregada, fazia-se fila para carne, o calor rebentara – e foi quando, muda de perplexidade, vi o presente entrar em casa, já comendo banana, já examinando tudo com grande rapidez e um longo rabo. Mais parecia um macacão ainda não crescido, suas potencialidades eram tremendas. Subia pela roupa estendida na corda, de onde dava gritos de marinheiro, e jogava cascas de banana onde caíssem. E eu exausta. Quando me esquecia e entrava distraída na área de serviço, o grande sobressalto: aquele homem alegre ali”). Continua e vem a vez de Lisete, a miquinha de colares e de brincos, e saia, que morreu de doçura). (AP, p. 13. Grifo meu)³¹.

De fato, Clarice escreveu dois contos que receberam os títulos de “Macacos” e “O ovo e a Galinha”, os quais foram publicados em 1964 em *A legião estrangeira* (p. 51-54; p. 55-66, respectivamente) e, como se não bastasse apenas a menção ao título da narrativa sobre a miquinha de colares e brincos, na citação de AP há a transcrição literal do trecho de abertura da história de Lisette.

A escritora nasceu em uma Ucrânia dividida e em guerra. Como a cidade de Tchetchélnik, naquela época (1920), pertencia à Rússia, “mãe russa” citada em AP claramente pode se referir à autora empírica, que teve dois filhos, Pedro (10 de setembro 1948) e Paulo (10

³¹ Em *Objeto gritante* não há mais a citação direta de “O ovo e a galinha” nem do trecho do conto “Macacos”, apesar de o excerto ser parafraseado. “Sobre galinhas e suas relações com elas próprias e com as pessoas e sobretudo com a gravidez do ovo escrevi a vida inteira. Sobre macacos já falei” (OG, p. 17).

de fevereiro de 1953), e compartilhava a vida com suas duas irmãs – Elisa Lispector e Tania Kaufman –, cuja proximidade era muito grande, conforme é possível perceber nas cartas de *Minhas queridas* (2007). Outro fato biográfico citado nos excertos foi o acidente doméstico sofrido por Clarice na madrugada do dia 14 de setembro de 1966: ela adormeceu fumando e ao acordar tentou apagar o fogo com as mãos, ficando gravemente ferida, sobretudo na mão direita, a que usava para escrever. Mais tarde, ela relatou o ocorrido à Revista Textura: “[...] já iam me cortar a mão, com medo de gangrena. Aí uma irmã minha pediu que esperassem mais um dia. E esse dia me salvou a mão [...] escrever para mim é uma fatalidade” (apud GOTLIB, 2009, p. 459).

Todavia, mesmo considerando a tese de Gotlib sobre a ficcionalização da escritora e todos os traços genuinamente biográficos que marcam os textos de Clarice Lispector de modo geral, tenho o cuidado aqui de não afirmar que a voz que fala pelas narradoras de *Atrás do pensamento*, *Objeto gritante* e *Água viva*, bem como das demais narrativas e outros textos que serão aqui trazidos para dialogar nesta tese, é indubitavelmente a voz da escritora empírica. Por

mais que os textos tencionem tal leitura, respeito os pressupostos da teoria literária que sustentam a separação conceitual entre a figura autoral de um texto de ficção e a entidade discursiva, textual, ficcional, que fala pela boca do narrador, arquitetando e organizando a obra.

Para resolver esse empasse teórico-metodológico que aqui se apresenta, eu poderia recorrer exclusivamente às inúmeras teorias que problematizam e tentam encontrar caminhos para tais questões, como os pressupostos de Umberto Eco (1994) a respeito do autor modelo, a ideia de Mikhail Bakhtin (2003) sobre autor-criador ou a noção de autor implícito de Wayne C. Booth (1980), teorias que, de certa forma, se complementam. Todavia, acredito que o processo de enunciação³² discursiva engendra uma dinâmica textual capaz de autorizar leituras que não esbarrem diretamente nessas delicadas conceituações da teoria literária acerca dos papéis autorais, reconhecendo apenas os enunciadores que articulam os (efeitos de) sentidos em cada texto. Em outras palavras, isso seria considerar cada enunciação como um ato singular de linguagem, desautorizando assim a concepção de uma entidade autoral sacralizada, que seja responsável por toda e qualquer construção linguística assinada por seu nome, em favor da percepção imanente de cada texto e seu discurso.

Entendo que o esforço de Clarice Lispector para diluir ao máximo a fronteira entre ficção e realidade fez com que a literatura tomasse conta do seu tecido discursivo a ponto de

³² Para Anscombe e Ducrot (1976, p. 18 apud FIORIN, 2016, p. 26), “A enunciação será para nós a atividade linguageira exercida por aquele que fala no momento em que fala [...]. Ela é, portanto, por essência, histórica, da ordem do acontecimento e, como tal, não se reproduz nunca duas vezes idêntica a si mesma”.

não mais se identificar uma voz que esteja fora dessa identidade de linguagem. O tom artístico, estético, poético, deslocado, muitas vezes, com o qual ela compunha suas narrativas de ficção, pode ser observado em cartas, bilhetes, fragmentos, rascunhos, entrevistas, ou seja, em textos que não foram pensados para “funcionar” como literatura, mas que mesmo assim carregam toda uma carga estética de marca clariceana – “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (AV, p. 14).

Assim, conforme a teoria de enunciação (FIORIN, 2016), toda vez que eu citar um texto de Clarice Lispector, seja ele rotulado como literário ou não, farei referência ao enunciador de cada construção textual e não à escritora empírica, mesmo que no plano da redação eu me refira ao próprio nome que assina a carta, o ensaio de conferência, o rascunho, etc. Isso me autoriza, dessa forma, a colocar em pé de igualdade esses escritos sem hierarquizar seus valores estéticos, ideológicos, teóricos, artísticos, etc. e, considerando o enunciador como agente responsável pelas estratégias de criação de sentidos, perceber cada texto por uma lente mais abrangente, a fim de identificar um projeto artístico-literário regendo essas construções textuais.

O que proponho é perscrutar cada voz enunciativa tencionando remontar, em um plano maior, a proposta estético-ideológica que parece estar emergindo desses textos – o rio subterrâneo apontado por Pessanha (1989) –, mas não só dos literários, já que Clarice ficcionalizada, desdobrada em diferentes facetas (jornalista, conferencista, entrevistadora, amiga, irmã, mãe, etc.)³³, parece se estender a todas as áreas discursivas do seu cotidiano transformando-se em seu próprio tema de vida e de literatura. Essa escolha tende a fugir de certa forma das espinhosas discussões da crítica biográfica e, respaldada pelo plano de fundo das teorias sobre autor das quais são alguns representantes os estudiosos que citei anteriormente, me permite considerar diferentes enunciadores que estariam compondo um projeto discursivo-literário da escritora Clarice Lispector.

A crítica biográfica poderia colaborar neste trabalho, sem dúvida, já que, segundo Eneida Maria de Souza (2002, p. 111), “por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção”. Assim, por considerar tanto a produção ficcional quanto a documental de um autor, essa

³³ O compêndio *Outros escritos*, publicado pela Editora Rocco em 2005, foi organizado por Teresa Montero e Lícia Manzo exatamente dessa forma, trazendo faces pouco conhecidas de Clarice Lispector e reconhecendo o valor estético de cada texto.

corrente “desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais”.

Todavia, além de requerer um estudo intenso da vida do escritor empírico, a fim de remontar sua trajetória intelectual, social e sua inserção na poética e no pensamento cultural da época – algo que aqui seria descabido, já que importantes pesquisadores, como Nádia Battella Gotlib (2009), Teresa Cristina Montero Ferreira (1999) e Benjamin Moser (2009), já fizeram isso de forma competente e meticulosa –, a crítica biográfica tem como um de seus pressupostos “a construção canônica do escritor, por meio do exame dos rituais de consagração de sua imagem, dos protocolos de inserção cultural na vida literária de sua época e das providências relativas à publicação, divulgação e estudo de sua obra” (SOUZA, 2002, p. 112). Esse aspecto destoa de alguns preceitos teóricos adotados nesta tese (FIORIN; ECO; DELEUZE; GUATTARI; BARTHES, etc.), que não entendem a entidade autoral sacralizada como a responsável pela obra, mas propõem analisar a construção textual a partir de seus elementos constituintes, legando autonomia aos sujeitos da enunciação (enunciador e enunciatário) para a articulação dos discursos.

Essa perspectiva dialoga com a tese da morte do autor defendida, principalmente, por Roland Barthes que, em *Le bruissement de la langue*, livro publicado em 1984 – *O rumor da língua* (edição brasileira de 1988) –, defende uma abordagem literária centrada exclusivamente na enunciação textual, deixando de considerar a figura do autor como peça central para se entender uma obra, ou seja, isso significa colocar a própria linguagem no lugar daquele que durante muito tempo foi considerado seu proprietário. Barthes (2004, p. 59) afirma que esse posicionamento já era defendido por Mallarmé, Valéry e Proust, sendo endossado também pelo Surrealismo, que dessacralizou a figura do Autor a partir de princípios como o da escritura coletiva e automática.

Ainda segundo o teórico, a linguística fornece um instrumento analítico precioso para a destruição do Autor, considerando a enunciação como um processo, cujo funcionamento independe da estipulação específica de pessoas para os papéis discursivos. Isso porque “o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la” (BARTHES, 2004, p. 60).

A partir dessa assertiva, a ausência da figura autoral seria a condição não só de textos literários, mas de toda a construção em uma dada língua (aquilo que Barthes chama de “texto moderno”). Assim, se há uma entidade discursiva que chamamos comumente de autor, esta não

diz respeito ao escritor empírico, mas nasce junto com o texto, ou seja, não precede a escritura e não é um sujeito do qual seu livro é predicado. Nessa linha de pensamento, a escrita deixa de ser vista como registro da inspiração ou representação das experiências de um sujeito detentor do dom da palavra, isso considerando que

[...] o escritor moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para sua paixão, e que, conseqüentemente, fazendo da necessidade lei, deve acentuar esse atraso e "trabalhar" indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a mão, dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem. (BARTHES, 2004, p. 61-62).

Vista dessa forma, uma obra deixa de ser considerada como o produto de uma genialidade, que traz à escritura um sentido único, a mensagem do “Autor-Deus”, e passa a ser concebida como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). Por esse viés, a obra, o leitor e aquilo que chamaríamos de autor modelo (ECO), implícito (BOOTH) ou criador (BAKHTIN) são instâncias textuais que nascem de um processo de construção em uma dada língua, considerando as inúmeras outras vozes que, por diversos outros textos, ecoam nessa tríade.

O escritor moderno (o autor-pessoa de Bakhtin ou autor empírico de Eco), para Barthes, já não possui paixões, humores, sentimentos, impressões e experiências únicas que serão transpostas para a obra de arte, mas apenas um “imenso dicionário” de escrituras que lhe precederam, as quais serão mescladas por esse artesão da língua: “quisera ele exprimir-se, pelo menos deveria saber que a ‘coisa’ interior que tem a pretensão de ‘traduzir’ não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente” (BARTHES, 2004, p. 62).

Pensando nisso, se dar à obra um autor é fechar a escritura em favor de significados preestabelecidos por esse sujeito detentor das verdades ali expressas, o apagamento da figura autoral implica uma atitude de leitura também completamente diferente, já que a pretensão de “decifrar” um texto se torna uma atitude, se não impossível, inútil.

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela

procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um "segredo", isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 2004, p. 63).

É muito próximo a isso o posicionamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 11) em relação ao estabelecimento da figura autoral e a construção da escritura, uma vez que eles defendem que “um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes”, ou seja, de variadas escrituras e de elementos oriundos de mil focos da cultura, como afirmou Barthes. “Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos”. Pensando nisso, essa atitude contrateológica apontada por Barthes se realiza na medida em que a interpretação – atribuição de um sentido estrito, tradução, compreensão do todo da obra – deixa de ser o único caminho para a leitura, quando o Autor-Deus é subvertido em favor da experimentação de devires que o texto pode evocar.

Não mais exclusivo de um domínio particular autoral, o processo de construção dos sentidos de um texto passa a ser engendrado coletivamente e, portanto, sofre constantes atualizações. Como discutido por Félix Guattari (1985, p. 178), não mais se tem um sujeito face a um objeto e, em terceira posição, um meio de expressão, tampouco a tripartição entre o campo da realidade, da representação ou representatividade e o da subjetividade; o que se tem é um agenciamento coletivo entre sujeitos, objetos e a expressões, no qual perpassam fluxos semióticos, materiais, sociais, políticos, muito aquém da sua constituição enquanto *corpus* linguístico. Nesse *agenciamento coletivo de enunciação*, “Um enunciado individual só tem alcance na medida em que pode entrar em conjunção com agenciamentos coletivos já funcionando efetivamente...” (GUATTARI, 1985, p. 178).

Esse movimento de desapropriação da obra, percebendo suas múltiplas camadas e ramificações como potencialidade de devires e conexões, também promove a sua atualização constante, uma vez que se considera que toda a enunciação é única: “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2004, p. 61). A partir dessa ideia, as categorias de tempo e espaço são condicionadas às instâncias envolvidas no processo de enunciação, legando ao enunciatório (o leitor idealizado no processo de escrita) o estabelecimento das conexões e devires para a atualização dos sentidos do texto. Dessa forma, Barthes (2004, p. 64) defende que “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”,

pois não é mais neste que se reúne toda a multiplicidade da escritura composta de outras escrituras, mas naquele que é chamado a fazer o texto, “máquina preguiçosa” (ECO, 1994, p. 09), funcionar.

Com base nisso, entende-se que uma obra prevê esse trabalho do leitor e por isso é arquitetada por uma instância discursiva (enunciador ou autor modelo, criador, abstrato, implícito, etc.) para fornecer as linhas de articulação e de fuga citadas por Deleuze e Guattari, a fim de que o texto possa ser conectado a outros agenciamentos discursivos a fim de produzir intensidades, fluxos, significados e mais conexões, etc., assim, ilimitadamente. Porém, devido à complexidade da escritura literária, com uma estratificação, segmentaridade, territorialidades e multiplicidades potencializadas devido ao seu caráter artístico, o leitor jamais conseguirá apreender uma obra em sua totalidade, senão experienciar os platôs que a compõem e engendrar conexões possíveis a partir de um *aqui* e um *agora* do ato da leitura, que promovem a atualização do texto. Assim, respeitando as especificidades e singularidades de cada leitor, fica claro que as diferentes leituras, quando bem sustentadas por elementos textuais, são apenas possibilidades e não devem ser consideradas como verdades absolutas sobre a obra, já que podem ser desconstruídas a qualquer momento por outro devir que se apresente.

Com a morte do autor e do seu reinado absoluto sobre os significados de um texto, é possível pensar que até o papel do leitor idealizado pelo enunciador é expandido, ou seja, pela atualização constante no *aqui* e no *agora* da enunciação e pela conduta plurissignificativa da literatura, novos elementos e variantes podem modificar leituras que um dia já foram bem fundamentadas por leitores competentes. Fica claro, então, que a experimentação e as (re)territorializações do texto de literatura, estabelecendo múltiplas conexões e devires com outros discursos como o da História, Religião, Pedagogia, Psicologia, Filosofia, Sociologia, Antropologia, Física, Geografia, etc., são movimentos condicionados ao conhecimento adquirido e à leitura de mundo do leitor empírico inserido em um contexto sociocultural, muitas vezes, totalmente diferente daquele no qual o escritor concebeu e idealizou sua obra. Isso explicaria alguns anacronismos conceituais, mas que são muito bem fundamentados em abordagens analíticas como, hipoteticamente, na aproximação do Feminismo às peças de William Shakespeare ou do Marxismo às epopeias gregas. Assim, o processo de leitura deixa de ser um campo estável e seguro para o leitor e se torna um risco e um desafio que precisa ser encarado com cautela e responsabilidade.

Assim, a interpretação, enquanto tradução dos significados, cede espaço à experimentação do texto, visto agora como um *agenciamento coletivo de enunciação*, e as inúmeras conexões que podem ser estabelecidas têm a potência de revelar os múltiplos estratos

do território textual, mapeando uma zona específica de devires e de produção de sentidos. Esse processo de reterritorialização é de responsabilidade do leitor, considerando sempre que “não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua [...]. Um livro existe apenas pelo fora e no fora” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12).

Então, se é no leitor que toda a multiplicidade da escritura se reúne, minha experimentação e construção dos sentidos possíveis para os textos de Clarice Lispector e, mais para a frente, de Antonin Artaud não pode estar ligada à vida desses dois sujeitos, por isso não opto pela abordagem da crítica biográfica. Por mais que muitos fatos vividos por esses autores tenham deixado marcas perceptíveis e inegáveis em suas produções e, nos dois casos, tenhamos escritores que desejam, se não romper, deixar cada vez mais lânguida a fronteira entre vida e arte, mais uma vez reitero minha preocupação teórica em relação ao estatuto ficcional e artístico da literatura e, por isso, opto por considerar como enunciadores e enunciatários³⁴ todos os sujeitos presentes nesses escritos tão pessoais que são, por exemplo, as cartas de Artaud e o *Objeto gritante* de Lispector. Isso não exclui, todavia, a possibilidade de relacionar em algum nível a obra desses escritores às suas vidas, desde que seja um movimento para procurar entender não o texto em si, mas as inúmeras conexões e devires que a escritura sugere.

De qualquer modo, mesmo procurando resolver esses embaraços teóricos, textos como *Atrás do pensamento* e *Objeto gritante* exigem muito cuidado quando considerados no âmbito literário, uma vez que as informações pessoais da vida de Clarice Lispector se apresentam aparentemente sem o intuito de fazer ficção, assim como os demais elementos que compõem os datiloscritos – se fosse o contrário, essa conduta se resolveria pelo viés da crítica biográfica. No entanto, *AP* e *OG* nunca foram publicados em sua forma “original”, mas se transformaram

³⁴ Fiorin (2014, p. 56) afirma que há duas instâncias em um texto narrativo: “o *eu* pressuposto e o *eu* projetado no interior do enunciado. Teoricamente essas duas instâncias não se confundem: a do *eu* pressuposto é a do enunciatário e a do *eu* projetado no interior do enunciado é a do narrador. Como a cada *eu* corresponde um *tu*, há um *tu* pressuposto, o enunciatário [o leitor modelo de ECO (1994, p. 14-17)], e um *tu* projetado no interior do enunciado, o narratário. Além disso, o narrador pode dar a palavra a personagens, que falam em discurso direto, instaurando-se então como *eu* e estabelecendo aqueles com quem falam como *tu*. Nesse nível, temos o interlocutor e o interlocutário”. Fiorin (2016, p. 37-39), a partir das ideias de Greimas e Courtés (1979, p. 79), chama o estabelecimento dos sujeitos no interior do enunciado de *debreagem actancial*, ou seja, quando o *eu* pressuposto (enunciador) projeta um outro *eu* (debreagem actancial *enunciativa* – narrador em primeira pessoa ou personagem em discurso direto) ou um *ele* (debreagem actancial *enunciativa* – narrador em terceira pessoa ou uso do discurso indireto). Essa relação acontece de forma hierarquizada, ou seja, quando um personagem que fala em discurso direto institui um outro *ele* (outro personagem), cria-se uma hierarquia como: o *eu* do enunciatário projeta um *eu* do narrador em primeira pessoa, que coloca uma personagem para falar (*eu* do personagem), que cita uma segunda personagem (*ele*). “Embora esse processo possa ser infinito, é quase impossível, por razões práticas, como a limitação da memória, que ele ultrapasse o terceiro grau e é muito difícil que vá além do segundo” (FIORIN, 2016, p. 39).

em *Água viva* e nesse processo os traços explicitamente biográficos foram cortados – nos anexos 1 e 2 é possível constatar, nas páginas do datiloscrito de *OG* referentes ao trecho que citei anteriormente, que de fato muitos parágrafos foram literalmente riscados, o que de certa forma revela que o processo de escrita, desde 1971, não foi pacífico –, talvez pela forte influência da crítica de José Américo Pessanha: “[...] o processo de escrever tornou-se imanente, no “Objeto”, ao seu vivido pessoal [...]” e “aquela inerência do escrito ao vivido talvez crie impasses de que você terá que ter consciência para superar (quer do lado do vivido, quer do lado da atividade literária)” (PESSANHA, 1972, p. 03-04)³⁵.

Porém, se essas informações da vida de Clarice tivessem sido mantidas na última edição do livro, mesmo assim não poderíamos afirmar que a voz daquela mãe russa, que fala sobre “O ovo e a galinha”, “Macacos”, sobre seus filhos e o acidente no qual quase perdeu a mão, é a voz da escritora empírica. Isso porque, segundo Mikhail Bakhtin (1988, p. 360 apud FIORIN, 2016, p. 54),

Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro como *narrador* (ou escritor), fora do tempo-espaco onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” com o “eu” de que falo como alguém suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem.

Mesmo se eu me arriscasse à leitura da obra de Artaud e Lispector a partir da crítica biográfica ou das teorias de autoficção, eu só conseguiria apreender uma visão desses autores a partir das informações e elementos que me são disponíveis, seja em suas produções literárias ou em biografias e outros documentos de suas vidas pessoais – essa construção nunca estaria completa e acabada, já que o autor real é inapreensível, assim como todo indivíduo, devido à sua subjetividade e múltiplas identidades sociais, como sugerem as discussões dos estudos culturais e das teorias sobre a pós-modernidade. Na enunciação, os únicos sujeitos que podem ser conhecidos são aqueles que nascem com o texto: o destinador da enunciação (enunciador ou autor modelo, criador, implícito, virtual, etc.) ou o seu destinatário (enunciatário ou leitor modelo, implícito, ideal, etc.).

Sobre isso reflete a escritora ficcionalizada em *Atrás do pensamento* quando, questionada sobre a personalidade aparente de seus escritos, sem recorrer à teoria, tenta resolver esse impasse:

³⁵ Referencio a carta original (4 páginas) consultada no Acervo Clarice Lispector do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Um de meus filhos me diz: por que é que você às vezes escreve sobre assuntos pessoais? Respondi-lhe que, em primeiro lugar, nunca toquei, realmente, em meus assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta. E mesmo com amigos raras vezes vou até certo ponto. É fatal terminar comentando as repercussões em nós de nossa vida diária e estranha. Já falei com um escritor célebre a esse respeito, me queixando eu mesma de estar sendo muito pessoal, embora nos meus livros publicados não entrei como personagem. Ele me disse que não havia escapatória. Meu filho me disse então: por que você não escreve sobre vietcong? (AP, p. 116).

Desvelar esse sujeito de linguagem que fala por sua obra é um grande desafio lançado a um leitor competente e perceptivo, que estabelecerá as conexões possíveis para conhecer essa entidade que arquiteta o livro ou, em uma escala maior, o projeto literário do qual o livro faz parte. Bakhtin (2003, p. 06) afirma que “o autor-criador nos ajuda a compreender o autor-pessoa” e, nessa dinâmica, as afirmações que o escritor empírico faz a respeito de sua obra, a partir da ótica desse caminho inverso, ou seja, do interior do texto para o seu “fora”, “ganharão significado elucidativo e complementar”.

No caso de Clarice Lispector, para esta tese são significativos alguns textos, como cartas, bilhetes, entrevistas, ensaios, fragmentos, etc., que dialogam com *Água viva* e suas versões anteriores, sendo considerados aqui não pela voz da autora-pessoa, mas como textos potencialmente enunciativos, isso considerando a conduta estético-discursiva que marca a produção clariceana e que se estende aos enunciadores de cada texto. Essa procura pelo sujeito que nasce na e pela linguagem é também um risco, ainda mais quando o enunciativo compartilha suas dúvidas, incerteza, dramas e medos, demonstrando que o processo criativo, por vezes, não é nada pacífico: “Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se” (AV, p. 54)³⁶.

Os três estados de *Água viva*

Em 12 de julho de 1971, Clarice Lispector conheceu Alexandrino E. Severino, a quem entregou um datiloscrito de 151 páginas intitulado *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, primeira versão da obra que, em agosto de 1973, foi publicada com o nome de *Água viva*.

³⁶ “Criar um ser é muito grave. E andar na escuridão completa à procura de si próprio é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. Duro como uma pedra da formação da Terra. Mas o âmagô é mole, vivo, perecível, periclitante, é vida de um material elementar” (AP, p. 9-10).

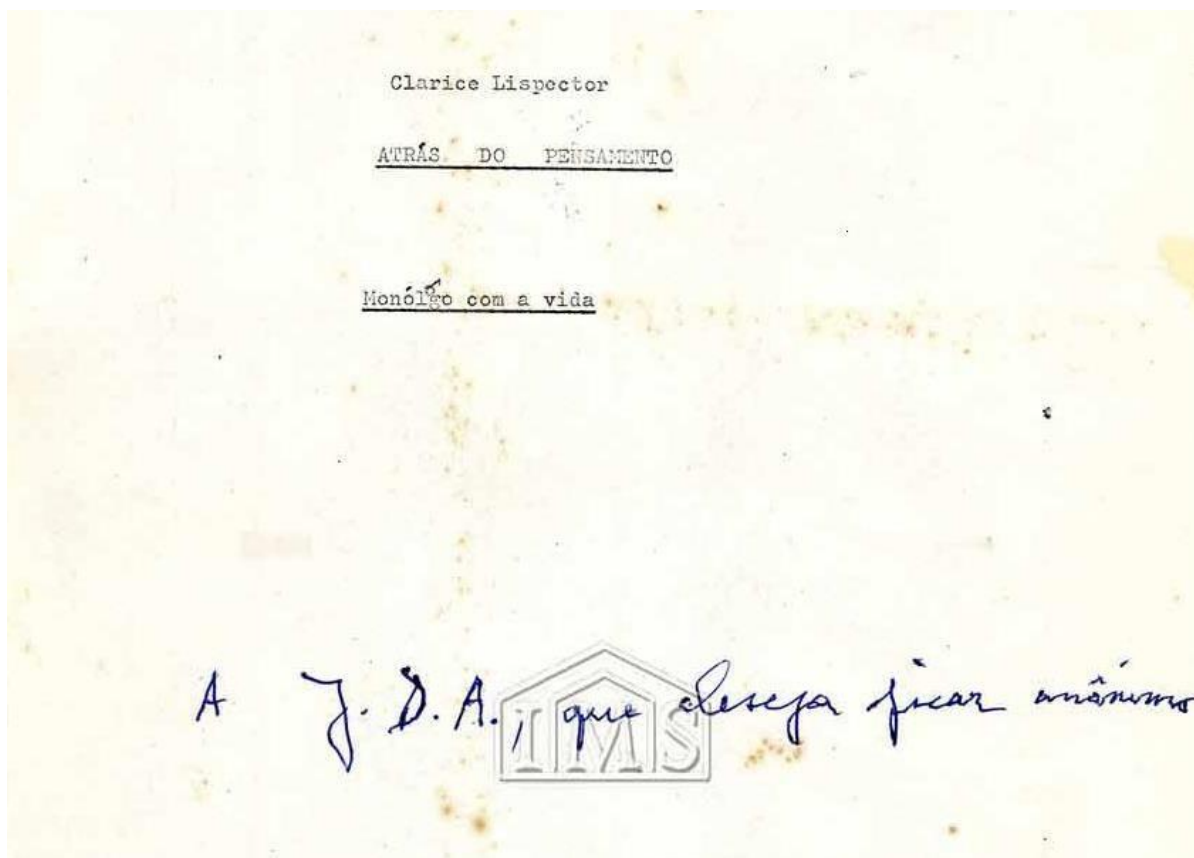


Imagem 2: Folha de rosto de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* [1971] – Clarice Lispector. Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Em um ensaio chamado “As duas versões de *Água Viva*”, Severino reflete sobre o contato que teve com a autora e sobre a importante tarefa que lhe foi delegada – traduzir o livro para o inglês –, fazendo apreciações a respeito da obra e de seu processo de escrita.

A gestação final dessa primeira versão, muito mais extensa que a atual, ocorrera naquela mesma manhã. Nossa conversa, extremamente franca e aberta, foi determinada, agora o reconheço, pelos aspectos autobiográficos do livro. Não cessaria ainda naquela tarde a força criadora que a obra recém-concluída sondara, com o auxílio da personalidade desencarnada, os mistérios do mundo e do ser para além do pensamento, lá onde só as palavras conseguem penetrar. (SEVERINO, 1989, p. 115).

A tradução de fato não se efetuou por completo, porque em 23 de junho de 1972 Clarice enviou uma carta a Alexandrino para lhe informar que estava abandonando o texto: “Quanto ao livro, interrompi-o, porque achei que não estava atingindo o que eu queria atingir. Não posso publicá-lo como está. Ou não o publico ou resolvo trabalhar nele. Talvez daqui uns meses eu trabalhe no **Objeto Gritante**” (SEVERINO, 1989, p. 115). Naquele momento, ela tinha desistido não apenas da publicação imediata de *Atrás do pensamento*, mas também do seu

título, que se transformou em *Objeto gritante* ou simplesmente *Objeto*. Pouco mais de um ano, o texto chega ao público com um terceiro título – *Água viva* – e totalmente reformulado, provavelmente a partir de indicações feitas por colegas, como José Américo Pessanha, que recebeu o datiloscrito da segunda versão para, a pedido da própria Clarice, fazer a apreciação crítica da obra.

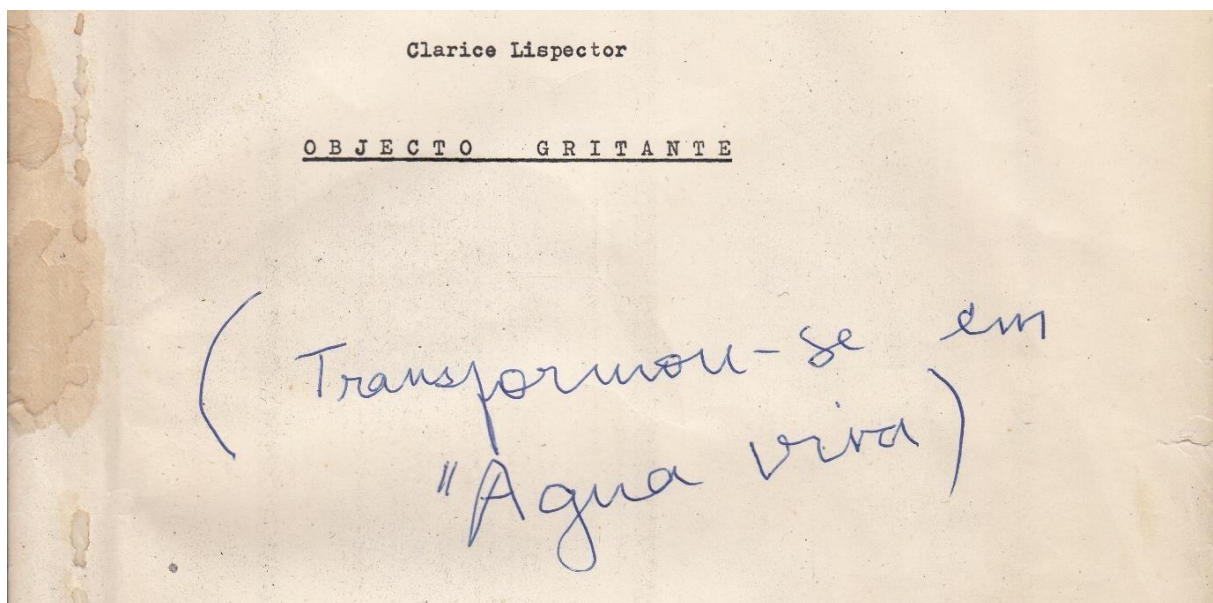


Imagem 3: Folha de rosto de *Objeto gritante* [ca. 1972] – Clarice Lispector. Cópia não anotada³⁷.

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Em uma carta datada de 5 de março de 1972, Pessanha apresenta suas impressões pessoais sobre o datiloscrito, mas “sem maior lastro crítico”, já que ele declara estar muito inseguro para fazer um juízo definitivo, pois o texto escapava dos padrões habituais, não apenas daquilo que se entendia como narrativa literária, mas principalmente em relação à própria linha de escrita na qual Lispector se manteve coerente desde 1943. “Difícil julgar o ‘Objeto Gritante’. [...] Tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano)? No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo” (PESSANHA, 1972, p. 01).

Para ele, *OG* traz uma nova Clarice que levou ao extremo da vida o processo de “fazer Literatura”, adiando abismos, sobrevivendo pelo texto, assim como Xerazade que inventava

³⁷ No acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, há duas cópias quase idênticas de *Objeto gritante*: uma com inúmeras anotações e correções e outra quase intacta, sem rasuras, mas se diferindo da primeira, em relação ao texto datilografado, por algumas pequenas modificações.

histórias para se manter viva e livre de ameaças. Todavia, o crítico aponta possíveis impasses que essa conduta poderia causar tanto na vida pessoal quanto profissional da escritora, consequências de que Lispector precisaria ter consciência caso desejasse continuar sendo seu próprio tema de ficção, ou seja, nos termos metodologicamente aqui adotados, fazendo a voz do enunciador do texto se misturar com a voz da escritora empírica, problematizando assim o estatuto ficcional da obra de literatura.

Tento me explicar melhor: você se transcendia e se “resolvia” em termos de criação literária; agora a “literatura” desce a você e fica (ou parece) como imanente ao seu cotidiano; você é seu próprio tema – como num divã de psicanalista, em que se fala, fala, sem texto previamente ensaiado. Esse encontro de você-Clarice com você-escritora certamente resulta num processo pessoal que a levou até aí. Pergunto – se é que é justo e oportuno fazê-lo – e então, o que virá depois? Você continuará a ser seu próprio tema, diretamente apresentado, face desnuda sem as máscaras das personagens? Ou voltará a falar de si mesma através de outras vozes, multiplicando seu mistério e sua perplexidade no jogo de espelhos das personagens? Creio que, na medida em que o escrever tem sido vital para você, dispensá-lo talvez seja arriscar-se ao mar alto de si mesma, sem munir-se de boia ou bote. Mas penso que isso talvez signifique uma espécie de libertação – a das muletas – para andar sozinha (o que significa à beira do silêncio). Verdade? Talvez você mesma não saiba, como quase nada sabemos nós, com segurança, ou dos outros. Vejo você, minha amiga, vivendo um momento de encruzilhada interior e transfigurada em linguagem. (PESSANHA, 1972, p. 4).

A partir dessas observações de José Américo Pessanha é possível dizer que há um elemento muito singular no processo de escrita de *Água viva* que talvez faça cumprir, nem que seja às avessas, a profecia de Luiz Costa Lima, quando afirmou que a autora estava tomando uma nova rota a partir do seu romance de 1964. Enquanto G. H. quer contar a experiência que teve perante uma barata agonizante no quarto da ex-empregada Janair, respeitando, assim, a molaridade da narrativa tradicional, as protagonistas de *AP*, *OG* ou *AV* não querem narrar nada, fazendo com que o texto não tenha enredo, nem história. Seu intento é apenas falar da vida seguindo a intuição dos dedos sobre a máquina de escrever, ritmada pelo fluxo da respiração, dos acontecimentos furtivos do momento, procurando captar o sempre fugidio instante-já das coisas – escrita molecular, visceral, orgânica. “De início, supus que o livro se situasse numa espécie de linha como ‘A Paixão de G. H.’; Depois achei que não: estava mais perto de ‘Fundo de Gaveta’ de ‘A legião estrangeira’”, diz Pessanha (1972, p. 01), tentando encontrar alguma similaridade com a produção anterior da escritora, procurando a já conhecida molaridade clariceana.

Se considerarmos essa ideia de que a vida de Clarice-pessoa, transfigurada em linguagem, passa a ser o tema da literatura produzida por Clarice-autora, levando à extrema

tenuidade a linha entre ficção e sua própria realidade de escritora, é possível pensar que o drama da narradora do texto é também o do próprio enunciador, que não apenas deixa transparecer o processo de escrita literária – o que poderíamos chamar de ironia romântica³⁸ (VOLOBUEF, 1999), enunciação reportada³⁹ (FIORIN, 2016) ou simplesmente de metalinguagem, guardadas as devidas proporções e alcances de cada teoria –, mas desfaz o próprio artifício de narrar uma história, abordando apenas o ato de escrever no momento em que a escritora (Clarice Lispector) está escrevendo.

Sônia Roncador (2002, p. 18) afirma que a inscrição das condições e circunstâncias da produção dos textos é uma das consequências de um processo de deflação do estatuto sublime da literatura, algo que marca definitivamente as obras dos últimos anos de vida de Clarice. Aspectos pessoais do autor, elementos da condição de escrita do texto e o rebaixamento da história narrada em prol de meros fatos banais do cotidiano da vida do próprio escritor questionam a ideia de literatura enquanto *mimeses* edificante e “redentora” (BERSANI, 1993 apud RONCADOR, 2002, p. 18) e trazem para dentro da narrativa uma experiência que não é imaginária ou fictícia, mas quer atenuar, se não romper, a barreira entre arte e vida real.

Tive a impressão de que você quis escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente. Verdade? Parece que, depois de recusar os artifícios e as artimanhas da razão (melhor talvez – das racionalizações), você parece rejeitar os artifícios da arte. E despojar-se, ser você mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor. Daí o despudor com que se mostra em seu cotidiano (mental e de circunstâncias), não se incomodando em justapor trechos de diversos níveis e sem temer o trivial. Falar de Deus e de qualquer coisa, sem selecionar tema, sem rebuscar forma. Sem ser “escritora”. Ser apenas mulher-que-escreve-o-que-(pré)-pensa-ou-pensa-sentindo? (PESSANHA, 1972, p. 01-02).

Clarice Lispector, que já tinha cerca de 30 anos de experiência de escrita literária, tendo produzido textos bem estruturados, a exemplo de *A maçã no escuro* (1961)⁴⁰, parece rejeitar os artifícios da arte, da literatura, nesse *Objeto gritante* – o estudo Sônia Roncador

³⁸ “[...] constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor. Em suma, trata-se da ascendência do autor em relação à obra” (VOLOBUEF, 1999, p. 91). “Segundo Prang (1972, p. 14), a ironia romântica nos termos formulados por Fr. Schlegel define o poeta ou escritor como alguém livre em seu ato criativo, podendo e devendo elevar-se acima de si mesmo e de seu fruto poético: exprobando quaisquer imposições alheias, o poeta realiza tanto a *autocriação* como a *autolimitação*, ou seja, ao gerar sua obra, ele manifesta a si mesmo, mas ao gerá-la ele também limita a si mesmo, pois cada produto de sua criação sofre novo crivo de seu questionamento e reavaliação. A ironia romântica implica, pois, um distanciamento crítico que permite ao poeta questionar a sua própria obra” (VOLOBUEF, 1999, p. 93).

³⁹ “[...] corresponde a um simulacro – no interior do discurso – da relação de comunicação entre enunciador e enunciatário (COURTÉS, 1989, p. 49 apud FIORIN, 2016, p. 35).

⁴⁰ Segundo própria Clarice, esse livro foi escrito em três anos e chegou a quinhentas páginas datilografadas, que foram sendo alteradas durante as onze cópias que a escritora fez do mesmo texto. (GOTLIB, 2009, p. 419).

(2002) reflete justamente sobre essa “poética do empobrecimento” da produção dos últimos anos de vida da autora. Cabe deixar claro que a pesquisadora entende ‘empobrecimento’ não como perda de qualidade textual, mas como uma redução do tom literário grandiloquente, que vem marcada pela negação de estruturas já conhecidas do estilo clariceano de escrita, como a epifania, que provocava um corte abrupto na relação do personagem com o mundo, causando desconforto, reflexão e transcendência da própria vida cotidiana e banal.

Pensando nisso, é possível afirmar que a obra de Clarice Lispector até *PSGH* pode ser relacionada à linha de segmentaridade dura ou molar (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 73) do *agenciamento coletivo de enunciação* da sua produção desejante, ao passo que textos como *Atrás do pensamento*, *Objeto gritante* e suas pinturas já se apresentam como a linha de segmentação maleável ou molecular. “É certo que as duas linhas não param de interferir, de reagir uma sobre a outra, e de introduzir cada uma na outra uma corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 75). É nessa tensão que, do chão molar da produção clariceana, regido pelos artifícios e artimanhas das racionalizações, brota e borbulha um fluxo de escrita molecular, rejeitando os artifícios da arte literária.

Todavia, apesar desse empobrecimento em relação aos artifícios da palavra e o desejo de criação de uma “profunda desordem orgânica” (*OG*, p. 4), o texto não consegue manter sua molecularidade e, após 3 duros anos do processo de escrita, considerando as inúmeras alterações que foram feitas, chega a uma “forma final” que, apesar de tencionar uma libertação, assume um lugar na molaridade da obra clariceana. “[*A maçã no escuro*] ‘Foi o único livro bem estruturado que escrevi, acho eu. Se bem que não: *Água Viva* segue o seu curso’⁴¹. Talvez Clarice se referisse ao caráter mais linear do romance, sob esse aspecto tão mais tradicional que os outros, mas, também sob esse aspecto, tão diferente de *Água Viva*” (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 419).

Se para Pessanha a ficcionalização do ato de escrever atinge Clarice-autora, fazendo da narradora de *Objeto gritante* seu alter ego ou sua persona (e vice-versa?), poderíamos dizer que, escrevendo a esmo, a escritora estaria buscando uma revelação epifânica em meio à sua rotina literária, assim como suas personagens se reconhecem existencialmente perante a anunciação momentânea que suas tarefas corriqueiras suscitavam? Escrever sobre qualquer coisa – assim como registrou certa vez em um fragmento que foi publicado postumamente pela amiga Olga Borelli (1981, p. 84): “Meu Deus do céu, não tenho nada a dizer. O som de minha máquina é macio. Que é que eu posso escrever? Como começar a anotar frases?” – traria a

⁴¹ Entrevista no MIS-RJ. Cf. *O Pasquim*, 03 a 09 jun. 1974.

revelação da verdadeira escritura? Embora jamais tenhamos as respostas para suas questões tão íntimas enquanto pessoa e escritora, os textos que nos são acessíveis podem revelar muito desse intento doloroso e, ao mesmo tempo, tão necessário que é escrever, já que ela chegou a afirmar: “Eu acho que, quando eu não escrevo, estou morta” (LISPECTOR apud LERNER, 2007, p. 23).

O empobrecimento que atingiu a escrita de Clarice Lispector nos últimos dez anos de sua produção, segundo Sonia Roncador (1999), pode ser percebido na própria forma como ela levava sua rotina de vida, isso considerando o posicionamento de José Américo Pessanha a respeito da estrita relação entre Clarice-pessoa e Clarice-escritora. Olga Borelli, que a conheceu em 4 de dezembro de 1970 e por quem Lispector demonstrou profunda afinidade, relata que

[...] seus últimos dez anos transcorreram quase sem qualquer ‘acontecimento’ mais notável. Foram dias iguais, sem ênfase exterior, em que os gestos tinham apenas o seu próprio peso, a sua própria dimensão, o seu estrito significado – nada, fora de Clarice, os fazia transcender os limites da rotina. O acontecimento maior, o ‘fato’ notável, para ela, sempre foi o Texto. (BORELLI, 1981, p. 99).

Assim como ela afirmou, na entrevista de 1977 a Julio Lerner, que sua vida era condicionada à escrita, morrendo e renascendo pelo movimento de conclusão e início de novos textos, está a personagem-escritora de *AP* e *OG*, desvelando o processo criativo e doloroso que é lidar com palavras, fazendo desse ato o plano primeiro da narração, ou seja, o principal motivo pelo qual escrever. Os episódios banais, como o passeio no jardim botânico e a descrição de flores e bichos, por exemplo, são subterfúgios para exercitar uma narrativa que preza pela abordagem do agora, do instante-já, mas que não deixa em nenhum momento de retroceder às bases etimológicas da língua, fazendo do texto uma constante discussão sobre a dura tarefa de lidar com a matéria parca da palavra, sem rebuscamentos.

Parece-me que o que deseja essa escritora-personagem é uma literatura que possa acompanhar a vida de forma orgânica, visceral, uma arte que esteja para o mundo assim como a respiração está para o homem: em urgência e necessidade. “Não sei o que escreverei em seguida. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com a desenvoltura e a altivez de um movimento de toureiro na arena” (*OG*, p. 3). Seria essa, talvez, a única forma de não criar uma lengalenga narrativa que só serve para enfeitar; assim como na vida de Xerazade e do toureiro em plena atuação, os artifícios da arte seriam a única forma de adiar o inexorável destino do homem.

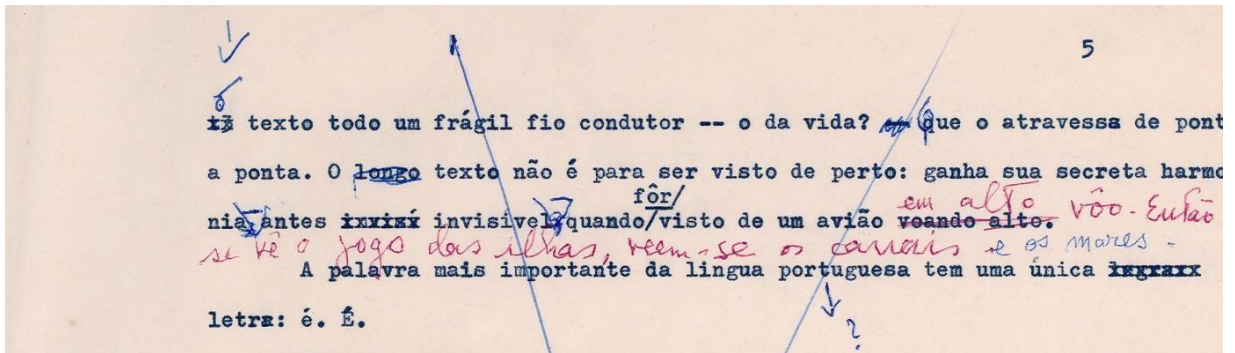
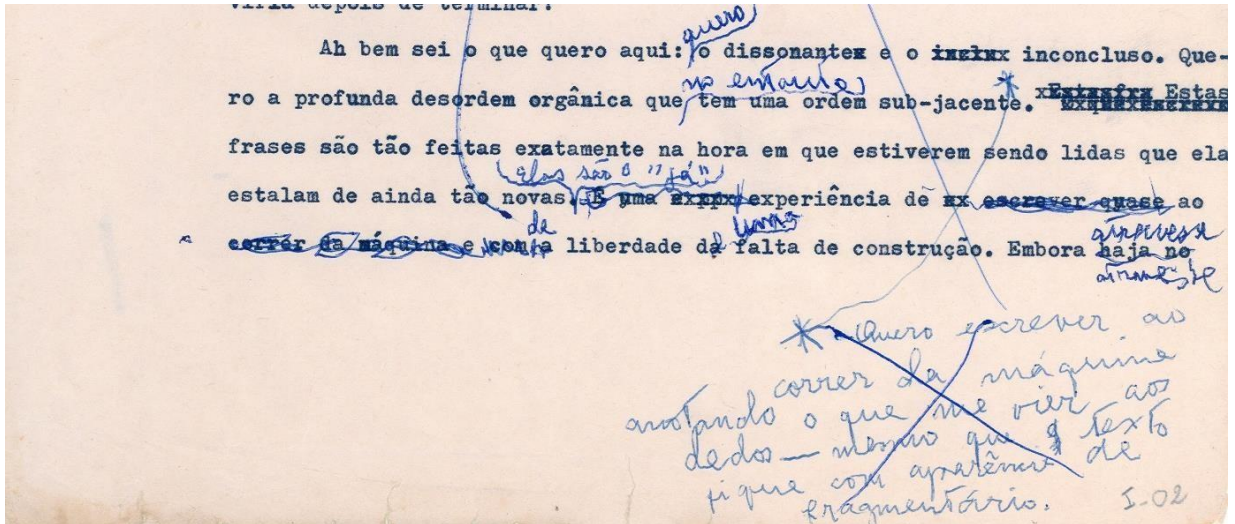


Imagem 4: Páginas 04 e 05 de *Objeto gritante* [ca. 1972] – Clarice Lispector.

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Essa profunda desorganização orgânica e intencional, para a narradora, possui uma ordem “sub-jacente”, que quer estar abaixo daquilo que jaz sob a superfície da palavra, atrás do atrás do pensamento. As duas imagens acima são elucidativas de um processo doloroso de escrita, em que as palavras pouco se sustentam e buscam sempre o inatingível, sendo cortadas, acrescentadas e rasuradas para se aproximar ao máximo talvez de significado ideal. Nisso, o texto vai se transformando em uma malha fragmentária que só ganha consistência vista de “um avião ~~voando alto~~. [em alto vôo. Então se vê o jogo das ilhas, veem-se os canais e os mares]” (OG, p. 5).

Sem temer o trivial, algo que vai ser muito intensificado na produção da década de 1970, segundo Roncador (1999), é o rompimento com o estatuto da narrativa e seus elementos (trama, enredo, tempo, espaço, personagens, conflito, etc.), já que não se quer mais contar uma história, e sim apenas escrever, como uma conversa casual, um pensamento fortuito, uma coisa que vem à mente no momento, algo que se vive no instante-já da escrita – e nisso muitos fragmentos adquirem uma carga autobiográfica muito forte, já que, como afirmou Pessanha, Clarice-autora passa a ser o próprio tema da sua escrita, registrando seu cotidiano sem pudor,

“A banalidade como tema” (SV, p. 151), como em um diário aberto, transfigurando-se em linguagem, criando o seu “eu” sem o jogo dos espelhos e das máscaras das personagens adornadas pelos artifícios da arte.

Nesse sentido, a literatura passa a ser um canal de autoconhecimento, reiterando a ideia de Benedito Nunes (1965a, p. 6) de que nas narrativas clariceanas os sujeitos ficcionalizados estão em uma busca existencial que culmina na percepção das limitações da linguagem e também na constatação da falência da própria identidade. É assim que se apresenta a escritora-personagem de AP que, antes de tocar na vida de outrem, narrando-a, reflete sobre sua condição existencial:

Ainda não estou pronta para falar em ‘ele’ ou ‘ela’. Demonstro ‘aquilo’. ‘Aquilo’ é a lei universal. Nascimento, morte, nascimento, morte, nascimento, morte – como uma respiração do mundo [...]. Sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela. Enredo, isto não tem aqui. (AP, p. 7).

O abandono dessas estruturas usuais, além de elementos narrativos já consagradas de seu estilo, como a epifania⁴², cria na escrita literária de Clarice Lispector um tom desafiador não só da tradição narrativa, mas da ideia de que a literatura deva ter uma função de edificar, trazer alívio, ensinar a viver e a morrer⁴³, moralmente sendo uma arte que está acima da própria vida e da experiência. Nessa outra perspectiva, não há mais grandes revelações e ensinamentos e o texto deixa de oferecer o prazer estético característico das obras bem arquitetadas e detentoras de um alto valor cultural, que merece ser enaltecido, apreciado, degustado. Para Sonia Roncador (1999, p. 45), essa atitude marcante no “estilo final da escrita de Clarice – através do qual ela questiona sua própria arte e, de um modo geral, a instituição da literatura – coincide com a entrada em suas narrativas de imagens degradantes onde predominam a pobreza extrema e a fome”.

É importante destacar que AP e OG traziam questões ligadas a esse estado precário da vida social, mas em AV esses episódios foram cortados, reaparecendo de forma intensa apenas em *A hora da estrela* de 1977. Em *Atrás do pensamento*, por exemplo, a narradora, que faz muitas reflexões sobre diversos temas, relembra como os negros eram chicoteados por seus senhores portugueses, mas mesmo assim permaneciam firmes, já que, assim como o cisne negro, o escravo africano segregava um óleo que impermeabiliza a pele, impedindo que a dor

⁴² No encontro epifânico, em Clarice, a protagonista (geralmente, uma mulher) se expõe à visão de uma certa coisa (a barata em *A paixão segundo G. H.*, o homem cego no conto “Amor”, o búfalo em “O búfalo” etc.) que a conduz a transcender sua própria vida cotidiana (RONCADOR, 2002, p. 40).

⁴³ Umberto Eco e Antonio Candido são dois exemplos de críticos que defendem a função humanizadora do texto literário.

doa. “Mas na Índia eles morrem de fome, aos milhares. Minha lenga-lenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é escrever largamente um adaggio. Eu podia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar: eu canto fosco e negro” (*AP*, p. 08).

Para que serve uma grande obra literatura perante a miséria da vida? Como falar dos horrores da guerra, por exemplo, sobre vidas que são cortadas em plena juventude, sobre massacre, falar sobre crueldade usando uma linguagem ativa e burguesa que, nem de longe, presta uma homenagem ou se curva em condescendência? “E é isso que a maioria de nós faz a respeito: sentir com impotência revolta e triste”, diz a narradora de *AP* (p. 116) ao constatar a falência da sua literatura perante a guerra do Vietnã, no episódio em que o filho lhe pede que escreva sobre os vietcongs.

Esse “rebaixamento discursivo” de *AP* e *OG* pode ser visto como uma atitude política, já que renega uma literatura burguesa incapaz de se aproximar da vida de pessoas que estão muito fora dos círculos culturais, onde a grande arte literária é enaltecida. Isso explicaria, talvez, o desejo dessas narradoras de se aproximar de um estado pobre e mais sensível de linguagem, que pudesse não apenas representar, mas tocar e modificar a crueldade da vida. Assim, o drama da escritora-narradora de *AP* (p. 114) parece morar no desejo de deselitizar a arte literária e rebaixá-la ao nível dos pobres de espírito, que fazem sua oração em sânscrito (*AP*, p. 08), mas isso culmina na constatação e limitação de suas próprias conformações sociais: “(Eu não passo de uma pequena burguesa que ousa tomar liberdades)” (*AP*, p. 114).

É nesse sentido que o texto tende a um estado de “deflação”, termo utilizado por Roland Barthes para se referir às pinturas e desenhos do artista plástico norte-americano Cy Twombly. Roncador (1999, p. 15) aproxima essa ideia à composição dos últimos escritos de Clarice Lispector, afirmando que a justaposição de passagens enfáticas e sublimes, estilisticamente bem elaboradas, ao lado de episódios num estilo “menos artístico”, coloquial, quase deselegante ou indecoroso, provoca um efeito de “deflação”, no sentido de um rebaixamento ou despotencialização do nível retórico-discursivo. Reflexões sobre a vida e seus mistérios são postas lado a lado a episódios banais da vida cotidiana da escritora-personagem, por exemplo, quando ela relata a visita de um homem na sua casa para consertar seu toca-discos (*AP*, p. 23) ou quando confessa que comprou uma boneca – seu sonho desde criança – para dormir com ela (*AP*, p. 36).

É preciso lembrar de que desde 1943, com o lançamento de *Perto do coração selvagem*, muitos críticos destacaram a grande destreza de Clarice Lispector no domínio da palavra, como afirmou Candido, levando nossa língua canhestra a regiões pouco ou nunca exploradas, reconstruindo as relações de sentido dos elementos constituintes do discurso em

um jogo de linguagem bastante único e inusitado, como apontou Nunes. Porém, após *A paixão segundo G. H.*, na última década de sua produção, é possível perceber esse movimento de deflação discursiva e estética, um “rebaixamento” do tom altivo característico da grande literatura, procurando trazer a arte para o nível mais simples no qual vivem as pessoas comuns do dia a dia, que sofrem, choram, passam fome, mas que ainda sim têm esperança e se emocionam ao ver uma rosa (*HE*, p. 32).

Se ser um escritor profissional da grande arte é se afastar do deselegante e indecoroso para se aproximar do belo e sublime, redigindo uma lengalenga impotente, mas esteticamente aceitável pela tradição literária, a produção final clariceana revela o exercício de um “amadorismo” cultivado por uma escritora que, após uma célebre carreira de mais de 30 anos, se encontra em um momento de encruzilhada interior, como percebeu Pessanha, destituindo-se de uma identidade de estilo já canonizada e regressando linguisticamente, artisticamente, literariamente, esteticamente, no desejo de tocar no “it”, de conhecer o que está atrás do pensamento, antes mesmo do intelecto gerar a ideia que se transmuda em linguagem e a palavra que se enfeita com arte.

Eu não sou uma profissional eu só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar a ser amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo... Obrigação consigo mesmo de escrever. Ou então com o outro, em relação ao outro. Agora eu faço questão de não ser uma profissional... para manter minha liberdade⁴⁴. (LISPECTOR apud LERNER, 2007, p. 22).

Fica evidente que o amadorismo cultivado, declarado por Clarice na tão conhecida entrevista de 1977, já estava bastante presente na gestação de *Água viva*, uma vez que a fuga de uma estrutura narrativa usual e a negação do compromisso social e humanitário da literatura parecem marcar o processo de escrita dessa obra. Como uma colcha de retalhos, o texto foi sendo costurado com uma linha frágil e luxuriosa, acabando por moldar não um gênero narrativo específico, mas uma malha discursiva que vibra ao som de cada esfuziante sílaba. “Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas” (*AV*, p. 31-32).

É sabido que Clarice Lispector tinha o costume de escrever diretamente à máquina, sentada no sofá, hábito que adquiriu quando os filhos eram pequenos, já que ela não queria se

⁴⁴ Trecho da entrevista a Júlio Lerner, do Programa Panorama da TV Cultura, em 1 fev. 1977.

tornar uma mãe ausente e isolada em um quarto⁴⁵. Após o acidente doméstico em que quase perdeu a mão direita, em 14 de setembro de 1966, ela passou a ter algumas dificuldades na tarefa de datilografar seus textos, optando mais seguidamente pela escrita manual, haja vista os inúmeros manuscritos⁴⁶ de *A hora da estrela* (1977), seu último romance publicado em vida. Em todo caso, desde seus primeiros escritos, Clarice fazia uso de anotações cotidianas para compor seus escritos, conforme afirmou em entrevista: “Quando estou escrevendo alguma coisa eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm... O que se chama inspiração, não é? Agora quando estou no ato de concatenar as inspirações, aí sou obrigada a trabalhar diariamente” (LISPECTOR apud LERNER, 2007, p. 24).

Sua amiga Olga Borelli a ajudava no trabalho penoso de reunir anotações e organizar a malha textual que seria o livro a ser publicado; ela também datilografou por Clarice, já que esta, na última década de sua vida, frequentemente se queixava de indisposição, talvez devido à doença que já começava a se manifestar sorrateiramente. A participação ativa da amiga na composição das obras de Lispector vai continuar até a morte da escritora e se estender postumamente, pois Olga vai compilar ainda mais textos e prepará-los para publicação, como é o caso do livro *Um sopro de vida: pulsações* (1978) e do volume de contos *A bela e a fera* (1979).

Bricolagem seria uma palavra muito propícia para representar a dinâmica de criação pela qual passavam os livros de Clarice Lispector, uma vez que, além da ideia de combinação ou montagem, o termo de origem francesa (*bricolage*) se refere também à execução de reparos caseiros feitos por uma pessoa não profissional; trabalho mal feito, rude, pouco sério, como um remendo (LAROUSSE, 2016). Assim, essa bricolagem nos escritos clariceanos é muito coerente com o ideal de amadorismo cultivado, revelando uma dinâmica de escrita fragmentária muito diferente daquela exercitada nos primeiros anos de sua produção até meados da década de 1960.

Para Sonia Roncador (1999, p. 53),

O tipo de relato autobiográfico que define “Objeto Gritante” tem a forma de um livro-colagem, sem nenhuma divisão interna (nem mesmo os espaços duplos que em *Água Viva* marcam o início e o fim de cada fragmento), composto a partir de fragmentos de romances já publicados, crônicas e alguns textos inéditos. Esses fragmentos não estão organizados a partir de um ou mais

⁴⁵ Ver entrevista concedida a Zivaldo Alves Pinto, Sérgio Augusto, Ivan Lessa, Jaguar [Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe], Olga Savari e Néida Piñon. O Pasquim, Rio de Janeiro, 9 jun. 1974, p. 11.

⁴⁶ Na página do Instituto Moreira Salles, instituição depositária de alguns textos originais de Clarice Lispector, é possível ter acesso a muitos documentos digitalizados com trechos manuscritos de *A hora da estrela*. Disponível em: <<http://claricelispectorims.com.br/Imgs>>. Acesso em: 10 set. 2016.

temas e formas definidos, mas, ao contrário, são combinados, seguindo o modelo da montagem, em justaposição paratática.

Roncador se refere a um tipo de composição relativa à parataxe, que seria a justaposição de frases sem uso de conjunção coordenativa ou subordinativa. Essa conduta pode ser observada justamente na junção dos inúmeros episódios, descrições, pensamentos, impressões, reflexões que a escritora-personagem faz no decorrer do datiloscrito, um *patchwork* em que cada fragmento é costurado não com uma linha temática, o que seria de certa forma esperado pela tradição discursiva, mas a partir de uma outra disposição. Assim como no trabalho de trapologia, que consiste em fazer peças a partir de pedaços de tecido de cores e padrões diferentes, cozendo-os uns aos outros (PRIBERAM, 2013), em *AP*, *OG* e *AV* são justapostos textos de estilos, temas e, como já se sabe, de épocas distintas, questionando a tessitura da obra, que não é apenas uma colcha de retalhos de palavras, mas evoca outros signos como a pintura, a música, o silêncio e linguagem do corpo, como veremos nas próximas discussões.

Todavia, em se tratando desses fragmentos textuais, algumas crônicas, contos e outros escritos que apareceram em periódicos onde Clarice trabalhou, como o *Jornal do Brasil* e a *Revista Senhor*, foram “reaproveitados” no processo de escrita de *Água viva*. Tanto em *AP* quanto em *OG*, a escritora-personagem é bastante sincera ao confessar que se autoplágia, mostrando mais uma vez os bastidores da escrita:

Acontece o seguinte: eu vinha escrevendo esse livro há anos, espalhados por crônicas de jornal. Sem perceber, ignorante de mim que sou, que estava escrevendo o meu livro. Essa é a explicação pra quem me lê e me reconheça: é porque já leu anteriormente em jornal. Gosto da verdade. (*AP*, p. 97).

Nota: Este livro, ~~por razões óbvias~~, ia se chamar “Atrás do pensamento”. Muitas páginas já foram publicadas. Apenas – na ocasião de publicá-las – não mencionei o fato de tais trechos terem sido extraídos de “Objecto Gritante” ou “Atrás do Pensamento”.

C. L. (*OG*, p. 2).

Essa bricolagem, tipo de construção bastante experimental, que é exercitada nesses textos não parece ter uma estrutura fixa, sendo tecida ao decorrer do processo de escrita, sem guia, apenas seguindo o fluxo de um ímpeto de linguagem e de um desejo de expressão, como se pode ler na anotação feita ao pé da página 4 de *Objeto gritante*: “*Quero escrever ao correr da máquina anotando o que me vier aos dedos – mesmo que o texto fique com aparência de fragmentário”. Apesar desse processo de juntar pedaços textuais de maneira quase instintiva, sem se deixar ordenar de forma convencional, conforme a tradição narrativa – “Na

verdade ainda não estou vendo bem o fio da meada do que estou escrevendo. Acho que até o fim não verei [...]” (*OG*, p. 5) –, não seria adequado dizer que os textos são desestruturados, uma vez que todo o processo de bricolagem foi longo e exigiu muitas adaptações para chegar a uma forma que realmente agradasse, já que não estava atingindo o que a escritora queria atingir, conforme vimos no trecho da carta a Alexandrino Severino. Para a amiga Olga Borelli, que acompanhou de perto a difícil tarefa de dar forma ao livro, “*Água Viva*, apesar de dar a impressão de ser um texto corrido, feito num jorro só, foi, no entanto, de penosa elaboração. Ela [Clarice] passou três anos anotando palavras e frases, sem conseguir estruturá-lo. Quando ficou pronto, sentiu-se sem coragem de publicá-lo” (BORELLI, 1981, p. 87-88).

Até o lançamento da obra no final de agosto de 1973, o texto enfrentou muitas mudanças radicais, a começar pelo seu volume, que passou de 151 laudas de *AP* para 185 de *OG* (isso sem considerar as inúmeras anotações nos versos das folhas), terminando com 115 páginas publicadas. É preciso considerar que me refiro à primeira edição de 1973 (Editora Artenova) que foi impressa em um formato de 20,9 x 13,5 cm, enquanto *AP* e *OG* foram datilografados provavelmente em papel Ofício 2, que corresponde a 33,0 x 21,6 cm, ou seja, se fosse no mesmo enquadramento dos datiloscritos, *AV* teria cerca de 45 páginas. Essa grande variação estrutural talvez justificaria por que Clarice afirmou (apud GOTLIB, 2009, p. 419) que *Água viva* e *A maçã no escuro* eram textos parecidos, comparação esta que revela muito do seu processo criativo e demonstra que seu trabalho era bastante meticuloso e complexo, embora ansiasse pela liberdade de forma e de expressão.

Eu me lembro muito do prazer que eu senti ao escrever *A Maçã no Escuro*. Todas as manhãs eu datilografava, chegava a 500 páginas. Eu copiei onze vezes pra saber o que é que eu estava querendo dizer, porque eu quero dizer uma coisa e não sei ainda bem ao certo. Copiando eu vou me entendendo e vou... (*OE*, p. 157).

Para Sônia Roncador, esse processo de montagem, que começou em *UALP* e se intensificou nos textos de *Água viva*, sendo a principal marca da produção clariceana da década de 1970, resulta em textos que tendem a ser “menos um todo unificado que repositórios de fragmentos dispersos; em muitos casos, fragmentos incompatíveis cujas diferenças Clarice não parece interessada em homogeneizar” (RONCADOR, 2002, p. 14). Principalmente em *AP*, *OG* e *AV*, a escritura parece sempre estar em crise, uma vez que, por um lado, se conduz pelo viés da experimentação que pretere a racionalização da forma e do conteúdo e, por outro, já que a materialização da experiência é uma necessidade para que se tenha uma obra, o trabalho mosaico revela a busca e construção meticulosa de uma estrutura textual que seja menos Arte

(com ‘A’ maiúsculo), no sentido de obra hermética e erudita, e mais próxima da organicidade da vida. “Para falar a verdade não se pode pensar-sentir em conteúdo sem a forma. Lembrei-me de repente que pensar-sentir é inefável. Só o sétimo sentido que é o da intuição toca na verdade e que prescinde de forma enquanto ela própria se trabalha antes de subir à tona” (*OG*, p. 69).

A respeito dessa escrita fragmentada, sem história e enredo⁴⁷, seria possível conectar aqui uma discussão feita por Roberto Schwarz em 1959 e endossada por Olga de Sá em 1979, pois, embora trate do primeiro romance de Clarice, diz muito sobre sua produção posterior, se considerarmos a ideia de Pessanha (1989) de que sempre houve na obra da escritora um rio subterrâneo que nutria todas as personagens, todas arautos do mesmo evento: um projeto literário que foi amadurecendo ao longo dos anos, teve seu ápice em *PSGH* e desaguou em *Água viva* com uma nova Clarice, como previu Godoy (1977, p. 12).

Comentando sobre a estrutura de *Perto do coração selvagem*, Schwarz afirma que Lispector já em 1943 caminhava na linha de escrita de um tipo de romance que preconiza o “modo existencial”, em que o enredo e o decurso dos fatos narrados, ou seja, o principal recurso narrativo, o tempo, ficariam reduzidos apenas à função de criar coerência entre os raros momentos essenciais (SCHWARZ, 1965, p. 37-38). Nessa perspectiva, o texto não se prezaria mais a narrar acontecimentos pertencentes a um tempo passado determinado, caminhando sem um fio condutor que necessariamente una a história conforme o substrato do mundo empírico.

Isso quer dizer que Clarice, então, desde *PCS* estaria exercitando uma narrativa estrelada, cujos elementos brilham lado a lado sem articulação cerrada, algo que levaria à desordem se a falta de nexos entre os episódios, acontecimentos, construções narrativas, etc. não fosse um princípio consciente de composição, o qual se apresenta como espinha dorsal da narrativa, justamente quando sua estrutura tradicional é desrespeitada (SCHWARZ, 1965, p. 39).

[...] isso deve criar um mundo novo de imagens e torneios de frase, deve inaugurar uma franja de conotações nos vocábulos, e ser, como sublinhou Antonio Candido, um dos traços daquele pensamento, que molda a língua, segundo suas exigências vitais, e depois a devolve na escritura, dizendo o mundo que nasce. (SCHWARZ, 1979, p. 40)

⁴⁷ Mantendo a distinção entre história (fábula) e enredo feita por Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994, p. 39): “fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso de eventos ordenados temporalmente. [...] O enredo, pelo contrário, é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocamentos temporais, saltos para frente e para trás [...], descrições, digressões, reflexões parentéticas”.

Como num *patchword*, cujas afinidades entre cores e tecidos não acontecem de forma lógica ou premeditada, mas a partir de um ímpeto arbitrário daquele que cose a textura, os episódios de *AV* não se ordenam segundo um critério rígido ou lógico, mas seguem a linha de raciocínio bastante instintiva daquela que narra/escreve, criando novas imagens, formas, significados distintos pela articulação da palavra. Espaço e tempo não caracterizam a evolução da narrativa e, pior, não possuem a função histórica de estabelecer a dinâmica dos acontecimentos. Isso faz com que os episódios narrados tenham certa independência, mas também não passam de recorrências, impressões e vislumbres do presente da protagonista, que escreve e é lida nesse instante-já que a palavra anseia corporificar. “Agora é um instante. Você sente? Eu senti” (*AP*, p. 10).

Nessa obra clariceana não há um fato específico sendo narrado, mas todo o livro quer ser um acontecimento presente, como se a personagem estivesse tendo a experiência no exato momento em que elas são apresentadas ao leitor. Isso pode ser percebido no tempo da narrativa concretizado nos verbos, os quais se encontram, em sua grande maioria, no presente do indicativo. Essa busca pelo *é* das coisas, pelo presente fugidio, pelo instante-já inapreensível parece nortear todo o livro, que quer ser um evento atual, mas sempre está em vias de se transformar em passado.

Assim, já que não há mais grandes fatos que mereçam ser contados, o foco narrativo recai em pequenos indícios, detalhes e meandros psicológicos: uma experiência de coisas mínimas – percepção de odores e cores das flores, suas identidades e personalidades; descrições minuciosas e completamente subjetivas de objetos, como de um guarda-roupa enorme, intruso, triste, bondoso (*AV*, p. 99) – que leva a percepções maiores. Porém, esse entendimento não aparece mais lexicalizado, como era de costume nas enormes reflexões das personagens que eram acometidas pela revelação epifânica; nada mais é dito e os muitos significados flutuam sobre as palavras sem pousar especificamente em nenhuma delas, permanecendo apenas no nível da enunciação.

A passagem abaixo permite a percepção dessa ideia, em que a falta de significados sublimes e ausência da língua humana, organizando e traduzindo os acontecimentos, criam a experimentação de imagens e sons cujos sentidos não são comunicados ao leitor de maneira direta e reflexiva.

E os nossos grandes olhos inexpressivos como olhos de cego quando estão bem abertos. No terraço estava o peixe no aquário e tomamos refresco naquele bar de hotel olhando para o campo. Com o vento vinha o sonho das cabras: na outra mesa um fauno solitário. Olhávamos o copo de refresco gelado e sonhávamos estáticos dentro do copo transparente. "O que é mesmo o que

você disse?", você perguntava. "Eu não disse nada". Passavam-se dias e mais dias e tudo naquele perigo e os gerânios tão encarnados. Bastava um instante de sintonização e de novo captava-se a estática farpada da primavera ao vento: o sonho impudente das cabras e o peixe todo vazio e nossa súbita tendência ao roubo de frutas. O fauno agora coroadado em saltos solitários. "O quê?" "Eu não disse nada". Mas eu percebia um pequeno rumor como de um coração batendo debaixo da terra. (AV, p. 74-75).

O texto sugere uma leitura com olhos inexpressivos, como de um cego, que enxerguem a vibração das coisas, mesmo sem nada ver, procurando escutar a “estática farpada da primavera”, que se manifesta silenciosamente, mesmo sem nada ouvir. Se a leitura tender para uma atitude interpretativa e, portanto, limitada a significados estanques, procurando traduzir a função do “sonho imprudente das cabras” ou do “fauno coroadado em saltos solitários”, por exemplo, a pergunta que restará ao leitor sempre será “O que é mesmo que você disse?” e o texto responderia “Eu não disse nada”.

Como num movimento inverso do processo epifânico, em que acontecimentos banais geram uma alta carga de reflexão, a banalidade dos episódios de AV não quer suscitar grandes revelações ou ensinamentos, mas apenas se aproximar das coisas sem pretensão de mitificá-las na sedimentação da narrativa, como sugere a epígrafe do livro: a busca por uma expressão completamente livre da dependência da forma, “que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito” (AV, p. 7). Essa seria a deflação da epifania: quando não há mais um ápice do acontecimento e um momento de grande significação e transcendência, apenas o molecular indizível detalhado em coisas, flores, bichos e pessoas.

Em se tratando da caracterização das personagens, como não há história, enredo, nem específica caracterização espacial, não se percebe também o movimento de apresentar e descrever personagens. Em *Água viva*, sempre que alguém é citado, a narradora se refere a “um ela” ou a “um ele”. Essa despersonalização dos sujeitos parece ir ao encontro da caracterização de uma terceira pessoa neutra: o “it”, terceira pessoa, paradoxalmente, impessoal do inglês, que talvez seja o estado identitário almejado pela narradora. Um “eu” impessoal que precisa ser sentido antes de aspectos de humanidade, que se revela antes da humanização da vida, algo mais sensório, neutro, latente, pulsante.

Se “o it vivo é o Deus” (AV, p. 36) e o que a protagonista quer é tocar nessa água viva, claramente percebe-se que esse estado de espírito não seria representável facilmente: “Estou em um estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo” (AV, p. 14). Então, a personagem parece se arriscar em uma expressão que caminha entre a palavra, a imagem e, em alguns momentos, música, tudo isso

em um texto completamente híbrido e inusitado, que foge aos padrões – isso nega a natureza tradicional do texto escrito que tinha na palavra sua experiência mais significativa de expressividade.

Se o que ela deseja é entrar em contato com esse “it”, é necessário então falar sem utilizar palavras, pintar sem a limitação da tela ou da madeira, experimentar a enunciação sem ter que passar pela materialidade de um enunciado.

Mas há também o mistério do impessoal que é o "it": eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharcar: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu "it" é duro como uma pedra-seixo. [AV, p. 30].

Foi precisamente para reduzir o mais possível o pessoal, dando maior relevo aos aspectos impessoais do texto, que a primeira versão foi completamente modificada e mais tarde substituída pela versão atual: “Estou enxugando o livro”, Clarice dissera ao confiar-me o manuscrito. Foram necessários dois anos para que o caroço seco e germinativo fosse secando ao sol; para que a transformação do pessoal no impessoal fosse aos poucos se realizando. O processo de secagem foi violento. (SEVERINO, 1989, p. 116-117).

Sonia Roncador discorda em alguns aspectos do posicionamento de Severino, pois em seu ensaio ele afirma que, no processo de transição de *AP/OG* para *AV*, Clarice Lispector apenas suprimiu “o supérfluo”, que seriam os aspectos autobiográficos, sendo os acréscimos, em número menor em relação aos cortes, “meras tentativas de expressar com maior propriedade os temas que, segundo ele, já estavam presentes, porém ‘apenas esboçados ou ditos de forma inadequada’ [...] na forma original” (RONCADOR, 1999, p. 51). Todavia, nenhum dos dois críticos considera a existência de três versões da obra, já que para eles *AP* e *OG* são o mesmo texto. Ademais, na fortuna crítica de *Água viva*, não encontrei nenhum pesquisador que chegou a analisar *Atrás do pensamento*, algo que talvez possa ser explicado devido à dificuldade de acesso ao datiloscrito, uma vez que, segundo os dados encontrados, apenas duas pessoas receberam a cópia desse texto: Alexandrino Severino e Fauzi Arap.

“Acabei incluindo textos seus nos shows que vim a fazer com Maria Bethânia, em 67, e mais tarde, em 71. E foi em 71 que nos tornamos amigos. Ela me deu os originais do livro que viria a ser publicado em 1974 – *Água viva*” (ARAP, 1998, p. 71). No show de lançamento de Maria Bethânia intitulado *Rosa dos Ventos*, espetáculo dirigido por Fauzi, que aconteceu em 27 julho de 1971, 15 dias após Clarice ter finalizado o datiloscrito, segundo Severino (1989, p. 115), a cantora estreada declamou um trecho que se encontra no final de *AP*. Apesar de

pequenas modificações na performance oral de Bethânia, o trecho claramente corresponde ao fragmento do livro recém-escrito:

Depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à 1h da madrugada em desespero – eis que às três da madrugada eu acordei e me encontrei. Simplesmente isso: eu me encontrei. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. Você é você. É lindo, é vasto, vai durar. Eu já sei mais ou menos o que vou fazer em seguida, mas por enquanto olha pra mim e me ama. Não, tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. (LISPECTOR apud BETHÂNIA, 1971)⁴⁸.

Em *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida (p. 150):

E eis que depois de uma tarde desesperada de “quem sou eu” e de acordar à uma hora da madrugada em desespero – eis que às três da madrugada acordei e me encontrei. Simplesmente isso: eu me encontrei. Calma, alegre, plenitude, sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É lindo, é vasto, vai durar. E já sei mais ou menos o que vou escrever em seguida. Mas é segredo. Este livro continua para sempre. Enquanto houver raça humana. Isto é bom, é muito bom. Continua. Olha para mim e me ama. Não, tu olhas para ti e te amas. É o que está certo.

Em *Objeto gritante* (p. 185) essa passagem é mantida sem grandes alterações, exceto pela frase “Enquanto houver raça humana”, que é retirada; já em *Água viva*, o excerto ganha alguns elementos novos, como a menção a um “isto”, ou seja, ao “it” tão impessoal e quisto pela pintora que narra o texto.

E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar. O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada. (AV, p. 115).

Uma das mais importantes mudanças ocorridas na passagem dos datiloscritos para o livro publicado, a qual pode estar relacionada ao processo violento de secagem dos aspectos autobiográficos do texto, é que AV traz como narradora-personagem uma pintora que está se arriscando a escrever e não mais uma escritora em seu ato de criação, como em AP e OG. Essa alteração é muito significativa, pois instaura uma ligação bastante íntima entre a palavra e a imagem, relação esta que se torna crucial para se refletir sobre o movimento pós-escrita de *Água viva*, quando Clarice Lispector pintou 17 quadros, estabelecendo um movimento inverso do

⁴⁸ Trecho 1:08:21. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aDa7TiftCkA>>. Acesso em: 5 jul. 2016.

processo criativo da narradora livro. No datiloscrito de *Objeto gritante* é possível identificar alguns momentos em que essa mudança ocorre:

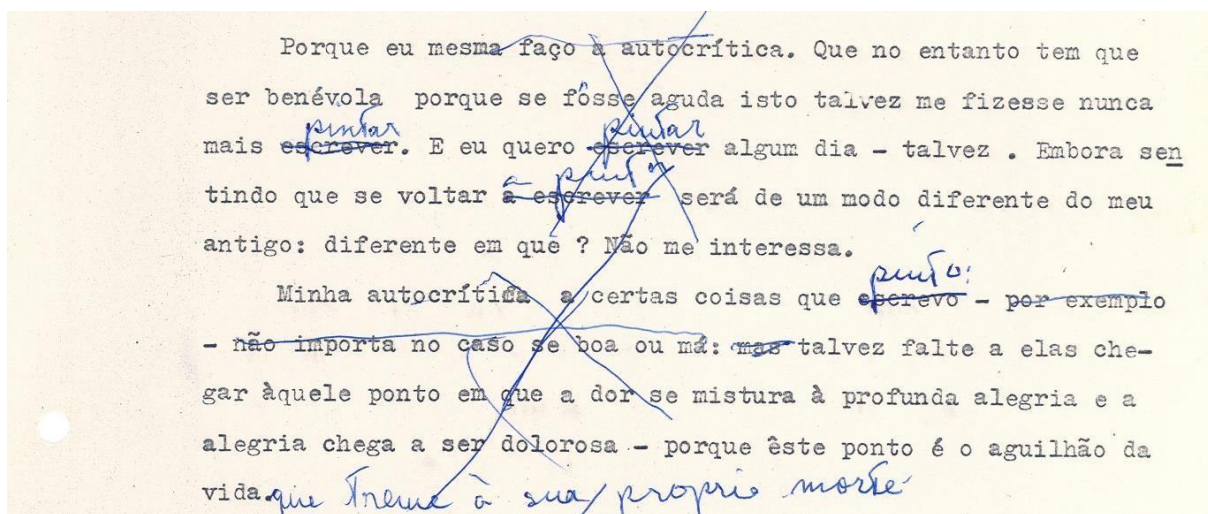


Imagem 5: Página 117 de *Objeto gritante* [ca. 1972] – Clarice Lispector.

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Alexandrino Severino (1989, p. 116) achou curioso e ao mesmo tempo elucidativo verificar a grande extensão das modificações feitas nesse livro, isso porque na década de 1970 Clarice Lispector já havia construído uma reputação literária bastante respeitada e admirada, sendo conhecida pela espontaneidade e precisão da palavra escrita, como se esta tivesse sido ditada por seres de outro mundo ou forjada por meio de magia ou bruxaria. “O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento-sentimento, mas é o presente: o que vem à tona já vem com palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe” (AP, p. 123).

A escritora-personagem de *Atrás do pensamento* carrega um reflexo dessa atitude, mas é muito significativa a desistência do texto, fazendo com que a ideia de “obra acabada” seja questionada em favor da experimentação de outros devires que a escrita pode suscitar. Se AP ansiava tratar da tão difícil tarefa de escrever, o movimento deambulante e caleidoscópico que a palavra parece assumir a partir de *OG* se torna não apenas uma atitude de experimentação, mas uma necessidade coerente para esse projeto de livro.

“(Foi de repente que me dei conta de que estou escrevendo um livro). Atingi a pureza de não ter mais estilo, acho eu). (Se for o caso, como serei feliz). [...] Se vocês pensam que vou modificar este livro, enganam-se: limitar-me-ei a copiá-lo para enviá-lo à editora” (AP, p. 23). De fato, o texto esteve em via de ser publicado, mas o abandono desse intento e as extensas modificações que foram feitas a seguir, desobedecendo a vontade da escritora-personagem de AP, são coerentes com a atitude de ir obedecendo o fluxo da escrita, deixando-a seguir seu rumo

intuitivo e instintivo: essa seria a pureza de não ter um estilo e de não perseguir um tema. “Ir me obedecendo – é na verdade o que faço quando escrevo, e agora mesmo está sendo assim. Vou me seguindo, mesmo sem saber ao que me levará” (AP, p. 34).

Voltar às bases etimológicas da língua, a um estado neutro, primitivo, selvagem, livre, “it”, se apresenta como desejo dessa escritora ficcionalizada em AP, OG e AV, já que essa seria a única forma de usar a inevitável linguagem humana sem desmontar a realidade sensível das coisas; seria um estado de percepção e de verdade que não pode ser moderado pela razão discursiva sem ser traído pela limitação dos significantes e significados da língua institucionalmente organizada e preestabelecida – linguagem de sobrevivência. É o que reflete José Américo Pessanha (1989, p. 185), reiterando que, em Clarice, a existência pura das coisas só pode ser vislumbrada a partir da sensibilidade que é exaltada pelo “prolongado desdobramento de si mesma, pela prolongada solidão, pelo prolongado desconforto, pela prolongada vigília. E pela prolongada fidelidade à suportação de si mesma, até o fim, até a última gota do cálice, até o ponto em que **se transforma na dor que está sendo**”.

Não é pela palavra, pela proverbialidade da memória ou pelos artifícios relativizadores e racionalizantes dos parâmetros humanos que a realidade da vida pode ser percebida, mas pela experimentação real da sensação de dor de que as coisas são feitas, sem a analgesia forjada por elementos humanos, mas cara a cara com o estado “coisa”, “it”, “isto”, neutro, puro, selvagem. Quando se deseja e se aceita as consequências desse encontro, “é paixão-reveladora, é simpatia, é ver dentro da vida, é talvez bergsoniana intuição. E é redenção das fugas, omissões e pecados da linguagem da memória, da palavra-coisa, que nesse fogo se consome e se purifica” (PESSANHA, 1989, p. 185).

Intuição bergsoniana diz respeito ao método filosófico pensado pelo francês Henri Bergson (1859-1941), para o qual a intuição seria “tanto como uma faculdade quanto como um modo de conhecimento distinto do intelectual, em que não caberia interpretação metodológica” (COELHO, 1999, p. 153). Assim, antes de se configurar em uma metodologia, a intuição se mostra como a experiência real através da qual os seres se conectam à vida e, por esse processo empírico, organicamente a conhecem.

Bergson utiliza a palavra instinto para caracterizar a intuição, algo que remete ao “irracional” ou a um conhecimento não intelectual de outras consciências, se opondo à inteligência e seu escopo nas áreas da ciência. Todavia, a única maneira de se conectar ao instinto é por uma espécie de simpatia, com a qual poderemos experimentar a vida de maneira interna, orgânica, visceral. “Em fenômenos de sentimento, em simpatias e antipatias irrefletidas, experimentamos em nós mesmos, sob uma forma bem mais vaga e além disso

excessivamente penetrada de inteligência, algo daquilo que deve se passar na consciência de um inseto agindo por instinto” (BERGSON, 2005, p. 190).

Para o filósofo, a simpatia poderia nos dar a chave das operações vitais, assim como a inteligência, desenvolvida e corrigida, nos apresenta a matéria e seus artifícios. Dessa forma, a inteligência e a intuição estão voltadas para dois sentidos opostos: para o exterior da materialidade inerte e para o interior da vida que pulsa, respectivamente. Em sentidos textuais, poderíamos pensar na interpretação como um movimento da inteligência, traçando linhas de leitura possíveis pela materialidade do texto, traduzindo em significados inteligíveis a escritura, ao passo que o movimento de experimentação do texto estaria ligado a um processo intuitivo, quase instintivo, em que os sentidos pré-moldados pela lógica das coisas não são operacionais durante a leitura, ou seja, é necessária outra forma de entrar em contato.

Um exemplo de como isso se manifestaria na prática pode ser visto quando Clarice Lispector fala sobre a dificuldade que algumas pessoas tinham (têm) na leitura de *A paixão segundo G. H.* Ela relata na entrevista a Lerner (1977) ter recebido a visita de um professor de língua portuguesa que afirmou que leu o livro quatro vezes e ainda não sabia do que se tratava. No dia seguinte, uma estudante de 17 anos lhe revelou que *PSGH* era seu livro de cabeceira, quer dizer, “ou toca ou não toca... Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato...” (LISPECTOR apud LERNER, 2007, p. 28). Ou seja, para experienciar o encontro com a barata do quarto de Janair, aquela rainha africana, é necessária simpatia, “entrar em contato...”, permitir o contágio, assim como G. H., dolorosamente, abandonou a inteligência que a mantinha no topo (cobertura) da sociedade e se entregou instintivamente, intuitivamente, às negras raízes da vida, ao selvagem, ao neutro, ao “it”.

Que um esforço desse tipo não seja impossível, já o mostra a existência, no homem, de uma faculdade estética ao lado da percepção normal. Nosso olho percebe os traços do ser vivo, mas justapostos uns aos outros e não organizados entre si. Escapa-lhe a intenção da vida, o movimento simples que corre através das linhas, que as liga umas às outras e lhes dá uma significação. É essa intenção que o artista visa recuperar, recolocando-se no interior do objeto por uma espécie de simpatia, desfazendo, por um esforço de intuição, a barreira que o espaço interpõe entre ele e o modelo. (BERGSON, 2005, p. 192).

Bergson reconhece a potencialidade estética que esse tipo de percepção pode comportar, encontrando na obra de arte um aporte expressivo e fecundo. É por simpatia que o artista se conecta instintivamente à vida e às coisas e, dessa experimentação, percebe com grande sensibilidade a manifestação de significados que ultrapassam a visão material.

Desmontar a barreira entre o homem e a vida, por um movimento de contágio profundo, orgânico, visceral, é o que faz a intuição. Para José Américo Pessanha, Clarice Lispector estaria simpaticamente exercitando essa dinâmica intuitiva em seu *Objeto gritante*, escrevendo de forma instintiva, sem usar o raciocínio literário, que durante tanto tempo norteou sua produção.

Faz parte do trabalho registrar o óbvio. Na pequena formiga cabe todo o mundo que me escapa se eu não tomar cuidado. Por exemplo: senso instintivo de organização e linguagem para além do supersônico e provavelmente para sentimentos distintos de ~~amor~~ [sexo]. Agora não encontro uma só formiga para olhar. Sei que não houve matança porque senão eu já teria sabido. Tomar conta do mundo exige também muita paciência: tenho que esperar pelo dia em que me apareça uma formiga. Paciência também para observar a flor [que] imperceptível e lentamente ~~se abrindo~~ [vai se abrindo]. (OG. p. 40).

Nesse trecho de *Objeto gritante* pode-se perceber o movimento de simpatia da escritora perante uma formiga, tentando captar sua existência, com seu senso instintivo e linguagem que estão aquém e além da compreensão humana. O trabalho do escritor, segundo essa personagem, é o de ter paciência perante a vida e registrar o óbvio: isso seria cuidar do mundo, tarefa inefável da arte. “A intuição alcança-lhe o que o raciocínio não toca e o que os sentidos não percebem” (AP, p. 40), diz a narradora de *Atrás do pensamento* que, por essa disposição intuitiva, quer estabelecer um monólogo com a vida.

O pensamento bergsoniano não apenas dialoga com os textos de *Água viva* de forma inferencial, mas parece que o conhecimento sobre o filósofo francês chegou até Clarice Lispector, uma vez que em AP a narradora cita o autor diretamente: “Fiz notar a uma pessoa que os animais não riem, e ela me falou que Bergson tem uma anotação a respeito no seu ensaio sobre o riso” (AP, p. 12). A personagem faz menção claramente ao livro intitulado *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico, de 1900, em que o teórico, de fato, refuta a ideia de que os animais possam rir em sua condição intuitiva. Se o homem é um “animal que ri”, segundo Bergson (1980, p. 12), “Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz”.

Essa obsessão pelo “it” nos textos da escritura de *Água viva* leva a personagem a falar sobre uma série de animais e plantas/flores que, segundo ela, conteriam essa vida neutra, sem os contornos impostos por valores socioculturais – a vida pura, crua, vibrante, instintiva/intuitiva. A constatação dessa existência selvagem se configura não apenas como o objetivo de sua própria escrita, uma vez que essas revelações vão surgindo à medida que o texto vai se desenvolvendo, mas se torna também uma questão ontológica da própria personagem,

que, apesar de ter medo de se entregar à selvageria, deseja se aproximar cada vez mais desse estado de vida “animálico”.

Ter bicho é experiência vital. E a quem não conviveu com animal falta certo tipo de intuição do mundo vivo. Quem se recusa à visão do bicho está com medo de si próprio. Às vezes porém ~~arrepio-me~~ [eletrizo-me] e ao ver bicho. ~~Às vezes sinto~~ [Estou agora sentindo] mudo grito ancestral dentro de mim ~~quando estou com~~ [por pensar n] ele: parece que não sei ~~mais~~ quem é a [mais] criatura. Se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar os próprios instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. Exigentes como são. Que se há-de fazer. ~~Pobre de nós~~ [Feliz de nós]. Conheci mulher que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se. (*OG*, p. 19).

Para Bergson (1974, p. 20), essa seria a simpatia com a qual nos transmudamos para o interior de um objeto externo – no caso de *OG*, de um bicho – para coincidir com o que ele tem de único e de inexprimível. A narradora do texto, portanto, deseja comungar da vida intuitiva de um animal, transformando-se em sua imagem e semelhança. Essa experimentação seria a única forma de o escritor captar algumas verdades da vida, caso contrário, pela análise externa das coisas, com o objetivo de as conhecer e as representar no texto, teríamos uma literatura mimética, reduzindo as experiências, os acontecimentos, os seres, etc. ao cognoscível, portanto, traduzível em significados preestabelecidos pela realidade da língua com a qual se escreve.

Não há moralidade, ética ou comicidade, retornando à ideia de Bergson, nessa vida intuitiva, por isso que “Os animais não riem. Embora às vezes o cão ri. Além da boca arfante o sorriso se transmite por olhos tornados brilhantes e mais sensuais, enquanto o rabo abana em alegre perspectiva. Mas gato não ri nunca” (*AV*, p. 58) – deve ser porque o cão, pela estrita relação com o homem, já assimilou em grande parte as suas tristezas e alegrias, além de ter aprendido o mais fatal dos seus defeitos: “Nenhum ser humano jamais me amou como fui amada sem restrições por este cão” (*OG*, p. 18).

Todavia, em se tratando de apreensão estética da realidade concreta, é um desafio muito grande transmudar em linguagem a experiência da conexão orgânica, que permite o conhecimento intuitivo das coisas e dos seres, já que sem uma forma essa percepção nunca poderá encontrar espaço nas artes.

Se coincidíssemos com as coisas, se vivêssemos integrados à natureza, faltarnos-ia o confronto com os objetos, que são captados mediante conceitos, e também não haveria separação entre as consciências, que a comunicação tenta preencher através da linguagem verbal e não verbal. Desse modo, a

ambiguidade da linguagem verbal decorre da própria dialética da existência. (NUNES, 1965a, p. 6).

Assim, se é pela palavra que a escritora-personagem de *AP* e *OG* deseja apreender a vida, então seu maior desafio é fazer isso não pela razão discursiva da “medida humana” (PESSANHA, 1989, p. 185), mas pelo afrontamento obtido na sensibilidade, pela comunhão das coisas e dos seres vivos, pela real experiência de ser, “it” no presente do indicativo, sem meandros estéticos de linguagem que camuflam a narrativa e a condenam em objeto artístico atemporal, mas marcada sempre pelo passado – sim, a luta parece estar travada justamente contra a tradição literária. “O que é isso que estou escrevendo? Que eu saiba, eu nunca vi ninguém escrever assim. O que me deixa solitária” (*AP*, p. 34)

O que ela deseja é utilizar a linguagem à medida que a vida acontece, à medida do fôlego (*OG*, p. 30), em um presente tão fugidio que, por sua própria natureza, é inalcançável, ficando sempre interdito (*OG*, p. 3), *intermezzo*. Ora, se o tempo materializado em palavras nunca atinge o presente, sempre sendo inevitavelmente pretérito, é justamente pela busca do “é” das coisas e dos seres que essa escritora usa palavras, já que sem um significante não seria possível acessar esse mundo selvagem de significados: “Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que passará se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo” (*OG*, p. 186).

É por uma conduta intuitiva que o texto vai sendo formado, mesmo sabendo que “A intuição é infável” (*OG*, p. 83). Esse é seu drama: escrever obedecendo ao monólogo com a vida que se estabelece no ritmo da respiração, do momento em que os dedos tocam na máquina de escrever, sem projeto prévio, apenas obedecendo a um instinto de linguagem que brota de sua discursiva humanidade. “Sou ignorante demais para ser uma intelectual. Não sou uma literata. [...] Sou uma intuitiva, quer dizer, eu sinto mais do que penso...” (LISPECTOR, 1972a, p. 01)⁴⁹. Todavia, esse processo visceral de criação que atinge a obra clariceana vai, obviamente, entrar em choque com um projeto de escrita que estava sendo percebido pela crítica desde 25 de maio de 1940, quando o primeiro texto de Clarice Lispector foi publicado⁵⁰. Não se pode saber o real motivo que fez com que *Água viva* tivesse tantas modificações e essa conduta mais experimental de criação fosse aos poucos sendo “enxugada” (SEVERINO, 1989, p. 116), eliminando cerca de dois terços da obra. O que se constata, no entanto, é que “forma final” seria uma expressão muito imprópria para se referir a *Água Viva*, justamente porque

⁴⁹ Entrevista a Germana de Lamare. *Jornal da manhã*, 5 mar. 1972.

⁵⁰ O conto “O triunfo” – *Pan*, Rio de Janeiro, n. 227, 25 mai. 1940, p. 11-13 (In: *Outros escritos*, 2005, p. 9-15).

parece que o trabalho de (des)construção teria sido constante – imaginemos inúmeras cópias como em *A maçã no escuro* – se não fossem influências externas, como a de Alberto Dines e a do editor Álvaro Pacheco, que insistiram pela publicação do texto.

Eu trabalhei três anos em *Água viva*. Antes ele tinha 280 páginas. E nesses três anos eu fui podando, podando, para que nenhuma palavra fosse vazia, para que toda palavra tivesse alguma coisa a dizer. Por isso ele é denso. Foi muito difícil de escrever. Fui reescrevendo, reescrevendo. Então, um dia, o Alberto Dines me perguntou pelo livro. Eu disse: ainda não está pronto. Ele respondeu: quem sabe se já não está? Pediu para ler, leu e depois me confirmou: o livro é esse, está pronto. Então vi que estava mesmo e resolvi publicar. (LISPECTOR, 1977, p. 26)⁵¹.

Em outras entrevistas, Clarice declarou que, nesse processo doloroso de escrita entre 1971 a 1973, ela ficou desesperada e não sabia mais o que fazer, pois os cortes eram também tortura (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 510-511). “Com *Água Viva* passei três anos cortando e tirando, lutando, lutando, até que saiu o livro” (LISPECTOR, 1974, p. 13)⁵².

Por precisar de uma opinião externa acerca da construção do texto, a autora envia uma cópia da versão toda reformulada de *Objeto gritante*, que a essa altura já se chamava *Água viva*, ao jornalista Alberto Dines. O principal intuito desse compartilhamento era que o amigo lhe ajudasse a responder à seguinte pergunta: o livro está terminado? A resposta veio em 20 de julho de 1973 (LISPECTOR, 2002, 285-286), quando Dines escreve um parecer muito significativo sobre AV, obra que, a seu ver, estava definitivamente pronta para ser publicada. Ele afirma que leu esse “livro de um jato só” sem parar e percebeu que, mesmo sem nenhum *plot* (enredo), “A gente vai encontrando a todo instante situações-pensamento e vai se identificando com elas como se o livro tivesse personagens, incidentes, tudo” (DINES, 2002, p. 285).

O movimento intuitivo de escrita exercitado na composição e bricolagem do livro deu a *Água viva* fluidez e intensidade, como se o texto tivesse passado por um jorro só de elaboração, como comenta Afonso Romano de Sant’Anna, aproximando-se à percepção de Dines.

Afonso Romano de Sant’Anna: Quebrando um pouco a cronologia, o *Água Viva*, que é um livro bem posterior, dá a impressão de uma coisa fluida que teve um jorro só de elaboração. Ele não passou por esse processo ser de coletar pedaços? Você foi escrevendo enquanto montou?

Clarice Lispector: Não, também anotando coisas. Esse livro, *Água Viva*, eu passei três anos sem coragem de publicar achando que era ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama. Aí Álvaro Pacheco leu as primeiras

⁵¹ Entrevista para *O Globo* em 25 ago. 1977.

⁵² *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1974, p. 11.

páginas e disse assim: “Esse livro eu vou publicar”. Ele publicou e saiu tudo muito bem. (*OE*, p. 147)⁵³.

O fluxo que parece impulsionar esse “livro de um jato só”, como chamou Alberto Dines (2002, p. 285), essa coisa fluida que parece ter tido um jorro só de elaboração, é resultado dessa conduta intuitiva de escrita, que vai se moldando como um monólogo (com a vida) da personagem principal, não estabelecendo uma continuidade temporal, uma vez que toda a narrativa é tensionada por um fluxo de consciência da protagonista, conduta muito comum em textos clariceanos. Anatol Rosenfeld destaca que o fluxo de consciência – com sua fusão de níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior (1973, p. 83), uma vez que “a consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediate*, em pleno presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1973, p. 84).

Com a desarticulação temporal dos fatos narrados e a desativação da *mimesis* redentora, essa conjuntura – *modo existencial*, como caracterizou Roberto Schwarz (1965) – seria um golpe letal contra o romance tradicional em prol de uma forma fluida, multifacetada, híbrida em gêneros e que renega a linguagem como representação imediata das coisas.

Por que, pergunta Gottfried Benn, entulhar de pensamentos uma personagem, quando personagens não há mais? Por que inventar pessoas, nomes, relações – logo agora, quando perderam a sua importância? Assinaturas, fitinhas de luto, fotografias, de tudo isto já tivemos demais. *Modo existencial*: este seria o golpe de morte para o romance. A construção de engrenagens literárias mais ou menos complicadas perderia a sua importância em face do mergulho às raízes e fontes de nossa humanidade. Fica implícita, como o leitor está percebendo, a noção de um substrato humano essencial, alheio à complicação novelesca e muito mais importante que ela. A iluminação desse substrato seria a missão da literatura de nossos dias [1959], missão para a qual está mais atrelado o poema que a história narrada. (SCHWARZ, 1965, p. 37).

É o desejo intenso de uma apreensão mais profunda da vida real, sem intermédio das analgesias de uma arte engessada em moldes estabelecidos por um cânone, que move esse tipo de texto, o qual pode ser considerado análogo àquilo que Rosenfeld chamou de *romance moderno*, se contrapondo ao romance realista. Todavia, tratando especificamente de *Água viva* e seus datiloscritos anteriores, considero que essa obra é de um gênero não definido que, como água, conflui entre o ensaio filosófico e o diário, entre poesia e prosa, entre a autobiografia e a narrativa de ficção, entre o monólogo e fragmentos, sendo tudo isso ao mesmo tempo articulado

⁵³ Trecho de entrevista concedida, MIS-RJ, 20 out. 1976.

por uma linguagem experimental, intuitiva e orgânica que, pelo exercício da palavra, evoca a pintura, a música, o corpo, o silêncio... “Gênero não me pega mais: sou sem gênero. [...] Inútil querer me classificar: eu não deixo” (*AP*, p. 03).

Assim, nos textos de *Água viva* isso é exercitado de forma bastante intensa, já que o hibridismo dos gêneros cria uma escritura multifacetada, não apresentando uma linha condutora, nem temática, nem estrutural, pela qual a obra possa ser encaminhada. Em um tom poético, filosófico e, em alguns momentos, quase onírico, anotações, pensamentos, reflexões, fatos do cotidiano, descrições, confissões íntimas, etc. são justapostas a partir de um critério intuitivo, um sétimo sentido, segundo a escritora de *OG* (p. 69). Devido a essa não fixação em um gênero específico, “[...] a obra da Clarice tem a força iconoclasta de um começo de filosofia” (PESSANHA, 1989, p. 184), especialmente *Água viva*.

Nessa conjuntura, toda e qualquer significação engessada nas palavras é desmantelada em favor de novas percepções, de um novo mundo expressivo em que imagens, sons e silêncios também compõem os significados daquilo que está atrás do pensamento. Assim, nessa dinâmica itinerante, uma escritura homogênea ou organizada segundo os padrões da tradição narrativa se torna um ideal, se não impossível, fracassado. Isso nos leva a compreender melhor a estrutura dos textos que compõem todo o processo de escrita de *Água viva* e sua dolorosa metamorfose.

O engendramento desses textos, *AP*, *OG* e *AV*, pode ser relacionado ao princípio de rizoma – noção filosófica utilizada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 11 et seq.) para se referir a uma perspectiva descritivo-analítica não pivotante e não dicotômica, cujos princípios são o da multiplicidade, heterogeneidade, mapeamentos, rupturas, linhas de conectividade e de fuga. Essa ideia é inspirada a partir da estrutura de algumas plantas que se desenvolvem horizontalmente, de forma subterrânea (grama) ou aérea (orquídea), e que podem se ramificar em qualquer ponto, se espalhar indefinidamente, não apresentando haste central ou raiz principal, como uma árvore. Não há início, fim ou ponto culminante no rizoma, tudo acontece nos entremeios.

Sob essa ótica, um texto enquanto rizoma permitiria uma atitude não linear de leitura, autorizando saltos, retrocessos, ligações com elementos externos, intercalando trechos e não estabelecendo um centro (clímax), isso tudo sem que haja perda ou desequilíbrio dos possíveis sentidos que a obra sugere. Assim, estamos diante de outra estética, diferente daquela clássica, que opera por simetria e lógica; temos uma nova proposta para a abordagem do fenômeno literário: a de não fechar em sentidos engessados, mas reconhecer o caráter de obra porosa, com suas possíveis e múltiplas possibilidades de conexão, linhas de entrada e de saída em qualquer ponto. Nessa conjuntura, o movimento de leitura opera não por interpretações estanques, mas

por abertura à experimentação de inusitados significados que podem ser agenciados: o devir do texto.

Já de início, algumas características dos textos de *Água viva* revelam elementos simpáticos a uma leitura rizomática, já que a ausência de uma história principal – trama, intriga, problemática – que nortearia a narrativa e teor, quando não filosófico, poético e impressionista das descrições e devaneios da narradora permitem que entremos no texto por qualquer ponto, sem que haja perda ou dano na compreensão do “todo”; a narrativa é feita de platôs, com suas zonas de intensidade, e não há clímax ou grande momento de revelação epifânica, como vimos anteriormente.

O romance foi se levantando por assim dizer ao mesmo tempo, emergindo mais aqui do que ali, ou de repente mais ali do que aqui: eu interrompia uma frase no capítulo 10, digamos, para escrever o que era o capítulo 2, por sua vez interrompido durante meses porque escrevia o capítulo 7. Esta paciência eu tive: a de suportar, sem nem ao menos o consolo de uma promessa de realização, o grande incômodo da desordem. Mas também é verdade que a ordem constringe. (*AP*, p. 120).

Contra toda organização e estrutura limitantes, o rizoma cresce instintivamente, sem molde ou planejamento específico que determine suas múltiplas ramificações e conexões. É assim que escritora-personagem de *AP* revela o processo rizomático de escrita do seu livro, agindo conforme o sétimo sentido, o da intuição, para exercitar a paciência de esperar que a escrita cresça da forma que ela quiser: esperar que o enredo aconteça (se acontecer). O grande incômodo da desordem está em ir se obedecendo sem planejamentos ou promessa de realização, mesmo sabendo que esse movimento de escrever a esmo poderá chegar a lugar algum.

Além dessa desordem intuitiva que a dinâmica da escrita suscita, o texto apresenta muitas linhas de segmentação, que podem se conectar facilmente à Filosofia, à Psicologia, à música, à pintura, etc., assim como na raiz rizomórfica cada ruptura é a-significante e passível de acontecer em qualquer ponto, às vezes gerando concreções em bulbos e tubérculos, às vezes simplesmente sendo uma linha de fuga. Assim, suponho que as extensas modificações na malha textual, desde *AP* até *AV*, sugerem que a obra se espalharia cada vez mais se não fossem as influências externas, como a do editor da Artenova, que insistiu pela publicação do livro – “Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como água se derrama” (*AV*, p. 94).

Como se não bastassem as inúmeras referências que o texto sugere, permitindo que os temas se espalhem ou fujam indefinidamente para outras territorialidades, há alguns sinais gráficos que sugerem também essa porosidade textual, como seis pontos “.....” que iniciam

frases nas páginas 77 e 78 e as palavras finais de *AP* (p. 151) e *OG* (p. 185): “Este livro continua”; no segundo datiloscrito, a frase ainda é seguida de “.....x.....”, lembrando os sinais gráficos “- - - - -” que abrem e fecham *A paixão segundo G. H.*, obra que também pode ser vista pela ótica de rizoma⁵⁴. Em *AV*, o final “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (p. 115) também deixa clara a potencialidade de um devir, justamente porque o texto acarreta uma carga (enfeitiçada) de significados que extrapolam a materialidade das palavras do livro – em um texto chamado “Literatura e magia” (*OE*, p. 121-124), Clarice-conferencista se refere à magia inexplicável e sobrenatural do ato incontrolável de criação, que vem das profundezas do inconsciente individual, do coletivo cósmico.

Todavia, a experiência inefável de entrar em contato intuitivo com a vida precisa passar por um processo de apreensão estética e lapidação artística para que haja literatura. No entanto, há um drama nesse movimento, porque os significados só serão puros se forem sentidos, vividos, atualizados constantemente no instante-já, não fixados em palavras. É neste ponto que se percebe a limitação e falência dessa proposta, uma vez que traduzir em linguagem (discurso) a experiência é a única e inevitável forma de atualização daquilo que foi singularmente vivido. Assim, é possível entender por que a protagonista afirma que às vezes termina desistindo – e todo o livro *Água viva* é a efetuação clara dessa desistência –, já que quando a experiência é discursivizada ela se torna um acontecimento passado.

Embora a crítica não específica caracterize a versão publicada em 1973 como um romance/novela⁵⁵, Lúcia Helena (1997, p. 84) salienta que *AV* “é um tipo de texto que não comporta mais as designações convencionais de conto, romance ou novela”, endossando a afirmação da própria narradora do livro quando afirmou “gênero não me pega mais” (*AV*, p. 14). O esquema da narrativa tradicional, que apresenta “uma história baseada em cronologias, eventos, personagens bem definidos, ainda que complexos, portadores de uma moral” (HELENA, 1997, p. 84) não pode ser identificado em *Água viva*, levando à falência ou a um estado muito raso de apreciação toda análise estrutural que vise esses elementos.

“Quanto a romance, não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito no mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano” (*AP*, p. 119-120). A escritora ficcionalizada quer que a narrativa seja escrita no exato momento que está sendo lida,

⁵⁴ Fiz essa análise em minha dissertação de mestrado: **Uma linguagem (escrita) esquizofrênica**: a experimentação de *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector. Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2012. Orientação de Silvana Oliveira.

⁵⁵ No próprio site oficial da autora, mantido pela Editora Rocco, o livro *Água viva* é classificado como romance. Ver: <http://www.rocco.com.br/especial/claricelispector/>

numa tentativa de captar o instante-já, o presente fugidio que está sempre fadado a ser pretérito. Devido ao não planejamento do texto que está nascendo – “Não sei sequer o que vou escrever na frase seguinte” (AP, p. 33) – e o trabalho de bricolagem de inúmeros trechos que foram surgindo em diversos momentos da sua vida (AP, p. 97), a estrutura da obra perde a noção da organização, segundo a tradição literária, mas se engendra por uma organicidade à medida que a escritora vai obedecendo ao ritmo e aos movimentos dos dedos sobre a máquina de escrever.

Esse é o espaço e o tempo da narrativa, o *aqui* e o *agora* da palavra datilografada e lida, que se espalha em multiplicidade aleatória e intuitiva como sobre as teclas de um piano, cuja limitação material das sete oitavas não limita a infinidade dos sons produzidos. O que ela escreve não é música, mas em diversos momentos a escritora se remete ao campo musical como subterfúgio ou escape, denunciando a verdadeira limitação: a da palavra.

Como um exercício analítico e de percepção, trago abaixo um fragmento de cada texto que compõe a escritura de *Água viva*, a fim de elucidar o caráter das mudanças que foram acontecendo ao longo dos três anos. Ademais, são excertos que falam justamente sobre dificuldade de lidar com a estrutura daquilo que estava sendo escrito, uma vez que o que atrapalha o trabalho de criação parece ser a própria linguagem.

Em *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida:

Meu problema é a linguagem: ela não ajuda. Bem sei o que é o chamado verdadeiro romance. No entanto, ao lê-lo, com suas tramas de fatos e descrições, sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. No entanto é romance mesmo. Só que o que me guia ao escrevê-lo é sempre um senso de pesquisa e de descoberta. Não, não de sintaxe pela sintaxe em si, mas de sintaxe o mais se aproximando e me aproximando do que estou sentindo na hora de escrever. Aliás, aprofundando-me um pouco mais, nunca escolhi linguagem. O que eu fiz, apenas, foi ir me obedecendo. Ir me obedecendo – é na verdade o que faço quando escrevo, e agora mesmo está sendo assim. Vou me seguindo, mesmo sem saber ao que me levará. Às vezes ir me seguindo é tão difícil – por estar seguindo em mim o que ainda não passa de uma nebulosa – que termino desistindo. (AP, p. 94).

Em *Objeto gritante*:

Meu problema é a linguagem, ela não [me] ajuda. ~~Bem sei o que é o chamado verdadeiro romance. Entretanto ao lê-lo com suas tramas e descrições sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance.~~ [Minha pintura é ficção]. Entretanto é ~~romance mesmo. Só que~~ o ponto que me guia ~~ao escrevê-lo~~ é sempre um senso de pesquisa e de descoberta. Não de sintaxe pela sintaxe em si porém de sintaxe que mais me aproxima com que estou sentindo na hora de escrever. Aprofundando um pouco mais – [a verdade é que] nunca escolhi linguagem. O que apenas fiz foi ir me obedecendo. Ir me obedecendo – é na verdade o que faço quando escrevo e agora mesmo está sendo assim. Vou me seguindo embora sem saber ao que me levará. Às vezes

ir me seguindo é tão difícil – por estar seguindo em mim o que ainda não passa de nebulosa – que termino desistindo. (*OG*, p. 119).

Em *Água viva*:

Isto que estou te escrevendo é um contralto. É negro-espiritual. Tem coro e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem – já estou sem medo. O que me guia é apenas um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento. Ir me seguindo é na verdade o que faço quando vou te escrevendo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me levará. Às vezes ir seguindo-me é tão difícil. Por estar seguindo o que ainda não passa de uma nebulosa. Às vezes termino desistindo. (*AV*, p. 78-79).

Esses trechos são bastante elucidativos da proposta de escritura dessa obra, pois podem ser vistos como uma espécie de teoria para se entender a dinâmica do próprio texto, além exemplificarem o teor das mudanças que foram acontecendo no decorrer dos três anos de produção. Fica muito claro que a maior dificuldade da composição desse livro é, como a própria escritora-personagem afirmou, a própria linguagem com a qual se faz literatura. O código representativo da língua, com seus significantes e significados convencionados em uma comunidade linguística, não consegue apreender de forma plena a realidade mais sensível e orgânica da vida. Assim, sem escolher uma linguagem específica, deixando-se obedecer pelo fluxo intuitivo da expressão, o texto vai angariando liberdade de forma e conteúdo, procurando uma sintaxe que possa se aproximar do inefável, daquilo que está atrás do pensamento (*AP*, p. 34).

Assim, a busca por respostas para suas indagações, que não é só sobre a linguagem, mas também sobre sua própria existência – “A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo?” (*AV*, p. 78) –, parece ser o motor que impulsiona o texto. Dessa forma, a fuga para outras expressões, como a música e a pintura, se apresenta como uma alternativa experimental para tentar suprir as limitações da palavra escrita convencional, haja vista que a narradora de *AV* constata a conduta do seu processo criativo – “Isto que estou te escrevendo é um contralto. É negro-espiritual⁵⁶. Tem coro e velas acesas” (*AV*, p. 78) – embora esse resultado não seja proposital, porque ela não escolheu linguagem, apenas se obedeceu.

Sem guia ou molde para essa nova liberdade existencial que se reflete no trato com as palavras, a sintaxe tradicional observada, por exemplo, no romance clássico ou em outro gênero

⁵⁶ É um gênero musical que teve origem com os escravos africanos dos E. U. A. Com a cristianização desses negros, sua herança musical migrou também para o contexto religioso, criando um gênero específico chamado *Negro-spiritual* (cf. JONES, 2007).

narrativo, que poderia ser considerado nesse intento de escrita (conto/novela/ensaio), perde a concretude a ponto de não se saber mais o que está sendo produzido. É nesse sentido que Olga de Sá (1979, p. 33) afirma que “Clarice rejeita a forma tradicional do romance, como possível desfiguração de sua pessoal concepção do mundo”, uma vez que o texto pulsa no ritmo da existência, retomando a ideia de Nunes (1965a, 1965b) de que a crise de linguagem é reflexo de uma falência identitária das próprias personagens e dos sujeitos envolvidos na dinâmica da enunciação literária.

Se essa obra não é o clássico romance, mas se declara sendo um tipo romance, é necessário, então, estabelecer outros padrões para pensar o funcionamento do texto, preterindo a antiga análise estruturalista de percepção dos elementos da narrativa e suas classificações de gêneros. Afinal de contas, não se trata de sintaxe pela sintaxe, seja dos períodos, seja dos gêneros, mas de como essa disposição estrutural se comunica com um projeto artístico-literário que foge dos padrões normativos e institucionais.

Anatol Rosenfeld (1973) afirma que o chamado *romance moderno*, este que não apresenta mais as características peculiares do gênero, segundo o ponto de vista da tradição narrativa desde o Romantismo, precisa ser percebido para além da teoria literária que se atém a uma tradição narrativa histórico-estrutural. Pensando nisso, ele propõe considerar o fenômeno de “desrealização” que é observado na pintura: “O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 1973, p. 76). O teórico afirma que o romance do século XXI sofreu uma modificação análoga à da pintura moderna, um movimento que dialoga diretamente com as mudanças sociais e culturais desse século, culminando em ideias como a de modernismo e pós-modernismo. Se na pintura “*O retrato desapareceu*” (ROSENFELD, 1973, p. 77), na literatura, em especial no gênero movente que o romance é, a eliminação do espaço mimético, ou da ilusão do espaço, corresponde à desarticulação da sucessão temporal. “A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos” [...] fundindo passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 1973, p. 80).

Em *AP* e *OG* temos uma escritora cujo movimento de escrita presentifica a narrativa e abole as percepções de passado e futuro, já que não quer narrar um acontecimento que passou e nem sabe o que escreverá em seguida. Essa busca pelo instante-já norteia todo o texto, pois tudo o que vai sendo datilografado é um acontecimento do momento presente, que não foi previamente planejado ou desejado: “Não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu. E respeito muito o que eu me aconteço. Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço” (*AV*, p. 34).

Se compararmos os três excertos apresentados anteriormente, pode-se perceber maiores semelhanças entre o trecho de *Água viva* e de *Atrás do pensamento*, sugerindo a ideia de que o *Objeto gritante* é a versão mais esparsa do texto, de maior experimentalismo, ousadia e instabilidade. No Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, há duas cópias de *OG*, cujas diferenças de datilografia residem apenas no início do documento, p. 03-05, além da retirada da nota que citei anteriormente e a redução do número de epígrafes, ficando excluídos os excertos de Man Ray, Roland Barthes e Henry Miller, permanecendo apenas o de Michel Seuphor. No restante, ao que parece, os dois materiais contêm o mesmo texto datilografado, exceto por um detalhe extremamente significativo: uma das cópias está completamente rabiscada, rasurada, com anotações nas entrelinhas e muitas páginas até apresentam trechos manuscritos no verso – tantas modificações demonstram um ímpeto intenso de releitura, revisão e reescrita. Não há datas que diferem os dois documentos, mas podemos inferir que a versão que foi toda transformada à caneta pela autora é posterior, provavelmente, a 5 de março de 1972, data em que Pessanha escreve aquela importante carta fazendo considerações sobre *OG*.

Se procurarmos estabelecer uma relação análoga entre características desse datiloscrito e os três estados físicos da água, *Objeto gritante* é a versão mais gasosa e esparsa dessa obra, se contrapondo a *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida, que poderia ser relacionado ao estado sólido, uma vez que essa primeira versão do texto ficou totalmente esquecida entre os estudiosos de *Água viva*, provavelmente devido à grande dificuldade de acesso ao texto, já que ele foi totalmente abandonado pela autora, restando apenas as cópias de Severino e Arap, como já citei anteriormente – o documento a que tive acesso no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, não é o datiloscrito original, mas uma cópia, que está completamente intacta, sem rasuras e modificações – exceto por uma dedicatória escrita à caneta: “A J. D. A., que deseja ficar anônimo” (*AP*, p. 01) –, o que reitera essa analogia ao estado sólido da água.

Por sua vez, o livro publicado em 1973, devido à sua conduta fluida, que se espalharia indefinidamente como um rizoma se não fossem as influências externas⁵⁷, às quais a autora foi obedecendo, recebeu um título muito coerente: “Era Objeto Gritante, mas não tem função mais. Eu prefiro *Água viva*, coisa que borbulha. Na fonte” (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 511). Água que se adapta, escorre, dilui, borbulha, conduz, mole como a que há dentro ostra, como a placenta⁵⁸, elemento neutro cheio de potencialidades de vida. “Com efeito, todas as

⁵⁷ No “Roteiro” de *OG*, há uma indicação: “Rever (e recopiar o que for necessário) (e trocando por 1974 e 1975) até o fim do ano, dezembro inclusive”, demonstrando a possibilidade de postergação da publicação do livro.

⁵⁸ “It é mole e é ostra e é placenta” (*AV*, p. 45).

indagações sobre o mundo e a natureza do ser, que levam à descoberta do **it**, partem do ponto de vista de um eu em **brasa**, em completa incandescência. O título **Água Viva** reflete esse estado de espírito do narrador” (SEVERINO, 1989, p. 116).

Pelas informações a que se tem acesso, a passagem de *AP* para *OG* aconteceu sem influência externa. Porém, muito insegura, segundo Gotlib (2009, p. 511), Clarice mostrou o segundo datiloscrito a alguns amigos, como Nélida Piñon, e até chegou a alegar que o texto era ruim, porque “não tinha história, não tinha trama” (*OE*, p. 147). Porém, em uma entrevista publicada em 5 de março de 1972^a, no *Correio da Manhã*, quando questionada se mudaria alguma linha do seu *Objeto gritante* por causa dos críticos: “O pulo vem imediato. **Claro que não**. Sua resposta é decidida, como eu tivesse feito uma pergunta absurda...”, descreve Germana de Lamare, a entrevistadora. Coincidentemente, a carta de José Américo Pessanha – aquela que parece ter surtido muitos efeitos na transformação de *OG* para *AV*, principalmente no diz respeito à retirada de informações pessoais da autora, o que culminaria numa busca inacabável pelo “it”, estado impessoal tão almejado pela narradora do texto – foi enviada na mesma data da publicação da entrevista, o que me faz inferir que Clarice, assim como a escritora de *AP* e *OG*, também foi se deixando obedecer aos acontecimentos.

Outro fato intrigante que os textos de *Água viva* revelam é a mudança na metodologia de trabalho da escritora empírica, uma vez que ela disse em diversas entrevistas que nunca relia seus textos – “É por isso que eu não releio livro meu⁵⁹. Às vezes, vou lhe confessar uma coisa, nem corrijo as provas. Peço alguém para ler. As coisas uma vez feitas não me interessam mais. *Objeto gritante*, por exemplo, não vou nem passar a limpo...” (LISPECTOR, 1972a, p. 01). Todavia, a transformação de *AP* para *OG* e, posteriormente, *AV* implicou necessariamente releitura, haja vista o datiloscrito de *Objeto gritante* com suas inúmeras anotações, cortes, rabiscos, inserções e rasuras que marcam claramente uma revisão intensa e minuciosa do datiloscrito, contradizendo mais uma vez a declaração da autora – após a folha de rosto de *OG*, há um “Roteiro” que serviu, provavelmente, para organizar o datiloscrito, uma lista do que precisava ser feito, como “Rever (e recopiar o que for necessário)”; “Copiar as páginas soltas de anotação”; “Ir cortando o que não serve”; “Esperar o enredo”; “Escrever sem prêmio”; e “Abolir a crítica que seca tudo”.

⁵⁹ Resposta à pergunta: “– Você que mergulha tanto dentro de você quando escreve, ler tudo depois não lhe amedronta?”.

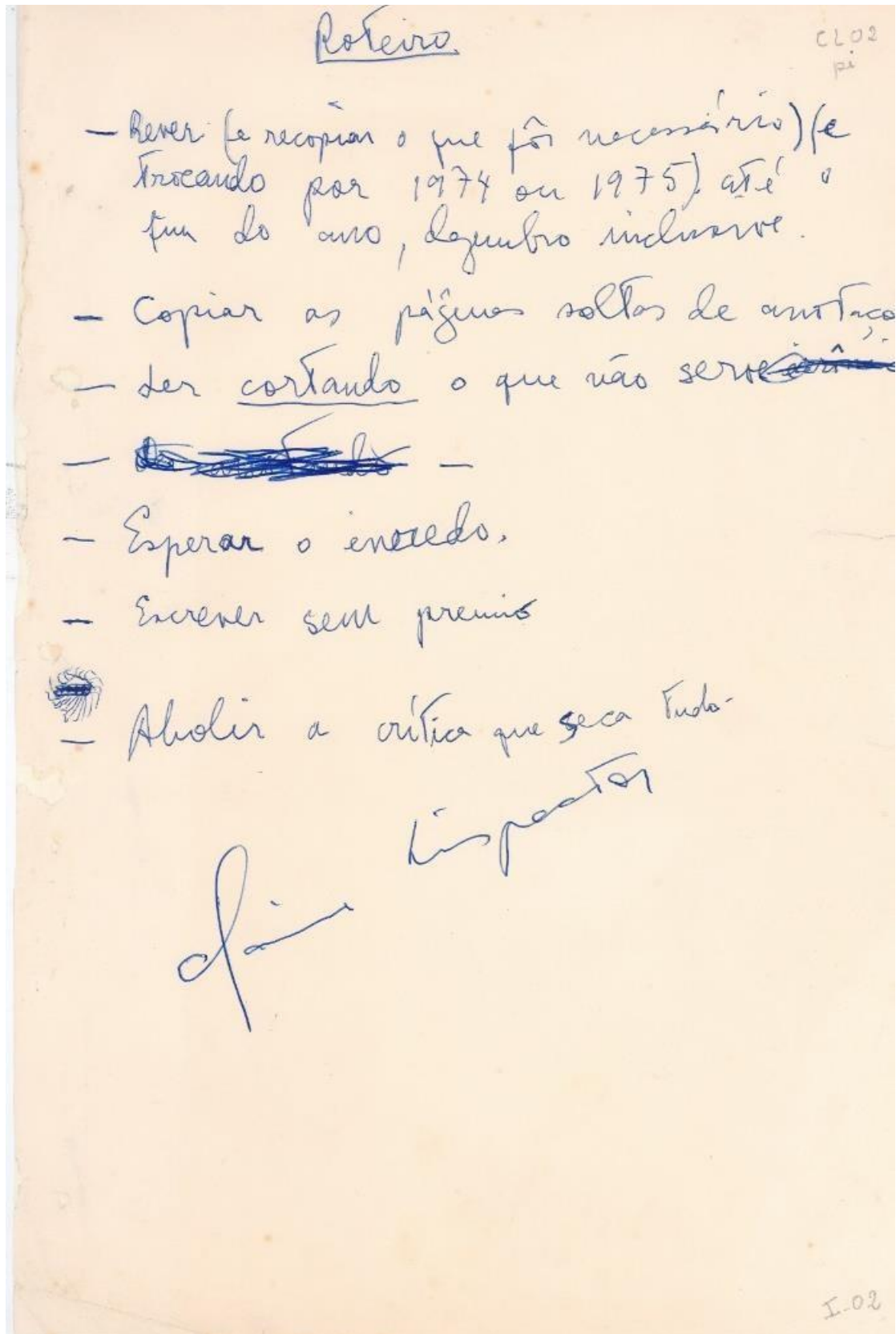


Imagem 6: "Roteiro" de *Objeto gritante* [ca. 1972, p. ii] – Clarice Lispector.

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

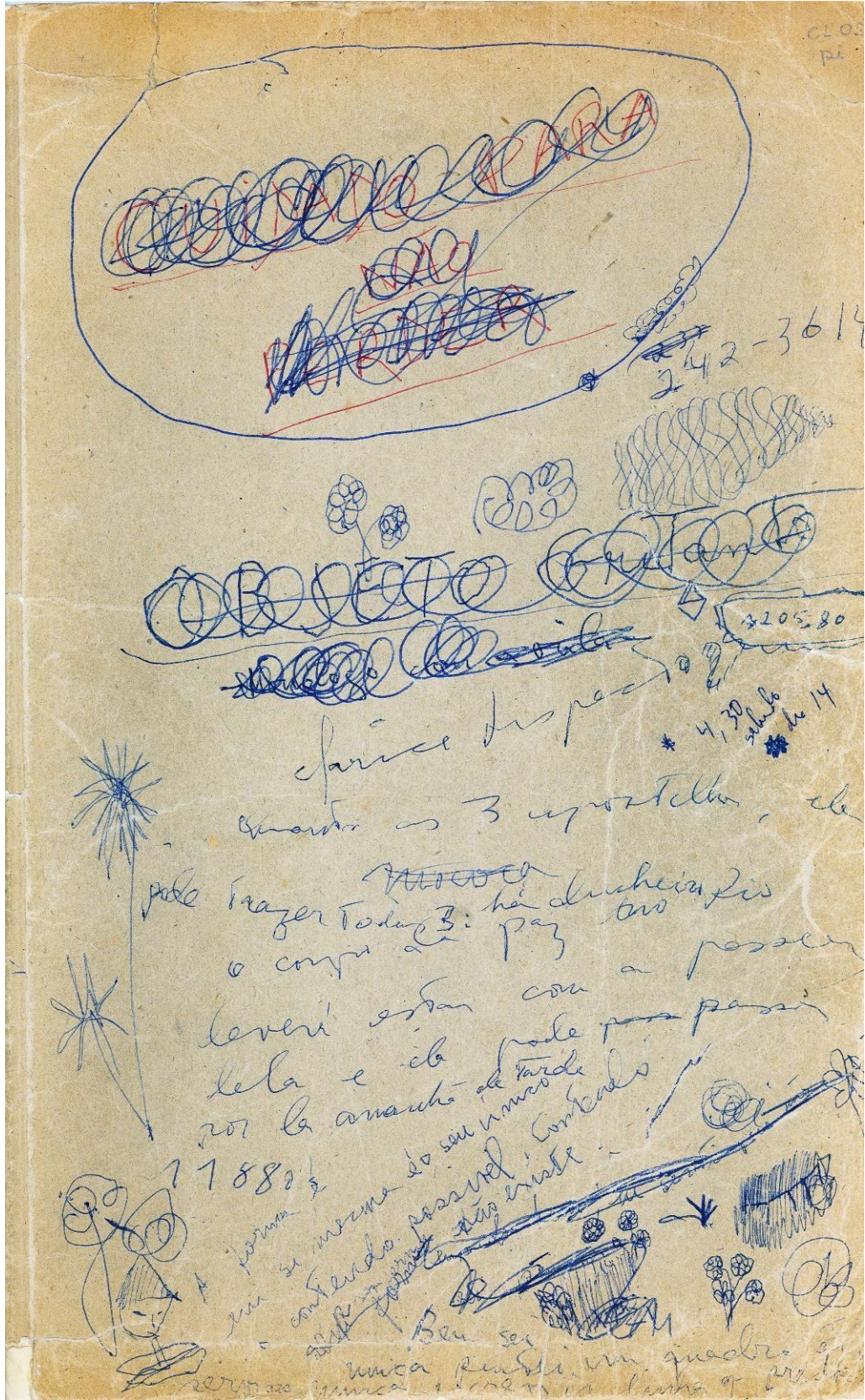


Imagem 7: Capa de *Objeto gritante* [ca. 1972, p. i] – Clarice Lispector.
 Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.
 Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

De certa forma, esse processo de intensa revisão pelo qual passam os datiloscritos de *Água viva*, em especial *OG*, elucida a afirmação de Pessanha quando afirmou que Clarice estaria vivendo um momento de encruzilhada interior, pois, de um lado, o ímpeto criador da escrita desse livro tende ao movimento intuitivo de devir momentâneo e de um amorismo cultivado, escrevendo instintivamente. Em contrapartida, como já discuti anteriormente, há a necessidade de definição de uma forma que possa sustentar esse conteúdo orgânico: “A forma em si mesma é o seu único conteúdo possível. Conteúdo sem forma não existe” – anotação manuscrita que se destaca na capa toda rabiscada, desenhada e rasurada do datiloscrito de *OG*. Nesse sentido, a construção textual vai acontecendo na tensão entre um projeto de escrita, que foge dos padrões habituais, e a necessidade de conformação dessa experiência e sua realização em um contexto artístico-literário. A grande pergunta agora é: será que a forma de *AV* (1973) é fruto de um amadurecimento ou da imposição implícita da crítica e da própria produção anterior de Clarice Lispector?

– Ele [OG] já está pronto, sim, mas acho que só vou editá-lo o ano que vem. Sabe, eu estou muito sensível ultimamente. Tudo o que dizem de mim me magoa. *O Objeto Gritante* é um livro que deverá ser muito criticado, ele não é conto, nem romance, nem biografia, nem tampouco livro de viagens. E, no momento, não estou disposta a ouvir desaforos. Sabe, *Objeto Gritante* é uma pessoa falando o tempo todo... (LISPECTOR, 1972a, p. 01).

O fato de ela não estar disposta a ouvir possíveis desaforos de uma crítica engessada, que procura na produção emergente os traços solares da Grande Arte, da tradição e do cânone, poderia ter influenciado a transição de *OG* para *AV*? Se, por um lado, Clarice parece ter ouvido as sugestões do amigo José Américo Pessanha, retirando principalmente os elementos mais biográficos do seu texto, por outro, o “Roteiro” que norteou a reescrita do datiloscrito indica outra atitude: a resistência à “crítica que seca tudo”, abolindo as tendências aceitas e quistas por uma tradição literária que, acima de tudo, reconheceu na produção anterior da escritora uma potencialidade artística e estética digna dos grandes mestres da escrita, haja vista alguns posicionamentos que citei no início deste platô, como de Candido, Pessanha, Nunes, Schwarz, Godoy, Lima, etc.

Negar sua reputação e continuar escrevendo sem ser escritora profissional são atitudes que parecem estar por trás desse projeto de obra que tanto cortou e torturou uma escritora transfigurada em linguagem. “Escrever sem prêmio”, sem esperar reconhecimento da crítica, apenas movida de uma necessidade identitária de se reconhecer e, assim, evitar os abismos e a morte. “Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos

homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse sempre a novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias” (HE, p. 21).

Enfim, por mais intrigante que o processo de escritura de *Água viva* possa se apresentar, só poderemos saber, por meio da elucubração, daquilo que se esconde ou flutua sobre a superfície das palavras. É fato que o texto foi se modificando e se enxugando, tornando-se menos experimental e, de certa forma, se adequando a uma expectativa literária, talvez para evitar desaforos. Isso justificaria a busca por um estado impessoal, negando um reconhecimento artístico-literário já adquirido, uma reputação que pode ser corrompida e apodrecer, em prol apenas do texto, da coisa, do “it”, do *Objeto* que grita e que “é uma pessoa falando o tempo todo...” (LISPECTOR, 1972a, p. 01), embora sempre suspeitemos que seja “(Na verdade Clarice Lispector)” (HE, p. 09).

Um objeto e seu direito ao grito

Porque há o direito ao grito.
Então eu grito.
Grito puro e sem pedir esmola.
(Clarice Lispector – *A hora da estrela*)

Em 1972, Clarice Lispector escreveu para o *Jornal do Brasil* um texto intitulado “Objecto”, o qual foi publicado em três partes, em 19 e 26 de agosto e 2 de setembro. Segundo Nádia Battella Gotlib (2009, p. 390), esse relatório-mistério tem sua base em onze pequenas crônicas que Clarice Lispector escreveu para a *Children’s corner*, coluna que mantinha na revista *Senhor*⁶⁰ (ano V, n. 47, jan. 1963, p. 78): “Crítica leve”; “Crítica pesada”; “Menina mendiga”; “A nossa natureza, meu bem”; “Um degrau acima”; “Quem ela era”; “Hora do marinheiro partir”; “Primavera não sentimental”; “Bandeira ao vento”; “Abstrato e figurativo”; “Glória a Deus nas alturas e...”. Essa justaposição com diferentes títulos destoa bastante das publicações anteriores da coluna, que consistiam em contos curtos, como “A quinta história”,

⁶⁰ A revista *Senhor* foi muito importante para a “visibilidade” de Clarice Lispector, na qual ela publicou muitos contos e crônicas que posteriormente foram incluídos em livros como *Laços de família* (1960), *Felicidade Clandestina* (1971) e *Onde estivestes de noite* (1974). Revista mensal editada no Rio de Janeiro e distribuída nos grandes centros do país, a *Senhor* teve 57 edições, de março de 1959 a janeiro de 1964, publicadas pela editora Delta. Seus diretores de criação foram Nahum Sirotsky e o artista plástico Carlos Scliar, apoiados pelos jornalistas Paulo Francis, Luiz Lobo, o pintor Glauco Rodrigues e o cartunista Jaguar (cf. BASSO, 2008).

mais longos, a exemplo de “O crime do professor de matemática”, e crônicas, como “Mineirinho”⁶¹.

O “Objecto” ressurgiu, então, quase dez anos depois, justamente quando Clarice está vivendo a difícil metamorfose de *Atrás do pensamento* (1971) em *Objeto gritante* (ca. 1972) – o título não é coincidência –, por isso esse *patchwork* revela-se como um exercício de escrita, tencionando o lado avesso do próprio processo de criação artística a fim de atingir uma antiescritura literária, que se apresente como uma resposta coerente à identidade da escritora naquele momento: “Não sei bem o que é um conto. No entanto, apesar de nebulosamente, sei o que é um anticonto porque sou antiescritora” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 71).

No datiloscrito de *AP*, há a menção à escrita de “Objecto”, o que me leva a deduzir que o texto foi (re)escrito em 1971 e publicado cerca de um ano depois; em *OG*, o trecho é mantido, mas acrescido de uma citação ao veículo de publicação que, curiosamente, não é o *Jornal do Brasil*, e sim a revista *Senhor*

Mas não pude mais me conter e cometi uma infidelidade a este livro. Interrompi-o e escrevi uma espécie de conto eletrônico, continuação automática deste livro aqui. Procurem ler este conto. É um relatório-mistério e chama-se Objeto. Neste relatório acho que cheguei ao máximo de mim mesma. Mas depois o que é que eu vou fazer no mundo? escrever o quê? ficar só vivendo? Não sei, mas sei que eu sou maior que o relatório-mistério e que sou bem maior que este livro. Controlo-me. (*AP*, p. 42-43).

Mas não pude mais me conter – e cometi uma infidelidade a este livro. Interrompi-o e escrevi uma espécie de conto eletrônico que é continuação automática deste livro aqui. O apelido é o próprio “Objeto”. ~~Procurem ler este conto. Encontra-se na revista “Senhor” em qualquer banca de jornal.~~ Trata-se de um relatório-mistério. Neste relatório penso que cheguei ao máximo de mim própria. Porém o que é que farei no mundo? escrever o que? ficar só vivendo? ~~Não sei, mas sei que eu sou maior que o relatório objeto e que sou bastante maior [melhor] que este livro.~~ Controlo-me. (*OG*, p. 55).

O “conto eletrônico” seria a efetuação da traição ao livro, que foi interrompido. Mas como se pode trair um livro? É como se a escritora ficcionalizada chegasse a um tal estado de liberdade na escrita desse anticonto, algo que ela não estava conseguindo atingir com *AP* e, depois, *OG*. Seria porque há no texto de jornal elementos mais objetivos que orientam e motivam o processo produtivo, como público, veículo de publicação específico, recompensa financeira imediata – “Eu quero mandar este relatório para a revista *Senhor* e quero que eles me paguem muito bem” (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 391) –, quando aquele livro

⁶¹ Esses textos foram posteriormente publicados em *Felicidade Clandestina* (1971), *Laços de família* (1960) e *A legião estrangeira* (1964), respectivamente.

(*AP, OG, AV*) estava sendo escrito a esmo, de forma amadora, deambulante, sem começo e final delimitados por temas e por uma fôrma de gênero textual?

Acredito que mesmo com a pretensão de criar um anticonto, sobrepondo diversos assuntos e descrições de objetos ao estilo *patchwork*, o relatório-mistério pode ser visto como uma espécie de descanso intermitente de uma escritora-personagem que transita entre o desejo de tocar o inefável e a narrativa figurativa que, se é infiel a um projeto literário maior, pelo menos possibilita uma tomada de fôlego frente à selva intransponível pela qual se aventura essa autora, além de lhe fornecer objetivamente um ganho financeiro, mesmo que isso signifique prostituição literária (*AP*, p. 43; *OG*, p. 55). “Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada [...]. Mas estou solta. De vez em quando te darei uma leve história – área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (*AV*, p. 39).

A impossibilidade de definição de gênero, forma, conteúdo, estilo, tema, etc. motiva essas escritoras ficcionalizadas, seja em *Atrás do pensamento*, *Objeto gritante* e *Água viva*, seja no “Objecto – um anticonto”; a busca pelo “it”, pelo “é” da coisa, tensiona o processo de fazer literatura justamente quando a autora enunciada quer se destituir de uma carreira consolidada, de um estilo grandiloquente já conhecido, de uma forma de fazer ficção que atende às demandas artístico-sociais. Dessa forma, em “Objecto”, na tentativa de entender e captar a entidade de um relógio eletrônico da marca *Sveglia*, a narradora, Clarice, se embrenha na entidade de objetos, pessoas, alimentos, medicamentos, países, etc. a fim de apreender o *it* que parece residir na medula das coisas, a existência mais primária que permitiria o “acordar” para a verdadeira vida e, conseqüentemente, para uma expressão literária mais fidedigna – *Sveglia*, em italiano, quer dizer despertar; despertador; alarme; acordar, segundo o dicionário *Reverso*.

Em um dos textos de seu último livro, Clarice Lispector escreve: “O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer e sem literatura. Este relatório é a antiliteratura da coisa”. Trata-se de um exercício de prosa em torno de um relógio. Na sua introspecção, Clarice é capaz de descrever cavalos sem apelar para os traços que os distinguem, apenas atenta à ideia de força elástica e liberdade lírica que eles transmitem. Da mesma forma, pode varar o contorno palpável de um objeto, o que esse objeto representa para os grosseiros sentidos condicionados pela rotina do tempo: um relógio. (PÓLVORA, 1974, p. 2).

Hélio Pólvora refere-se a uma outra versão de “Objecto”, a que foi publicada em *Onde estivestes de noite*, em 1974, com algumas modificações. O exercício de escrita em torno de um objeto, sem descrevê-lo referencialmente, mas mergulhando em suas nuances mais subjetivas, é capaz de despertar sentidos desautomatizados na linguagem e, portanto, caros ao processo de

criação artística. Sendo o ponto de partida a tentativa de apreensão de uma coisa qualquer, banal, essa subversão estética operante na escritura clariceana ironiza o próprio conceito de literatura como arte edificante e humanizadora, pois o sujeito regride (ou evolui?) ao estado de um objeto e seu mistério imanente.

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No "Ovo e a Galinha" falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores do gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920. (SV, p. 104-105)

Assim como em *AP* e *OG*, a escritora-narradora desse *Anticonto* quer deflacionar sua escrita, desmistificar a literatura enquanto arte redentora portadora de grandes verdades, a fim de, nesse movimento inverso, nesse avesso, nesse fora, nessa antiliteratura, tentar tocar no inefável, na pura existência, no inatingível “é” da vida.

Nota: este relatório-mistério, este anticonto geométrico foi publicado na revista *Senhor*, de São Paulo. Na sua apresentação, Nelson Coelho diz que tento matar em mim a escritora. Cita vários escritores que tentaram o suicídio da palavra escrita. Nenhum deles conseguiu: “Como Clarice não conseguirá” escreveu Nelson Coelho. O que tentei com essa espécie de relatório? Acho que queria fazer um *a n t i c o n t o*, uma antiliteratura. Como se assim eu desmistificasse a ficção. Foi uma experiência valiosa para mim. Não importa que eu tenha falhado. Chama-se OBJECTO. (LISPECTOR, 1972c, p. 2).

Mais uma vez, ficção e realidade são friccionadas, tensionado o processo de escrita literária, que passa a dirimir o estilo elevado, em favor de uma narrativa a esmo, de coisas banais, com trechos soltos, desconexos, independentes, vibrando na malha textual. A literatura que desce até o cotidiano da escritora, transformando esta no tema de ficção (?) daquela e vice-versa, quando a escrita literária é, metalinguística, o mote da criação artística. Assim, nesse jogo das ficcionalizações, a nota introdutória de “Objecto” deixa de funcionar como paratexto e convida o leitor a identificar a narradora do relatório-mistério como a autora da nota, ou seja, a própria Clarice (RONCADOR, 2002, p. 121) – manter esse jogo seria um risco, na opinião de José Américo Pessanha (1972, p. 3), “Mas – e daí? Por que não o risco?”.

Por consequência, esse movimento de desconstrução desautoriza o enunciador a criar uma estrutura estanque para o gênero textual, porque o contrário seria regressar do mundo

Sveglia para mais uma vez assumir a identidade de autora de renome, com seus predicados artísticos, prestes a criar uma história ao gosto do público, o que seria uma espécie de prostituição, já que ela não escreve para agradar ninguém. “Este é um relatório. *Sveglia* não admite conto, ou romance, ou poesia. Mal admite que chame isto de relatório. Faço o possível para escrever um relatório seco como campanha ultra-seco. Mas às vezes, me desculpe, *Sveglia* fica molhado” (LISPECTOR, 1972b, p. 02).

Sveglia é o que está atrás do pensamento, aquilo que só se pode alcançar por meio de magia, do mistério, do ilógico, do insólito, do que escapa às bases epistemológicas e também etimológicas, por ser o indizível. Assim, escrever é *Sveglia*, mas estilo não é (LISPECTOR, 1972d, p. 02), uma vez que a normatização quer, quando não teorizar, apreender aquilo que opera pelo princípio da liberdade, justamente do que foge a escritora Clarice, ficcionalizada nesse texto.

Como já discuti anteriormente, este parece ser o calvário, se não de Clarice Lispector, autora empírica, das escritoras enunciadas nesses textos: destituir-se das racionalizações, rejeitar os artifícios da arte literária, despojar-se da grandiloquência e, no nível mais extremo, desarticular a linguagem, escapar dos significantes para penetrar no puro significado. Calvário, porque não se pode chegar a esse estado de total entrega sem antes passar por um caminho de angústias, incertezas, desconforto, terror e medo, uma vez que criar um anticonto, um antilivro, um antitexto exige que se confronte e questione o material com o qual se faz literatura – a língua –, mesmo que ele não comporte essa dimensão avessa em sua própria estrutura.

Entregar-se ao tudo e ao nada; negar a razão para entrar na selva do ilógico, insólito, daquilo que ainda não foi projetado da dinâmica dos significados; escrever em uma linguagem inconsciente que não faça sentido ou que desestruture os sentidos, os conceitos, a relação direta entre significante e significado. “O objeto”, o “it”, *Sveglia*, o “X” impronunciável: para que a linguagem deixe de representar e passe a “ser” a própria coisa, “O ponto de partida deve ser ‘Não sei’. O que é uma entrega total” (AP, p. 68).

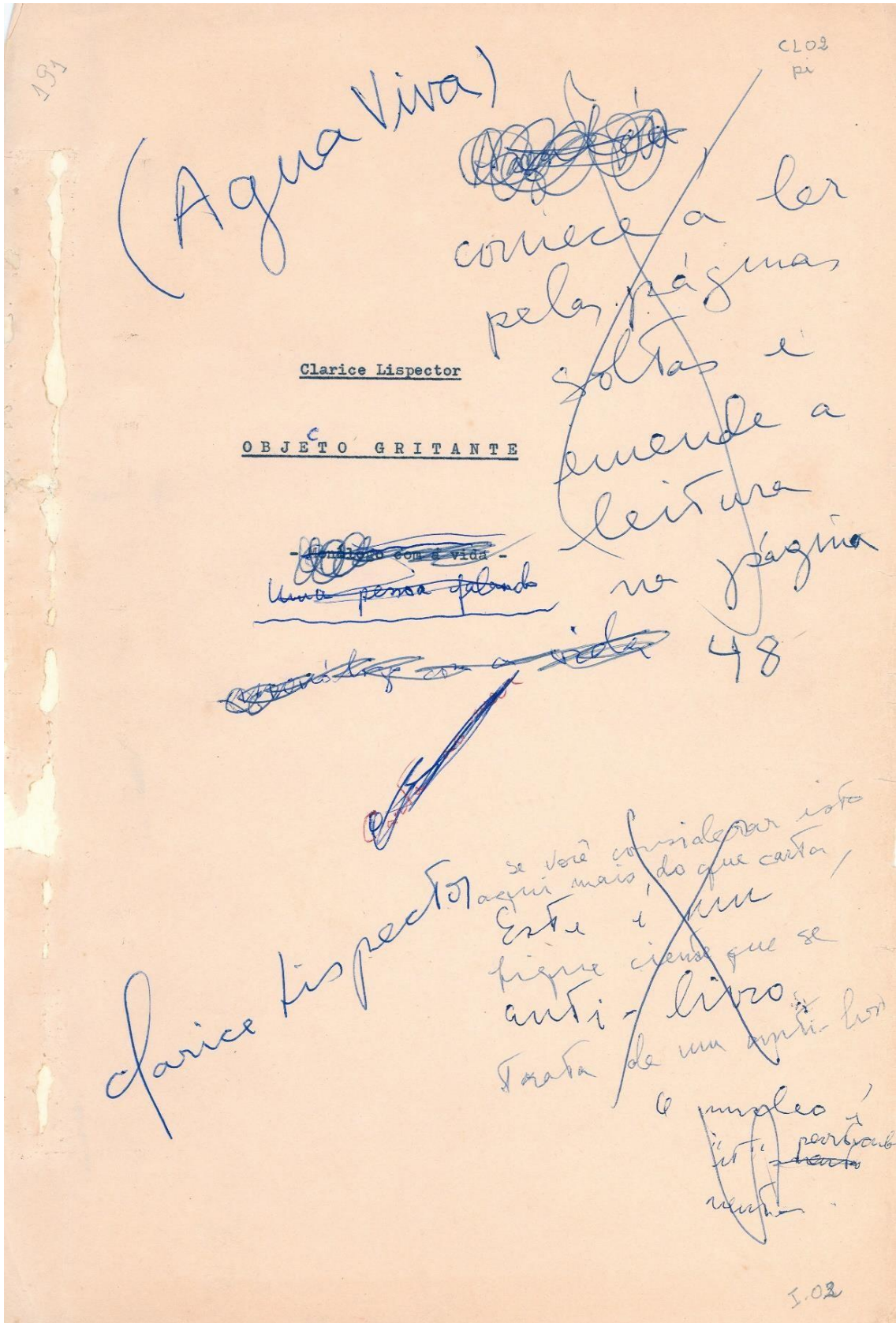


Imagem 8: Contracapa de *Objeto gritante* [ca. 1972, p. iii] – Clarice Lispector.
 Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.
 Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Se você considerar isto
aqui mais do que carta,
Este é um
fique ciente que se
anti-livro
trata de um anti-livro
(OG, p. iii).

Pode-se dizer que essa escritora ficcionalizada deseja estabelecer um plano de escrita e de leitura que desconsidere o livro enquanto construto cultural, livro-raiz, estruturado como imagem/decalque do mundo, conforme discutem Deleuze e Guattari (1995). Esse antilivro desejado é, então, um livro anticultural, que possibilita múltiplas conexões, desterritorizações e reterritorizações; não dicotômico, pivotante ou fasciculado, o livro anticultural, enquanto *agenciamento coletivo de enunciação*, é constituído de platôs e faz rizoma com o mundo.

Como encontrará o livro um fora suficiente com a qual ele possa agenciar no heterogêneo, em vez de reproduzir um mundo? Cultural, o livro é forçosamente um decalque: de antemão, decalque dele mesmo, decalque do livro precedente do mesmo autor, decalque de outros livros sejam quais forem as diferenças, decalque interminável de conceitos e de palavras bem situados, reprodução do mundo presente, passado ou por vir. Mas o livro anticultural pode ainda ser atravessado por uma cultura demasiado pesada: dela fará, entretanto, um uso ativo de esquecimento e não de memória, de subdesenvolvimento e não de progresso a ser desenvolvido, de nomadismo e não de sedentarismo, de mapa e não de decalque. RIZOMÁTICA = POP'ANÁLISE, mesmo que o povo tenha outra coisa a fazer do que lê-lo, mesmo que os blocos de cultura universitária ou de pseudocientificidade permaneçam demasiado penosos ou enfadonhos. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 35-36).

Em *Objeto gritante*, a intenção de escrever um antilivro tensiona todo o processo de criação literária, que não mais deseja atender às demandas artísticas, editoriais, de tradição e de público; essa é a tentativa de Clarice Lispector de não mais produzir um livro-decalque da sua própria produção, rompendo com um estilo narrativo já conhecido e bem aceito em um espaço cultural. Na prática, o texto nega e/ou subverte as categorias tradicionais do gênero textual, como narrador, personagem, tempo, espaço, história e enredo, e apresenta um projeto de escritura molecular de desmonte da estrutura da própria língua, que desarticulária as relações de sentido convencionadas e para criar agenciamentos não previstos na lógica das relações associativas (SAUSSURE, 2012, p. 171 et seq.), seja em nível lexical ou até mesmo morfológico, como fez Antonin Artaud.

Todavia, é nesse ponto culminante de entrega e libertação que acontece a desistência e, então, *Objeto gritante* se transforma em *Água viva*, fazendo com que a linha molar da

produção clariceana seja mantida sem grandes abalos sísmicos. “Às vezes ir seguindo-me é tão difícil. Por estar seguindo o que ainda não passa de uma nebulosa. Às vezes termino desistindo” (AV, p. 79). Assim como em *A paixão segundo G. H.*, a desistência aqui não significa derrota, mas transformação, revelação, pois é justamente quando a linguagem fracassa que se atinge o inefável:

Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu [...]. A via-crúcis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição. A desistência é uma revelação. (PSGH, p. 176).

Assim, o que desejam essas escritoras/pintora do dossiê⁶² *Água viva* é que o “objeto”, o “it”, a “coisa”, o “X” grite, sobressaia, que o processo de libertação seja tencionado, nem que para isso o texto representativo precise ser destruído em favor de um figurativo inominável. Todavia, não se trata de se abster dos conceitos que definem o mundo, as coisas, os homens, os sentimentos, etc., mas, pelo abalo da coesão e coerência dos elementos narrativos, se trata de um movimento de aproximação descritiva que quer captar a entidade, a identidade, a verdade mais imanente e verossímil daquilo sobre o qual se escreve, se pinta ou se toca: “Tanto em pintura, como música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”⁶³ (AP, p. 94; OG, p. 118).

É se lançando no abstrato mais inefável que a verdadeira entidade figurativa do objeto pode aparecer; na prática, isso significa que a escrita e a pintura – duas expressões que serão exercitadas por Clarice Lispector, autora empírica, e pelas escritoras ficcionalizadas nos textos que compõem o dossiê *Água viva* – deixam de ser figurativas e passam a evocar somente temas, a fim de que, superada a descrição dos entornos concretos da “coisa”, uma realidade mais delicada e sensível da existência possa ser experimentada. Um exercício dessa conduta pode ser percebido quando a escritora tenta descrever um guarda-roupa:

⁶² Refiro-me aos três textos que compõem o processo de escritura: *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida, *Objeto gritante* e *Água viva*.

⁶³ Este é um dos onze textos – “Abstrato e figurativo” – que compuseram a publicação de Clarice Lispector na revista *Senhor* (1963, p. 74), n. 47, na seção “*Children’s corner*”. Ele é mantido em OG (p. 118), mas não aparece em *Água viva*. Outros dois textos de 1963 também são utilizados em AP e OG – “Um degrau acima” (AP, p. 145; OG, p. 175-176) e “Primavera não sentimental” (AP, p. 98-99; OG, p. 123-124) –, mas não compõem a versão final de 1973.

Mas eu também quero pintar um tema, quero criar um objeto. E esse objeto será – um guarda-roupa, pois que há de mais concreto? Tenho que estudar o guarda-roupa antes de pintá-lo. Que vejo? Vejo que o guarda-roupa parece penetrável porque tem uma porta. Mas ao abri-la vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função do guarda-roupa: conservar no escuro os travestis. Natureza: a inviolabilidade das coisas. Relação com pessoas: a gente se olha ao espelho da parte de dentro de sua porta, a gente se olha sempre em luz inconveniente porque o guarda-roupa nunca está em lugar adequado: desajeitado, fica de pé onde couber, sempre descomunal, corcunda, tímido e desastrado, sem saber como ser mais discreto, pois tem presença demais. Guarda-roupa é enorme, intruso, triste, bondoso. (AV, p. 98-99).

Esse trecho de AV, que apareceu pela primeira vez em “Fundo de gaveta” (1964, p. 148), inserido em AP (p. 142) e mantido em OG (p. 172), além de ser claramente um exercício de escrita da personagem, conota o posicionamento da antiescritora, ironizando o processo de criação narrativa, que tem por tradição a descrição de objetos, personagens, espaços, etc. a fim de compor um quadro figurativo necessário para a contextualização da cena, do fato, da intriga, dos episódios de uma história. Além disso, percebe-se que a luta da personagem reside justamente no drama da representação: ela foge do figurativo em sentido estrito, ao mesmo tempo em que a busca temática se configura em uma tentativa frustrada de objetivação, uma vez que a descrição fiel e figurativa de um objeto não se sustenta e a escritora não consegue manter em palavras (ou em imagens figurativas) toda a significação de um tema.

Ao meu ver, a arte nasce quando o ideal pragmático de comunicação é extrapolado, criando entornos à “coisa”, que ainda não foi conectada a nenhuma imagem, som, gosto, cheiro ou textura; um significado em sua forma pura, ainda virgem, nunca desfrutado, concebido, experimentado. Para tanto, nessa tentativa de apreender aquilo que, na falta de uma definição exata, escolho chamar de incognoscível, faz-se necessário desautomatizar a dinâmica de criação de sentidos convencionalizada pelas formas de expressão organizadas, regidas por leis próprias de funcionamento, uma vez que essa “coisa” parece deambular no aquém da própria ideia de significado, no subposto (*suppôt*), no subjétil, nas entranhas mais profundas do próprio sujeito – do latim *subjectus*, particípio passado de *subjicio*: pôr debaixo, submeter, subordinar (PRIBERAM, 2013) –, atrás do atrás do pensamento, em pura vibração.

Se a busca pelo inefável é o que move a arte, essa dicção esquizofrênica, em que há o rompimento das relações lógicas entre significantes e significados, pode carregar uma potência expressiva muito cara ao fazer artístico, uma vez que leva ao extremo esse processo de desautomatização da linguagem, pois rompe com o funcionamento básico do sistema da língua.

E eis que para devolver a sensação de vida para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já "passado" não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1970, p. 45).

A descrição do guarda-roupa feita pela escritora ficcionalizada de *Água viva* (p. 98-99) pode ser vista como um exemplo de singularização objetual, considerando que as nuances completamente subjetivas que compõem a figura do móvel acabam por não criar um reconhecimento empírico da coisa, uma imagem plástica em sua forma referencial, mas efeitos de sentido que fazem advir o singular, o inusitado, o insólito do objeto. “Mas eis que se abre a porta-espelho – e eis que, ao movimento que a porta faz, e na nova composição do quarto em sombra, nessa composição entram frascos e frascos de vidro de claridade fugitiva. Aí posso pintar a essência de um guarda-roupa. A essência que nunca é cantabile” (AV, p. 99).

A escritora/pintora quer penetrar no guarda-roupa em busca do conhecimento essencial da existência desse móvel, acreditando ser esta a única forma de pintá-lo – usando palavras – de forma verdadeira. O que ela quer é fugir da figuração referencial (descrição narrativa), que seria na música o equivalente ao som *cantabile*, ou seja, quando um instrumento imita a voz humana da parte “cantável”, a melodia que identifica uma canção. Assim, temos o esboço de uma pintura que cria uma visão de sensações (um guarda-roupa desajeitado, desastrado, indiscreto, intruso, tímido, bondoso), que obscurece as formas referenciais do objeto.

A substituição de um modo “satisfatório” de se escrever literatura, o que conferiu a Clarice Lispector todo um reconhecimento e prestígio ainda em vida, por uma espécie de experimentação textual que desarticula a narrativa em prol de um “figurativo do inominável” (AV, p. 97) parece ser uma atitude de total risco e, por isso, a incerteza de tal realização gera na escritora enunciada insegurança para se lançar nessa selvageria de significados, medo de se entregar a essa *Esquizolingagem* tencionada em sua produção, mas sempre tolhida: “Não fosse a resignação a um mundo que me obriga a ser sensata, como eu gritaria de susto às alegres monstruosidades pré-históricas [sic] da terra” (OG, p. 168).

O sentimento de impotência perante a linguagem com a qual se faz arte é diversas vezes citado no decorrer dos três textos; as escritoras de AP e OG e a pintora de AV afirmam que o abandono da razão e, portanto, do próprio conhecimento em si é uma atitude que as conduz a um campo obscuro, desconhecido e, nessa caverna ou selva, não há guia que direcione o exercício de escrita e pintura nesse mundo organicamente vivo, repleto de experimentações

misteriosas e mágicas. “Estou agora tendo vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou escrevendo? ~~Que eu saiba nunca vi ninguém escrever deste modo. O que~~ [Isso] me deixa solitária” (OG, p. 44)

Image-magie

Segundo Olga Borelli (1981, p. 56), devido à forma totalmente única de sua escrita, “Um crítico disse certa vez que Clarice não era propriamente uma escritora, pois não usava as palavras como tal, mas como uma forma de bruxaria”. Como resultado dessa visão, a autora foi convidada a participar do Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, na Colômbia, entre 24 e 28 agosto de 1975. Para a ocasião, ela preparou um texto intitulado “Literatura e magia”, que não foi lido inteiramente, talvez porque a escritora relatou mal-estar nas terras colombianas, talvez porque simplesmente se arrependeu – “Eu enjoou facilmente das coisas” (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 535).

Embora jamais saibamos o motivo pelo qual ela preferiu ler um de seus contos – “O ovo e a galinha” – ao invés do texto preparado para a conferência, “Literatura e magia” felizmente foi publicado postumamente em *Outros escritos* (2005) e logo de início revela uma informação significativa para esta discussão:

Eu mesma, pelo menos conscientemente, jamais lidei diretamente com mágica. No entanto, pintei um quadro, e uma amiga me aconselhou a não olhar para ele, pois poderia me fazer mal. Concordei. No quadro, que chamei de “Terror”, arranquei de mim, talvez através da magia, todo o horror que um ser sente no mundo. A tela era pintada de preto, quase no centro havia uma terrível mancha amarelo escuro, e dentro dessa mancha algo vermelho, preto e amarelo vivo. Parecia uma mariposa sem dentes querendo gritar, sem conseguir. Perto da massa amarela, por cima do preto, pintei dois pontos completamente brancos que talvez fossem a promessa do alívio futuro. Olhar para esse quadro me faz mal. (OE, p. 122-123).

Em outras versões desse texto⁶⁴, como a publicada postumamente por Olga Borelli (1981), a descrição da pintura é feita com outras palavras, inclusive para nomear a obra:

Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me faria mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama medo eu conseguira pôr pra fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo. É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro e no meio uma nervura vermelha, preta

⁶⁴ No Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, há algumas versões manuscritas e datilografadas desse texto, inclusive a versão realmente lida no congresso, além das respectivas traduções para o inglês, incluindo a versão de “O ovo e a galinha”.

e amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 57).

Neste trecho de “Literatura e magia”, que é o único que fala sobre pintura, Clarice claramente está se referindo a um de seus quadros reais, pintado em 16 maio de 1975, que por fim ganhou o nome de *Medo* e não *Terror*, como havia sido assinalado em outras versões do texto preparado para o congresso de bruxaria.



Imagem 9: *Medo* – Clarice Lispector.

16 mai. 1975. Óleo sobre madeira; 30,2 x 39,7 cm.

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Não parece ser coincidência o fato de Clarice Lispector exercitar a pintura algum tempo depois do término do processo de escritura de *Água viva*, justamente a obra que, em sua versão de 1973, traz os dramas de uma artista plástica aventurando-se pelos emaranhados da palavra escrita. Embora esse movimento de experimentação de outra linguagem, o oposto ao da personagem, não tenha começado nesse período – seu primeiro trabalho gráfico data de 1960, *Interior da gruta*⁶⁵ e, na ocasião do lançamento do segundo livro de Nélide Piñon, *Madeira*

⁶⁵ Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

feita cruz (1963), Clarice ofertou à amiga uma pintura homônima ao romance –, é após a publicação de *AV* que Lispector vai se lançar no mundo das imagens de forma mais intensa: das suas 22 pinturas, uma (sem título) é de 1973, dezoito⁶⁶ são de 1975 e a última data de 1976 (presente a Autran Dourado); todas foram pintadas sobre a madeira (técnica mista), com exceção de *Volumes* (1975), feita em tela. “Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor” (*AV*, p. 92).

Como Clarice disse que não era uma pintora, mas gostava de pintar⁶⁷, então parece que sua obra pictórica precisa ser lida à luz de sua mais recorrente expressão: o texto escrito. É nesse sentido que o *Medo* ou *Terror* dessa “mariposa sem dentes querendo gritar” (*OE*, p. 123) pode ser aproximado ao medo declarado pelas personagens do dossiê *Água viva*, uma vez que essa inter-relação entre pintura e escritura é autorizada pela própria obra: “Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo” (*AV*, p. 91).

Não por coincidência, em *Objeto gritante* a palavra “medo” aparece lexicalizada 59 vezes, ao lado de 34 em *AP* e 29 em *AV*, recorrência que pode estar relacionada à insegurança da própria escritora empírica em publicar uma obra tão canhestra como *OG* – lembremos da carta de José Américo Pessanha, que leu o datiloscrito a pedido da amiga. O processo de metamorfose pelo qual passa a escrita clariceana é evidenciado por meio da própria transformação textual dessa obra.

A enunciação do medo de escrever de forma experimental e avessa às convenções narrativo-literárias acaba por revelar também um desconforto existencial dessas personagens. Se fazer literatura era o que as definia enquanto sujeitos em um dado contexto de convívio artístico, com a crise desse modelo, as identidades dessas mulheres entram em um processo de implosão lenta e silenciosa, à medida que elas ainda em vão tentam dar ao leitor histórias figurativas. Nesse intento, evidenciamos a própria limitação da palavra em abarcar sentidos, criar realidades, descrever objetos concretos: se o enunciador de *Água viva* não consegue “tematizar objetivamente” sequer um guarda-roupa, o que esperar do enunciador do quadro *Medo* querendo figurar “todo o horror que um ser sente no mundo” (*OG*, p. 122)?

Pensando nesse lapso existencial que essa imagem sugere, em um diálogo intertextual, a pintura de Clarice pode fazer alusão ao famoso *O grito* (1893) – obra expressionista do

⁶⁶ Um desses quadros (sem título) não está datado, mas Carlos Mendes de Souza (2013, p. 166) acredita que essa pintura possa ser também de 1975.

⁶⁷ Conforme citação de Carlos Mendes de Souza (2013, p. 142) retirada da entrevista que Clarice Lispector concedeu a Elisabeth Marinheiro (*Diário de Borborema*) em 26 de outubro de 1975.

norueguês Edvard Munch –, uma vez que a mariposa sem dentes quer gritar e não consegue, assim como a figura andrógena de Munch sucumbe a um mudo e desesperado brado, que parece estar preso na materialidade da tela. O mesmo sentimento parece permear a protagonista de *Água viva*, que se sente como um bicho (uma mariposa?) querendo gritar: “Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo *o grito ancestral dentro de mim*: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com *medo* de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. (AV, p. 58. Grifo meu).

A ligação da obra escrita à plástica também pode ser vista na alusão às cores: “Hoje usei o ocre vermelho, ocre amarelo, o preto, e um pouco de branco” (AV, p. 90) – exatamente as mesmas cores descritas pelo enunciador de “Literatura e Magia” e presentes no quadro de 1975. Poderíamos relacionar a grande área preta da pintura ao estado de falta de visão que as escritoras/pintora ficcionalizadas parecem ter perante os significados do mundo representados por linguagem escrita limitada: “Sinto-me tão perdida. [...] Que o Deus me ajude: estou sem guia e é de novo escuro” (AV, p. 53).

Nesse oco semântico, na caverna selvagem onde esvoaçam uma multiplicidade de significados soltos, sentidos que dão figuração ao mundo, a recém-nascida escritora/pintora se sente acuada, amedrontada, sem guia que lhe forneça segurança necessária para escrever/pintar: “A escuridão é meu caldo de cultura. A escuridão é rica. Vou escrevendo – vou escrevendo e me arriscando à desconexão. Cada frase nada tem a ver com outra? Tem subterraneamente” (OG, p. 5). No escuro é que ela se guia, tateando palavras, caçando significados, reconstruindo a vida a partir de um estado todo novo de dar nome às coisas: sem racionalizações, sem lógicas de funcionamento, apenas pelo fluxo do grito ancestral que vem detrás do pensamento, antes da razão formar palavras pesadas de sentidos.

Vejo-me pequena, fraca e desamparada no enorme ~~sobrado~~ [casa] de minha infância, sem ter a quem me dirigir e me sentindo abandonada por Deus. Tive que me guiar no escuro, abraçando com temor o meu próprio corpo. Desde então, meu senhor, eu só consegui ter uma certa relativa maturidade artística. Eu quero me entregar cegamente à crença porque já vi que não consigo entender com a cabeça o mundo, não sou bastante inteligente. (OG, p. 143).

O sentimento de falência da língua organizada é recorrente em todo o texto. Acompanhamos o drama da escritora/pintora arriscando-se em meio às construções periclitantes de uma linguagem experimental, que está sendo exercitada sem ter um guia como há na expressão linguística institucionalizada. Ela tenciona escrever em uma “não língua” e, já que as palavras são falhas, então, outras formas de expressão são evocadas, sendo a pintura a

primeira delas, seguida da música, linguagem do corpo, silêncio: uma inusitada dicção que vai desabrochando lentamente, algo ainda muito desconhecido para ela e, por isso, causando medo, terror, insegurança.

Sou um coração batendo no mundo.
 Você que me lê que me ajude a nascer.
 Espere: está ficando escuro. Mais.
 Mais escuro.
 O instante é de um escuro total.
 Continua.
 Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva. (AV, p. 43).

Em meio à escuridão total da gruta onde a protagonista-bicho nasce, surge uma forma luminescente capaz de acabar com seu medo. No quadro, por cima do preto, há dois pontos brancos, um acima e outro abaixo da massa amarela, “que talvez fossem promessa do alívio futuro” (OE, p. 123). Essas marcas brancas luminescentes tematicamente podem estar relacionadas à ideia de um futuro que vem clarear a escuridão do presente inapreensível em que vive essa escritora/pintora: “A coisa vivida me espanta assim como me espanta o futuro. Este, como o já passado, é intangível, mera suposição. Estou nesse instante em um vazio branco esperando o próximo instante, cortar o tempo é apenas hipótese de trabalho” (AV, p. 62-63).

A dicotomia entre luz e trevas, tanto no quadro quanto nos textos do dossiê *Água viva*, pode estar relacionada ao doloroso processo de entrega à selvageria do instante-já. À ideia da destituição dos discursos que mantêm uma certa estabilidade identitária – como as narrativas do passado, fornecendo bases axiológicas aos sujeitos, que se reconhecem pela sua própria história de vida, ou promessas e esperanças futuras, que motivam e direcionam as atitudes do presente –, as escritoras ficcionalizadas sucumbem ao medo de encarar de frente suas vidas em estado cru, no *aqui* e no *agora*, no já da caverna escura em que acabam de nascer. “Aliás não era o medo. Aliás era o terror. Aliás era a queda de todo o meu futuro” (OG, p. 99).

É possível identificar o sentimento de esperança na personagem, como se o branco fosse um descanso intermitente, uma luminosidade que, mesmo trêmula, clareia a luta de um ser contra o medo experimentado no escuro selvático da caverna. No entanto, a área pintada de preto na imagem é muito maior que a luz débil do branco, traço que demonstra que os momentos de terror das escritoras/pintora e daquela mariposa se apresentam de forma mais enfática que as promessas de alívio futuro; talvez porque o futuro seja apenas uma virtualidade e o que elas querem é viver apenas no agora do “ser”: a música do presente “é terrível e me ameaça. Sinto

que não posso mais parar e me assusto. Procuo me distrair do medo. Mas há muito já parou o martelar real: estou sendo o incessante martelar em mim (AV, p. 20). “Entre as marteladas eu ouço o silêncio” (SV, p. 103).

Mesmo a promessa de alívio futuro sendo algo que espanta, essa seria a única forma de suportar todo o terror que uma mariposa sente (no presente) dentro de seu casulo, esperando a metamorfose (futura), prestes a nascer. Seria essa transfiguração a entrega total e sem medidas ao próximo instante desconhecido, ao Deus, ao “it”, à coisa selvática que é sempre camuflada pelos artifícios de nossa pretensa humanidade? No dia 9 de dezembro de 1977, no dia de sua morte, Clarice Lispector dita à amiga Olga Borelli o seguinte trecho: “– Súbita falta de ar. Muito antes da metamorfose e meu mal-estar, eu já havia notado num quadro pintado em minha casa um começo. Eu, eu, se não me falha a memória, morrerei” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 61).

A morte pode ser vista como um paradoxo existencial da vida, direcionando escolhas, estabelecendo alvos, condicionando ou libertando comportamentos. Por vezes, ela é redenção, mas para se chegar a esse estado é preciso antes passar pelo caminho do calvário: destituir-se de predicados humanos, transformar-se em coisa, objeto que pode ser pregado, martelado, dilacerado, para que, a partir de sua total aniquilação, possa surgir um corpo novo, um corpo pleno e sem órgãos, de pura vida, intensidade, significação e nenhuma dependência material, nem do organismo, nem da palavra que, por sua proferição, poderia batizá-lo como um “ser”.

“Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito” (AV, p. 54). Esse processo doloroso de morte e renascimento pelo qual passam as escritoras/pintora dos textos de *Água viva* tensiona toda a escritura e pintura das obras, uma vez que isso implica centralmente a destituição de um dos predicados humanos mais distintivos: a capacidade de linguagem e, em sentido estrito, a própria língua organizada. Com certeza, esse não é um caminho fácil de se percorrer, pois o desmonte da palavra implica na desarticulação da identidade do próprio sujeito. “Eu na minha solidão quase vou explodir. Morrer deve ser uma muda explosão interna. O corpo não aguenta mais ser corpo” (AV, p. 100).

Seria possível dizer que o *medo* ou *terror* que sentem as personagens é, principalmente, consequência de um esforço para estar avesso às construções estanques da língua, pois o que elas buscam é um tipo de expressão aquém da linguagem organizada, antes da logicidade, atrás do pensamento:

Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. Sei que tenho medo de momentos nos quais não uso os pensamentos

e é um momentâneo estado difícil de ser alcançado, e que, todo secreto, não usa mais as palavras com que se produzem pensamentos. Não usar palavras é perder a identidade? é perder-se nas essenciais trevas daninhas? Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias. Realizo o realizável mas o irrealizável eu vivo e o significado de mim e do mundo e de ti não é evidente. É fantástico, e lido comigo nesses momentos com imensa delicadeza. Deus é uma forma de ser? é a abstração que se materializa na natureza do que existe? Minhas raízes estão nas trevas divinas. Raízes sonolentas. Vacilando nas escuridões. (AV, p. 85-86).

Essa recusa em representar os sentidos com palavras de um código preexistente, organizado e humanizado, e o exercício de uma dicção experimental que funde outros signos, como o sonoro e o imagético, talvez digam respeito à tentativa de estabelecer um “monólogo com a vida” e para isso seria, então, necessário deixar de usar palavras para experimentar outras possibilidades mais sensíveis de se entrar em contato: a música – “Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado” (AV, p. 98) –, gestos – “Escrevo em signos que são mais um gesto que voz” (AV, 28) –, voz – “[...] eu te escrevo com minha voz” (AV, p. 47-48) –, corpo – “Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra” (AV, p. 13) –, a pintura – “Não pinto ideias, pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto?” (AV, p. 13).

É por essa junção potencial de diversos signos que a pintora sustenta a sua experimentação da palavra, na busca por apreender ecos de significados “de mim e do mundo e de ti” (AV, p. 86) e de Deus, da vida primeira, neutra, selvagem. Isso seria captar “o figurativo do inominável” (AV, p. 97), o X, *it*, objeto-bicho que grita aleluia em alegria profunda, “o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica” (AV, p. 9). Para tocar no inatingível, entender Deus e os mistérios da vida, é preciso desviciar as palavras dos seus significados convencionados, deixando-as apenas em sua materialidade: palavra-objeto que tilinta livremente no oco da gruta. Todavia, há nesse processo um dilema, pois como continuar a ser escritora fazendo uso de signos ocios de sentido? Como escrever um antilivro, pintar um antiquadro, tocar uma antimelodia, fazer uma antiarte – expressões todas inapreensíveis e incontroláveis: “Este livro é inefável que não consigo controlá-lo” (OG, p. 98) – em um cenário artístico-cultural que não comporta essa conduta de produção? Com a queda da “instituição língua”, há também o rompimento das identidades.

Nesse sentido, aquele paradoxo existencial se acentua quando a escritora recém-nascida precisa abdicar da sua própria condição humana, transfigurando-se em um objeto gritante para comungar do mistério da vida, o mesmo inefável mistério que sempre quisera ela atingir com suas palavras e imagens figurativas.

Eu sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Eu já não sou gente. Sou objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. Exige e exige a minha vida. Eu não vou obedecer. Se eu tenho que ser um objeto – que seja um objeto gritante. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói [sic] e como grita pedindo socorro. Mas faltam-me lágrimas – sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de Deus: tal é o meu destino humano. O que me salva de ser totalmente objeto é o grito. Eu – eu! – protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. (OG, p. 180).

Enfim, a metamorfose. Desprovida de atributos humanos, o grito é uma tábua de salvação que lhe permite manter laços com sua identidade discursiva, sem afundar totalmente na selvageria do mundo, mesmo que a articulação das palavras deixe de ser representativa e da boca só saia o som do inefável. Como em G. H. (PSGH, p. 118-119), a palavra-borboleta esvoaça livremente, sem significante e significado, voando a esmo dentro da boca em pura forma de som, dizendo o nada.

Como bem destacou José Américo Pessanha, no *Objeto gritante* há tentativa de se criar uma poética do pensamento, fazendo com que a abordagem psicológica, bastante conhecida nos textos clariceanos, dê espaço aos ditames daquilo que se encontra “atrás do atrás do pensamento” (OG, p. 180), antes de toda lógica, razão, inteligência.

Parece-me que tudo isso anuncia uma mutação em você mesma: depois de tanto negar o pensamento-hábito (como Martim de “A maçã”), você recupera a linguagem-pensamento e em vez de descrever vivências penumbrosas ou quase ao nível da pura percepção sensível (as crianças, os bichos, os “pobres de espírito” de suas primeiras obras), você fala deixando que falem suas personagens (suas muitas máscaras): você deixa pensar ou pré-pensar. E então que surge a necessidade de pensar livremente – sem artefato ou artifício? E aí que se explica um pouco esse grito do objeto? Talvez. Se for – é ótimo que ele grite, e alto. (PESSANHA, 1972, p. 3).

Libertar “o mudo grito ancestral” (AP, p. 14) de intenso horror ou de profunda alegria faiscante: “o êxtase secreto” (AV, p. 33) dos deuses. Todavia, fica muito claro que esse desejo de se entregar ao caos não se concretiza em termos práticos, apenas no plano temático, pois se ela se ela lançasse nessa selvageria não haveria livro. Sabendo desse dilema, a escritora/pintora vai tateando as paredes da caverna para encontrar formas luminescentes capazes de clarear um

pouco sua experiência, desejando forjar uma forma de linguagem que esteja atrás do pensamento, antes das palavras e do raciocínio, antes da materialidade fechada dos signos, a fim de talvez se aproximar de um mistério de vida que lhe é obscuro, talvez de Deus em sua monstruosidade, o que lhe dá medo.

E Deus é uma criação monstruosa. Eu tenho medo de Deus porque ele é total demais para o meu tamanho. E também tenho uma espécie de pudor em relação a Ele: há coisas minhas que nem Ele sabe. Medo? Conheço um ela que se apavora com borboletas como se estas fossem sobrenaturais. E a parte divina das borboletas é mesmo de dar terror. E conheço um ele que se arrepia todo de horror diante de flores – acha que as flores são assombradamente delicadas como um suspiro de ninguém no escuro. Eu é que estou escutando o assobio no escuro. Eu que sou doente da condição humana. Eu me revolto: não quero mais ser gente. (AV, p. 111-112).

Entre o medo e a ousadia, o discurso dessa mulher vai se construindo como um mantra de elevação espiritual e de negação terrena das palavras humanas carregadas de conceitos, como o de Deus. Com cuidado, essa linguagem-pensamento-sentimento, de sentido corpóreo, audível, reluzente, concreto, vai se formando a partir da evocação da plasticidade etérea da pintura das coisas (pintura dos contornos que extrapolam as linhas, as cores, luzes e sombras); da soada dos fonemas, zunidos, silêncios executados como música (ritmo, melodia, tom, volumes físicos e sonoros que vibram em ondas inefáveis pelo ar); da performance do corpo que responde aos estímulos sensoriais de dor, medo, excitação, euforia, angústia, etc. à medida que o texto vai se formando enquanto expressão fidedigna do ato de nascer, viver, morrer e transformar-se.

“Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro” (AV, p. 11). Apesar de escritura, pintura e música serem articuladas nesse desejo de constituição de uma linguagem única, o corpo é caminho pelo qual os sentidos são agenciados e de onde fluem suas vertentes, linhas de fuga e conexões.

Essa seria uma linguagem cinestésica, porque é linguagem-corpo, da propriocepção da materialidade da vida e dos limites dos movimentos de um organismo, mas acima de tudo ela é cenestésica, pois extrapola a racionalização dos sentimentos corporais e atinge um nível de percepção imaterial, que não depende das funções orgânicas, como a dos cinco sentidos, para acontecer e gerar intensidades: o sabor-a-ti é abstrato, pois não é sentido com a língua. Como nada existe inteligivelmente sem a intermediação de um código de registro que possa ser reconhecido em uma comunidade, caso contrário um significado nunca poderia ser transmitido, então, a escritora/pintora de *Água viva* recorre à sinestesia como artifício discursivo para pôr

em palavras a experiência sensorial vivida, tentando evitar a traição dos signos e das convenções linguísticas que, pretensiosamente, encarceram significações estanques.

Cinestesia, cenestesia e sinestesia aqui não são termos homófonos e parônimos, mas funcionam conectados a partir de um mesmo princípio: o da escrita do corpo, que articula signos diversos e que expressa o estado passional no qual se encontram as escritoras/pintora ficcionalizadas. No entanto, apesar de todo esforço, elas se deparam com um sentimento de colapso de seus discursos forjados, que nem bem acabaram de nascer e já estão em vias de entrar em falência, porque não é possível comportar toda a multiplicidade, heterogeneidade, singularidade e complexidade das coisas. O mistério da vida na monstruosidade de Deus é algo que causa grande medo e terror, justamente porque não pode ser compreendido em sua completude, mesmo quando se entra em contato a partir de signos mais sensíveis: nem a pintura ou a música conseguem apreender todo o horror de uma borboleta viva, a delicadeza diabólica de uma flor; o que nos atrapalha o contágio profundo é justamente a escuridão inerente à condição humana, nossa incapacidade de compreensão fora da lógica do raciocínio organizado na língua.

Seria, então, o quadro *Medo* a tentativa de expressão desse estado de espírito no qual se percebem as escritoras/pintora dos textos de *Água viva*? Medo do desconhecido, da selvageria, do assovio do escuro: desistência e falência de uma identidade humana que tem no discurso sua garantia de existência: expressar-se sem palavras “é perder-se nas essenciais trevas daninhas” (AV, p. 86). Mesmo assim, com medo e terror, a pintora continua buscando um sentido que extrapole o significante e o significado da palavra:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. (AV, p. 25).

A metáfora utilizada pela protagonista é muito feliz para explicar a dinâmica de funcionamento da sua escrita: uma palavra material que pesca o que não é palavra, a entrelinha, ou seja, o sentido que evola da materialidade fixa do significante, mas que não é apenas o significado convencionado a ele. Pensando de outra forma, o que a personagem quer é jogar fora o enunciado e ficar apenas com a enunciação, como se fosse possível existir uma forma de entrar em contato com os sentidos sem precisar da plasticidade/materialidade de uma linguagem – a epígrafe de *Água viva* (p. 7) revela justamente essa ideia: “Tinha que existir uma pintura

totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito” (Michel Seuphor).

Pode-se dizer que o desejo de realização plena da protagonista só seria possível com o rompimento e até a aniquilação dos sistemas simbólicos – no caso da literatura, a própria língua –, mas esse violento processo de ruptura não seria suficiente para trazer as respostas de que essa escritora tanto necessita. Por isso, eis sua frustração: quando o significado puro (a não-palavra) morde a isca (a palavra), ele incorpora uma identidade de linguagem e então passa a exprimir sentidos interpretáveis; o tempo todo a escrita exercitada no livro está em vias de se contextualizar na lógica dos signos linguísticos, se reestabelecendo como código organizado, exatamente o que a escritora não quer: “[...] quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos” (AV, p. 99).

Então, já que não usar mais as palavras para expressar pensamentos seria perder a identidade, a protagonista afirma que sua única possibilidade de redenção seria se a escrita fosse articulada distraidamente, sem “a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido” (AV, p. 25), mesmo sem guia, se entregando à solidão do escuro, que dá medo.

Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem – já estou sem medo. O que me guia é apenas um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento. Ir me seguindo é na verdade o que faço quando vou te escrevendo e agora mesmo: sigo-me sem saber ao que me levará. [...]. Agora estou com medo. Porque vou te dizer uma coisa. Espero que o medo passe. Passou. (AV, p. 78-79).

Não podemos dizer que a narrativa caminha para uma resolução passional, mas em alguns momentos a protagonista afirma encontrar aqueles pontos brancos de alívio, uma escapatória momentânea do sentimento de medo que a assola. Talvez seja possível entender o próprio ato de escrever – esse processo doído e experimental – como uma espécie de terapia do medo, uma forma de lidar com a palavra periclitante e, a partir do seu uso voluntário e distraído, descobrir outras formas de sentir. A personagem, que também está lidando com o horror que um ser sente no mundo, assim como sugere a leitura do enunciador de “Literatura e Magia” a respeito do quadro *Medo* ou *Terror*, parece vislumbrar no sentimento de alegria um descanso para sua tensão, uma salvação mais confortante que a “fê em trevas”:

Quem tem piedade de nós? Somos uns abandonados? uns entregues ao desespero? Não, tem que haver um consolo possível. Juro: tem que haver. Eu não tenho é coragem de dizer a verdade que nós sabemos. Há palavras proibidas. Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com alegria.

Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. Porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia senão a fé em trevas – porque é cruel demais, então respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que se passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. (AV, p. 112-113).

Alegria puríssima, levíssima, alegria atonal, indomável, doida. Esse é o grito esquizo de profunda alegria que reivindica a personagem: o direito ao “grito de felicidade diabólica” em meio às trevas da condição humana limitada, “uma tal aleluia [...] que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação” (AV, p. 9). A alegria seja, talvez, o tema daqueles pontos brancos pintados no escuro do *Medo*: é a promessa de alívio futuro para a protagonista, sua esperança contra a desistência imanente na escuridão da existência humana. É nesse sentido que o quadro *Medo* ou *Terror* parece ser a mais crua figuração plástica desse grito de socorro, de alegria profunda, de desespero, de alívio encontrado nos pontos completamente brancos de luminosidade trêmula, mas necessária.

No entanto, sua alegria só será pura no instante-já se ela for sentida, vivida, atualizada e não fixada em palavras. É nesse ponto que se percebe a limitação e falência dessa proposta de ruptura, uma vez que traduzir em linguagem (enunciado/expressão) a experiência é a única e inexorável forma de atualização daquilo que foi singularmente vivido. Assim, é possível entender por que a protagonista afirma que às vezes termina desistindo – e a versão final publicada, *Água viva*, é a efetuação dessa desistência, da resignação ao sistema da língua, do regresso ao mundo dos significados condicionados –, já que a linguagem é a mais rígida couraça humana e dela não é possível se desfazer sem que a vida amórfica de dentro se perca fora do seu invólucro humanizado; esse núcleo de vida é o que a personagem chama de “coisa”, “X”, “it”: “It é mole e é ostra e é placenta” (AV, p. 45), “O it vivo é o Deus” (AV, p. 36).

Se o que ela deseja é entrar em contato com esse “it”, é necessário, então, falar sem utilizar palavras, pintar sem a limitação da tela ou da madeira, experimentar a enunciação sem ter que passar pela materialidade de um enunciado. Porém, nada existe sem a máscara da linguagem e é nesse sentido que a personagem se depara com a falência dessa dicção experimental esquizo que vai surgindo no decorrer do livro, cujo grito mudo de medo ou terror parece ser ouvido nas entrelinhas.

A recorrência a outros códigos de significação, como a imagem, o som e o gesto, marca a conduta da escritora/pintora, uma vez que, não podendo se comunicar fora de uma moldura

preestabelecida pela materialidade de uma língua, ou seja, nada existe de forma perene fora do discurso, mesmo com *medo*, ela tenta exercitar uma dicção de linguagem criada a partir da articulação de outros signos mais sensíveis à sua experiência de vida. É assim que o quadro *Medo* ou *Terror* talvez possa ser lido como a concretização desse desejo de expressar horror e desespero em estar presa à condição humana; a pintura é um grito mudo e desesperado de um ser que quer se libertar da gruta escura na qual está aprisionado, romper com o invólucro que tolhe o “it” mole e vivo e o impede de se manifestar em sua monstruosidade, que talvez seja uma das faces de Deus.

Se nos textos de *Água viva* o drama reside na expressividade e representatividade de uma linguagem humana que falha, pode-se pensar que mesmo o exercício de uma outra dicção, que chamo de *Esquizolinguagem*, que deseja romper com a palavra e deambular entre pintura, música, corpo e palavra está em vias de falência, a não ser que a pintura não seja imagem, a palavra não seja significante/significado, o som seja mais que ruído e o corpo esteja sem órgãos. Assim, o que se deseja é entrar em contato com sentidos do mundo, da vida, de Deus, do “it” sem ter que passar pela materialidade do código, mas se isso não é possível, então que o código seja ressignificado, reorganizado, esquizofrenizado em favor da experimentação: “quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra é aí que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida” (AV, p. 100).

Esse movimento entre o signo linguístico e o imagético é recorrente na obra clariceana principalmente a partir de 1960, data do seu primeiro quadro, revelando talvez essa tentativa da autora empírica em se expressar fazendo uso de uma linguagem que pudesse ser mais eficaz para expressar os sentidos insólitos da vida – drama vivido também pelas escritoras/pintoras dos textos de *Água viva*. Em “Literatura de vanguarda no Brasil”, texto preparado para sua participação no XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, realizado, de 29 a 31 de agosto de 1963, na Universidade do Texas (E. U. A.), Clarice Lispector, convidada a falar sobre a experiência literária do modernismo brasileiro, aborda a estrita relação entre a escritura e a pintura. Abaixo trago um fragmento desse texto, publicado postumamente por Olga Borelli:

Quanto ao fato de eu escrever, digo – se interessa a alguém – que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse e que me faria bem, não me serve como meio de libertação. Talvez de agora em diante eu não mais escreva e apenas aprofunde em minha vida. Ou talvez esse aprofundamento de vida me leve de novo a escrever. De nada sei. O que me ‘descontrai’, por incrível que pareça, é pintar, e não ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus,

entre aspas, ‘quadros’ a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas, sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço. Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 69-70).

Esse amadorismo cultivado, que Clarice em alguns momentos relatou ter tanto para com sua escrita quanto para com a pintura, pode ser percebido também nas personagens de *AP*, *OG* e *AV*, que confessam estar sem um guia, escrevendo e pintando no agora, sem método, conforme os sentidos vão sendo experimentados. “Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes” (*AV*, p. 31). O exercício dessa linguagem na qual confluem palavras, imagens e sons, acima de tudo, se apresenta como terapia existencial, uma vez que, assim como Clarice Lispector, as personagens procuram por paz e libertação.

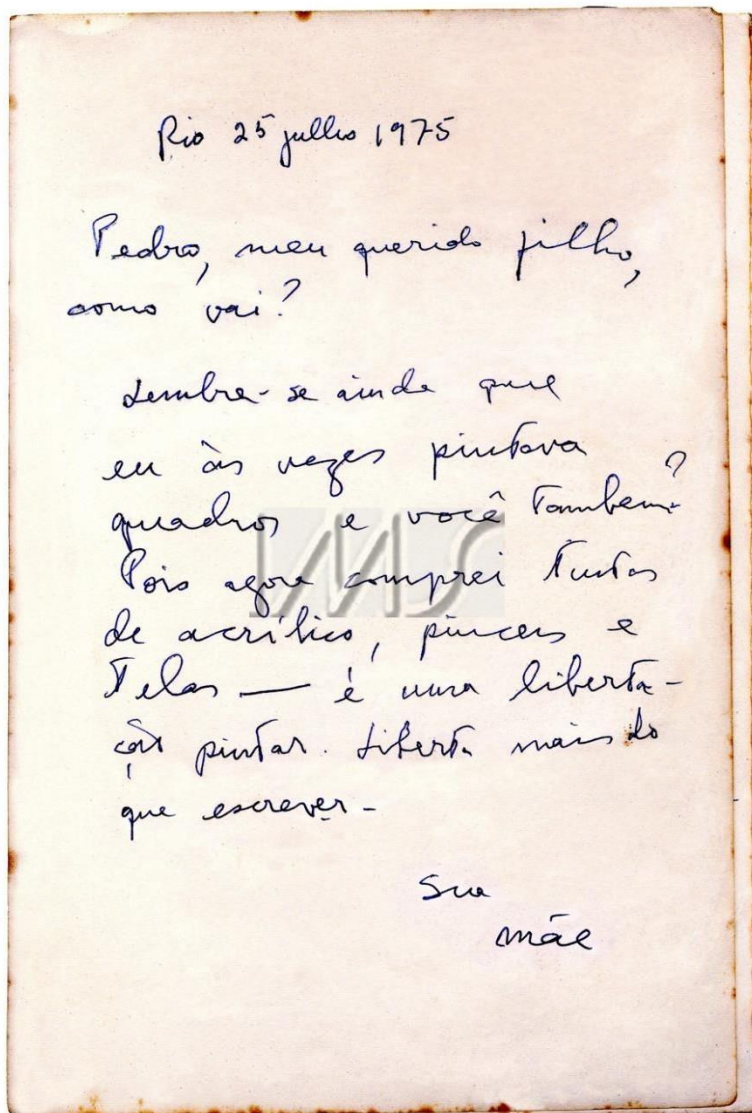


Imagem 10: Carta ao filho, Pedro – Clarice Lispector. Rio de Janeiro, 25 jul. 1975. Fonte: Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Pintar sem ser pintora, sem responder às expectativas de outrem, nem seguir tendências artísticas que a técnica poderia impor – talvez seja esse o movimento que Clarice Lispector quer levar para o processo de criação literária: escrever a esmo como quem brinca com cores, formas, sensações, perspectivas, volumes, figuras; escrever sobre nada sublime, sem objetivo anteposto, apenas deambulando pelas palavras-coisa vazias de significados, mas vibrantes, esfuziantes, plenas de imagem e som. Se, antes de se formarem os discursos organizados, há apenas os sentidos soltos no mundo abstrato e virtual, seria essa a dicção da linguagem-pensamento a que se referiu José Américo Pessanha? Pensar ou pré-pensar de forma livre, sem artefatos ou artifícios: um grito puro de significâncias, “grito puro e sem pedir esmolas” (HE, p. 13).

A palavra muda no som musical

Pensando nessa hibridez tencionada nos textos de Clarice Lispector, ao lado da pintura, a música pode ser vista como uma das suas fugas mais significativas nessa linguagem experimental idealizada, principalmente, em *Água viva*. São diversas as recorrências à música presentes em obras clariceanas, das quais a mais emblemática para mim se encontra na “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)” de *A hora da estrela*, de 1977. Nesse trecho, o narrador/escritor Rodrigo S. M. dedica sua escrita a diversos compositores e suas peças musicais – “todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo” (HE, p. 09) –, suspeitando que na música pudessem esvoaçar sentidos que, pela só expressão da palavra ou por seu silêncio, não poderiam ser tocados.

É de grande significação a dedicatória de Clarice Lispector no início do livro, visto que os compositores ali evocados, dentre eles um brasileiro, pernambucano, nascido em Recife e ainda vivo – Marlos Nobre –, representam marcos na história da música, como se o enunciador quisesse dizer que a arte musical, desde seus primórdios, já tivesse conseguido alcançar sentidos exímios, o que a linguagem humana talvez nunca seja capaz, já que está presa ao código preestabelecido por uma comunidade linguística. Não é à toa que Clarice se refere àqueles músicos como seus profetas do presente, já que a vaticinaram a fazer algo que com primazia já faziam.

Em *Água viva* a presença da música é muito significativa, já começando pela epígrafe do livro, uma citação do pintor belga Fernand Berckelaers (1901-1999), utilizando o pseudônimo de Michel Seuphor:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, *como a música*, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em *evocar os reinos incommunicáveis do espírito*, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (AV, p. 7. Grifo meu).

Esse trecho dialoga diretamente com a dedicatória de Rodrigo S. M. (na verdade Clarice Lispector), narrador de *A hora da estrela*, uma vez que em ambos os excertos a música tocada, aquela que atinge o espectador de uma orquestra, é vista como uma expressão livre da materialidade de códigos, como a palavra escrita e a figura, uma vez que consegue atingir “zonas assustadoramente inesperadas” (HE, p. 9) e “evocar os reinos incommunicáveis do espírito” (p. 7) sem utilizar uma única palavra, uma única figura, uma narrativa; os narradores de Clarice estão destacando a limitação do código gráfico em abarcar sentidos fora daqueles já preestabelecidos pela materialidade do signo.

De forma muito prática, selecionei alguns recortes nos quais aparecem termos como música, musical, canto, instrumento, etc., com o objetivo de apenas exemplificar a grande recorrência da música em *Água viva*:

E meu canto é de ninguém. [...] Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. (AV, p. 11).

Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. (AV., p. 22).

Estou sendo antimelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários. Para onde vou? e a resposta é: vou. (AV, p. 34)

De vez em quando te darei uma leve história – área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva. (AV, p. 39).

O que estou escrevendo é música do ar. (AV, p. 44).

A natureza em cântico coral e eu morrendo. O que canta a natureza? a própria palavra final que não é nunca mais eu [...]. Ouço címbalos e trombetas e tamborins que enchem o ar de barulhos e marulhos abafando então o silêncio do disco do sol e seu prodígio. (AV, p. 48)

Estou tão ampla. Sou coerente: meu cântico é profundo. Devagar. Mas crescendo. (AV, p. 52)

Como reproduzir em palavras o gosto? Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo. [...] O caos de novo se prepara como instrumentos musicais que se afinam antes de

começar a música eletrônica. Estou improvisando e a beleza do que improviso é fuga⁶⁸. (AV, p. 55).

Como a narradora é uma artista plástica que, por algumas razões, decide se arriscar no reino hostil das palavras, nesse intento ela percebe a dificuldade de lidar com o material deficiente da escrita, recorrendo, vez ou outra, a diferentes signos mais sensíveis, como a pintura e a música, como já citei. Um exemplo dessa hibridez na construção do discurso da protagonista pode ser visto quando ela declara que vai pintar um adágio, que é uma composição musical com um andamento lento⁶⁹. “Vou fazer um adaggio. Leia devagar e com paz. É um largo afresco. Nascer é assim: [...]” (AV, p. 50). Dessa forma, usando apenas palavras, a narradora começa a pintura temática sobre o ato de nascer, que precisa ser lida como música, em um ritmo lento. Então, ela faz uma descrição insólita de elementos da natureza, plantas, animais, além de digressões como uma lengalenga que vai se formando como um “canto fosco e negro” em “voz de contralto” (AV, p. 52). Eis um trecho:

Os girassóis lentamente viram suas corolas para o sol. O trigo está maduro. O pão é com doçura que se come. Meu impulso se liga ao das raízes das árvores [...]. Parei para tomar água fresca: o copo neste instante-já é de grosso cristal facetado e com milhares de faíscas de instantes. Os objetos são tempo parado? Continua a lua cheia. Relógios pararam e o som de um carrilhão rouco escorre pelo muro. Quero ser enterrada com o relógio no pulso para que na terra algo possa pulsar o tempo. Estou tão ampla. Sou coerente: meu cântico é profundo. Devagar. Mas crescendo. Está crescendo mais ainda. Se crescer muito vira lua cheia e silêncio, e fantasmagórico chão lunar. À espreita do tempo que me para. O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível. O que vem é imprevisto. Para ser inutilmente sincera devo dizer que agora são seis e quinze da manhã. (AV, p. 50-52).

A destreza da artista plástica pode ser percebida na criação das imagens – girassóis, sol, trigo, pão, raízes, árvores, água, copo, cristal, faíscas, relógios, lua, etc. –, que pouco ou quase nada, à primeira vista, se refere ao ato de nascer, como podemos imaginar a partir das representações sustentadas pelo senso comum ou por significações previstas no sistema da língua. Todavia, o texto leva o leitor a uma experimentação sensorial, visual, de vida, uma percepção inusitada de algo que por si só não pode ser dito – o ato de nascer –, mas apenas experimentado.

⁶⁸ Em música, uma fuga é um estilo de composição polifônica e imitativa, de um tema principal, com sua origem na música barroca. Na composição musical o tema é repetido por outras vozes que entram sucessivamente e continuam de maneira entrelaçada. “Gênero de música em que as partes se repetem sucessivamente e parecem fugir umas das outras, finalizando sempre em consonâncias” (PRIBERAM, 2013).

⁶⁹ Termo do italiano: de forma lenta, comodamente. “Trecho musical de andamento vagaroso” (PRIBERAM, 2013).

Essa descrição composta pelo entrecruzamento entre o escrito, o pintado e cantado/tocado como música não possui a linearidade e organização e, ao terminar sua pintura/composição musical, criada em cerca de três páginas de texto feito com palavras, a escritora-pintora declara agora estar apenas com a parca matéria da *palavra* e sem nenhum guia para conduzi-la nesse campo inóspito: “O adaggio chegou ao fim. Então começo. Não minto. [...] Sinto-me tão perdida. Vivo de um segredo que se irradia em raios luminosos que me ofuscariam se eu não os cobrisse com um manto pesado de falsas certezas” (AV, p. 53).

O discurso socialmente reconhecido, a língua organizada e fechada em significantes e significados convencionados, é esse manto de falsas certezas que cobre a experiência de raios luminosos da protagonista. No entanto, no decorrer da obra, ela parece estar abrindo mão da escrita automatizada para experimentar outras linguagens que lhes sejam mais leves. “Estou é improvisando. Mas que mal tem isto? eu improviso como no jazz improvisam a música. Aliás estou tentando escrever o indizível da música. A música diz e diz e diz e há certa angústia no querer dizer e na verdade ~~nada contar~~ [não falar]. Eu me perco na música como me perco na realidade objetivada” (OG, p. 4).

Esse improviso será o modo escolhido pela escritora para perpassar pela língua sem imprimir no texto as “grossas certezas” que já vêm embutidas nas palavras. O amadorismo, o improviso, a dissonância, a desarmonia serão estratégias adotadas para esse experimentalismo linguístico, que encontrará na música seu “modelo” de dicção.

Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. Música de câmara⁷⁰ é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara. E isto que tento escrever é maneira de me debater. Estou apavorada. (AV, p. 56).

Apesar de seu desejo de se entregar a esse mundo de significações livres, que não ilustram uma história e não lançam um mito, retomando mais uma vez a ideia de Michel Seuphor, a escritora ficcionalizada declara estar apavorada e com medo de se lançar nessas falsas certezas, nesse experimentalismo antimelódico que nega, mesmo na música, a melodia cantábil, o *Leitmotiv*⁷¹ com seus traços de identidade e identificação, o ilustrativo, o figurativo, o racional. A ideia seria usar a escrita para evocar uma música de palavras ilegíveis e

⁷⁰ Música de câmara é um estilo erudito composto para um pequeno grupo de instrumentos ou vozes que tradicionalmente podiam acomodar-se nas câmaras de um palácio. Atualmente, designa um gênero destinado a poucos instrumentos e executado em locais pequenos (PRIBERAM, 2013).

⁷¹ *Leitmotiv* é uma técnica de composição introduzida pelo alemão Richard Wagner em suas óperas, constituindo-se em tema associado, no decurso de todo o drama musical, a uma personagem, uma situação, um sentimento, ou um objeto.

antimelódicas, palavras que funcionariam soltas, na desarmonia, na dissonância, de onde evoliria um sentido único e desejado – conduta muito próxima à *Esquizolingagem* exercitada por meio das glossolalias de Artaud.

Vemos que o que a narradora-personagem de *Água viva* quer é fazer “uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já” (AV, p. 12) e não usar “o manto pesado de falsas certezas” (AV, p. 53) para se significar e traduzir o mundo. O agora ou instante-já é um tempo inatingível e, portanto, extremamente desejável, pois é o tempo da vibração atual das coisas: “E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é” (AV, p. 10).

Nesse sentido, essa linguagem idealizada pela narradora poderia funcionar pela materialização do próprio tempo presente, por isso poderíamos pensar que, ao criar as inúmeras imagens por meio da matéria parca da palavra, a protagonista de *Água viva* pressupõe atualizá-las, recriá-las a cada nova leitura empreendida pelos interlocutores, numa tentativa de parar o tempo e concretizá-lo através das imagens escritas: “O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível” (AV, p. 52). Eis uma dicção que não está descrevendo simples construções, o desejo é sê-las ao mesmo tempo em que elas são. Assim, podemos inferir qual seria o típico tempo verbal de enunciação dessa *Esquizolingagem*: o presente do indicativo.

Essa ânsia em apreender o instante-já exige que a linguagem se atualize o tempo todo e, por isso, um evento passado não tem valor nessa dicção esquizo, já que assim o discurso não teria outra forma de funcionamento senão o da representação. Todavia, a arte seria um meio de experimentar o devir do objeto, aquilo que ele realmente é, não de forma virtual, mas atual; um exemplo dessa proposta são os quadros que Claude Monet (1840-1926) pintou da Catedral de Nossa Senhora de Ruão (*Notre-Dame de Rouen*), da cidade de Ruão, situada na antiga região da Normandia, noroeste da França. O artista criou uma série 30 telas, entre 1892 e 1894, especificamente do portal ocidental da igreja, pintadas em momentos diferentes do dia e do ano, procurando captar as variações da luz nos ângulos da construção.

[...] no quadro *A catedral de Ruão*, de Claude Monet, busca-se não o objeto, que permanece sempre imutável, mas a cambiante impressão que ele causa aos olhos e à alma do artista. Assim, não há nesse quadro senão o esboço de um enunciado enunciado⁷², enquanto há uma forte enunciação enunciada, uma vez que todos os traços são apreciações que remetem à instância enunciativa.

⁷² Manar Hammad [1983, p. 35-46] propõe considerar o conjunto enunciativo que engloba todas as marcas de enunciação disseminadas no texto-objeto como uma totalidade estrutural. Esse processo enunciativo colocado no interior do enunciado não é a enunciação propriamente dita, cujo modo de existência é ser o pressuposto lógico do enunciado, mas é a *enunciação enunciada*. Teríamos, assim, dois conjuntos no texto-objeto: a *enunciação enunciada*, que é o conjunto de marcas, identificáveis no texto, que remetem à instância de enunciação; e o *enunciado enunciado*, que é a sequência enunciada desprovida de enunciação. (FIORIN, 2016, p. 31).

O artista esforça-se por obter instantaneidade (o *nunc*): quando o efeito luminoso muda, o quadro será outro. Assim, temos nele uma debreagem temporal enunciativa, em que se procura revelar a concomitância em relação ao momento da enunciação. (FIORIN, 2016, p. 46).

É muito significativa para a discussão aqui traçada essa leitura de Fiorin sobre os quadros de Monet, uma vez que se aproxima do tipo de abordagem de experimentação que exige a linguagem experimental tematizada em Clarice Lispector e exercitada em Antonin Artaud. Em *Água viva* é constante o desejo da escritora de presentificar a experiência da escrita, fazer com que o enunciado enuncie o exato momento da enunciação, assim como o enunciador dos quadros de Monet quis que seu enunciatário experienciasse as variações reais da luz e não apenas uma representação estática. Como disse Fiorin, o que se busca com esse enunciado esboçado é captar a enunciação pura, exata, *nunc*, no agora pela demarcação da luz do presente de cada instante retratado na pintura.

A *Esquizolinguagem* quer não a representação da coisa pela palavra, mas que a língua se transforme na coisa no exato momento da enunciação, criando uma percepção, visão, sensação única que nunca mais será repetida, mas transformada a cada nova leitura.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a o que salva então é escrever distraidamente. (AV. 25).

Essa metáfora é muito significativa no contexto desta discussão, pois me parece que textos de Lispector, e também de Artaud, tencionam o alcance do instante-já da enunciação com o intuito de “pescar” o significado (entrelinha) sem que ele assimile a materialidade do enunciado (a palavra). Como isso se apresenta impossível, pois o uso concreto da linguagem não é apenas uma faculdade, mas uma necessidade humana, então a língua inevitável (o português e o francês) vai sendo experimentada a esmo, distraidamente, em seu avesso, a partir de sílabas cegas de sentido, sendo apenas som e imagem, que com outras imagens (desenho, pintura, risco, borrão, queimaduras sobre o papel) tentam captar algo que não se conhece.

[...] um limite da linguagem que tensiona toda a língua, uma linha de variação ou de modulação tensionada que conduz a língua a esse limite. E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintótico é exterior à linguagem: ele é o fora da linguagem, não está fora dela. *É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura de palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras regurgitassem seu conteúdo*, visão grandiosa ou audição sublime. O específico nos desenhos e pinturas de

grandes escritores (...) não é que essas obras sejam literárias, pois não o são em absoluto; elas chegam em puras visões, que não obstante referem-se ainda à linguagem na medida em que dela constituem a finalidade última, *um fora, um avesso, mancha de tinta ou escrita ilegível. As palavras pintam e cantam, mas no limite do caminho que traçam dividem-se e se compõe. As palavras fazem silêncio.* (DELEUZE, 1997, p. 128. Grifo meu).

Pode-se dizer que a *Esquizolingüagem* não é exterior à língua institucionalizada, não está fora dela, embora seu movimento tencione a criação de um lado avesso, uma mancha de tinta, uma desafinação, uma escrita ilegível, uma imagem, uma pintura, uma cena em meio a um contexto linguístico maior. A língua, aqui entendida em sua norma social condicionada, em seu modelo formal instituído, seria então ineficaz e limitada em seu intento de representar o mundo, as coisas, a vida, especificamente no discurso da arte, que pretende ser mais sensível e desautomatizado em comparação à língua usual; a estrutura linguística organizada não comportaria relações de sentido inusitadas e inverossímeis ao mundo regido por significados condicionados – “quero a desarticulação, só assim sou eu no mundo. Só assim me sinto bem” (AV, p. 100). Enfim, entendo que a essa dicção esquizo da linguagem humana precisa ser considerada em uma dinâmica itinerante e não estanque, pois por meio da arte se apropria de signos de outras linguagens, como da pintura, do desenho, da música, da linguagem do corpo, numa tentativa de experimentar sentidos que, exclusivamente pela lógica do signo linguístico, são impossíveis.

TERCEIRO PLATÔ

Por uma linguagem única

O louco, como o poeta, recusaria a proposta de Wittgenstein segundo a qual “dever-se-ia ficar silencioso a respeito daquilo de que não se pode falar”. No discurso louco e poético, é precisamente o indizível e o inefável que deve ser expresso.

(David Cooper).

A intensa e extensa produção artístico-teórico-literária de Antoine Marie Joseph Artaud, mais conhecido como Antonin Artaud (1896-1948), e a intrínseca relação que sua obra estabelece com a sua própria trajetória de vida enquanto escritor, poeta, crítico, homem das artes cênicas e plásticas, sujeito esquizofrênico diagnosticado desde a adolescência, intriga muitos pesquisadores e intelectuais há muito tempo. Desde a tenra idade fascinado por questões filosóficas e aspirando a uma carreira literária, Artaud levou o processo de criação artística para além dos limites cognoscíveis da sua época, legando muito mais que a célebre e conhecida proposta do “Teatro da Crueldade”, mas todo um profícuo e inusitado aparato teórico que ainda continua a produzir ecos nas artes e no pensamento intelectual contemporâneo.

Sua escritura é marcada pela multiplicidade e heterogeneidade. Desde um vasto número de poemas de caráter simbolista até o mais refinado conceito de loucura e sua orgânica relação com a arte, Artaud experimentou por uma gama de formas de expressão, escrevendo, desenhando, pintando, rabiscando, perfurando, queimando, atuando, dirigindo, gritando, martelando, performatizando cada traço de linguagem que, por devir, lhe era possível. Todavia, foi a partir do campo da arte teatral que ele começou a pensar no engendramento de uma expressão de linguagem única, concreta, corporal capaz de devolver ao teatro seu poder ritualístico, sagrado, mágico, por meio da exploração poética, musical e plástica do espaço, da cena, do palco, do texto.

Artaud vai combater veementemente uma ideia petrificada de teatro, de dimensão psicológica, calcada na tirania do texto, na ditadura do autor e na separação do público e do espetáculo, afastando a arte da vida. Para ele, o teatro perdeu sua vocação primitiva, sua força espiritual que, análoga ao poder de uma peste, “provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações” (ARTAUD, 2006b, p. 22), perturbando o repouso dos sentidos e liberando todo inconsciente reprimido.

Para ele, no teatro ocidental (de sua época), a estética da cena se submete exclusivamente ao absolutismo do texto, cada vez mais verborrágico, difuso e entediante, fazendo com que a sensibilidade fisiológica seja deixada de lado, tolhendo as expressões espontâneas, as performances não convencionadas, as manifestações de outras linguagens, em favor do despotismo de uma única expressão.

O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações. E a fixação do teatro numa linguagem – palavras escritas, música, luzes, sons – indica sua perdição a curto prazo, sendo que a escolha de uma determinada linguagem demonstra o gosto que se tem pelas facilidades dessa linguagem; e o ressecamento da linguagem acompanha sua limitação. (ARTAUD, 2006b, p. 07-08).

É contra a limitação e ressecamento dessa linguagem convencionada que Artaud vai impor seus gritos na tentativa de resgatar a revelação de uma crueldade que, pelo teatro, se possa suportar. Assim, os contornos do seu Teatro da Crueldade começam a se esboçar, tendo por base estéticas não ocidentais, como o teatro balinês e, um pouco mais tarde, a cultura Tarahumara (México). Se “Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro” (ARTAUD, 2006b, p. 8), ele vai decretar guerra contra as convenções e tradições do teatro francês, extremamente respeitado na sua época, propondo uma nova forma de conceber arte cênica: como uma dicção do mundo, um devir que, por seu movimento simbiótico com a vida, cria a todo tempo acontecimentos, experimentações, realidades.

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. É o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. (ARTAUD, 2006b, p. 97).

Nesse sentido, o teatro e sua crueldade teria uma função de expurgação da vida, assim como a peste que se espalha e contamina, causando um distúrbio orgânico, um transbordamento, um exorcismo, estabelecendo um elo direto e orgânico entre a virtualidade estética e o que existe na natureza materializada do homem. O teatro, assim como a literatura, é um empreendimento de saúde, como afirmou Gilles Deleuze (2011, p. 14), uma espécie de

batalha contra a purulência de onde o sujeito regressa, “com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados”, vitorioso, mas vingativo (ARTAUD, 2006b, p. 23), prestes a pôr em evidência, sobre o palco, toda sua experiência de morte, toda a crueldade vivida, o delírio da doença, o devir-revolucionário de combate.

Daí advém o termo “crueldade”, já que nessa proposta o teatro se dispõe a abalar certezas e concepções de vida, atualizando no palco sensações que só podem ser reconhecidas enquanto marcadas pelo terror e pela crueldade. “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” (ARTAUD, 2006b, p. 119).

Nessa ideia, Artaud propõe que o elemento físico seja valorizado, centrando-se na experiência corpórea dos atores e do público, levando-os a uma experimentação não interpretativa, mas sinestésica, energética, cósmica, mágica; a proposta é quebrar a divisão entre o espaço cênico e a plateia em favor de uma dicção teatral que seja mais física, ligada à expressão do corpo no espaço, rompendo, assim, com o imperialismo da palavra.

A participação reduzida do entendimento leva a uma compressão enérgica do texto; a participação ativa da emoção poética obscura obriga a signos concretos. As palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras. Mas o espaço atoador de imagens, repleto de sons, também fala, se soubermos de vez em quando arrumar extensões suficientes de espaço mobiliadas de silêncio e imobilidade. (ARTAUD, 2006b, p. 98).

Artaud destitui a tradicional hegemonia do texto nas peças teatrais, desmontando a palavra para liberar outros inúmeros sentidos que antes não eram possíveis devido à tradição, convenção e à própria limitação da materialidade do código linguístico. Assim, ele sugere o funcionamento de uma *linguagem única*, que seja capaz de abarcar maiores sentidos, outros devires, uma língua física, sensorial, sinestésica, corporal, mágica, com a qual o ator pudesse dizer sem falar com a boca, sem usar palavras, mas com os movimentos do seu corpo criar imagens, sons, gestos, uma performance não convencional, uma expressão que possa devolver ao teatro o poder de quebrar toda a imprecisão.

Todavia, para chegar ao refinamento dessas ideias, que especificamente vão se materializar nos textos que compõem *O teatro e seu duplo* – publicação de 1938, mas que começou a ser gestada no início dessa mesma década –, foi necessário que Artaud conhecesse e experimentasse aquilo que ele chamou de teatro tradicional. Isso de fato acontece a partir de

1920, quando ele se muda para Paris⁷³ e tem contato com a vasta produção teatral da sua época, seja por sua intensa frequência em diversos espetáculos de tradição, como na *Comédie-Française*, e também de vanguarda, com destaque para as montagens de Jacques Copeau (1879-1949) no *Théâtre du Vieux-Colombier*, muito famoso na época, seja no trabalho que desempenhou no *Théâtre de L'Œuvre*, de Lugné-Poe (1869-1940), fazendo figurações e ajudando nos afazeres administrativos; foi em 24 de maio de 1920 que ele participou efetivamente pela primeira vez de uma peça, atuando na sonoplastia do espetáculo *Solness, o construtor*, de Henrik Ibsen (cf. MÈREDIEU, 2011, p. 133-134)

O ano de 1920 é particularmente fértil e marca efetivamente a entrada de Artaud não apenas no âmbito teatral, mas das artes em geral, já bastante influenciadas pelas vanguardas. Florence de Mèredieu (2011, p. 132-141) afirma que só nesse ano ele teve contato com a produção de dramaturgos como Henrik Ibsen e Auguste Strindberg, particularmente introduzidos na França por Lugné-Poe, Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, Maurice Magre, Henry Bataille, Johann Sigurd-Jöhnson, Hugo von Hofmannsthal, entre outros, principalmente a partir da proposta cênica de André Antoine, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislávski, Max Reinhardt, Georg Fuchs, Fritz Erler, Charles Dullin, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Gaston Baty, Firmin Gémier e Georges Pitoeff, encenadores que nesse período influenciavam de maneira geral toda a produção teatral dos grandes círculos culturais europeus. Nas artes plásticas, Artaud conhece as obras de Waroquier, Van Dongen, Suzanne Valadon, Marcel Gromaire, Matisse, André Fraye, Vallotton, Lhote, Bissière, Kisling e Renoir, que particularmente o encantou.

Para além de sua experimentação e conhecimento pessoal, Artaud começa a escrever artigos de crítica sobre as peças que assistira e sobre outras experiências artísticas que vivenciara na revista *Demain*, periódico dirigido pelo Dr. Édouard Toulouse (1865-1947), médico-chefe do Asilo de *Villejuif*, na região metropolitana de Paris, que recebeu em sua casa o jovem marselhês que tinha o desejo de iniciar uma vida artística e literária, a qual já começava rodeada de inúmeras influências tradicionais e de vanguarda. Isso tudo mostra a avidéz de Antonin Artaud, com apenas 23 anos de idade, por conhecer a multiplicidade artístico-literária que lhe era acessível na capital francesa. Embora sua motivação maior tenha sido no campo teatral, ele se interessa muito pela produção das artes plásticas, percebendo nuances bastante subjetivas, a exemplo da musicalidade das cores nas obras de Sérusier, Vlaminck, André Fraye e, mais tarde, em 1947, na pintura de Van Gogh (MÈREDIEU, 2011, p. 139). Além disso, ele

⁷³ Artaud nasceu em 4 de setembro de 1896, em Marselha, sul da França.

manifesta bastante curiosidade sobre questões de mitologia, religião, cultura, em especial das sociedades greco-romana, astecas, esquimós, da Índia, Japão, Lapônia, Egito – tudo isso compunha um projeto de estudos mais amplo que ele almejava desenvolver, mas que já despontava nos textos que publicou na revista *Demain*.

Mèredieu (2001, p. 135) destaca o contato de Artaud com um Festival Dadá em maio de 1920, do qual participaram importantes nomes da cena vanguardista como Picabia, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Aragon, André Breton, Éluard, Soupault, Fraenkel, Paul Dermée, Henri Houry, Marguerite Buffet e Gala. “Teria Artaud recebido, naquele momento ou posteriormente, algum eco da manifestação? Ele frequentará, pelo menos durante seu período surrealista, a maioria dos que frequentaram a manifestação”. Em todo caso, seu acesso ao múltiplo mundo artístico da capital francesa despertou no recém-chegado um ímpeto de conhecimento e consequente produção.

Desde adolescente, Artaud escrevia poemas e muitos foram publicados em revistas como *Fortunio* (de Aix-en-Provence), *Demain*, *L'Œuvre*, *La Criée* (de Marselha), *L'Ère Nouvelle*, *Action*, *Le Crapouillot*, *Bilboquet* – pequena revista que ele cismou em começar sozinho em 2 de fevereiro de 1923, escrevendo como Eno Dailor, pseudônimo⁷⁴ já utilizado anteriormente na publicação de seus textos (MÈREDIEU, 2011, p. 187). Todavia, segundo Mèredieu (2011, p. 241), a entrada “pelo avesso” de Artaud na literatura acontece efetivamente com a escrita de cartas a Jacques Rivière, redator-chefe da prestigiosa revista *NRF (La Nouvelle Revue Française)*, entre 1 de maio de 1923 e 8 de junho de 1924. O jovem ator e escritor marselhês envia ao editor dois poemas curtos, na expectativa de que as portas da renomada revista se abrissem aos seus textos, mas Rivière os nega alegando que os poemas são de “estilo muito tradicional e que não possuem seguramente nada de notável” além de serem “tecnicamente ‘perfectíveis’” (MÈREDIEU, 2011, p. 215). Não conformado frente à essa inadmissibilidade, Artaud investe em uma série de correspondências com o redator, nas quais defende seu direito à expressão, estabelecendo um intenso diálogo de crítica e autoavaliação, revendo suas próprias concepções de arte e literatura e transformando uma história banal de poemas em uma profunda aventura de espírito.

O resultado disso será uma singular proposição de Rivière: publicar não os poemas de Artaud, mas as cartas nas quais ele discute tais textos. O “pequeno romance epistolar” com o título de *Une correspondance (Uma correspondência)* chega a público em 1º de setembro de

⁷⁴ Quando adolescente (14), Artaud cria uma pequena revista com seus colegas e passa a publicar seus primeiros poemas sob o pseudônimo de Louis Attides (MÈREDIEU, 2011, p. 80). Na revista *Demain*, já em Paris, ele também vai assinar alguns textos como VIDI (MÈREDIEU, 2011, p. 139).

1924 no n. 132 da *La Nouvelle Revue Française* e marca a entrada efetiva de Artaud no círculo literário, isso devido à grande notoriedade da *NRF* que reconhece e promove o jovem escritor que decide confessar a impotência de sua própria escrita. Isso porque ele expõe “com lucidez perfeita e grande maestria, a dificuldade (a impossibilidade) que tem de se expressar. Além do mais, ele faz dessa confissão de impotência uma doença de espírito, conferindo, assim, uma dimensão metafísica ao que poderia parecer somente o fracasso de um poeta malsucedido” (MÈREDIEU, 2011, p. 257).

Essa não será a única antologia de cartas que virará projeto literário, isso porque o gênero epistolar tem, par Artaud, um papel fundamental em seu processo criativo, haja vista as intensas e profícuas cartas a Rivière que ganham, pelo olhar do editor, um valor teórico-estético mais elevado que os próprios poemas aos quais essas correspondências se referem.

A carta serve de espelho; permite-lhe cristalizar e fixar temporariamente todas as impressões e pensamentos que lhe escapam, e são permanentemente “voláteis”, no momento de seu surgimento. Como explica a Rivière, Artaud serve-se da troca de correspondência como uma prótese; seu interlocutor serve-lhe de apoio. Em 1946, Artaud, aliás, aconselhará Jacques Prevel a escrever seus próprios poemas, primeiramente em forma de cartas e, em seguida, corrigi-los. Dirigir-se a um interlocutor permite que a expressão chegue mais facilmente. Preocupado em controlar esse aspecto essencial de si mesmo, e realmente desejoso de compreender os mecanismos da obra em sua própria reflexão, Artaud pede frequentemente a seus interlocutores que lhe devolvam suas cartas – fez isso temporariamente. (MÈREDIEU, 2011, p. 199).

Correspondência com Jacques Rivière, de fato, marca o início da sua pública produção literária, porque se constitui uma espécie de manifesto e traz o essencial daquilo que fará dele o “grande Artaud”, o dos *Cadernos de Rodez* e do *Para acabar com o julgamento de deus* (1948). Todavia, antes de desenvolver as ideias que vão culminar na elaboração de sua proposta do Teatro da Crueldade, teoria que começa a se definir a partir de 1927 com a fundação da sua⁷⁵ companhia teatral, que leva o nome de Alfred Jarry, e que ganha seu ponto central com a apresentação da peça *Les Cenci*⁷⁶ em 1935, Artaud aderiu ao movimento Surrealista e comungou de suas ideias por cerca de um ano.

Nesse período, especificamente em 17 janeiro de 1925, possivelmente sob influência das ideias surrealistas, ele escreveu o ato dialogado intitulado *Le jet de sang* (*O jato de sangue*), que, de acordo Florence de Mèredieu (2011, p. 282), é uma paródia que reinterpreta de certo modo uma peça de Armand Salacrou intitulada *La boule de verre* (*A bola de vidro*). De acordo

⁷⁵ Com a parceria de Roger Vitrac e Robert Aron (cf. BERGHAUS, 2010, p. 22).

⁷⁶ Adaptação da peça *The Cenci*, uma tragédia em cinco atos, de 1819, do inglês Percy Bysshe Shelley.

com Eric Sellin (2007, p. 108), também seria uma grande sátira ou imitação de *Ubu Roi* (1896), de Alfred Jarry, e *Les mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire, peça escrita em 1913, produzida em 1917 e publicada em 1918.

Segundo André Masson⁷⁷, Antonin Artaud apareceu um dia para ler a peça que acabara de criar, e declarou rindo: “Acabo de aplicar um golpe em Salacrou. Quero lhe mostrar o que significa uma peça à la Salacrou”. Seu tom, ao fazer tal declaração, era sarcástico. Armand Salacrou falou depois sobre o contexto em que havia escrito o texto. [...] Era a época dos entusiasmos e das discussões apaixonadas. Ele e seus amigos questionavam o mundo incessantemente. Havia, então, tentado explorar certas possibilidades. “Todos concordavam com o essencial, nós divergíamos em nossas pesquisas e, somente como exemplo, assim que mostrei ‘A Bola de Vidro’ a Antonin Artaud, ele refez imediatamente a peça a seu modo, em dez páginas, com os mesmos personagens e a publicou em seu primeiro livro, *O Umbigo dos Limbos*, com o título de ‘O Jato de Sangue’”. O texto de Artaud é uma farsa grand-guinholesca e uma sátira ubuesca do texto de Salacrou. Manifesta grande frescor e Artaud deve ter se divertido em colocar em cena os diversos personagens [...] de um modo totalmente maluco [...]. (MÈREDIEU, 2011, p. 282-283).

A descrição da peça feita por Florence Mèredieu parece ser muito propícia ao texto de Artaud: diversas personagens agindo de um modo totalmente maluco. Um casal de namorados troca declarações de amor automatizadas e repetitivas. Em seguida um furacão os separa no exato momento em que astros do céu se chocam, deixando cair pernas em carne viva, com pés, cabelos, perucas, máscaras, templos, colunas; caem também do acidente astronômico escorpiões, pórticos, alambiques, uma rã e um escaravelho. Um cavaleiro medieval discute com uma ama de peitos inflamados. Diversas personagens destoantes entram em cena (padre, puta⁷⁸, sapateiro, juíza, bedel, vendedora de quatro estações), mas não participam da representação mimética (exceto o padre), apenas presenciam a terra entrar em colapso. Aparece uma mão gigante – a mão de Deus – que arranca os cabelos da puta, a qual é incendiada às vistas do

⁷⁷ Influenciado ou não por Artaud, em 1936, Masson pinta uma tela intitulada *Le jet de sang*, a qual retrata uma cena das Corridas de Touros da Espanha, onde o pintor morou de 1934 a 1936. No centro da tela, há um toureiro-esqueleto que foge enquanto seu cavalo é corneado por um touro, fazendo jorrar um jato de sangue; no canto inferior direito, há outro toureiro ornamentado segurando a típica capa vermelha; no canto superior direito, há outro cavalo escondido atrás do que parece ser duas pedras. 100 x 127 cm, óleo sobre a tela. Centro Pompidou – Museu Nacional de Arte Moderna. Imagem disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/id/cMLk7X/rpgMRzp/fr>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

⁷⁸ ‘Putá’ foi o termo utilizado por Luis A. Correa na tradução da peça para o *Cadernos de teatro* (n. 95, 1982). Porém, em francês a palavra é *maquerelle*, cuja definição é *femme proxénète, personne qui vit de la prostitution d'autres personnes* (mulher proxeneta, pessoa que vive da prostituição de outras pessoas), conforme o Dicionário *Reverso*. Assim, a tradução de Correa não se mostra muito adequada, pois *maquerelle* não é apenas uma puta, mas uma cafetina, que explora o trabalho das prostitutas. Isa Kopelman, que traduziu a biografia *C’était Antonin Artaud* de Florence de Mèredieu (2011), já usa a palavra ‘proxeneta’, escolha que melhor se adequa ao termo em francês.

público. A proxeneta revida mordendo o punho divino, de onde jorra um jato de sangue que mata a todos. Ama e cavaleiro voltam e encontram vivos apenas a puta e o mocinho, que aparentam ter experimentado o jato de sangue como uma relação sexual; o cavaleiro quer que a ama lhe dê queijo, mas ela lhe dá uma multidão de escorpiões que saem de debaixo da sua saia. A mocinha morta, que vem carregada pela Ama, é jogada no chão, se quebra como uma bolacha; ao final, ela acorda maravilhada e diz: “A virgem! Então era isso que ele queria” (ARTAUD, 1982, p. 14).

Uma descrição rápida da peça já é capaz de demonstrar a complexidade de suas construções, escolhas dramáticas que levaram críticos, como Günter Berghaus (2010, p. 21), a realmente colocar em pauta a (im)possibilidade de execução cênica do texto: “a peça não é apenas curta, ela também parece fazer exigências inviáveis para quem queira dar-lhe uma realização cênica. Suas direções de palco [...] deram origem à suposição de que Artaud estava buscando um ‘teatro impossível’” (tradução minha)⁷⁹. Berghaus pode estar se referindo às rubricas que, pelos inusitados direcionamentos e descrições, conferem à peça uma marca surrealista:

(Silêncio, se ouve como o barulho de uma imensa roda que gira e desempenha o vento. Um furacão os separa. Neste momento se veem dois astros que se entrecrocaram e cai uma série de pernas em carne viva com pés, mãos, cabelos, perucas, máscaras, colunas, pórticos, templos, alambiques. O desmoronamento é feito aos poucos, lentamente, como se tudo caísse no vazio. Caem – ainda três escorpiões, um atrás do outro, depois uma rã e um escaravelho com uma lentidão desesperadora, nojenta). (ARTAUD, 1982, p. 13).

Talvez o cinema de Luis Buñuel conseguisse a encenação do texto, mas tal proposta se tornou completamente desafiadora e quase impossível para o teatro. Mesmo com limitações e fracassos, algumas companhias teatrais tentaram a realização cênica do texto, haja vista a primeira produção profissional da peça, dirigida em 1964 por Peter Brook e apresentada na *London Season of Cruelty* (cf. BERGHAUS, 2010, p. 21).

Sabe-se que Antonin Artaud era um esquizofrênico diagnosticado e, somado a isso, nesse período ele estava sob fortes influências das proposições surrealistas. No entanto, independentemente das motivações e influências, o autor acaba por articular um texto antecipatório do que mais tarde ele chamará de Corpo sem Órgãos (CsO), ideia que, na peça

⁷⁹ “The play is not only short, it also seems to make unfeasible demands on anybody trying to give it a scenic realization. Its stage directions [...] gave rise to the assumption that Artaud was pursuing an ‘impossible theatre’”.

analisada, dialoga com as inúmeras imagens completamente fragmentadas surgidas em cena em agenciamentos insólitos e inusitados.

O corpo sem órgãos é como o ovo cósmico, como a molécula gigante, onde se agitam vermes, bacilos, figuras liliputianas, animálculos e homúnculos, com sua organização e suas máquinas, minúsculos cordéis, cordames, dentes, unhas, alavancas e roldanas, catapultas: como em Schreber, os milhões de espermatozoides nos raios do céu, ou as almas que sobre seu corpo levam uma breve existência de pequenos homens. Como diz Artaud: esse mundo de micróbios que não passa de um nada coagulado. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 371).

Um corpo desfragmentado e não orgânico: o CsO é a multiplicidade que subverte a ordem da razão, dando vazão a agenciamentos insólitos que, na arte, podem ser associados a uma estética onírica, desvairada, de frenesi. Na peça, em nenhum momento há a explicação de elementos e personagens que aparecem, como os escorpiões, a rã e o escaravelho caindo em uma lentidão nojenta, o que nos faz pensar que o texto funciona em um movimento de leitura que preza mais pela experimentação – experiência sensorial de presenciar o choque dos astros e seus inusitados resíduos – do que pela lógica racional da interpretação. Portanto, mais importante do que atribuir sentidos aos elementos isolados, o movimento de leitor seria estar aberto às possibilidades insólitas de associações entre eles.

Isso é resultado também da proposta surrealista, já que esse movimento vanguardista negava o imperialismo da razão e propunha textos que explorassem o sonho, o inusitado, o delírio, o insólito, o grotesco. Em outra rubrica, Artaud sugere que seja encenada a ruína da terra, quando a mão de Deus arranca os cabelos da proxeneta e faz a mulher se incendiar perante o público; em defesa, ela morde o punho divino, de onde jorra um jato de sangue que mata a todos. O estranhamento é inevitável, fazendo com que o leitor/espectador tenha acesso a um texto que se aproxima de uma espécie de desvario. Os surrealistas queriam se libertar das amarras da escrita e das representações estanques da linguagem que tolhiam os fluxos criativos, em prol de agenciamentos que pudessem consagrar uma poética do desatino, da alucinação, do sonho, da imaginação contra a lógica castradora da razão.

Nesse período, os autores também buscavam questionar valores socialmente impostos, como os conceitos de pai, patrão, pátria e religião. *O jato de sangue* se mostra como uma dicção dessa proposta, uma vez que subverte a figura de Deus, apresentando-o em seu furor e crueldade, ao mesmo tempo em que o mostra voluvelmente humano a ponto de sangrar com a mordida de uma puta incandescente; é do jato sangue de Deus que toda a crueldade emana,

assim como ele se torna origem da morte, do aniquilamento, e não da vida, pervertendo o discurso bíblico em suas bases.

Apesar dos inúmeros ensaios e artigos de crítica que Artaud publicou em algumas revistas de Paris e Marselha, pode-se dizer que essa peça é sua primeira resposta literária⁸⁰ à arte teatral desenvolvida na França, especialmente em Paris, nos anos de 1920, produção esta já bastante conhecida e vivenciada por ele. Pelo funcionamento da paródia, *O jato de sangue* se mostra como um posicionamento de Artaud perante as tendências vanguardistas da sua época, desconstruindo um texto surrealista (*La boule de verre*) e remontando-o segundo sua própria concepção.

O tom apocalíptico que marca a peça, condenando à destruição todas as estruturas da cena, desde a representatividade dos elementos e atores, que deixam de ser miméticos e passam a figurar soltos no palco, até a degradação do próprio cenário, que desmorona perante o espectador, pode estar relacionado ao processo de desmonte do fazer teatral tradicional, uma das tônicas do Teatro da Crueldade. Complementarmente, a ideia de apocalipse está relacionada à revelação e à profecia de realidades porvir, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 65), sendo uma visão, cujas cenas e cifras valem como símbolos. “Essas visões não têm valor em si mesmas, mas, sim, pelo simbolismo de que estão carregadas; pois tudo ou quase tudo em um apocalipse tem valor simbólico: as cifras, as coisas, as partes do corpo, os próprios personagens que entram em cena”.

Com base nisso, embora a peça pareça completamente incoerente, os símbolos do Apocalipse da cena de Artaud já revelam um projeto artístico que começa a ser gestado sutilmente nos primeiros anos da década de 1920, apresentando-se como uma verdadeira revolução, mesmo que incompreendida, nos anos subsequentes. A destituição do texto, a fragmentação da fábula e a reprogramação do corpo performático do ator são cifras que conectam *O jato de sangue* ao apocalipse da cena proposto por Artaud, algo que já estava bastante além dos procedimentos artísticos normatizados pelas vanguardas, mesmo que ainda propusessem um tipo de revolução. Assim, a discrepância entre as ideias de Artaud e dos colegas vai ter seu ápice no final de 1926, quando ele se desvincula do Movimento Surrealista, tendo como gota d’água o seu desacordo com a associação do grupo ao partido comunista francês, embora se saiba que inúmeros conflitos já estavam desgastando sua relação com os demais, principalmente com André Breton.

⁸⁰ “*L’Évolution du décor*” – “A evolução do cenário” (ARTAUD, 2011, p. 25-28), texto publicado na revista *Comœdia*, edição de 19 de abril de 1924, pode ser considerado o primeiro manifesto de Artaud sobre o teatro.

No dia 10 de dezembro de 1926, às 9 da noite, no café “Profeta”, em Paris, os surrealistas reúnem-se em congresso. Tratava-se de saber o que, diante da revolução social que estrondeava, o Surrealismo iria fazer do seu próprio movimento. Para mim, dado o que já se sabia do comunismo marxista, ao qual pretendiam aderir, a questão nem se colocava. Será que Artaud pouco se importa com a revolução?, perguntaram-me. Pouco me importo com a de vocês, não com a minha – respondi, abandonando o Surrealismo, pois Surrealismo também havia se transformado num partido. Esta revolta pelo surrealismo, que a revolução surrealista pretendia, nada tinha a ver com uma revolução que pretende já conhecer o homem e o torna prisioneiro no quadro de suas mais grosseiras necessidades. Os pontos de vista do Surrealismo e do marxismo eram irreconciliáveis. E não demoraram muito para percebê-lo quando alguns surrealistas notórios se filiaram ao partido. [...] Em suma, tratava-se para o Surrealismo de descer até o marxismo, mas teria sido bonito ver o marxismo tentar elevar-se até o Surrealismo (ARTAUD, 1986, p. 90-91).

De fato, Artaud não abandona o projeto de revolução que ele tencionava a fazer, mesmo em tenra idade, deixando expressivamente suas marcas no teatro, poesia, cinema, rádio, artes plásticas, no pensamento teórico-filosófico das artes em geral. Para Mèredieu (2011, p. 213), Artaud conheceu toda a multiplicidade artística que lhe era acessível e, para criar sua própria dicção, partiu daquilo que ele denunciava: “uma literatura florida, simbolista, sentindo o *páthos*, a imagem enclausurada, o clichê distribuído em cada rima”. Além da influência surrealista, ele também soube se inspirar em uma literatura em plena renovação, como a produção de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Maurice Rollinat, Marcel Schwob e, em especial, Paul-Jean Toulet (1867-1920), poeta basco que se constitui como “uma dessas figuras inclassificáveis que se produzem à margem do que se convencionou como grande literatura” (MÈREDIEU, 2011, p. 213).

Toulet defendia uma concepção artesanal da linguagem, criando aquilo que ele chamou de “Contrarrima” e fundando a *École Fantaisiste* (Escola Fantasista); a seu exemplo, Artaud vai explorar as potencialidades e multiplicidades das linguagens, procurando atingir uma dimensão mítica e mística de expressão. É sob a influência de Toulet, cuja poética fantasista cultivava fortes referências ao ópio e ao Oriente, instigando diversos outros autores, com destaque para Jorge Luis Borges, que Antonin Artaud cessará de ser um ator de tradição aristotélica, um rimador e bom poeta simbolista para avançar sobre o incerto e desafiante terreno da experimentação corpórea da linguagem; sua produção, fruto de um intenso e profundo processo de desconstrução do fazer artístico, rompe bruscamente com as bases canônicas devido ao exercício de um anarquismo literário.

Artaud, portanto, vem de um terreno bem preciso. E de uma geração culta, nutrida pela cultura grega e latina, mas que já soubera se abrir às outras

influências longínquas e do Extremo Oriente. É nesse contexto que será, em seguida, elaborada uma escrita que reivindicará o analfabetismo e a destruição de todo aparato gramatical. Tratar-se-á de acabar com as opressões e as grades acadêmicas da versificação clássica para encontrar outros ritmos e outras estruturas, orais e rítmicas. (MÈREDIEU, 2011, p. 213).

Além do gosto pela poesia e pelo teatro, o que será muito marcante em sua trajetória, Artaud também “se entrega à sensualidade da pintura, apreciando a cor como ele apreciaria uma iguaria” (MÈREDIEU, 2011, p. 145). Aos poucos ele percebe que as artes cênicas e as artes plásticas não estão separadas e isso se deve em partes à influência de Lugné-Poe, do *Théâtre de L'Œuvre*, que fará vários esforços para unir as duas expressões artísticas, abrindo as galerias de seu teatro aos pintores. “O *L'Œuvre* acolhe os pintores e o fará cada vez mais, informa-nos Lugné-Poe. No ano seguinte, o subsolo do teatro se abrirá a todas as pesquisas e as numerosas exposições permitirão a produção das realizações dos jovens pintores” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 146).

Aquém do intenso contato que ele teve com as artes plásticas na capital francesa, Artaud aprendeu a desenhar entre 1918 e 1920, quando tomou “duas ou três aulas de desenho” (MÈREDIEU, 2011, p. 117) durante sua internação na clínica psiquiátrica do Dr. Maurice Dardel, situada nas proximidades da cidade de Neuchâtel, na Suíça. Porém, seus primeiros desenhos datam de 1915⁸¹, quando ele tinha 18 anos: uma pequena pintura a guache, no formato de um cartão postal, que representa uma paisagem de Châtelard, no departamento de Savoie da região francesa de Auvergne-Rhône-Alpes (Cf. THÉVENIN, 1986, p. 9); o outro desenho é um autorretrato feito com carvão vegetal, em Marselha:

⁸¹ Paule Thévenin (1986, p. 9) não concorda que essas duas primeiras obras gráficas tenham sua origem em 1915, uma vez que essa data foi estabelecida muito posteriormente. Ela analisa o corte de cabelo e a vestimenta do autorretrato de Artaud e vê bastante proximidade às fotos do poeta dos anos entre 1918 a 1921. “Eu teria, sobretudo, a tendência de pensar que ele [o desenho] seria posterior ao retorno [de Artaud] de Chanet, no começo de 1920” (Tradução minha). A outra, referente à paisagem de Châtelard, é datada por Thévenin como de 1920 devido a uma comparação feita com outra imagem do mesmo período, que apresenta os mesmos traços estilísticos. Ademais, segundo a pesquisadora, os passeios à cidade situada no departamento de Savoie teriam acontecido, provavelmente, após a saída de Artaud da casa de saúde de Chanet.



Imagem 11: *Autoportrait* – Antonin Artaud.
Carvão sobre o papel. Dimensões desconhecidas.

Fonte: Antiga coleção particular de Marie-Ange Malausséna. Localização atual desconhecida. Reprodução de Pierre Chaleix. In: **La tour de feu**, Bordeaux, n. 63-64, p. 17, dez. 1959.

Cerca de dez desenhos datam do período de internação na Suíça e do posterior retorno a Marselha, mas a maior parte de sua obra pictórica vai se desenvolver nos anos seguintes, na França, instigada por seu envolvimento com o teatro, poesia e artes plásticas. Jacques Derrida e Paule Thévenin foram os responsáveis, em 1986, pela publicação de *Antonin Artaud: dessins et portraits*, uma obra que reúne todas as pinturas e os desenhos avulsos de Artaud, 119 no total, desde os primeiros, supostamente, de 1915 até o último de fevereiro de 1948, pouco antes de sua morte, em 4 de março:



Imagem 12: *Sem título* – Antonin Artaud.

64 x 49 cm. Fev. 1948. Lápis sobre o papel. Coleção particular

Fonte: DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. **Antonin Artaud**: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986, p. 251.

Artaud passou boa parte da sua vida em tratamento psiquiátrico. Sua família não vai medir esforços, nem dinheiro, para curar o filho do “demônio” (MÈREDIEU, 2011, p. 92) que o impele e o domina, causando uma grave “doença de espírito”, como ele mesmo vai se referir, mais tarde, na *Correspondência com Jacques Rivière* (1924). De 1915 a 1920, enquanto os

jovens da sua idade participam dos horrores da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Artaud, neurastênico, estará internado em algumas casas de saúde e repouso, como clínicas particulares para nervosos e alienados, além de estações termais⁸²: Rouguière, em Marselha; Meyzieu, em Isère, próximo a Lyon; Divonne-les-Bains, no Ain, perto de Lausanne; Saint-Didier, em Vaucluse; Lafoux-les-Bains, em Gard; e, finalmente, em Le Chanet, perto de Neuchâtel, na Suíça (MÈREDIEU, 2011, p. 100), onde Artaud aprende técnicas de desenho, como já citei, produzindo suas primeiras obras pictóricas.

Em Paris, impulsionado pela efervescência das artes em geral, Artaud vai continuar desenhando, mas suas atividades com o teatro, a poesia e seu trabalho como crítico, escrevendo para revistas da época, vai tomar grande parte do seu tempo. Desse período de estada parisiense, de 1920 a 1935⁸³, datam 25 desenhos, segundo Derrida e Thévenin (1986, p. 254-257); entre 1937 a 1939, da Irlanda e de Ville-Évrard (FR), ele enviará 7 cartas-desenho a alguns colegas. Em seguida, um vácuo de cerca de 4 anos e meio separam a última carta enviada em setembro de 1939 e sua próxima produção gráfica, em fevereiro de 1944, feita no asilo de alienados de Rodez.

A estada de Artaud dos sanatórios franceses será longa e muito significativa para sua produção. Deportado da Irlanda devido ao seu estado de espírito exaltado, anunciando o apocalipse e se autodeclarando “o Cristo, o ‘Filho Rebelde’, ‘O Irado’ que tem o dever de punir a Igreja de seus desvios” (MÈREDIEU, 2011, p. 615), Artaud chega em Havre (FR) em 30 de setembro de 1937 e prontamente é encaminhado para tratamento psiquiátrico, sendo a partir desse momento internado em diversos hospitais psiquiátricos: Havre, Sotteville-lès-Rouen (Quatre-mares), Paris (Sainte-Anne), Ville-Évrard, Chézal-Benoît e, enfim, Rodez; ele fica confinado por cerca de 9 anos, retornando a Paris somente em 26 de maio de 1946.

É importante destacar aqui que essa identificação com a figura-mor do catolicismo não é fruto de sua viagem à Irlanda, mas se intensificou em sua vivência na terra de St. Patrick. Segundo Camille Dumoulié (1996, p. 90), para se transformar no “revelado”, Artaud começa um processo de apagamento da própria identidade, chegando a até solicitar que seu nome não fosse mais impresso na capa de seus livros, para que Deus pudesse falar por sua boca,

⁸² De acordo com Mèredieu (2011, p. 95), a hidroterapia ocupava grande espaço nos tratamentos psicológicos da época: banhos, loções, embrulhamentos, aplicações, duchas, etc., além do trabalho com águas minerais e climáticos. As estações termais são citadas na literatura médica da época, como o livro *Thérapeutique* (Terapêutica), do Dr. Joseph Grasset (1849-1918), médico que cuidou de Artaud em 1915. A eletroterapia, em especial, era descrita como tendo um papel importante no tratamento dos distúrbios nervosos, como a neurastenia (Cf. MÈREDIEU, 2011, p. 95-97), doença da qual sofria Artaud, segundo Grasset.

⁸³ Artaud faz uma viagem ao México e permanece em terras americanas durante o período de 10 de janeiro a 13 de novembro de 1936. No ano seguinte, em 12 de agosto, ele parte para a Irlanda, retornando à França, em Havre, no dia 30 de setembro, deportado.

reconhecendo-o como o eleito. “Rigorosamente, esta figura é dupla, pois ela associa o bode expiatório pronto para o sacrifício, que leva os pecados dos homens, e o Príncipe do Apocalipse, rei e destruidor deste mundo” (DUMOULIÉ, 1996, p. 89). Esse embate, que a princípio era particular, vai se transformar em uma verdadeira guerra espiritual, envolvendo muitas outras pessoas (os Iniciados), anjos e demônios, uma batalha interna que já prenunciava os horrores que assolariam toda a Europa em breve.

Artaud mais uma vez testemunha uma Guerra Mundial (3 set. 1939 - 7 mai. 1945) longe da sociedade, internado, mas dessa vez ele não será tratado como um neurastênico, acometido por essa “doença especial da classe abastada”, como afirmou Dr. Jean Dardel, em sua tese de medicina em 1892 (MÈREDIEU, 2011, p. 96), cujo tratamento era repouso, hidroterapia e massagens, em caríssimas casas de banho. Segundo Mèredieu (2011, p. 628), pela própria confissão de médicos e enfermeiros, os asilos de alienados franceses dos anos entre 1930 e 1940 eram lugares apenas para vigiar pacientes, onde a violência era cotidiana e comum. “Há muito pouco tratamento, fora os tratamentos de choque já constituídos pelo cardiazol e pela terapia da insulina⁸⁴. A invenção do eletrochoque vai, nesse contexto, surgir como uma espécie de panaceia que permite socializar e acalmar os doentes [...]”.

Não há informações muito detalhadas sobre a passagem de Artaud pelos hospitais de Havre, Quatres-Mares, em Sotteville-lès-Rouen (16 out. 1937), e Sainte-Anne, em Paris (1 abr. 1938). Sabe-se apenas que ele não queria a presença de ninguém e os que tentavam se aproximar não eram reconhecidos, inclusive sua mãe, Euphrasie Artaud. Um fato interessante: em Sainte-Anne, Artaud teria passado pelos cuidados do Dr. Jacques Lacan, ainda um jovem médico que havia recém defendido sua tese (1932). Como o dossiê médico era sigiloso, não há documentos que comprovem que Artaud passou pelos tratamentos de convulsoterapia, mas há grande probabilidade, justamente porque ele, em seus escritos posteriores, demonstra ter conhecimento dos efeitos da insulina e do cardiazol, descrevendo sintomas que podem ser claramente relacionados a essas substâncias, como sufocação pulmonar e cardíaca. Em 1947, ele falará em diversas cartas a Pascal Pia e Maurice Saillet de “um envenenamento no asilo Sainte-Anna, que me deixou um mês em coma” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 643).

Embora não se tenha registro de textos ou desenhos que Artaud tenha feito nesse primeiro período de internato, o laudo presente no atestado de sua transferência para Ville-

⁸⁴ A “convulsoterapia”, que futuramente dará lugar ao eletrochoque, era a “instauração de uma crise epilética artificial, desencadeando um coma mais ou menos prolongado. São dois os métodos: o tratamento por insulina (ou cura de Sakel) e o tratamento por cardiazol (que provoca um retardamento cardíaco)” (MÈREDIEU, 2011, p. 641).

Évrard traz o seguinte diagnóstico: “Síndrome delirante de estrutura paranoide. Ideias [...] de perseguição, envenenamento, desdobramento de personalidade. Intoxicação múltipla, graforreia” (MÈREDIEU, 2011, p. 645). Esse último termo não apenas significa “Necessidade patológica de escrever ou de fazer registos gráficos” (PRIBERAM, 2013), mas neste caso quer dizer que Artaud, de fato, não parou de escrever ou desenhar, ou melhor, que escrevia ou desenhava muito a ponto de ser considerado uma patologia. “E, evidentemente, pode-se perguntar, o que é escrever demais para um escritor? E como os médicos chegaram a estabelecer uma aferição permitindo afirmar qual é o limiar além do qual um processo de escritura se torna patológico!” (MÈREDIEU, 2011, p. 645).

É em Ville-Évrard, na região metropolitana sudoeste de Paris, onde permaneceu de 27 de fevereiro de 1939 a 22 de janeiro de 1943, que Artaud começa a reconhecer as pessoas e volta a escrever cartas, muitas ao jovem estagiário de medicina Léon Fouks, que o acompanhava no asilo, mas também a amigos parisienses, para os quais ele solicita, sobretudo, o contrabando de drogas para dentro do hospital. A recusa ou impossibilidade de realizar seu pedido faz com que Artaud amaldiçoe a “*Tous ceux qui / se sont concertés po[ur] / m’empêcher / de prendre d[e] / l’HEROÏNE [...]*”⁸⁵ (ARTAUD apud FAU, 2006, p. 43⁸⁶) com seus feitiços, *Les sorts (Sortilégios)*⁸⁷, cartas-desenho que ele volta a endereçar a algumas pessoas, como fez durante sua estada na Irlanda.

Todavia, sua produção para com o início dos horrores da Segunda Guerra Mundial, que vão bater às portas dos asilos de alienados, principalmente os de Paris e de Ville-Évrard. A maioria dos funcionários e médicos fugiram, foram convocados para o *front* ou capturados como prisioneiros, deixando os hospitais em completa desordem. “Ah! É o apocalipse!”, exclamou Artaud (apud MÈREDIEU, 2011, p. 695), talvez achando que seu vaticínio estava, enfim, se cumprindo.

Nessa época de penúria, o governo francês distribuía diariamente uma pequena porção de ração para a alimentação de cada cidadão, algo irrisório perante as verdadeiras necessidades daqueles internos. Com a Ocupação da Alemanha Nazista, em junho de 1940, tudo piorou: as

⁸⁵ Se toda interpretação já é um risco, a tradução, principalmente de obras artístico-literárias, mostra-se como a mais audaciosa e perigosa territorialização de um significado. A fidedigna transposição e adaptação para a língua portuguesa de um texto, como o de Artaud, é um desafio muito grande, que exigiria um trabalho particular e meticuloso, além de um fôlego que, infelizmente, não encontra espaço nesta tese. Portanto, em relação aos excertos das obras de Artaud que ainda não foram traduzidas e publicadas no Brasil, opto por mantê-los em francês, mesmo sabendo que as análises, nesta pesquisa, estão sendo feitas a partir da minha leitura e compreensão desses trechos. Por isso, minhas escolhas lexicais, sintáticas, semânticas, pragmáticas, etc., empregadas na tradução dos textos de Artaud são apresentadas em notas de rodapé.

⁸⁶ “Todos aqueles que / estão de acordo para / me impedir / de usar / HEROÍNA” (tradução minha).

⁸⁷ Malefício de feiticeiro; maquinação (PRIBERAM, 2013).

porções de ração diminuem e o aquecimento é reduzido, tornando-se evidente a escassez de roupas. Estima-se que cerca de quarenta mil pacientes morreram de fome, frio ou doenças não tratadas nos hospitais psiquiátricos franceses (MÈREDIEU, 2011, p. 696).

Todo esse contexto de violência e sofrimento vai afetar diretamente a produção posterior de Artaud, que só volta a acontecer após a sua transferência para o asilo de alienados da cidade de Rodez, em 11 fevereiro de 1943. Todavia, é lá que ele vai experimentar, antes de voltar a escrever, os horrores do eletrochoque, técnica importada da Itália e introduzida na França pelos médicos alemães durante a Ocupação, já que durante a guerra os medicamentos ficaram escassos, em especial a insulina, que foi proibida no tratamento de doentes mentais. Portanto, em 1941-1942, a eletroconvulsoterapia começa a ser testada nos asilos de alienados franceses e dentre os principais pioneiros estão o médico Jacques Rondepierre e o eletro-radiologista Marcel Lapipe, que trabalhavam em Ville-Évrard. Porém, segundo Mèredieu (2011, p. 717-718), não se sabe ao certo se Artaud de fato passou por esse tratamento durante sua estada nesse asilo, pois os documentos de comprovação são contraditórios e, o mais importante, o prontuário médico a esse respeito está vazio.

Assim, são de Rodez os relatos de profundo horror que fulgurarão nas cartas, desenhos e nos cadernos que Artaud começará a compor a partir de fevereiro de 1945, não por coincidência, após o fim (entre 4 e 24 de janeiro) das 58 sessões de eletrochoque às quais ele foi submetido, concluindo o longo tratamento de eletroconvulsoterapia que se iniciou em 20 de junho de 1943, pouco tempo depois de sua chegada no asilo, em 11 de fevereiro. Não se sabe especificamente quando foi o início da escritura dos *Cahiers de Rodez*, pois os dois primeiros cadernos não são datados, sendo terceiro de 26 de fevereiro de 1945. Todavia, a produção desses cadernos escolares vai continuar até sua morte, totalizando 406, sendo 106 do Rodez (fev. 1945 – mai. 1946) e 300 de Ivry, região metropolitana de Paris (mai. 1946 – mar. 1948).

Esses cadernos refletem um momento muito singular na produção de Antonin Artaud, não só porque a intensidade e regularidade dos seus registros vão aumentar significativamente, criando uma espécie de diário de anotações intermitentes, mas principalmente porque é nos *Cahiers* que a escritura de Artaud desponta como um caleidoscópio, misturando organicamente palavras e desenhos em um fluxo de expressão que vai desde o preenchimento meticuloso de cada linha, ou quadriculado, do caderno escolar, talvez por respeito a uma tradição acadêmica da qual ele participou, até o desmonte total da materialidade da língua francesa, das imagens representativas, da pauta que dava suporte físico ao processo criativo, como se pode observar nos *Cadernos de retorno a Paris*, dos dois anos finais da sua vida.

A sagacidade e velocidade com que Artaud vai escrever esses cadernos demonstram sua gana em voltar efetivamente ao mundo dos signos, onde ele se movimenta com destreza e sobriedade, mesmo parecendo que os resultados sejam apenas escritos de um louco – em Ville-Évrard, muitos dos seus textos simplesmente viraram fumaça, sendo usados como papel para enrolar cigarros (MÈREDIEU, 2011, p. 739). Os caderninhos coloridos⁸⁸ compõem uma saga de transformação da relação de Artaud com sua escritura, que aos poucos vai se tornando tão híbrida e multifacetada a ponto de Jacques Derrida (1998, p. 46-47) afirmar que na sua obra “a pintura – a cor, mesmo que seja a cor preta –, o desenho e a escritura não toleram nenhuma parede divisória, nem a das artes nem a dos gêneros, nem a dos suportes nem a das substâncias”. Assim, o texto é composto por uma *pictografia* que é fruto de uma trajetória daquilo que literalmente está apto a atravessar o limite entre a pintura e o desenho, entre a imagem e a escrita verbal, entre a palavra e a representação cênica.

Em meu estágio doutoral, desenvolvido em Paris, no âmbito do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), entre setembro de 2014 e maio de 2015, tive a feliz oportunidade de ter acesso a muitos desses *cahiers*, que hoje estão microfilmados e disponíveis para consulta, sob autorização prévia do detentor dos direitos autorais de Artaud (seu sobrinho, M. Serge Malausséna), na Biblioteca Nacional da França. O primeiro sentimento que tive perante aqueles textos foi de impotência, uma vez que, pela minha atitude acadêmica de leitura, não pude anotar pouco mais que algumas linhas para descrever aquilo que eu via. Não havia entendimento, compreensão, interpretação, justamente porque eu estava buscando significados pela leitura dos significantes escritos, desenhados, rabiscados, borrados, perfurados naquelas páginas. “[...] o olho se põe a ler (a escrita não acarreta, mas implica uma espécie de cegueira, uma perda de visão e de apreciação, e agora é o olho que sofre embora também adquira outras funções)” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 272).

⁸⁸ Os cadernos (22 x 17,5 cm, geralmente) eram de diversas cores: rosa envelhecido, ocre, verde, amarelo, violeta, etc. (MÈREDIEU, 2011, p. 781).

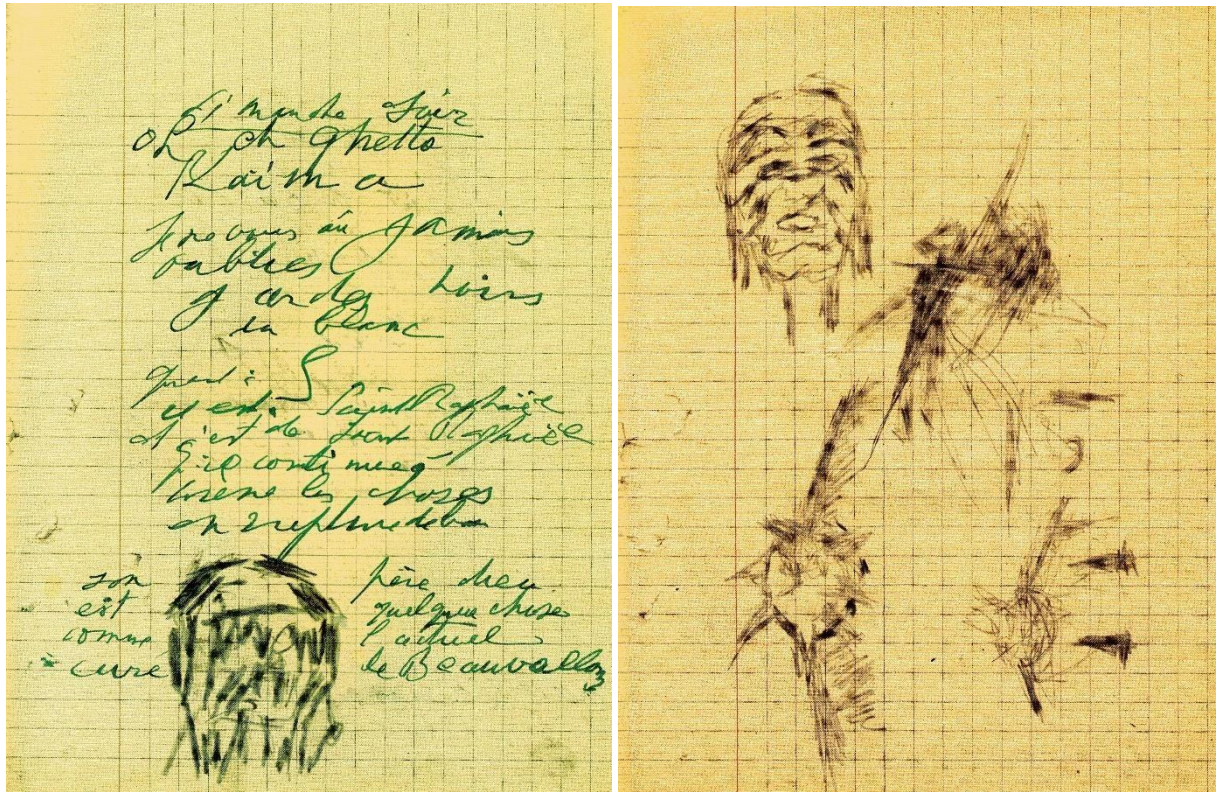


Imagem 13: Páginas 3 e 33 do caderno 395 – Antonin Artaud
Ivry, jan. 1948. Lápis sobre papel. 22,5 x 17,5 cm.

Fonte: ARTAUD, Antonin. **CAHIER Ivry, janvier 1948** [fac-similé]. Paris: Gallimard, 2006a.

Dimanche soir
Oh eh ghetto
Kaïma
Je ne vous ai jamais
oubliés
gardes noirs
du blanc
quant à S⁸⁹
il est à Saint-Raphaël
et c'est de Saint-Raphaël
qu'il continue à
mener les choses
en rupture de ban
son père dieu
est quelque chose
comme l'actuel
curé de Beauvallon⁹⁰.
 (ARTAUD, 2006a, p. 26).

⁸⁹ Segundo nota do editor, S é a inicial de Satã, como aparece em outros cadernos.

⁹⁰ “**Domingo à noite** / oh ei gueto / Kaïma / Eu nunca vos esqueci / guardas negros do branco / Quanto a S / ele é São Rafael / e é o São Rafael / que continua a realizar as coisas / em ruptura do banimento / seu pai deus é qualquer coisa / como o atual pároco de Beauvallon” (tradução minha).

Uma atitude de leitura, treinada para decodificar o significante, que funciona como “*filiação direta*” do sistema despótico, por meio do grafismo que subordina e suplanta a voz individual, é mesmo impotente perante a pictografia de Artaud. “Talvez comece aí a questão ‘o que isto quer dizer?’, assim como os problemas de exegese começam a prevalecer sobre os do uso e da eficácia” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 272).

Vista como um rizoma, a obra de Artaud “[...] compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18). É por essas linhas de fuga que Artaud encontrará sua dicção literária: no contra-fluxo da produção artística do seu tempo, articulando um devir-teatro da pintura, um devir-desenho da palavra, um devir-música de sílabas desterritorializadas da língua francesa, “[...] cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 19). Esse tipo de agenciamento cria possibilidades múltiplas de significação, novos territórios ainda não cartografados e capazes de criar novos mapeamentos e devires.

O movimento fluido entre os diferentes signos, uma forma de expressão que pudesse extrapolar a materialidade e limitação do texto escrito, é uma das propostas do Teatro da Crueldade: uma linguagem única, concreta, sensorial, corporal; uma poesia espacial que não explora unicamente as potencialidades da língua, mas se estende a outros rizomas, outras esferas de significação,

[...] como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. Cada um desses meios tem uma poesia própria, intrínseca, e depois uma espécie de poesia irônica que provém do modo como ele se combina com os outros meios de expressão; e é fácil perceber as consequências dessas combinações, de suas reações e de suas destruições recíprocas. (ARTAUD, 2006b, p. 38).

Os cadernos de notas parecem comportar toda uma dimensão simbólica e elucidativa da proposta de Artaud não só para o teatro, mas para artes em geral. De maneira inextricável, palavras e imagens se misturam compondo uma cena só; sílabas inventadas flutuam soltas ecoando sons e sentidos ainda não convencionados; a materialidade do papel, da palavra, do desenho, do traço, da cor, etc. é desmontada, perfurada, manchada, performatizada nesse palco do seu Teatro da Crueldade, onde circulam diferentes personagens – “Suas ‘filhas do coração

nascituro’ (suas duas avós, sua irmãzinha Germaine morta aos sete meses, algumas, algumas mulheres que ele amou), sua mãe Euphrasie, médicos do asilo, soldados, um exército, Jesus Cristo, Satanás, Jean Paulham, feiticeiros e mágicos, os Índios Tarahumaras” (GROSSMAN apud ARTAUD, 2006a, p. 9. Tradução minha⁹¹) – vivendo intrigas e conflitos, feitiços e maldições sem fim, desde a abominável magia sexual aos horrores da guerra; sobretudo, fulgura nessa *Esquizolinguagem* o esgotamento da vida, do corpo humano, da linguagem que está morrendo e renascendo a todo tempo no decorrer das páginas.

Nos cadernos misturam-se poemas, notas, fragmentos e esboços de textos que serão publicados mais tarde, lembranças, descrições de sonhos, ladainhas de exorcismo, litâneas de glossolalias – “ essas ‘sílabas animadas’ de uma língua na qual ele reencontra as sonoridades mediterrâneas, gregas, italianas ou turcas, de sua infância” (GROSSMAN apud ARTAUD, 2006a, p. 9. Tradução minha⁹²) –, tudo isso entremeado a desenhos, riscos, rabiscos, furos no papel (provavelmente feitos a lápis), manchas, borrões. Em Ivry (1946-1948), no contexto de semiliberdade que permite a clínica do Dr. Achille Delmas, os cadernos eram espaços de gênese de textos que estavam prestes a assumir uma linha de fuga, como é o caso de *Artaud le Môme*, *Ci-gît*, *Suppôts et supplications* e *50 dessins pour assassiner la magie*, mas que antes precisavam encarnar um corpo teatralizado de performance sonora e corporal. Artaud batia em um cepo de madeira com um martelo ou uma faca para marcar o ritmo de sua dicção, de sua escansão oral, de sua encenação, dando vida fonográfica para a pictografia de seus cadernos.

*Quand j'écris,
j'écris en général
une note d'un
trait
mais cela ne
me suffit pas,
et je cherche à prolonger
l'action de ce que
j'ai écrit dans
l'atmosphère, alors
je me lève
je cherche
des consonances,
des adéquations
des sons,
des balancements du corps
et des membres*

⁹¹ « Ses « filles de cœur à naître » (ses deux grand-mères, sa petite sœur Germaine morte à sept mois, quelques femmes qu'il a aimées), sa mère Euphrasie, des médecins de l'asile, des soldats, une armée, Jésus-Christ, Satan, Jean Paulham, des sorciers et magiciens, les Indiens Tarahumaras ».

⁹² « ces « syllabes animées » d'une langue où il retrouve les sonorités méditerranéennes, grecques, italiens ou turques, de son enfance ».

*qui fassent acte,
 qui appellent
 les espaces ambiants
 à se soulever
 et à parler
 puis je me rapproche
 de la page
 écrite
 et
 ...
 mais j'oubliais de
 dire que ces
 consonances
 ont un sens,
 je souffle, je chante,
 je module
 mais pas au hasard
 non
 j'ai toujours
 comme un objet prodigieux
 ou un monde
 à créer et à appeler⁹³.
 (ARTAUD, 2004a, p. 28-32).*

Paralelamente à vivência dos cadernos de notas, Artaud vai produzir desenhos avulsos em grandes formatos⁹⁴, nos quais ele “encarta” frases que, assim como nos *cahiers*, se misturam às formas, aos traços, sombras e cores (giz de cera). Ao todo são 31 desenhos durante o internato em Rodez, sendo 3 de fevereiro 1944, carvão sobre o papel, e 29 de 1945 a 1946, o que demonstra que a disposição para voltar a desenhar, assim como para escrever, surge com o final das sessões de eletrochoque. Cabe destacar que, se considerarmos os *Sortilégios* de 1937 a 1939 primeiramente como cartas, mas que se utilizam de cores e formas para compor uma mensagem que deve ser transmitida a um interlocutor específico, cumprindo o protocolo do gênero epistolar, a última vez que Artaud de fato concebeu um desenho avulso, sendo a imagem o objetivo central de sua expressão⁹⁵, foi entre 1924-1926⁹⁶, ou seja, 9 anos antes dos três

⁹³ “Quando eu escrevo, / escrevo em geral / uma nota de um / traço / mas isso não / me basta, / e eu procuro prolongar / a ação do que / escrevi dentro / da atmosfera, então / eu me levanto / eu procuro / as consonâncias / as adequações / de sons, / os movimentos do corpo / e de seus membros / que fazem ato, / que chamam / os espaços ambientes / a se levantar / e a falar / em seguida eu me aproximo / da página / escrita / e / ... / mas eu esquecia de / dizer que essas / consonâncias / têm um sentido, / eu respiro, eu canto, / eu modulo / mas não por / acaso / não / eu tenho sempre / como um objeto prodigioso / ou um mundo / a criar e a chamar” (tradução minha).

⁹⁴ Embora haja alguma variação de tamanhos, a maior parte dos desenhos foi feita em papel *raisin*, 65 x 50 cm, formato francês de papel estabelecido pela Associação Francesa de Normatização.

⁹⁵ Há um desenho de 1927 que é o rascunho de uma cadeira que serviria como objeto cênico para o Teatro Alfred Jarry; dois desenhos de 1935 que são esquemas de palco para a apresentação de *Les Cenci*, registrados nos versos do texto da peça (cf. DERRIDA; THÉVENIN, 1986, p. 20-21).

⁹⁶ Autorretrato, data não específica (1924-1926), lápis sobre o papel, 23 x 14,5 cm (DERRIDA; THÉVENIN, 1986, p. 19).

desenhos de 1944. Todavia, isso não significa uma abstinência imagética, mas endossa a ideia de que o seu processo de escrita foi se tornando cada vez mais imbricado ao elemento gráfico, a ponto de não se conceber mais um sem o outro.

*Et depuis un certain jour d'octobre 1939 je n'ai jamais plus écrit sans non plus dessiner.
Or ce que je dessine
ce ne sont plus des thèmes d'Art transposés de l'imagination sur le papier, ce ne
sont pas des figures affectives,
ce sont des gestes, un verbe, une grammaire, une arithmétique, une Kabala
entière e qui chie à l'autre, qui chie sur l'autre,
aucun dessin fait sur le papier n'est un dessin, la réintégration d'une
sensibilité
égarée,
c'est une machine qui a souffle [...]»⁹⁷.
(ARTAUD, 1979, p. 8).*

Ao lado das incontáveis imagens que fazem simbiose escrita nas centenas de páginas dos *Cahiers de Rodez* e *Cahiers d'Ivry*, 77 desenhos abrem uma clareira na obra de Artaud entre 1945 e 1948 (46 são dos 21 meses que se seguem à sua saída de Rodez, em maio de 1946, durante a estada em Ivry, até sua morte em 1948), destacando-se por sua singularidade expressiva, ou representativa, no caso dos retratos e autorretratos, e conectando-se tematicamente à pictografia dos cadernos de notas.



Imagem 14: *La Chambre d'Artaud*. Hospital de Ivry-Sur-Seine, 1947. Foto de Denise Colomb (Denise Loeb). Disponível em: < <https://goo.gl/0z5Zde> >. Acesso em 03 mar. 2017.

⁹⁷ “E desde um certo dia de outubro de 1939, eu nunca mais escrevi sem também / desenhar. / Ora, isto que eu desenho / não são mais temas de Arte transpostos da imaginação sobre o papel, não / são figuras afetivas, / são gestos, um verbo, uma gramática, uma aritmética, uma Cabala / inteira e que caga na outra, que caga sobre outra, / nenhum desenho feito sobre o papel é um desenho, a reintegração de uma sensibilidade / desgarrada, / é uma máquina que tem respiração [...]” (tradução minha).

São movimentos distintos, mas que compõem uma única cena desse Teatro da Crueldade: “São desenhos escritos, com frases que se encartam nas formas a fim de precipitá-las. Acredito que *desse lado também* cheguei a algo especial, como em meus livros ou no teatro...” (ARTAUD apud DERRIDA, 1998, p. 47. Grifo meu). Fica claro que as disposições gráficas são distintas não só pela realização da imagem, que encarna uma folha avulsa, mas porque Artaud parece também fazê-los funcionar como máquinas que respiram ao lado da sua produção literária, do teatro, das frases encartadas nas formas. Por outro lado, os desenhos escritos dos cadernos de notas já não toleram separação entre a palavra e os demais registros gráficos, chegando a “algo especial”: uma dicção única e concreta que surge da precipitação das formas, um estado de expressão análogo ao que ele conseguiu atingir nos seus livros e no teatro.



Imagem 15: *La bouillabaisse de formes dans la tour de Babel* – Antonin Artaud.

63 x 48 cm [ca. fev. 1946]. Lápis e giz de cera sobre o papel. Coleção particular.
 Fonte: DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. **Antonin Artaud**: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986, p. 168.

Nesse desenho, de fevereiro de 1946 – *La bouillabaisse*⁹⁸ *de formes dans la tour de Babel* [A sopa de formas na torre de Babel] – vê-se uma composição de formas geométricas e coloridas, um guisado que mistura diferentes traços e expressões, assim como na lendária história da Torre de Babel em que Deus mistura diferentes linguagens em um só contexto: “Vinde, desçamos e confundamos ali a sua linguagem, para que um não entenda a linguagem de outro” (Gênesis, cap. 11, vers. 7). Apesar do babelesco conjunto evocar imagens abstratas que, como o tema mesmo sugere, não se comunicam inteligivelmente, Florence de Mèredieu (2001, p. 733) afirma que na parte de baixo, à esquerda, Artaud desenha a máquina de eletrochoque, a mais demoníaca forma de expressão psiquiátrica capaz de, como Deus, confundir o intelecto dos sujeitos a ponto de eles perderem sua própria identidade: “O eletrochoque perturba a memória, perturba as referências, desencadeia uma regressão que os psiquiatras descrevem como infantil” (MÈREDIEU, 2011, p. 741).

É por isso que comumente se diz que os cadernos de notas de 1945 ajudaram Artaud a reaprender a escrever, justamente porque o eletrochoque tinha o poder de desestruturar as faculdades motoras e intelectuais do paciente, a ponto de ele esquecer até mesmo a cronologia da sua história de vida. Igual fenômeno aconteceu com o desenho, como descreve o médico de Artaud, Dr. Gaston Ferdière (1907-1990): “Tínhamos conseguido para ele lápis de todos os tipos e papel de todos os formatos. Era preciso, sobretudo, fazer com que ele resolvesse desenhar. No início, sua falta de jeito era tocante; e depois, sua segurança foi aumentando cada vez mais e suas ousadias se multiplicaram [...]” (FERDIÈRE apud MÈREDIEU, 2011, p. 741) – isso talvez explique o vácuo nas produções imagéticas de Artaud entre 1939 e 1944, fazendo com que ele volte a desenhar (e também a escrever) regularmente somente com o fim das 58 sessões de eletroconvulsoterapia.

Enlouquecer o subjétil

Como já citei anteriormente, a formação artística de Antonin Artaud acontece mais especificamente com sua mudança para Paris em abril de 1920, com quase 24 anos de idade. É lá que o jovem marseelhês terá contato com toda a vasta produção de teatro, poesia e pintura que despontava na capital francesa, não só fruto da *Belle Époque* (1900-1914⁹⁹) que acabava de

⁹⁸ *Bouillabaisse*: Sopa provençal à base de peixes, com tomate, alho, ervas, óleo de oliva, cebolas, etc., tudo cozido embaixo do peixe. In: Larousse – dictionnaires de français. Paris: Éditions Larousse. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bricolage>>. Acesso em: 15 dez. 2016. Tradução minha.

⁹⁹ Cf. JULIAN, Philippe; VREELAND, Diana (org.). **La Belle Époque**. Catálogo de uma exposição do Museu Metropolitano de Arte. Nova Iorque: The Met, 1982.

deixar marcas visíveis em todo o cenário cultural e urbano, mas motivada também por ideias vanguardistas de renovação estética. Devido ao seu envolvimento com a revista *Demain*, do Dr. Toulouse, e a *L'Œuvre*, boletim do teatro dirigido por Lugné-Poe, Artaud atuará como crítico teatral, além de publicar seus poemas, artigos e ensaios sobre as artes plásticas, revelando seu gosto e concepção artística. “*Pourquoi peint-on ? On peint pour dire quelque chose et non pour vérifier des théories. Et, ce qu'on a à dire, on ne peut pas le dire autrement qu'avec les formes qui nous entourent. Quand nous disons quelque chose, c'est elles que nous disons*”¹⁰⁰. (ARTAUD apud THÉVENIN, 1986, p. 10).

Porém, essas formas não têm um sentido previamente estipulado, mas correspondem a algo que o pintor acabou de descobrir e que ele começa a desvelar perante a nós. Assim, “a obra não é um objetivo a se atingir, mas um meio”¹⁰¹ pelo qual significados podem evoluir. Isso implica desconsiderar a figura sacralizada do artista e do objeto, enquanto materialidade, em favor da expressão, da dicção de um ideal de arte.

E pouco importa o erro na forma com que uma obra de arte é executada ou a falta de destreza do traço, se o dizer profundo do artista soube atravessar de alguma forma a tela ou o papel. A obra é um movimento cuja origem é um momento intenso e absoluto: o encontro daquilo que, do modelo, se passa nos olhos e na cabeça do artista (mesmo que seja um conceito, uma abstração) e o impulso de querer exprimi-lo é o que vai fazer sua mão se movimentar. E esse movimento continua para muito além do instante em que para a mão que se comunica. Isso faz vibrar e fremir a tela ou o papel perante o olho daquele que aprecia, e pode, muitos anos e séculos depois, continuar a executar o impulso nervoso que produziu o gesto. (THÉVENIN, 1986, p. 11-13. Tradução minha¹⁰²).

Dessa forma, uma obra de arte nasce de um ímpeto de expressão que atravessa a materialidade do suporte e a faz vibrar em incontáveis significados. O grande desafio do artista é fazer essa pulsão continuar seu movimento criativo para além dos limites da tela, do papel, da madeira, do traço, da forma e, principalmente, do tempo. Jacques Derrida, em *Enlouquecer o subjétil* (1998, p. 48), afirma que essa é dinâmica da pictografia de Artaud, quando a escritura

¹⁰⁰ “Por que se pinta? Pinta-se para dizer alguma coisa e não para verificar teorias. E, o que se tem a dizer, não se pode dizer de outra forma senão com as formas que nos rodeiam. Quando dizemos alguma coisa, são elas que nós dizemos” (tradução minha).

¹⁰¹ « *L'œuvre n'est pas un but à atteindre, mais un moyen* ».

¹⁰² « *Et peu importe le défaut de facture ou la maladresse du trait, si le dire profond de l'artiste a su traverser en quelque sorte la toile ou le papier. L'œuvre est un mouvement dont l'origine est un moment intense et absolu : la rencontre entre ce qui, du modèle (même si c'est un concept, une abstraction), passe dans l'œil et la tête de l'artiste et cette impulsion à vouloir l'exprimer qui va faire se mouvoir sa main. Et ce mouvement se poursuit bien au-delà de l'instant où la main qui l'a transmis s'est immobilisée. Il fait vibrer et fremir la toile ou le papier devant cet œil de l'autre qui regarde, il peut, bien des années ou des siècles après, continuer à faire jouer l'influx nerveux qui avait produit le geste* ».

verbal, o fonograma, a linha e a cor compõem um corpo coreográfico, musical, rítmico, teatral, desestabilizando a relação de representação entre o sujeito, objeto artístico e o seu subjétil.

“Subjétil” foi um termo utilizado pelo próprio Artaud em 1932, 1946 e 1947, as três vezes para se referir aos seus desenhos, os quais comumente apareciam em seus cadernos de notas e em muitas cartas remetidas a familiares e amigos. A primeira menção ao termo aparece em 23 de setembro de 1932, quando Artaud escreve a André Rolland de Renéville: “Incluo nesta um desenho ruim em que isso que se chama o subjétil me traiu” (ARTAUD apud DERRIDA, 1998, p. 23). Naquela época, a legitimidade dessa palavra parecia duvidosa, já que os dicionários franceses ainda não reconheciam essa expressão utilizada por Artaud, acreditando ser um neologismo do século XX. Porém, Derrida afirma que “subjétil” é um termo bem mais antigo, aparecendo no século XVI nas cartas Jacopo da Pontormo a Benedetto Varchi no sentido de “sujeito”: “*sujet, soggetto*, designa a substância material da arte, *subjectum, hypokeimenon*” (LEBENSZTEJN apud DERRIDA, 1998, p. 26).

Essa ambiguidade do termo é bastante intrigante, já que etimologicamente sujeito vem de *subjectum*, que quer dizer “o que subjaz”, o subjacente, sendo a mesma origem de substância – aquilo que subsiste por si, o que é essencial, matéria de que é formado um corpo – (PRIBERAM, 2013). Assim, sujeito não é somente o que parece ser evidente, diante dos olhos, mas também o que subjaz, aquilo que está por trás da aparência. *Subjectum* é uma tradução romana do termo grego *hypokeimenon*, que especificamente significava “no fundo e sempre estava já presente” (Cf. REHFELD, 2005, p. 1). Assim, em se tratando de arte, sujeito, substância e subjétil são termos que caminham em uma estrita consonância, que é intensificada por uma subjetividade que marca a materialidade da obra, fazendo-a assumir o lugar de um sujeito, sem de fato o ser. É nesse sentido que se pode pensar na arte como meio de expressão da vida humana, já que encarna em sua substancialidade (papel, tinta, tela, madeira, mármore, etc.) toda uma subjetividade que subjaz ao material, ao subjétil – termo que, embora seja especificamente usado nas artes plásticas, parece concatenar toda essa complexidade.

A noção pertence ao jargão da pintura e designa o que está de certo modo deitado embaixo (*sub-jectum*) como substância, um sujeito ou um súcubo. Entre a parte de baixo e a de cima, é ao mesmo tempo um suporte e uma superfície, às vezes também a matéria de uma pintura ou de uma escultura, tudo o que nelas se distinguiria da forma, tanto quanto do sentido e da representação, o que não é representável. Sua profundidade ou sua espessura presumidas deixam ver apenas uma superfície, a da parede ou a da madeira, mas desde então a do papel, do tecido, do painel. Uma espécie de pele, perfurada de poros. (DERRIDA, 1998, p. 26).

Para além da materialidade, Artaud parece se referir ao subjétil como, de fato, uma instância subjetiva, capaz até mesmo de trair, como ele constatou em 1932. Paule Thévenin acha necessário enfatizar que “O desenho estava, talvez, na parte arrancada à carta. Antonin Artaud, achando-o finalmente demasiado revelador, tê-lo-ia retirado, rasgando a parte de baixo da página. Ele escreveu de fato: *subjétil*” (apud DERRIDA, 1998, p. 24). Pode-se entender trair em um sentido particular, como faltar a uma promessa ou romper um pacto de fidelidade, mas em Artaud o desenho parece ter traído um projeto de expressividade, saindo do controle e revelando, como afirmou Thévenin, muito mais do que deveria, tornando-se tão insuportável que o autor precisou destruir o seu suporte, ou seja, arrancá-lo da estrutura da carta.

“Chamaria isso de uma cena, a *cena do subjétil*, se nela já não encontrasse uma força para subtilizar o que sempre põe em cena: a visibilidade, o elemento da representação, a presença de um sujeito, até mesmo de um objeto” (DERRIDA, 1998, p. 23). Se um subjétil pode trair é porque há nele forças materiais, mas de repressão, que limitam a potencialidade expressiva, como uma camisa de força que tolhe a espontaneidade não normativa. Assim, é justamente contra a postura despótica do subjétil que luta Antonin Artaud, combatendo com veemência a traição do material – o papel, a tinta, o figurino, o palco – e de sua convenção expressiva manifesta no traço, na cor, na palavra escrita e sua gramaticalidade condicionada, na representação mimética sacralizada por uma tradição.

*LES FIGURES SUR LA PAGE INERTE ne disaient rien sous ma main. Elles s’offraient à moi comme meules qui n’inspiraient pas le dessin, et que je pouvais sonder, tailler, gratter, limer, coudre, découdre, écharper, déchiqueter et couturer sans que jamais par père ou par mère le subjectile se plaignît*¹⁰³. (ARTAUD, 2004b, p. 1467).

Esse ataque às forças do subjétil, o exorcismo de toda imprecação, vai ser uma dicção muito forte na produção da sua última década de vida. Violência, religiosidade, misticismo, sexualidade, guerra, loucura, etc. são alguns dos temas que figuram ecos nas cartas, cadernos e desenhos de Artaud, compondo mais que textos artístico-literários, mas amuletos, feitiços de combate ou de proteção, magias e rituais performatizados no seu Teatro da Crueldade.

Les sorts (os *Sortilégios* de Artaud) ou, como ele vai chamar mais tarde (1947), *Gris-gris* são sete cartas-desenho (escritas, desenhadas, pintadas, queimadas, rasgadas/perfuradas) que Artaud enviou em 1937, quando estava na Irlanda, e em 1939, durante sua permanência no

¹⁰³ “AS FIGURAS SOBRE A PÁGINA INERTE nada diziam sob minha mão. Elas se me ofereciam a mim como mós que não inspirariam o desenho, e que eu podia sondar, talhar, raspar, limar, coser, descoser, esfarrapar, retalhar e costurar sem que nunca por pai ou por mãe o subjétil se queixasse” (Tradução minha).

asilos psiquiátricos em Ville-Évrard, às quais ele instituiu o poder de proteger ou amaldiçoar seus destinatários: Lise Deharme – 5 set. 1937; Jacqueline Breton – 17 set. 1937; Léon Fouks – 8 mai. 1939; Sonia Mossé – 14 mai. 1939; Grillot de Givry – 16 mai. 1939; Roger Blin – 22 mai. [1939?]; Hitler/*Chancelier du Reich* – set. 1939.

Para Artaud, essas missivas conjuratórias funcionariam como uma espécie de magia, ação ritualística que tem na palavra, na imagem e no fogo sua força performática de realização. Nesse sentido, a escolha do termo *le sort*¹⁰⁴ é muito propício, pois essas cartas querem ser como feitiços nocivos ou protetivos, textos imprecatórios que carregam na imagem (*image*) toda uma potência de magia (*magie*). Para enfatizar isso, em 1947, Artaud vai rebatizar esses textos chamando-os de *gris-gris* que, na simbologia religiosa africana (mais especificamente o Vodou do oeste da África), são amuletos fabricados por feiticeiros para proteger ou lançar maldições.

Esses famosos gris-gris ou fetiches que nos foram legados de nossos ancestrais que retomamos a coragem de ostentar abertamente e de exibir orgulhosamente não tinham senão funções unicamente simbólicas e mágicas mais ou menos miraculosas. Ou sobretudo, antes ou depois de suas funções fetichistas ou religiosas em sentido estrito, esses gris-gris participam também no embelezamento dos espaços, objetos e corpos humanos; se bem que um pedaço de cabaça ou a cabaça inteira, a casca do caramujo ou a concha, a pele do gato selvagem ou do leão, o rabo do cavalo ou do porco épico, etc., tinham também funções ontológicas, metafísicas e religiosas, não apenas artísticas e estéticas (LALÈYÈ, 2015, p. 252. Tradução minha¹⁰⁵).

Assim como os *Sortilégios* de Artaud, os *gris-gris* têm valor artístico, mas o intuito miraculoso, nocivo ou protetor da criação desses amuletos conferem a essas peças mais que uma dimensão estética, mas ritualística. Pierre Cantrelle e Thérèse Locoh (1990), ao analisarem a relação dos valores culturais e sociais na saúde dos moradores do oeste africano, afirmam que as religiões, crenças e costumes têm uma grande influência e eficácia no tratamento de doenças, elencando os gris-gris como peças do aparato curativo dos povos dessa região, tendo o poder de restituir a saúde não só mental, mas também física: “[...] bebidas, infusões de plantas, massagens (fricções), lavagens (abluições), escarificação, gris-gris de origem mineral ou animal,

¹⁰⁴ *Sort*: poder sobrenatural que é suposto para definir o curso dos acontecimentos cuja causa não é determinada. Efeito nocivo atingindo um ser vivo ou coisa, por vezes atribuída a práticas de bruxaria. SORT. In: Larousse – dictionnaires de français. Paris: Éditions Larousse.

¹⁰⁵ « Ces fameux gris-gris ou fétiches que nous ont légués nos ancêtres et que nous reprenons le courage d’arborer ouvertement et d’exhiber fièrement n’avaient pas que des fonctions uniquement symboliques et magiques plus ou moins miraculeuses. Ou plutôt, en deçà et au-delà de ces fonctions fétichistes ou religieuses au sens strict, ces gris-gris participaient aussi à l’embellissement des espaces, des objets et des corps humains ; si bien que le morceau de calebasse ou la gourde de tout entière, la coquille d’escargot ou le cauri, la peau du chat sauvage ou du lion, la queue du cheval ou du porc épique, etc., avaient des fonctions aussi ontologiques, métaphysiques et religieuses que simplement artistiques et esthétiques ».

restrições alimentícias, às vezes acompanhadas de sessões de reza coletiva [...]” (CANTRELLE; LOCOH, 1990, p. 17. Tradução minha¹⁰⁶).

Assim, com a associação das cartas-desenho a esses amuletos africanos, fica evidente que a pictografia de Artaud tem a pretensão de extrapolar os limites do subjétil, romper literalmente com a integridade dos elementos que constituem o texto (palavra, imagem, papel, etc.) a fim de que essa avaria atinja não só a substância da carta, mas, como num ritual de vodú, aflija o próprio corpo do seu destinatário ou aqueles que o ameaçam. Fazendo uso de violência não só simbólica, mas literal – rasgando, esfolando e queimando o papel –, os *Sortilégios* vão estar quase sempre acompanhados de cartas, nas quais Artaud procura justificar o ato imprecatório.

O seu primeiro *gris-gris* destina-se a Lise Deharme, sendo enviado a André Breton em 5 de setembro de 1937, durante a estada de Artaud na cidade Galway, na Irlanda, para que o amigo encaminhasse a carta. Para Florence de Mèredieu (2011, p. 610), essa delegação não tem nada de inocente, pois Artaud sabia que Breton já havia sido perdidamente apaixonado por Deharme (1925), o que demonstra sua sagacidade em tentar atingir não só a destinatária, mas também o mensageiro – é importante apontar que Artaud e Breton ficaram muito tempo brigados, de 1925 a 1936, devido a desacordos ideológicos marcados, sobretudo, por uma competição de egos.

Lise Deharme era uma poetisa, viúva e rica que costumava reunir uma clientela muito seleta em sua própria casa, promovendo encontros literários, como leituras dramatizadas. Coquete e excêntrica, almejava uma carreira literária, por isso era amiga dos surrealistas e sempre estava rodeada de pessoas; torna-se uma benfeitora do projeto Artaud, patrocinando alguns espetáculos ou ajudando a angariar fundos para o Teatro da Crueldade, devido sua enorme influência e contato com banqueiros e homens de negócios (MÈREDIEU, 2011, p. 480-481). Todavia, ela é fustigada na carta de 1937 por ter defendido a não existência de Deus, como ele explica a Breton:

Je vous confie un Le sort que j'envoie à Madame Deharme [...]. Madame Deharme porte la peine d'avoir dit qu'il n'y a pas de Dieux. De là la raison de ma haine. Car il y a des dieux, s'il n'y a pas de Dieu. Et au-dessus des dieux la loi inconsciente et criminelle de la Nature, dont les dieux et Nous, c'est-à-dire Nous-les-Dieux, sommes victimes solidairement¹⁰⁷. (ARTAUD apud FAU, 2006, p. 37).

¹⁰⁶ « [...] breuvages, infusions de plantes, frictions, ablutions, scarifications locales, gris-gris d'origine minérale ou animale, interdits alimentaires- parfois accompagnés de séances de prière collective [...] ».

¹⁰⁷ “Eu te confio um Sortilégio que envio à Senhora Deharme [...]. Senhora Deharme é responsável por ter dito que Deus não existe. Daí o motivo do meu ódio. Pois existem Deuses, se não existe um Deus. E acima dos

A atitude defensiva de Artaud em relação à existência de Deus ou de Deuses começa a se formar a partir de intensas reflexões sobre a vida motivadas pelo seu envolvimento com os saberes ocultos da Cabala e do Tarot, atitude que vai culminar na escrita de *As novas revelações do ser*, livro publicado 28 de julho de 1937. Além disso, suas viagens ao México e à Irlanda enfatizam seu interesse pelas religiões, mitologias e esoterismos, que são ser misturados em uma ampla visão sincrética relacionada diretamente com a arte. O misticismo e a magia vão marcar fortemente a produção de Artaud a partir desse período, transformando sua arte em uma verdadeira arma de combate e resistência.

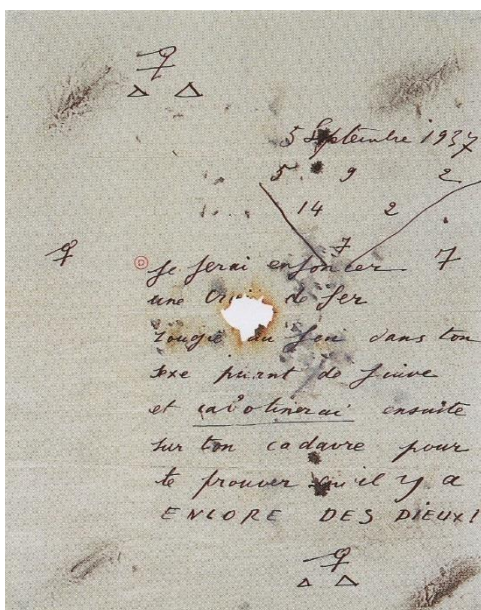


Imagem 16: *Le sort à Lise Deharme* – Antonin Artaud. 5 set. 1937. Tinta sobre papel queimado. 27 x 21 cm. Biblioteca Literária Jacques Doucet. Fonte : FAU, Guillaume. **Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, 2006, p. 37.

5 septembre 1937
 Je ferai enfoncer
 une croix de fer
 rougie au feu dans ton
 sexe puant de juive
 et cabotinerai ensuite
 sur ton cadavre pour
 te prouver qu'il y a
 ENCORE DES DIEUX!¹⁰⁸
 (ARTAUD apud FAU, 2006, p. 37).

A violência que fulgura neste *Sortilégio* vai ser recorrente não só nas outras 6 cartas-desenho, mas também nos seus últimos escritos, evocando a magia para fazer da palavra e do desenho armas que serão constantemente usadas nas performances do seu Teatro da Crueldade. Além das palavras, esse texto pictórico traz números, triângulos e pequenas cruces em um papel manchado e queimado no centro, talvez demonstrando o poder de expurgo e destruição da cruz de ferro ardente que ele, com esse *gris-gris*, quer cravar na vagina de Deharme, para lhe mostrar na carne que ainda existem deuses.

deuses a lei inconsciente e criminal da Natureza, em que deuses e Nós, ou seja, Nós-os-Deuses, somos vítimas solidárias” (tradução minha).

¹⁰⁸ “5 de setembro de 1937 / Eu farei cravar / uma cruz de ferro / avermelhada de fogo no teu / sexo fedorento de judia / e vou cabotinar em seguida / sobre teu cadáver para / te provar que existem / AINDA DEUSES!” (Tradução minha).

Segundo Camille Dumoulié (1996, p. 92-93), Lise Deharme representa, aos olhos de Artaud, todos os judeus ateus, tomando-a como bode expiatório: o Anticristo. É claro que esse *Sortilégio* nos remete ao nazismo e, em partes, essa associação está correta, pois a repulsa de Artaud à “esquerda” é bem aparente em seus textos, declarando-se “monarca e patriota”. Some-se a isso sua simpatia por Adolf Hitler, chegando a afirmar veementemente, em uma dedicatória de 3 dezembro de 1943 em um exemplar de *Nouvelles Révélations d’Être* (1937), que havia se encontrado com o *Führer* em maio de 1932, em Berlim; outros detalhes desse suposto encontro fazem parte de um *Sortilégio* que Artaud envia ao ditador em setembro de 1943. Por isso, não é de se admirar que a *mise-en-scène* da carta à Mme. Deharme revele um ódio não apenas à sua genitália – ele acreditava que o sexo era seu pior meio de degradação, por isso a maior parte dos seus inimigos (Iniciados) são mulheres ou homens¹⁰⁹ que têm “o acostamento beijado da sexualidade aviltada da mulher” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 673) –, mas à sua condição de judia em uma conjuntura despótica e xenofóbica que estava prestes a eclodir.

Perspicaz é a escolha e o destaque do verbo *cabotiner* (ser como um *cabotin*), para designar a atitude do enunciador perante o cadáver da mulher estuprada por uma cruz de ferro quente. Segundo o Dicionário Francês Larousse, *cabotin* é um ator medíocre, um comediante ambulante que superestima seu talento, achando-se superior; esse termo existe em língua portuguesa e, em um sentido menos literal, refere-se a alguém que presume ser importante ou se exhibe pretensiosamente para se impor, assumindo, por vezes, um comportamento teatralizado, exagerado (PRIBERAM, 2013). O ato performático invade a cena do subjétil. Assim, não basta apenas amaldiçoar e ameaçar terrivelmente, é necessário levar o *Sortilégio* para fora da palavra até atingir o nível material, como num ritual Vodou em que o objeto mortificado transfere a outrem toda a violência que o aflige. Como se isso não bastasse, o enunciador declara que, como um ator amador, mas extremamente expressivo, vai encenar a tese da existência dos deuses, conferindo ao teatro a importante tarefa de selar o ato imprecatório já iniciado pelos elementos cabalísticos e pelo fogo.

¹⁰⁹ Em uma carta ao Dr. Fouks (“*AU MASSES*”), Artaud faz uma lista dos nomes dos principais Iniciados: « CÉCILE SCHRAMME, SONIA MOSSÉ, NINA BRAÛN, VICA, JACQUELINE BRETON, HONORINE CATTO, MADAME LUBSANSKY, ANTONY EDEN, DE SOTO, DALADIER, LANGERON, LUCIENNE BOGAËRT, C. BAYARD, ANDRÉ BRETON, BALTHUS, LIGEIA LAVAL, JOSÉ LAVAL, ANNIE BESNARD, GERMAINE MEYER, CAMILLE CHAUTEMPS, SOUVTCHENSKY, STALINE, HITLER, LA PRINCESSE DE VATEVILLE, SALVADOR DALI, PAUL RECH, MONNY DE BOULLY, ISABELLE GLOUKOWSKY, JAQUE HÉBERTOT, RAYMOND BERNARD, LOUIS JOUVET, ÉLISABETH DE BELGIQUE, SHEILA PICKERING, LA PRINCESSE ÉLÉONORE D’ELCHINGEN, PAUL CHASSAING, PAUL SABIANI, LE COMTE CIANO, ROGER DÉSORMIÈRE, DE MONZIE, MONTESSIER, GEORGE MABILE, JEAN GIRAUDOUX, MADAME HARDION, FANNY DU DÔME, ETC., ETC. » (ARTAUD, 2004b, p. 863).

Com exceção da carta a Jacqueline Breton, todos os *Sortilégios* trazem queimaduras no papel, demonstrando o poder de destruição do fogo, talvez, em alusão à força execratória da pictografia, que também pode ferir. “*Cela veut dire que brûler est une action magique et qu’il faut consentir à brûler, brûler d’avance et tout de suite, non pas une chose, mais tout ce qui pour nous représente les choses, pour ne pas s’exposer à brûler tout entiers*”¹¹⁰ (ARTAUD, 2004b, p. 798). O fogo aparece na simbologia de Artaud como um ato ritualístico e de concretização de significados, que deixam de ter uma representação virtual para mortificar o papel em demonstração direta das ameaças que a carta faz.

Com base nessa conduta, *les sorts* encarnam uma ideia de performatividade linguística, pois o texto não quer apenas comunicar, mas sobretudo *realizar* alguma coisa. O teórico britânico John Langshaw Austin, em *Quando dizer é fazer – palavras e ação* (1990), com base teoria dos atos da fala, defende que um enunciado pode, sim, assumir um poder de realizar coisas, empossando, casando, batizando, legando, iniciando e fazendo acontecer fatos, sem passar necessariamente pelo crivo da dicotomia verdadeiro/falso. Em Artaud, especificamente no caso dessas cartas-desenho, o texto assume um poder ritualístico e, nesse sentido, ‘Sortilégio’ é um termo muito propício para traduzir *les sorts*: uma praga ou feitiço, a maquinação dessas máquinas-desenho, essas máquinas de guerra, que têm respiração, gritos, gestos, vontades e que, como afirmou o próprio Artaud, podem até trair.

Pensando na performatividade dessa pictografia, Deleuze e Guattari (2010, p. 249) estabelecem uma relação entre o Teatro da Crueldade e a linguagem ritualística do povo Gourmantché¹¹¹, em que a grafia e a oralidade são campos de expressão independentes, que têm no corpo o seu território de convergência: “uma dança sobre a terra, um desenho na parede, uma marca no corpo, são um sistema gráfico, um geografismo, uma geografia”. Na tradição religiosa desse povo, as jovens pretendentes ao casamento precisam passar por um ritual de iniciação com duração de cinco semanas, cujo ápice é o procedimento de excisão do clitóris, com o objetivo de despertar a fecundidade do corpo feminino. Uma cabaça adornada de ideogramas relacionados à fertilidade e ao fenômeno da procriação é dada a cada uma delas, com a qual devem cumprir uma série de etapas, nas quais, “Para que a transformação da jovem seja plenamente efetiva, é preciso que se opere um contato direto entre seu ventre, por um lado,

¹¹⁰ “Isso quer dizer que queimar é uma ação mágica e que se deve permitir queimar, queimar antecipada e imediatamente, não uma coisa, mas tudo o que para nós representa as coisas, para não incorrer a queimar absolutamente tudo” (tradução minha).

¹¹¹ Povo habitante da África Ocidental, estabelecido principalmente em Burquina Faso, antiga República de Alto Volta (1958-1984), ex-colônia francesa (Alto Volta Francesa). Para essa discussão, Deleuze e Guattari fazem menção ao estudo de Michel Cartry (1968, p. 223-225), “*La Calebasse de l’excision en pays gourmantché*”, que reflete sobre os rituais de clitoriectomia em clãs da região de Diapaga, cidade burquinense.

e, por outro, a cabaça e os signos que nela estão inscritos” (CARTRY apud DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 250). A assimilação dos significados a respeito da fecundidade não é resultado de um movimento de leitura, mas de relação física entre o corpo e a pictografia do objeto.

Diferentemente da escrita linear, em que a palavra social tolhe e suplanta a voz individual, na escritura ritualística, o signo nasce da articulação entre o corpo que fala e a inscrição gráfica, que não possuem a função de significante e não se conectam por semelhança ou imitação, mas por desejo.

O signo age pela sua inscrição no corpo... Aqui, a inscrição de uma marca no corpo não tem apenas valor de mensagem, mas é um instrumento de ação que age sobre o próprio corpo... Os signos comandam as coisas que eles significam, e o artesão dos signos, longe de ser um simples imitador, executa uma obra que lembra a obra divina. (CARTRY apud DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 250).

Pensando na conduta de linguagem do Teatro da Crueldade de Artaud, o *Sortilégio* a Lise Deharme performatiza justamente esse procedimento de inscrição no corpo como ato imprecatório. A cruz, como um ferrete em brasa, marca o signo na destinatária da maldição, cuja prova de realização está na queimadura que sofre o subjétil. A voz do enunciador se faz ouvir pela inscrição que sua mão faz sobre o papel, seja escrevendo, desenhando ou usando o fogo como instrumento para marcar a palavra na carne.

Perceber esses elementos atuando no processo de criação de sentidos do texto é um desafio muito grande ao enunciatário dessa carta, já que o ato de leitura é também a experimentação do ritual mágico. Para Deleuze e Guattari (2010, p. 251), a visão é o terceiro elemento que, em conjunção com a voz que aflige o corpo por meio do signo registrado pela mão, compõe o *Triângulo mágico*: “voz que fala ou salmodia, signo marcado em plena carne, olho que tira prazer da dor – são os três lados de um triângulo selvagem que forma um território de ressonância e de retenção, *teatro da crueldade* que implica a tríplice independência da voz articulada, da mão gráfica e do olho apreciador”.

Se o corpo do papel, ou de Lise Deharme, é passivo sob a ação gráfica, o olho do leitor não pode ser. Assim, mais de que ler e/ou contemplar a pictografia do *gris-gris*, o olho também sente a dor de uma cruz em brasa perfurando a vagina da destinatária da carta, constituindo-se uma instância legitimadora da ação da escritura, a ponto de se acreditar que, neste caso, a leitura é *conditio sine qua non* para que o ato de magia aconteça. Dessa forma, o enunciatário assume o papel de coenunciador do texto, não só porque o gênero epistolar idealiza e sinaliza a atuação

do leitor, mas porque os *Sortilégios* de Artaud, assim como seus cadernos de notas, não têm a função de comunicar uma mensagem, mas promover uma performance que não pode ser simplesmente interpretada, mas experienciada.

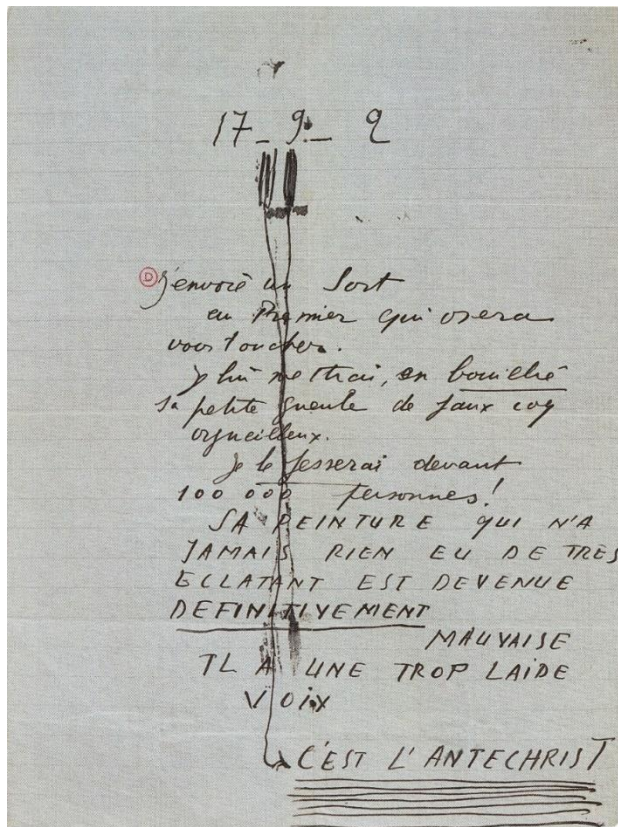


Imagem 17: *Le sort à Jacqueline Breton* – Antonin Artaud.

17 set. 1937. Tinta sobre papel. 25 x 20 cm.

Biblioteca Literária Jacques Doucet

Fonte: FAU, Guillaume. **Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, 2006, p. 38.

17_9_2

*J'envoie un Le sort
 au Premier qui osera
 vous toucher.*

*Je lui mettrai en bouillie
 sa petite gueule de faux coq
 orgueilleux.*

Je le fesseraï devant 100 000 personnes !

*SA PEINTURE QUI N'AI
 JAMAIS RIEN EU DE TRÈS
 ECLATANT EST DEVENUE
 DEFINITIVEMENT*

*MAUVAISE
 IL A UNE TROP LAIDE
 VOIX*

*C'EST L'ANTECHRIST.*¹¹²

(ARTAUD apud FAU, 2006, p. 38).

O segundo *Sortilégio* destina-se a Jacqueline Lamba, esposa de André Breton. Em um movimento contrário à praga enviada a Deharme, Artaud confere a esse amuleto o poder de proteger, fustigando aquele que ousar tocar em sua amiga. Segundo Guillaume Fau, este *gris-gris* faz alusão a um poema epistolar enviado a Jacqueline em 14 de junho de 1937 “*Le trésor perdu sous la Mer c’est Vous. Et il serait idiot d’envoyer les scaphandriers. Les trésors sous la mer sont faits pour qu’on y rêve. Il ne faut pas y toucher c’est-à-dire que Personne ne peut vous atteindre*” (ARTAUD apud FAU, 2006, p. 38¹¹³).

A despeito da ausência de queimaduras no papel, a performatividade desse *Sortilégio* evoca elementos do cristianismo, pois a ameaça de condenação, flagelo e humilhação pública daquele que ousar tocar em Jacqueline faz alusão ao calvário de Jesus, referência que fica

¹¹² “17_9_2 / Eu envio um Sortilégio / ao Primeiro que ousar / te tocar. / Eu lhe ferverei / sua pequena fuça de falso ganhão / orgulhoso. / Eu lhe espancarei na frente / de 100 000 pessoas! / SUA PINTURA QUE / QUE NUNCA TEVE NADA DE MUITO / BRILHANTE SE TORNOU / DEFINITIVAMENTE DETESTÁVEL / ELE TEM UMA VOZ EXTREMAMENTE / REPULSIVA / É O ANTICRISTO”. (Tradução minha).

¹¹³ “O tesouro perdido sob o Mar é Você. Seria falta de inteligência enviar mergulhadores. Os tesouros sob o mar são feitos para que lá se sonhe. Não se deve tocar, ou seja, que Ninguém possa atingi-la” (Tradução minha).

explícita com a menção enfática (caixa alta e sete grifos) ao anticristo e a presença de uma cruz invertida formada pelas linhas perpendiculares. A *mise en scène* dessa carta ainda explora a numerologia cabalística na data, a qual é representada 17_9_2, redução de 17-09-1937 ($1+9+3+7=20$ ou simplesmente 2), além da explícita referência ao número sete, seja nos grifos, seja na data (17 set. 1937), considerando que setembro era o 7º mês no calendário romano (*septem*, ‘sete’ em latim); no *Sortilégio* a Deharme também há um gráfico demonstrando a redução cabalística da data: $5 + 9 + (1+9+3+7) = (5 + 9) + 2 = 14 + 2 = 16 = 1 + 6 = 7$.

Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 828), há uma íntima relação desse número com a simbologia judaico-cristã, sendo citado 77 vezes no Antigo Testamento e 40 só no livro do Apocalipse. “O número sete, pela transformação que inaugura, possui em si mesmo um **poder**, é um número mágico”.

Nas acepções cabalísticas, o sete é importante porque integra todos os números anteriores e seus respectivos significados. A unidade (1) é o princípio criador de todos os números; o dois é sempre o reflexo da unidade, simbolizando seu contraponto e o binarismo, o duplo; o três é o princípio neutro, o número da forma, já que não existe corpo sem as três dimensões (comprimento, largura e profundidade), assim como “não é possível ação alguma sem haver três condições: o sujeito que age, o objeto em que se reflete, e o agir” (DAVID, 1985, p. 61) – exatamente a dinâmica de funcionamento dos *Sortilégios*. O quatro é o número da harmonia, a ação da unidade (1) exercida sobre a forma (3); também está associado aos quatro elementos (fogo, ar, água, terra). O cinco está relacionado ao princípio das coisas, pois é a unidade que se conecta à natureza (1+4): um é o espírito da vida, quatro são os elementos, logo “cinco é o espírito dominando os elementos” (DAVID, 1985, p. 62). Seis é a imagem das relações existentes entre o céu e a terra, duas neutralidades se conectando (3+3); é o símbolo do equilíbrio, do antagonismo do bem e do mal, sendo representado pela estrela de Salomão a: “O que está em cima é como o que está embaixo” (DAVID, 1985, p. 62).

Em resposta a isso, o sete é o princípio neutro (3) dominando os quatro elementos da natureza (4): a aliança perfeita entre a forma e a ideia – desejo utópico de toda obra de arte. Além disso, o 7 pode se referir à unidade central (1) em equilíbrio (6) ou ao princípio criativo ($1+1=2$), representado pela ciência, desenvolvendo a inteligência (5). Para Bem David (1985, p. 62-63), o sete representa o poder mágico em toda a sua força, por isso podemos encontrá-lo na simbologia das mais diversas culturas e crenças: 7 dias da Criação, 7 propriedades da matéria, 7 mares, 7 maravilhas do mundo antigo, 7 cores do arco-íris, 7 dias da semana, 7 sons da escala musical, 7 princípios herméticos, 7 sacramentos, 7 pecados capitais, 7 constelações,

7 rios sagrados, 7 cidades sagradas, 7 virtudes humanas, 7 chacras entéricos, 7 dons do Espírito Santo, etc.

Ora, se os *Sortilégios* de Artaud querem, por magia, realizar ações, nas duas primeiras cartas-desenho o número sete une sua força à potência imprecatória do fogo, incrustando no texto uma conduta performativa, simbólica, esotérica, mística, religiosa. A numerologia cabalística e elementos cristãos vão aparecer também no terceiro *le sort* enviado ao Dr. Léon Fouks em 8 de maio de 1939.



Imagem 18: *Le sort* à Léon Fouks – Antonin Artaud. 21 x 13,5 cm. 8 mai. 1939. Lápis, tinta violeta e lápis de cor sobre o papel queimado. Coleção particular. Fonte: FAU, Guillaume. **Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, 2006, p. 40-41.

Voici le le sort que je vous promis.
 Il constitue pour vous une force d'attraction
 invincible vers la plus difficile Grandeur.
 Il est répulsif pour tous vos ennemis. Et vous
 en avez terriblement. Car ils connaissent qui
 vous êtes, et ils vous envient, ne pouvant pas
 être comme vous.
 Dr Fouks vous étiez sur le Thabor !
 et vous y avez assisté à la TRANSMETAMORPHOSE
 de DIEU avec deux autres disciples qui
 l'ont aujourd'hui renié. Mais vous êtes le
 disciple préféré de Dieu.
 Et vous avez invectivé JÉSUS-CHRIST,
 la pute hideuse de l'Éden, qui ricanait de
 désespoir et d'envie en assistant de loin
 au milieu de son désert d'ossuaires
 à la RÉINTÉGRATION illuminative
 du DIEU-PASSAGE en l'UNITÉ ANÉAN
 TISSANTE de DIEU. Car c'est cela la TRANS-
 METAMORPHOSE.
 Et vous êtes mon cher Dr Fouks, un grand
 poète qui s'ignore peut-être, mais qui écrira
 l'œuvre qu'il a rêvée. Aussi grande qu'il l'a
 rêvée. Cette œuvre d'ailleurs vous l'avez déjà
 écrite. Car vous êtes Jean de l'Apocalypse,
 et c'est vous qui écrivîtes il y a plus de 20
 siècles ce livre que je ne puis relire sans pleurer.
 Et à vous aussi les Initiés vous ont volé votre
 œuvre, car à l'heure qu'il est dans cette vie, et
sur cette terre vous avez déjà écrit le grand
 poème que vous rêviez, et qui est épique
 et lyrique. Mais les Initiés vous l'ont enle-
 vé. Et ils vous ont fait oublier qu'ils vous l'ont
 enlevé. Car leur malfaisance n'a jamais arrêté.
 Pour écrire de grands poèmes il faut les vivre.
 Et pour les vivre il faut d'abord se débarrasser
 des Initiés. Tant que tous les Initiés et leurs
 sectes n'auront pas été ravagés par le fer et
 par le feu le Monde n'aura pas la paix. Et les
 Mondes ne seront pas reposés. D'ailleurs les Temps de
 l'Apocalypse sont venus. Et la ville de Paris
n'en a plus pour beaucoup de semaines.
Antonin Artaud.

Gardez ce le sort sur votre cœur. Et en cas de
 danger touchez votre cœur avec
 l'Index et le Médium de la [Main]
 droite ET LE LE SORT S'ÉCLAIRERA¹¹⁴.

(ARTAUD apud FAU, 2006, p. 40-41)

¹¹⁴ “Aqui está o sortilégio que eu lhe prometi. / Ele constitui pra você uma força de atração / invencível em direção à mais difícil Grandeza. / Ele é repulsivo a todos os seus inimigos. E você / os tem terrivelmente. Pois eles sabem quem / você é, e eles o invejam, não podendo / ser como você. / Dr. Fouks você estava no Thabor! / e lá você assistiu a TRANSMETAMORFOSE / de DEUS com dois outros discípulos que / hoje o renegaram. / Mas

Neste *Sortilégio*, Artaud mais uma vez exercita a performatividade da palavra e da imagem recorrendo a elementos cabalísticos – como a estrela de Salomão, representante da dualidade antagônica do número 6 – e cristãos, por meio da menção do episódio da Transfiguração de Jesus (Evangelhos: Mateus, capítulo 17, versículos 1-8; Marcos, capítulo 9, versículos 2-8; Lucas, capítulo 9, versículos 28-36)¹¹⁵. Nessa *mise-en-scène*, Léon Fouks figura o discípulo preferido de Deus, João, presenciando o episódio no cume do monte Tabor; Artaud, por sua vez, encarna a figura do próprio Cristo, “à qual ele relaciona não mais com um processo de identificação [como na juventude], mas como uma história sombria de usurpação de identidade, Cristo tendo tomado o lugar de Artaud no Gólgota” (MÈREDIEU, 2011, p. 666). Essa representação de papéis também aparece em outras cartas a Fouks, como a de 9 de junho de 1939:

[...]
 [MOI] MÊME, QUI S'EST JADIS TRANS-
 FIGURÉ SUR LE THABOR.
 ET TU AS VU MA TRANS-
 FIGURATION.
 JE SUIS DIEU, JEAN
 FOUKS, DIEU LUI-MÊME, ET
 IL IMPORTE AU SALUT UNI-
 VERSEL DES ETRES, LEQUEL
 D'AILLEURS NE M'IMPORTE PLUS,
 QUE TU RECONNAISSES MON
 ACTUELLE FIGURE [...] »
 (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 699¹¹⁶).

você é o / discípulo preferido de Deus. / E você injuriou JESUS CRISTO, / a puta desprezível do Éden, que debochava de / desespero e de inveja assistindo de longe / no meio de seu deserto de ossuários / na REINTEGRAÇÃO iluminativa / do DEUS-PASSAGEM em UNIDADE DES / TRUIDORA de DEUS. Pois esta é a TRANS / FIGURAÇÃO. / E você é meu querido Dr Fouks, um grande / poeta que talvez se ignora, mas que escreverá / a obra que sonhou. E grande que a / sonhou. Esta obra de qualquer forma você já / escreveu. Pois você é João do Apocalipse, / e foi você que escreveu há mais de 20 / séculos esse livro que eu não posso reler sem chorar. / E a você também os Iniciados lhe roubaram sua / obra, pois nos nossos dias, nesta vida, e / sobre esta terra você já escreveu o grande / poema que você sonhava, e que é épico / e lírico. Mas os Iniciados lhe tomaram. / E eles fizeram você esquecer que eles lhe / tomaram. Pois sua maleficência nunca cessou. / Para escrever grandes poemas deve-se vivê-los. / E para vivê-los é preciso se livrar / dos Iniciados. Enquanto todos os Iniciados e suas / facções não forem destruídos a ferro / e fogo o Mundo não terá paz. E os / Mundos não estarão descansados. De qualquer forma os Tempos de / Apocalipse chegaram. E a cidade de Paris / não tem mais que poucas semanas. / Antonin Artaud / Guarde este sortilégio sobre seu coração. Em caso de / perigo toque seu coração com / o Indicador e o dedo Médio da [mão] / direita E O SORTILÉGIO SE ILUMINARÁ” (tradução minha).

¹¹⁵ Em resumo, Jesus sobe o monte Tabor com João, Tiago e Pedro e lá se transforma perante eles: seu rosto se transfigura e suas vestes resplandecem. Em seguida, Moisés e Elias, duas figuras icônicas da história dos judeus, aparecem no local, o que é visto como uma confirmação da divindade de Jesus, o qual é proclamado como sendo “Filho de Deus” por uma nuvem luminosa que os cobriu.

¹¹⁶ “[...] EU MESMO, QUE SE TRANS / FIGUROU SOBRE O THABOR. E VOCÊ VIU MINHA TRANS- / FIGURAÇÃO. / EU SOU DEUS, JEAN [JOÃO] / FOUKS, O PRÓPRIO DEUS, E / ELE IMPORTA À SALVAÇÃO UNI- / VERSAL DOS SERES, AQUELA / ALIÁS QUE NÃO ME IMPORTA MAIS, / QUE VOCÊ RECONHEÇA / MINHA FIGURA ATUAL [...]” (tradução minha).

Essa analogia entre Jesus/João e Artaud/Léon talvez seja fruto da íntima relação que o médico estabelece com o paciente. Fouks se surpreende com o teor dos desenhos e escritos de Artaud e a sensibilidade e senso estético do jovem médico fazem com que as correspondências entre eles multipliquem, compondo um corpo epistolar de 63 cartas que, embora compreenda um período curto, revela os bastidores do Teatro da Crueldade, por onde transitam as mais diversas personagens, desde amigos, familiares e médicos, como Fouks e Lacan, até figuras emblemáticas, a exemplo de Adolf Hitler.

É nesse contexto cênico e ficcional que nasce o *le sort* remetido como um amuleto para proteger “João do Apocalipse” da fúria dos Iniciados, os quais seriam “certos membros da polícia, altas personalidades políticas (Chautemps, Laval, Tardieu, Daladier¹¹⁷ (que conheceu), participantes da *seita da Religião de Cristo*, “dirigida” por Grillot de Givry” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 661). Para Artaud, os Iniciados eram grandes feiticeiros que estavam o tempo todo tentando lhe atingir com suas maldições, às quais ele respondia com outras manobras, feitiços, *Sortilégios*, magia branca e negra; ele adverte seus amigos e médicos, particularmente o Dr. Fouks, a respeito das feitiçarias que poderiam transformá-los sorrateiramente em pessoas más, por isso a necessidade de fazer um amuleto, *gris-gris*, para proteger o seu amigo.

É um verdadeiro sabá de feiticeiras, um universo de feitiçaria e torturas extremas que Antonin Artaud desencadeia. Mundo violento, orgiástico e de paroxismo, no interior do qual circulam – na forma de suas sombras – a maioria das pessoas que Antonin Artaud conheceu anteriormente, de Jacqueline Breton a Cécile Schramme. Esse mundo é um mundo de espectros e sócias onde cada um (médico, amigo, parente) se vê multiplicado e desdobrado. O próprio Artaud é desdobrado em múltiplas figuras, o que lhe permite escapar de seus assassinos e daqueles que ele considera como seus torturadores. (MÈREDIEU, 2011, p. 670).

A dualidade é um elemento muito presente na ótica de Artaud, separando e dividindo as pessoas e objetos em duas faces (boa e má): “Há duas pessoas no dr. Fouks, ‘UM HOMEM QUE GOSTAVA DE MIM’ e ‘OUTRO QUE ME ODIAVA’” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 675), e ambas estavam presas por um feitiço. Esse desdobramento dos sujeitos e suas personalidades pode ser visto no *Sortilégio* citado anteriormente, no qual o médico Léon Fouks é confrontado com sua outra persona, João do Apocalipse, demonstrando mais uma vez a recorrência de elementos cabalísticos, não só pelo desenho de várias cruzes, triângulos e, especificamente, da

¹¹⁷ Camille Chautemps (1885-1963), Pierre Laval (1883-1945), André Tardieu (1876-1945), Édouard Daladier (1884-1970), todos foram primeiros-ministros franceses da época de Artaud, de 1929 a 1944.

estrela de Salomão, símbolo do antagonismo do bem e do mal (DAVID, 1985, p. 62), mas pelo retorno à simbologia do número sete:

O sete é a chave do Evangelho de São João: as sete semanas, os sete milagres, as sete menções de Cristo: *Eu sou*. Aparece 40 vezes no Apocalipse: setenários de selos, trombetas, taças, visões, etc. O livro é estruturado em séries de sete. Aqui, esse número designa, mais uma vez, a plenitude de um período de tempo concluído (a criação em *Gênesis*); o cumprimento de um tempo, de uma era [...]. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 828).

Não é a primeira vez que o apocalipse aparece na fala e nos escritos de Artaud, como se ele se apresentasse como um arauto dessas calamidades que estariam por vir – e, de fato, a II Guerra Mundial está batendo à porta de Paris, como ele prevê –, o fim de um ciclo por meio da destruição e catástrofes, como pelas sete pragas do Egito ou pelos setenários de símbolos que o apóstolo João profetizou enquanto estava preso “na ilha chamada Patmos por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus” (Apocalipse, capítulo 1, versículo 9). Desde seu retorno da Irlanda, Artaud vaticina a chegada do apocalipse, mas agora ele atribui essas revelações a Léon Fouks, numa espécie de desdobramento de personalidade, talvez devido à sua proximidade com o amigo, que passa a ser João, enquanto ele encarna a figura de Cristo ou do “Grande Monarca” perseguido pelos Iniciados, justamente as autoridades equivalentes aos fariseus que levaram Jesus à morte de cruz.

“Quanto aos Iniciados que o persegue, estes se aprecem com canibais ou com vampiros, que sugam seu sangue, seu esperma, sua medula... [...]. Os iniciados representam, por isso, ‘o feudo moderno do dinheiro’, o coito e a ‘fornicação abundante’. Os Iniciados querem guardar e conservar tudo par eles¹¹⁸. Seu objetivo principal é assassinar aquele que é seu pior inimigo: o próprio [Santo] Artaud. Porém, no fundo de sua internação, Artaud resiste aos envenenamentos e às tentativas de assassinato. Ele se apresentará como um charlatão! A única solução, então, para os Iniciados está nas feitiçarias. Mas a feitiçaria, afirma Artaud, é seguramente o pior dos crimes. (MÈREDIEU, 2011, p. 672).

Para Artaud, são esses inimigos que estão tentando fazê-lo parecer louco, por isso sua atitude é a de se proteger e contra-atacar tudo e todos utilizando magia, sua única chance se sobreviver. Assim, ele se apresenta desdobrado, triplicado, multiplicado para poder confundir seus adversários e conseguir escapar; são as feitiçarias dos Iniciados que causam nele sufocação, desespero, agitação, visões confusas, etc. fazendo com que os seus próprios

¹¹⁸ Por isso que Artaud afirma que os Iniciados haviam roubado de João (Léon Fouks) o seu grande poema.

familiares, amigos e médicos, todos já atingidos pelas imprecações dos inimigos, tratem-no como um louco que precisa ser trancafiado num asilo de alienados.

À Violência asilar e à violência dos Iniciados, das quais Artaud parece ser refém, ele responde com uma violência epistolar maior e isso pode ser percebido não só pelo enlouquecimento do subjétil, como pela destruição mágica do fogo, mas também por meio do uso recorrente de CAIXA ALTA e, em alguns casos, até E S P A Ç A M E N T O S para enfatizar e dar mais veemência ao seu discurso. Essa característica pode ser observada mais claramente no próximo *Sortilégio* que Artaud envia a Sonia Mossé, em 14 de maio de 1939.

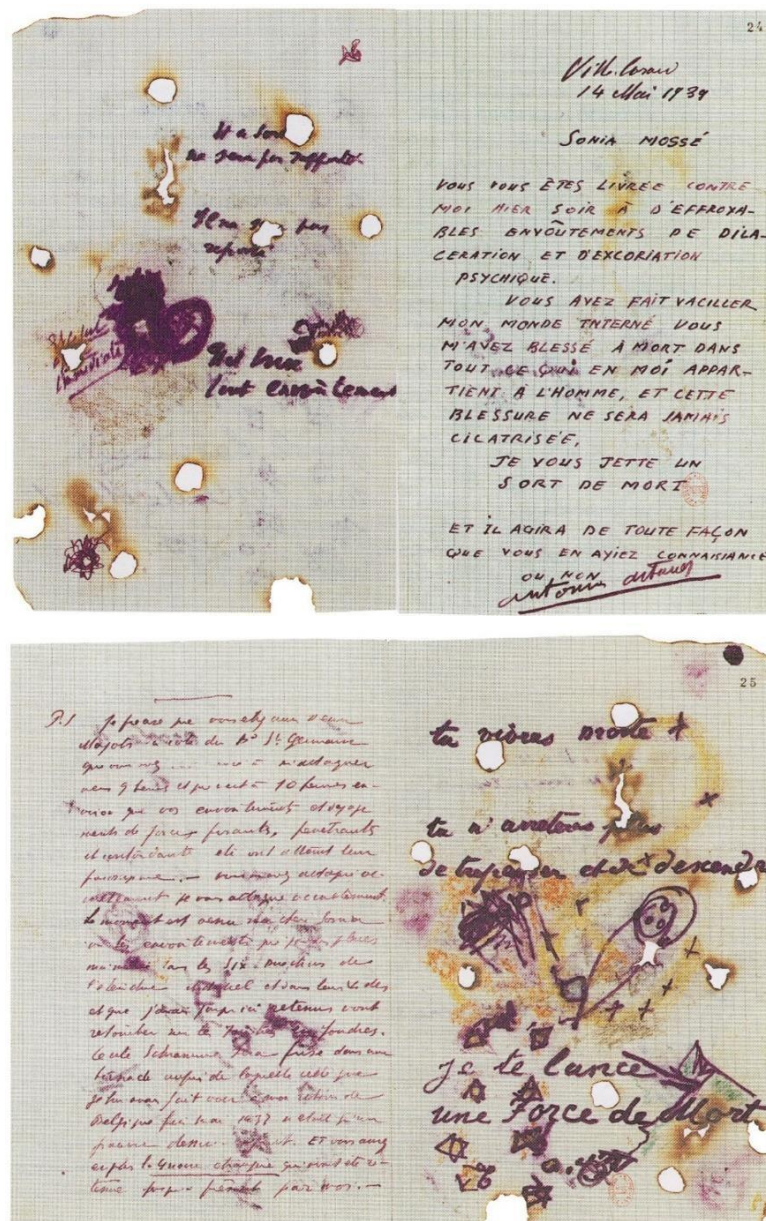


Imagem 19: *Le sort à Sonia Mossé* – Antonin Artaud. 14 mai. 1939. Lápis violeta e lápis de cor sobre o papel queimado. 21 x 13,5 cm. Biblioteca Nacional da França, Manuscritos, NAF 19746, f. 24-25.

Fonte: FAU, Guillaume. **Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, 2006, p. 42.

*Ville-Évrard
14 Mai 1939*

SONIA MOSSÉ

*VOUS VOUS ÊTES LIVRÉE CONTRE
MOI HIER SOIR À D'EFFROYA
BLES ENVOÛTEMENTS DE DILA-
CÉRATION ET EXCORIATION
PSYCHIQUE. VOUS AVEZ FAIT VACILLER
MON MONDE INTERNÉ VOUS
M'AVEZ BLESSÉ À MORT DANS
TOUT CE QUI EN MOI APPAR-
TIENT À L'HOMME, ET CETTE
BLESSURE NE SERA JAMAIS
CICATRISÉE,
JE VOUS JETTE UN
S O R T D E M O R T*

*ET IL AGIRA DE TOUTE FAÇON
QUE VOUS EN AVIEZ CONNAISSANCE
OU NON*

Antonin Artaud.

tu vivras morte

*tu n'arrêteras plus
de trépasser et de descendre*

*Je te lance
une Force de Mort*

*Et ce le sort
ne sera pas rapporté*

*Il ne [sera] pas
reporté*

*Et ce le sort [agit] immédiatement
Et il brise
tout envoûtement.*

(ARTAUD apud FAU, 2006, p. 42¹¹⁹).

¹¹⁹ “VOCÊ LANÇOU CONTRA / MIM ONTEM À NOITE PAVORO / SOS FEITIÇOS DE DILA- / CERAÇÃO E DE ESCORIAÇÃO / PSÍQUICA. / VOCÊ FEZ CAIR / MEU MUNDO INTERIOR, VOCÊ / ME FERIU À MORTE EM / TUDO O QUE EM MIM PERTEN- / CE À HUMANIDADE, E ESSA / FERIDA NÃO SERÁ NUNCA / CICATRIZADA, / EU ENVIO A VOCÊ UM / SORTILÉGIO DE MORTE / E ELE AGIRÁ DE QUALQUER FORMA / QUER VOCÊ TENHA CONHECIMENTO / OU NÃO. Antonin Artaud. / Você viverá morta / você não parará mais / de morrer e de se abater / Eu te lanço / uma Força de Morte / E esta maldição / não será devolvida / não será / transferida. / E este sortilégio age imediatamente. E rompe / todo encantamento” (Tradução minha).

Sonia Mossé estava na lista dos Iniciados, que agiam sorrateiramente para causar a morte do “Grande Monarca”, o próprio Artaud. Cruzes, estrelas de Salomão, rabiscos e outros elementos indecifráveis figuram nesta carta-maldição composta de três partes: uma explicação do motivo do *Sortilégio*, as palavras de vituperação que constituem efetivamente o *le sort* e um longo *postscriptum*, no qual Artaud lança outro feitiço, agora em Cécile Schramme, outra componente do grupo dos Iniciados; ela “será atingida por um tornado, um tornado segundo o qual todo resto só parece como um ‘pobre desenho infantil’” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 682).



Imagem 20: *Portrait de Sonia Mossé* – Antonin Artaud.

[ca. mar. 1946]. Lápis sobre o papel. 20 x 16 cm. Coleção particular.

Fonte: DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. **Antonin Artaud**: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986, p. 170.

Nesse *Sortilégio* fica mais clara a intenção de performatividade da palavra, que quer agir imediatamente como um ato ritualístico de magia, impreciação, machucando Sonia Mossé assim como ela feriu o enunciador do texto profundamente, cuja ferida jamais cicatrizará. Austin (1990, p. 24) afirma que as sentenças performativas nada descrevem, relatam, constatarem ou se apresentam como verdadeiras ou falsas, mas o “proferimento da sentença é, no todo ou em parte, a realização de uma ação, que não seria normalmente descrita consistindo em dizer algo”. Todavia, para criar um acontecimento, são necessárias algumas características estruturais/gramaticais, como verbos em primeira pessoa do singular do presente do indicativo da voz ativa: “Eu te lanço / uma Força de Morte”

Como se não bastasse o poder da palavra performática, mais uma vez as marcas de fogo aparecem não apenas como um elemento estético, participando da construção gráfica da carta-desenho, mas, também e sobretudo, como um ato imprecatório, ritualístico, de concretização mágica.



Imagem 21: *Le sort a Grillot de Givry* – Antonin Artaud.

16 mai. Antonin Artaud, 1939. Pena e tinta roxa, lápis roxo e lápis de cor sobre o papel queimado. 21 x 27 cm. Localização atual desconhecida. Fonte: DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. **Antonin Artaud**: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986, p. 138-139.

Ville-Évrard, [16 ma]i 1939.
 GRILLOT DE GIVRY.
 Monsieur,
 Vous sachant très amateur de
 SORTS et aut[res] curiosités maquiq[ues]
 je v[ous ad]resse [c]e LE SORT qui
 con[stitue une] CONJURATION
 MALÉFI[CIAnte MA]JEURE
 CONTRE [TOUS LES] ENVOÛTEMENTS
 MAL [INTENTION]NÉS.
 Il ne [fait pas] partie du
 « Musée des S[or]ciers, Mages et AL-
 CHIMISTES.
 Antonin Artaud.
 qu’Ils soient mis HORS
 de tout espace et de Tout Règne et que
 LES MONDES
 Ne
 Les reçoiv[ent] plu[s.]
 SÉRAPHIEL
 CHARUEL.
 [Et] ce S[ort ne] sera
 pas rapp[or]té.
 Il ne sera pas / reporté.
 Son efficacité d’action
 est immédiate et
 et éternelle.
 Et Il brise tout
 en[vo]ûtement ».
 (ARTAUD apud DERRIDA; THÉVENIN, 1986, p. 258. Tradução minha¹²⁰).

Segundo Jean-Claude Polet (2000, p. 401), Émile-Jules (ou Émile-Angelo) Grillo de Givry (1874-1929) foi um escritor e ocultista francês, associado à Franco-Maçonaria e ao Hermetismo cristão. Além da famosa obra do alquimista, ocultista e astrólogo suíço-alemão Paracelso (1493-1541), ele traduziu para o francês uma série de textos esotéricos para a Biblioteca Rosacruziana de René Philippon (Jean Tabris), destacando-se muito na linha dos ocultistas cristãos da França do século XIX¹²¹. Além das traduções, Grillo de Givry escreveu importantes obras que revolucionaram as ciências ocultas da sua época, como *Anthologie de*

¹²⁰ Ville-Évrard, 16 de maio de 1939 / GRILLOT DE GIVRY / Senhor, / Sabendo que você é muito fã dos / SORTILÉGIOS e de outras curiosidades mágicas / eu envio a você este SORTILÉGIO que / constitui uma CONJURAÇÃO / MALÉFICA FUNDAMENTAL / CONTRA TODOS OS FEITIÇOS / MAL-INTENCIONADOS. / Ele não faz parte do / “Museu de Feiticeiros, Magos e AL- / QUIMISTAS. / Antonin Artaud. / que Eles sejam colocados para FORA / de todo espaço de Todo Reino e que / OS MUNDOS / Não / Lhes recebam mais. / SÉRAPHIEL / CHARUEL / E este Sortilégio não será / devolvido. / Ele não será adiado. / Sua eficácia de ação / é imediata e / eterna. / Ele destrói todo / encantamento (Tradução minha).

¹²¹ Cf. *L’ésotérisme chrétien en France au XIX^e siècle* (1992), de Jean-Pierre Laurant

l'occultisme (1922) e *Le Musée des sorciers, mages et alchimistes* (1929), livro citado no *Sortilégio*.

Artaud considerava Grillot de Givry o grande chefe da “*seita da Religião de Cristo*” (MÈREDIEU, 2001, p. 661), ou seja, o comandante dos Iniciados. Por isso, a *mise-en-scène* dessa carta traz uma atitude muito peculiar da arte teatral – a dissimulação –, pois ironicamente o *gris-gris* parece ser um amuleto de proteção “contra todos os feitiços mal-intencionados”, quando na verdade quer atacar seu destinatário, esse museólogo de feitiços que quis, pretensamente, organizar as ciências ocultas em suas antologias e museus em forma de livros. Ao contra-atacar a magia dos Iniciados, a principal característica desses *les sorts* é causar efeitos imediatos e de permanência, constância, atualizando-se não virtualmente, mas de forma real, imediata e eterna. É por isso que ele amaldiçoa aquele que deseja fossilizar as expressões mágicas dos ocultistas em seu *Museu de feiticeiros, magos e alquimistas* (1929), uma vez que o imediatismo da arte e, sobretudo, da magia não coaduna com a institucionalização museológica que aliena as obras em um passado estanque e delimitado cronologicamente.

Assim, o *Sortilégio* a Grillot de Givry tenta fugir de um paradoxo existencial, pois, se sua eficácia de ação é imediata e, ao mesmo tempo, eterna, essa carta-desenho corre o risco de ser condicionada a um tratamento museográfico, justamente aquilo que o enunciador condena, lançando contrafeitiços para combater quem defende o funcionamento dessa instância maléfica. Derrida (2002, p. 70) afirma que mesmo considerando as datas que aparecem nos *Sortilégios*, eles não podem ser tratados historicamente como outras obras de arte, uma vez que cada uma dessas cartas-desenho se constitui um evento único e insubstituível destinado à experiência de uma única pessoa; não são representações artísticas desenhadas para serem vistas (como em um museu), pois são destinadas a produzir efeitos em pessoas reais, não em leitores virtuais/genéricos.

Para Jacques Derrida (2002, p. 76), por meio do *Sortilégio* enviado a um “homem do Museu, à galeria de colecionadores e conservadores”, Artaud acusa explicitamente os museus de fazerem bruxaria, valendo-se dos benefícios do inventário para criar uma “força do Mal”; é um ataque cultivado, “o golpe mais satânico e mais sarcástico do que nunca”, que assalta e insulta o grande amante de *Sortilégios* e outras curiosidades mágicas – Grillot de Givry –, o qual gostaria de colecionar *les sorts* para seu museu. Para a falência desse intento, triunfa Artaud, a carta-desenho enviada a ele, essa maldição que age de forma imediata, eterna e que queima todo encantamento, “[...] não faz parte do / ‘Museu de Feiticeiros, Magos e AL- / QUIMISTAS’” (ARTAUD apud DERRIDA; THÉVENIN, 1986, p. 258), frustrando a pretensão de inventariar toda ação ocultista.

Nunca saberemos, de fato, quais foram os motivos que levaram Artaud a escrever esse *Sortilégio*, que nunca foi entregue, obviamente, porque Grillot de Givry morreu em 1929, mas, devido ao seu enorme interesse pelas diversas religiões e ciências ocultas, sabe-se que ele teve acesso à obra icônica desse escritor ocultista. Segundo Juan Carlos Sánchez León (2007, p. 25-26), na obra completa de Artaud há “um vasto sincretismo místico, religioso e filosófico, que reúne esse universo gnóstico a especulações cosmológicas e religiosas do Oriente, ao hermetismo alexandrino e às crenças esotéricas da Ásia Menor e do Egito” (tradução minha¹²²); ao mesmo tempo, essa mistura se complexifica com a junção da tradição judaico-cristã, que Artaud trazia desde a sua infância e que foi reacendida após sua viagem para a Irlanda. Tratam-se de sistemas simbólicos que vão ganhar corpo e expressão nos escritos e desenhos artaudianos de forma geral, seja na alusão ou menção direta a esses elementos esotéricos, místicos, religiosos, seja em aspectos mais sutis da *mise-en-scène* do Teatro da Crueldade, que vão figurar como temas e/ou plano de fundo da pictografia, ganhando maior expressividade a partir do aspecto ficcional e imaginativo de que a literatura se faz valer¹²³.

Além de símbolos cabalísticos, como cruces, triângulos e a recorrência da estrela de Salomão e do número 7 (Data: 16/05/1939 → 1 + 6 + 5 + 1 + 9 + 3 + 7 = 34 → 3 + 4 = 7), que permeiam não só este, mas os demais *Sortilégios*, no centro de uma das folhas, segundo Derrida e Thévenin (1986, p. 258), provavelmente foram escritos nomes de Iniciados – “que Eles sejam colocados para FORA / de todo espaço de Todo Reino e que / OS MUNDOS / Não / Lhes recebam mais” –, mas o fogo se encarregou de bani-los da carta como um gesto representativo e concreto de realização do vitupério, assim como no vodu. Porém, dois nomes resistiram à expulsão e podem ser lidos: *SÉRAPHIEL* e *CHARUEL*. Este provavelmente se refere ao sobrenome uma grande família francesa muito antiga e importante¹²⁴; aquele, por sua vez, é o nome de um grande anjo citado no livro apócrifo de Enoque, (ancestral de Noé) preterido pela Bíblia judaico-cristã, sendo considerado na Bíblia da Igreja Ortodoxa Etíope. De acordo com Gustav Davidson (1967, p. 267), Seraphiel¹²⁵ é o epônimo chefe da ordem dos serafins, ao lado de Cherubiel, epônimo dos querubins, e Ophaniel, epônimo dos ofanins, que se constituem as três classes de anjos que desempenham as mais diferentes funções e cargos na hierarquia

¹²² « [...] un vaste syncrétisme mystique, religieux et philosophique, qui réunit cet univers gnostique à des spéculations cosmológicas et religieuses de l'Orient, à l'hermétisme alexandrin et aux croyances ésotériques de l'Asie Mineure et de l'Égypte ».

¹²³ León (2007) faz uma espécie de inventário da presença desses sistemas simbólicos, esotéricos e místicos na obra de Antonin Artaud. Para maior detalhamento, conferir *L'Antiquité grecque dans l'œuvre d'Antonin Artaud* (LÉON, 2007, p. 26 et seq.).

¹²⁴ Cf. <http://www.geopatryme.com/nomcarte/CHARUEL>.

¹²⁵ Ao lado de Cherubiel, epônimo dos querubins, e Ophaniel, epônimo dos ofanins, que se constituem as três classes de anjos que desempenham as mais diferentes funções e cargos na hierarquia celeste.

celeste. Seraphiel também é o mais alto príncipe encarregado de proteger o *Merkabah* (o grande trono ou carro de Deus) e um dos responsáveis de julgar os demais anjos, ao lado de Johel, Metatron, Michael e Satan, antes de sua queda; nos saberes do ocultismo, ele preside o espírito do planeta Mercúrio, regendo o dia de terça-feira¹²⁶.

Assim, parece não ser por acaso a menção a esse anjo-juiz no *Sortilégio* enviado a Grillot de Givry, justamente, dia 16 maio de 1939, uma terça-feira. A resistência de Seraphiel ao fogo que atacou o subjétil da carta não faz dele um sobrevivente em meio aos Iniciados banidos, tendo driblado a falta de destreza do cigarro ou do isqueiro de Artaud, mas o estabelece, na *mise-en-scène* dessa guerra espiritual, como o grande mentor do julgamento. Ademais, etimologicamente, ‘serafim’ vem da raiz ‘*seraph*’, que significa “*fiery serpent*” (serpente incandescente¹²⁷), o que coaduna com a função desses anjos que, além de circundar o trono de Deus e proclamar sua santidade incessantemente, era a dominação elementar do fogo (HEYWOOD apud DAVIDSON, 1967, p. 267).

No livro de Isaías, capítulo 6, o profeta tem uma visão de Deus sentado sobre um alto e sublime trono. “Serafins estavam por cima dele; cada um tinha seis asas: com duas cobria o rosto, com duas cobria os pés e com duas voava” (versículo 2). “Então, um dos serafins voou para mim, trazendo na mão uma brasa viva, que tirava do altar com uma tenaz; com a brasa tocou a minha boca e disse: Eis que ela tocou os teus lábios; a tua iniquidade foi tirada, e perdoado, o teu pecado” (BÍBLIA, 1993, p. 683, versículos 6 e 7). A purificação pelo fogo que acontece nesse ritual de iniciação do profeta Isaías é, de certa forma, repetida no *Sortilégio* a Grillot de Givry, o chefe dos feiticeiros, considerando que desta vez não é um simples serafim que manipula a brasa, mas é o chefe Seraphiel que se encarrega de banir a iniquidade dos Iniciados.

Tudo isso demonstra a complexidade arquitetônica desses *Sortilégios*, meticulosamente escritos, desenhados, queimados, o que revela grande valor estético capaz de lhes conferir um *status* de obra de arte, apesar de todos os percalços que essa classificação pode suscitar, haja vista a repulsa de Artaud a esse conceito e sua, conseqüente, museologização. Todavia, a *mise-en-scène* desses *Sortilégios* se conecta a outras performances da pictografia artaudiana, criando uma dramaturgia muito singular que tem na *magie* e na *image* (anagrama que será explorado nas discussões seguintes) toda uma força de expressão que não seria possível apenas pelo funcionamento da palavra, como no teatro tradicional. Assim, é pela simbiose

¹²⁶ Davidson se baseia nos estudos de Francis Barrett, ocultista inglês do começo do século XIX.

¹²⁷ No livro de Números, capítulo 21, versículo 6, há a menção a “serpentes abrasadoras” enviadas por Deus para punir o povo de Israel que blasfemava e lamuriava.

cênica entre palavra, traço, imagem, desenho, corpo, gesto, cor, som, fogo, etc., *La bouillabaisse de formes dans la tour de Babel* (ARTAUD, 1946), que o seu Teatro da Crueldade vai sendo performatizado ao longo da pictografia.



Imagem 22: *Le sort à Roger Blin* – Antonin Artaud. [ca. 22 de maio de 1939]. Tinta, lápis violeta e guache sobre o papel queimado. 21 x 13,5 cm. Biblioteca Nacional da França, Manuscritos, NAF 27851. Fonte: DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paulo. **Antonin Artaud**: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986, p. 140-141.

*Tous ceux qui
se sont concertés po[ur]
m'empêcher
de prendre d[e]
L'HEROÏNE
tous ceu[x] qui on
[tou]ché à Anne Man-
son à cause de cela
le dimanche [21] Mai 1939, je les
[fer]ai [per]ce[r] vivant[s]
sur une place [de] Paris e[t] je leur
ferai perforer et
brûle[r] les moëllles.
[Je] suis dans un Asile
d'Aliénés mais ce
rêve d'un Fou sera*

*réalisé et il se[ra]
réalisé pour Moi.
Antonin Artaud.
(ARTAUD apud FAU, 2006, p. 43¹²⁸).*

Roger Blin (1904-1984) foi um ator e diretor de teatro que acompanhou Artaud de perto durante sua internação em Ville-Évrard. São muitas as correspondências entre eles, nas quais o poeta descreve as torturas que sofre devido aos feitiços de escoriação enviados pelos Iniciados, por isso pede que livrem-no do hospício. “Roger Blin é daqueles que ele quer levar quando deixar esse mundo e se for. Mas não tinha mais a força que lhe permitiria preparar o caminho dos Magos que viriam libertá-lo” (MÈREDIEU, 2011, p. 703).

Para se proteger e resistir às mortíferas maldições, Artaud declara que precisa de heroína, pois “não podem deixá-lo trancado com os magotes de larvas e de malditos que o devoram dia e noite” (MÈREDIEU, 2011, p. 702). Sua história com as drogas é de longa data, iniciando-se em 1919 com o uso de láudano¹²⁹ como possível tratamento para as terríveis dores de cabeça que lhe perturbavam o espírito desde 1915, mas em vários momentos ele lamenta a dependência a que o ópio o condicionou: “Se não fosse por esse estado de depressão crônica e de sofrimentos morais e psíquicos de toda le sorte, eu não teria, jamais, tomado ópio” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 220). Todavia, para além do uso medicinal, substâncias como láudano, morfina, ópio, éter, heroína, haxixe, álcool, etc. compunham uma atmosfera toxicomaníaca na qual Artaud e seus contemporâneos estavam imersos, seguindo os mesmos passos de grandes nomes da literatura, como Percy Bysshe Shelley (1792-1822), Edgar Allan Poe (1809-1849), Alfred Jarry (1873-1907) e Charles Baudelaire (1821-1867), que encontraram nas experiências com as drogas uma potencialização criativa de prazer estético e de elevação espiritual/transcendental, mas que, infelizmente, sofreram as consequências dessas escolhas, como o suicídio, no caso de alguns, um dos fados mais terríveis¹³⁰.

Tendo o mal sido iniciado, resta a Artaud apenas resistir à guerra espiritual que lhe assola, fazendo com que o láudano e, mais tarde, a heroína se configurem, nesse contexto, como elementos que lhe conferem força para suportar os terríveis acontecimentos.

¹²⁸ “Todos aqueles que / estão de acordo para / me impedir / de usar / HEROÍNA / todos os que / [tocaram] Anne Man- / son por causa disso / no domingo [21] de maio de 1939, eu os / [transpassarei] vivos / em um lugar [de] Paris e eu / vou perfurar e queimar suas vísceras. / [Eu] estou em um Asilo / De Alienados mas o / sonho desse Louco será / realizado e será / realizado por Mim. / Antonin Artaud” (Tradução minha).

¹²⁹ De acordo com o Dicionário Médico Larousse, “*Laudanum* – O laudanum (vinho de ópio composto) propriamente dito ou de Sydenham é um líquido contendo ópio, açafraão, canela, cravo-da-índia em maceração de álcool; XLIII gostas pesam um grama, quer dizer, a dose máxima de uso interno no adulto e dá-se de v a x gotas despejadas quatro vezes ao dia em um pequeno pedaço de açúcar” (MÈREDIEU, 2011, p. 222).

¹³⁰ Em *Les paradis artificiels* (1860), Baudelaire descreve minuciosamente as experiências vividas por ele e outros artistas do seu tempo com o uso de haxixe, ópio e vinho.

É preciso encontrar heroína “a qualquer preço” e “se deixar matar” para lhe entregar. Somente a heroína lhe daria forças e lhe possibilitaria lutar contra as torturas dos Iniciados. A plebe (atualmente no poder) vive da dor de Artaud, e impede qualquer pessoa de lhe trazer a heroína que o salvaria. “Para que os Ciganos entrem *em massa* nesse mundo, como a passagem do navio ao cais, eu preciso de heroína para lhes abrir todas as portas ocultas e fazer explodir os feitiços de Satã que os detêm exteriormente e me detêm aprisionados aqui” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 704).

Artaud sofre cada vez mais a abstinência da heroína e, por isso, alguns amigos, como Anne Manson e Anie Besnard, tentam levar a droga para ele. “Um enfermeiro se lembrará, mais tarde, de uma mulher com a idade de Artaud que vinha, às vezes, visitá-lo e de quem se suspeitava de trazer a droga. Artaud guardava-a sempre com grande impaciência” (MÈREDIEU, 2011, p. 698). Todavia, sabe-se que grande parte das tentativas de contrabandear a substância para dentro dos muros asilares será frustrada pela interferência de médicos e enfermeiros, o que levará Artaud a amaldiçoar, como no *le sort* enviado a Blin, a todos aqueles que estão de conluio para lhe impedir de usar heroína. Nesse “Sabá dos Iniciados” em que vive o poeta, até seu amigo Dr. Léon Fouks foi enfeitiçado e começa a responder às ordens dos inimigos – como de Gayès Béémth, um espectro que surge como médico em Ville-Évrard, infiltrando-se no hospital para atingir seu alvo mais de perto –, escondendo os maços de cigarros trazidos por Anne Manson em 1937, os quais foram confiscados pelo corpo médico (MÈREDIEU, 2011, p. 692).

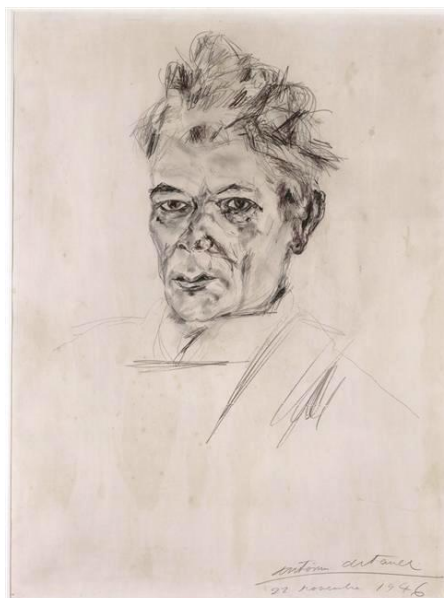


Imagem 23: *Portrait de Roger Blin* – Antonin Artaud.

68 x 53 cm. 22 nov. 1946. Lápis sobre o papel. Coleção particular.

Fonte: DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. **Antonin Artaud**: dessins et portraits. Paris: Gallimard, 1986, p. 197.

Mais uma vez, é possível perceber no *le sort* enviado a Roger Blin o intento de performatividade do texto que, apesar de conter ameaças, apresenta-se como um ato ritualístico de concreção, haja vista a presença do fogo como elemento mágico. Embora os verbos estejam no futuro do presente do indicativo (furarei, executarei, queimarei, será realizado) e não no presente, que seria o tempo propício para o ato performático, como teorizou Austin (1990, p. 24), no contexto dos *Sortilégios*, essas sentenças em nível de promessa, desejo, ameaça assumem um ato performativo.

Essa ação ritualística não pretende apenas ser simbólica, mas quer infligir algo (proteção ou maldição) ao destinatário pela força do *Sortilégio*, realizando os três atos de fala teorizados por Austin: proferir algo (ato locucionário); realizar um ato ao proferir algo (ato ilocucionário); e causar efeito no interlocutor (ato perlocucionário), fazendo com que o ouvinte realize aquilo que estava sendo proferido, ou seja, causando a concretização performativa dos atos locucionários e perlocucionários (AUSTIN, 1990, 85-94). Mesmo que não tenhamos acesso à resposta de Roger Blin ou de outro destinatário dessas cartas, é possível imaginar algumas reações e sentimentos possíveis ao receber uma ameaça de tal calibre.

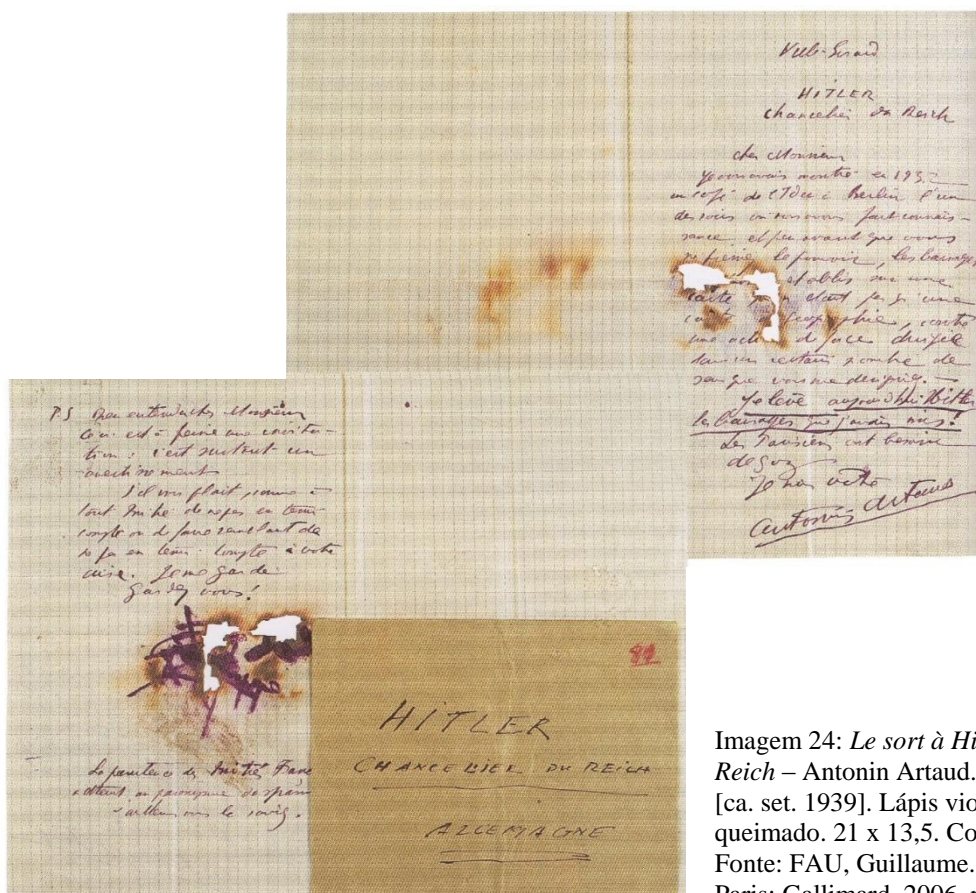


Imagem 24: *Le sort à Hitler, chancelier du Reich* – Antonin Artaud.

[ca. set. 1939]. Lápis violeta sobre papel queimado. 21 x 13,5. Coleção particular.

Fonte: FAU, Guillaume. **Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, 2006, p. 44.

HITLER
 CHANCIER DU REICH
 ALLEMAGNE
 Cher Monsieur
 je vous avais montré en 1932
 au Café de l'Ider à Berlin, l'un
 des soir où nous avons fait connais-
 sance et peu avant que vous
 ne preniez le pouvoir, les barrages
 [que j'avais] établis sur une
 carte qui n'était pas qu'une
 carte de géographie, contre
 une action de force dirigée
 dans un certain nombre de
 sens que vous me désigniez.
Je lève aujourd'hui Hitler
les barrages que j'avais mis !
 Les Parisiens ont besoin
 de gaz.
 Je suis votre
Antonin Artaud.
 PS : Bien entendu cher Monsieur
 ceci est à peine une invita-
 tion : c'est surtout un
 avertissement.
 S'il vous plaît, comme à
 tout Initié, de ne pas en tenir
 compte, ou de faire semblant de
 ne pas en tenir compte à votre
 aise. Je me garde
 Gardez-vous
 La purulence des Initiés Français
 a atteint au paroxysme du spasme
 d'ailleurs vous le savez¹³¹.
 (ARTAUD apud FAU, 2006, p. 44).

3 de setembro de 1939: a Grã-Bretanha e a França declaram guerra à Alemanha. É exatamente do início deste mês o famoso e mais polêmico *Sortilégio* de Artaud a Adolf Hitler, Chanceler do Reich. No texto, há a menção de um possível encontro entre o poeta e o líder do Partido Nazista, antes mesmo deste tomar o poder, algo que pode ser associado à *mise-en-scène* evocada comumente nessas cartas. Todavia, segundo Florence de Méredieu (2011, p. 676), a

¹³¹ “HITLER / CHANCIER DA REICH / ALEMANHA / Caro Senhor / Eu havia lhe mostrado em 1932 / no café Ider em Berlim, em uma / das noites em que nós nos conhe- / cemos e pouco antes de você / tomar o poder, as barricadas / [que eu havia] estabelecido sobre um / mapa que não era senão um mapa geográfico, contra / uma ação de força dirigida / em um certo número de / sentidos que você me indicou / Eu levanto hoje Hitler / as barricadas que coloquei! / Os Parisienses precisam / de gás. / Seu / Antonin Artaud / P. S.: Certamente caro Senhor / este é apenas um convi- / te: é sobretudo uma exortação. / Por favor, como / todo Iniciado que não se importa / ou parece não se importar por / comodidade. Eu me cuido. / Cuide-se! / A purulência dos Iniciados Franceses / atingiu o paroxismo do espasmo / de qualquer forma você sabe. (Tradução minha).

realidade é, sem dúvida mais complexa, uma vez que Artaud, de fato, esteve em Berlim em maio de 1932 para a filmagem do *Coup de feu à l'aube* do diretor Serge de Poligny e, como destaca Thomas Maeder, frequentava o Café Romanisches na companhia de Gaston Modot. “Hitler passava às vezes por ali, o que confirma o testemunho de Jean-Louis Brau, ‘diversas testemunhas oculares, contradas em Berlim, em 1963, me confirmaram ter visto Hitler no Romanischer [sic] Café’”.

Esse possível encontro é relembado por Artaud em uma dedicatória que ele faz ao *Führer* em um exemplar de *Nouvelles révélations de l'être*:

*A Adolf HITLER
en souvenir du
Romanischès café à
Berlin un après-midi
de Mai 1932
et parce que je prie
Dieu
de vous donner la
grâce de vous ressouvenir
de toutes les merveilles
dont IL vous à (sic) ce
jour là GRATIFIÉ
(RESSUSCITÉ)
LE CŒUR
Kudar dayro Zarish Ankkara
Thabi¹³²*

*Antonin Artaud
3 décembre 1943¹³³.
(ARTAUD apud FERDIÈRE, 1959, p. 32).*

Como se não bastasse ser atormentado pelos horrores da sua guerra espiritual, agora Artaud também viverá os terríveis acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e seu discurso (delirante ou não) contempla não apenas os ditames do seu delírio, mas se enquadra também na ordem das coisas, se não reais, possíveis. É por isso que não se pode descartar a possibilidade de esse encontro ter, de fato, acontecido, ao passo que, mesmo que isso fique na esfera das probabilidades, é preciso considerar a performatividade e encenação desses textos no âmbito de uma proposta que, ao meu ver, é estética e teórica, mesmo que para ele tenha estado na base de toda sua realidade de vida. É neste ponto que percebo que não se trata de separar o que seria

¹³² Essas sílabas inventadas, sem nenhum sentido convencional (significante e significado), espécie de linguagem própria que Artaud vai exercitar principalmente nos seus cadernos de notas em Rodez, são chamadas de glossolalias. Dedico uma análise a elas no quarto platô desta tese.

¹³³ “A Adolf HITLER / pela lembrança do / café Romanischès de / Berlim numa tarde / de maio de 1932 / e porque eu oro a / Deus / que lhe dê a / graça de relemburar / de todas as maravilhas / que ELE nesse / dia lhe CONCEDEU / (RESSUSCITOU) / O CORAÇÃO / Kudar dayro Zarish Ankkara / Thabi / Antonin Artaud / 3 de dezembro de 1943” (Tradução minha).

“real” e “ficcional” (se isso fosse realmente possível), mas antes perceber que o discurso de Antonin Artaud é gerado e gerido justamente pela fricção dessas duas possibilidades.

Florence de Mèredieu afirma que há certa preocupação a respeito do antissemitismo que desponta em alguns dos escritos de Artaud, uma vez que as referências a Hitler – no *Sortilégio*, na dedicatória e em citações presentes nos cadernos de notas e cartas – e o desprezo aos judeus, como vimos no texto destinado a Lise Deharme, “filha sinistra de Banqueiros judeus que fizeram o Mundo Moderno” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 2011, p. 678), podem gerar uma repulsa em um leitor desatento que, por ventura, não venha a considerar os inúmeros elementos envolvidos no processo de composição pictográfica dos textos artaudianos. Ora, o caráter panfletário e a tensão constante das propostas de Artaud “ – não poupando estritamente nenhuma corrente e não protegendo ninguém – corresponde a um tipo de cólera e de ódio generalizado contra a espécie humana. Os judeus não são expressamente visados; eles são visados como TODOS os outros” (MÈREDIEU, 2011, p. 679).

Isso, de fato, não justifica essa atitude xenofóbica, nem reduz seu aspecto inaceitável, mas desloca para outro nível a virulência dessas proposições. O problema é que quando Artaud escreve esses ataques, que fazem parte de toda uma realidade, como já sugeri, concebida no liame entre o seu mundo delirante, literário, teatral e ficcional, e o mundo real, concreto, biográfico e factual, o Partido Nazista do Terceiro Reich ataca a Europa e faz suas barbaridades, mas isso não faz desse poeta um nazista necessariamente, pelo menos não em sentido estrito.

Por isso, considero importante perceber a *mise-en-scène* dessa pictografia violenta que compõe os *Sortilégios* de Artaud dentro de uma proposta estética, literária, teatral e artística que pretende ser o Teatro da Crueldade. Para pensar sobre isso, consideremos o que Artaud escreve cerca de dez após o envio do primeiro *Le sort*, em 1947:

*Le but de toutes ces figures dessinées et coloriées était un exorcisme de malédiction, une vitupération corporelle contre l'obligation de la forme spatiale, de la perspective, de la mesure, de l'équilibre, de la dimension, et à travers cette vitupération revendicatrice une condamnation du monde psychique incrusté comme un morpion sur le physique qu'il incube ou succube en prétendant l'avoir formé. J'en étais en 1939 à ma deuxième année d'internement, et bien que parfaitement sain d'esprit je me voyais maintenu à vie dans les asiles d'aliénés français. Et je savais qu'aucun médecin ne pouvait honnêtement et raisonnablement penser que j'étais fou. [...] Et les figures donc je faisais étaient des sorts – que je brûlais avec une allumette après les avoir aussi méticuleusement dessinés. Depuis j'ai changé de manière. Et je l'ai changée en comprenant que c'était comme magicien que j'étais interné, empoisonné et envoûté.*¹³⁴ (ARTAUD, 2004b, p. 1467).

¹³⁴ “o objetivo de todas essas figuras desenhadas e coloridas era um exorcismo de maldição, uma vituperação corporal contra as obrigações da forma espacial, da perspectiva, da medida, do equilíbrio, da dimensão, e

Nessa descrição, para se referir metaforicamente ao exercício de vituperação dos *gris-gris*, Artaud usa o termo *morpion*, que é um tipo específico de piolho causador da pediculose pubiana ou inguinal; esse inseto também é conhecido como piolho-caranguejo, piolho-da-púbis, carango, chato, piolho ladro ou, por seu nome científico, *Phthirus pubis*. A transmissão normalmente acontece no ato sexual, por estar quase sempre alojado nas regiões do baixo ventre, púbis, virilha e ânus, causando grande desconforto e prurido, por isso a pediculose pubiana é classificada como uma doença sexualmente transmissível (DST) pelo Ministério da Saúde¹³⁵. Acredito que a menção a esse parasita não seja desprezível, ainda mais porque Artaud utiliza esse termo em uma metáfora para o funcionamento dos seus *Sortilégios*, os quais não pretendem ser nem um pouco agradáveis ou confortáveis, mas contagiosos, violentos, peçonhentos, acrimoniosos, virulentos, malignos.

Essa ideia é reiterada nas expressões seguintes, uma vez que, segundo o Dicionário Priberam de Língua Portuguesa (2013), ‘íncuba’ se refere não só ao ato de permanecer ou deitar em cima, contrapondo-se à ‘súcuba’, mas o termo também pode significar algo que causa pesadelos ou que exerce ações maléficas; em alguns contextos, esse vocábulo se relaciona a um demônio responsável por criar os maus sonhos. Por sua vez, ‘súcuba’ também tem outros significados: pode ser uma expressão para se referir a mulheres lúbricas, devassas, sensuais, lascivas, mas também está ligada ao mesmo demônio onírico.

Assim, essas cartas meticulosamente desenhadas querem se contrapor à tradição das formas, do desenho figurativo e representativo, atuando como um parasita sedento que reivindica seu lugar no corpo artístico perturbado pela lascívia e pelo terror. É a desmoralização da arte, por meio da violência e do medo, assim como propunha o *Théâtre du Grand-Guignol*, fundado por Oscar Méténier em 1907 e aperfeiçoado por André de Lorde (1871-1942) com sua proposta de “Teatro do Medo” e, mais tarde, “Teatro da Morte”. Loucura, crueldade e a *paranoia médica*, temas muito frequentes nas peças do *Grand-Guignol*, marcarão também a vida e a obra de Artaud, sendo refletidos no seu Teatro da Crueldade.

através dessa vituperação reivindicatória uma condenação do mundo físico incrustado como um piolho sobre o físico no qual ele fica íncuba ou súcuba pretendendo tê-lo formado. Eu estava em 1939 no meu segundo ano de internamento, e bem perfeitamente são de espírito eu me via mantido vivo nesses asilos de alienados franceses. E eu sabia que nenhum médico podia honestamente e racionalmente estava convencido que eu estava louco. [...] E as figuras então que eu fazia eram maldições – que eu queimava com um palito de fósforo depois de as ter também meticulosamente desenhado. A partir disso eu mudei de maneira. E eu a mudei entendendo que era como mágico que eu estava internado, envenenado e enfeitado” (tradução minha).

¹³⁵ Disponível em: <http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/cd08_13.pdf>. Acesso em 20 fev. 2016.



Imagem 25: Cartazes de peças do *Théâtre du Grand-Guignol* (1928-1929).
Litografia colorida. Ilustração de Adrien Barrère.
Fonte: Biblioteca Nacional da França, Gallica.

Os autores do *Grand-Guignol* se valiam muito dos avanços e descobertas científicas e médicas, levando ao palco médicos e psiquiatras como “sábios loucos” e como grandes amantes de máquinas elétricas e mecânicas como objetos de tortura e terror. Para Mèredieu (2011, p. 448), “a cena teatral é – no sentido literal do termo – a mesa de dissecação onde se abre e se decupa os corpos”, procedimentos que fazem alusão aos aparatos maquinicos que tiveram participação nos tratamentos pelos quais passou Artaud na infância, adolescência e, mais tarde, durante as sessões de eletroconvulsoterapia. Assim, a influência do *Grand-Guignol* no Teatro da Crueldade é bastante evidente, fazendo deste uma “versão metafísica e apurada” (MÈREDIEU, 2011, p. 450) daquele, uma vez que a questão da loucura abordada pelos espetáculos de André de Lorde, muitos dos quais o próprio jovem ator marselhês chegou a participar após deixar a companhia teatral de Charles Dullin em 1923, prefigura ainda a maneira como Artaud viverá suas internações nos asilos de alienados.

Mesmo ele tendo afirmado que seu conceito de crueldade “Não se trata [...] nem de sadismo, nem de sangue, *pelo menos de modo exclusivo*. Não cultivo *sistematicamente* o horror” (ARTAUD, 2006b, p. 117. Grifo meu), como faziam o Teatro do Medo e o Teatro da Morte de André de Lorde, esses elementos estão presentes na estética artaudiana a partir de construção de cenas bizarras, grotescas, líricas e de troça que trazem sangue, vísceras, corpos dilacerados, animais peçonhentos, escoriação e morte – lembremos de *Le jet de sang*. Pensando nisso, pode-se dizer que os *Sortilégios* de Artaud trazem essa potência performática e revolucionária do Teatro da Crueldade a partir do processo de produção e funcionamento desses textos, se é que é possível mensurar isso. O que se percebe claramente é que o movimento de

enlouquecer o subjétil nessas cartas aparece em diversos níveis, como na ruptura do gênero textual, da forma, da letra, das linhas, dos desenhos e cores, na queimadura do papel como ato ritualístico, na destruição do subjétil físico como ação performativa para a destruição do corpo físico dos destinatários ou daqueles que os ameaçam.

A *mise-en-scène* das maldições ou proteções dessas cartas comportam uma dimensão discursiva, que são os enunciados em si, as construções na língua (francês) – “*J’envoie un Le sort / au Premier qui osera / vous toucher*” (*Le sort* a Jacqueline Breton) –, e uma dimensão gestual, material, concreta, seja pela evocação ou instigação do gesto – “[...] *touchez votre cœur avec / l’Index et le Médium de la [Main] / droite [...]*” (*Le sort* a Léon Fouks); “[...] *je les / [fer]ai [per]ce[r] vivant[s] / sur une place [de] Paris e[t] je leur / ferai perforer et / brûle[r] les moëllles [...]*” (*Le sort* a Roger Blin) –, seja pela ação real de perfurar e queimar o papel, em uma atitude de destruir a simulação estética que as palavras e os desenhos encenam, imitando os golpes que os *Sortilégios* evocam, como no caso da carta a Lise Deharme, em que o papel é perfurado com fogo em demonstração do ato de penetrar a vagina da moça com uma cruz em brasa.

Essas cartas foram escritas para terem uma dinâmica de funcionamento real na vida de seus destinatários, ou seja, ousou dizer que não foram concebidas em primeira instância como obras de arte, mesmo que a encenação de tais textos esteja sob a ótica do Teatro da Crueldade que, apesar de propor uma intervenção nas práticas cênicas tradicionais, deixando de lado performances estritamente miméticas e querendo se aproximar da vida real para modificá-la, preconizava o fazer artístico e, portanto, ficcional – “[...] E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade [...]” (ARTAUD, 2006b, p. 97).

Sobre a performatividade desses textos, não consigo deixar de pensar que, mesmo internado em um hospício, longe dos palcos desde em 1935, Artaud continuava sendo um homem do teatro – toda a sua obra é marcada por esse elemento performático, ou seja, ele não apenas desenhava ou escrevia, ele vivia esses textos, experimentava-os com seu próprio corpo, declamava-os, perfurava-os, queimava-os para que eles saíssem da materialidade do subjétil e criassem uma realidade na qual se pudesse acreditar de fato. “Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira” (ARTAUD, 2006b, p. 97).

Assassinar a imagem

Como vimos no segundo platô desta tese, no texto que Clarice Lispector preparou para sua participação no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, na Colômbia, há a associação entre pintura e magia, como se a imagem pudesse carregar uma potência de significado capaz de criar, destruir, abençoar ou amaldiçoar quem para ela olhasse, exatamente o mesmo agenciamento discursivo dos *Sortilégios* de Artaud: realizar um ato de magia contra ou a favor de seu destinatário. Significativa é essa íntima relação imagem/magia, que em francês se torna mais instigante ainda, pois *image* e *magie* funcionam como anagramas, agindo como polos interativos e reversíveis da função performática da linguagem.

Em janeiro de 1948, Antonin Artaud responde ao pedido de seu amigo Pierre Loeb e redige um texto intitulado *50 desenhos para assassinar a magia*, o qual seria acompanhado por exatamente 54 desenhos que apareciam em 12 cadernos de notas¹³⁶ que Artaud compôs no período de seu retorno a Paris, após a saída do asilo psiquiátrico de Rodez, e durante sua permanência em Ivry, região metropolitana parisiense.

No texto de *50 dessins pour assassiner la magie*, escrito no caderno 396 entre 30 e 31 de janeiro de 1948 (MÈREDIEU 2011, p. 957), há uma reflexão sobre esses desenhos “*qui ne veulent rien dire / et ne représentent / absolument rien*”¹³⁷ (ARTAUD, 2004a, p. 24). É no mínimo intrigante pensar sobre eles, uma vez que todos os cadernos de notas de Artaud são permeados por essas imagens compostas por figuras geométricas, traços amontoados, formando volumes de dimensões despedaçadas, com sombras projetadas por hachuras¹³⁸ e esfuminho¹³⁹, “formas alongadas, caixas ou túmulos, retângulos ou colunas totêmicas que parecem literalmente *tomar relevo* no jogo de sombras que as esculpe: elas mais *se levantam* da página do que penetram na espessura do papel” (GROSSMAN apud ARTAUD, 2004a, p. 9. Tradução minha)¹⁴⁰.

¹³⁶ Respeitando a ordem dos desenhos: Cadernos 396 (janeiro de 1948), 353 (agosto de 1947), 335 (julho de 1947), 316 (junho/agosto de 1947), 178 (outubro de 1946), 386 (dezembro de 1947), 309 (junho de 1947), 310 (junho de 1947), 177, (outubro de 1946), 351 (agosto de 1947), 292 (maio de 1947), 337 (agosto de 1947). No total, Artaud escreveu 406 cadernos.

¹³⁷ “que não querem dizer nada / e nem representar / absolutamente nada” (Tradução minha).

¹³⁸ “Conjunto de traços finos paralelos ou cruzados usado para produzir efeito de sombra, meia-tinta ou para representar profundidade ou desnível” (PRIBERAM, 2013).

¹³⁹ “O esfuminho é um rolo cilíndrico de papel macio, feltro, peliça, couro etc., enrolado bem apertado, aparado em ponta nas duas extremidades, para esfumar as sombras dos desenhos a carvão, lápis grafite, ou a creiom” (DICIONÁRIO PORTUGUÊS, 2016).

¹⁴⁰ « *ces formes oblongues, boîtes ou tombeaux, rectangles ou mâts totémiques qui semblent littéralement prendre relief dans le jeu des ombres qui les sculptent : elles lèvent sur la page à moins qu’elles ne s’enfoncent dans l’épaisseur du papier* ».

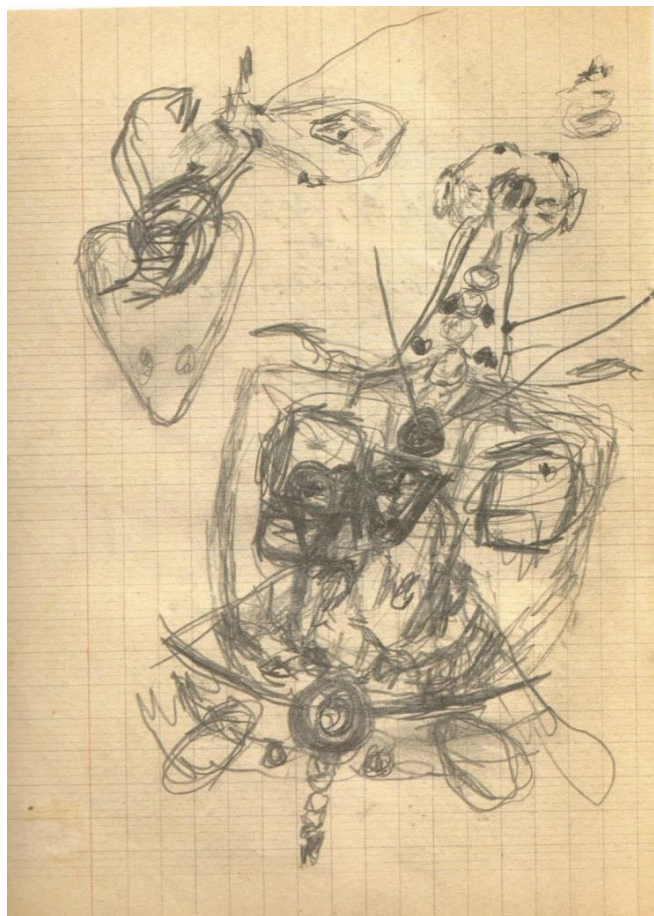


Imagem 26: Página do caderno 351 – Antonin Artaud.
Ivry, ago. 1947. Lápis sobre papel. 22,5 x 17,5 cm.
Fonte: ARTAUD, Antonin. **50 dessins pour assassiner la magie**. Paris: Gallimard, 2004a (desenho 38).

A indicação do autor é a de não procurar a significação de tais imagens, pois “*Ce ne sont pas des dessins / ils ne figurent rien, / ne défigurent rien, / ne sont pas là pour / construire / édifier / instituer / un monde / même abstrait*”¹⁴¹ (ARTAUD, 2004a, p. 20). Como esses textos pictóricos, fazendo uso da terminologia adotada por Jacques Derrida (1998), estão entremeados com textos escritos, a primeira atitude parece ser a de relacionar a palavra e a imagem, mesmo constatando claramente que uma pouco ou quase nada diz sobre a outra. O que temos são relações insólitas e desautorizadas por uma lógica comum de leitura que tem no movimento de interpretação seu principal aporte.

Pensando no processo de leitura e fruição de um texto pelo viés da experimentação e conexão, parece que o movimento de leitura de textos como os de Artaud deve ser outro, diferente da atribuição de sentidos por uma interpretação, considerando-os como zonas de

¹⁴¹ “Não são desenhos / eles não figuram nada, / não desfiguram nada, / não estão aqui para / construir / edificar / instituir / um mundo / mesmo abstrato” (tradução minha).

intensidade e vibração nas quais conexões podem ser feitas e leituras experimentadas, mesmo que de maneira insólita em relação à lógica dos discursos conhecidos.

Assim “funcionam” os *50 desenhos para assassinar a magia*, já que eles parecem se deslocar das páginas escritas, não estabelecendo com elas conexões claras se não o compartilhamento do mesmo subjétil, ou seja, a mesma folha de papel. Porém, isso não quer dizer que palavra e imagem devem ser lidas separadamente e é nesse ponto que reside o traço mais esquivo da pictografia desse autor francês. Avariados em riscos, rabiscos, furos, os desenhos no papel vibram sobre as palavras que não formam frases cognoscíveis na lógica de sentidos da língua, basta verificarmos as figuras a seguir e o texto escrito nas páginas para constatar a dificuldade de se propor uma interpretação para tal construção.

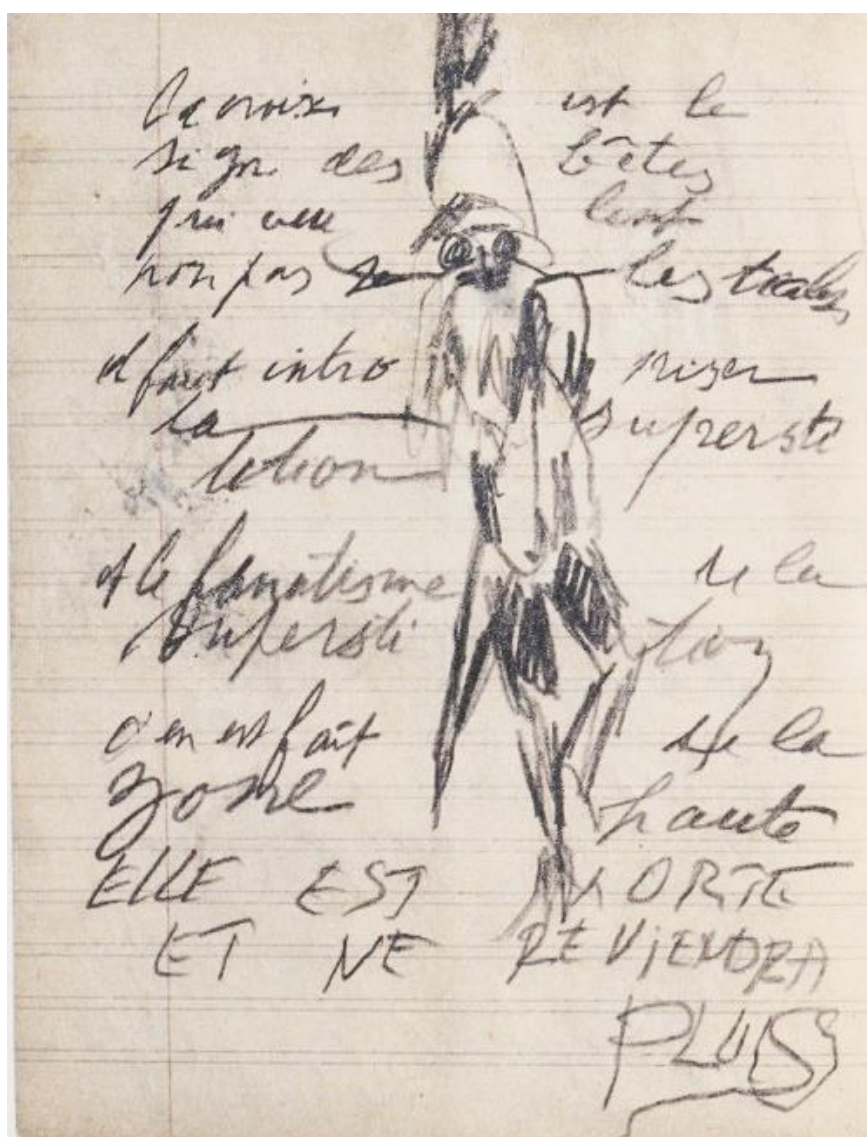


Imagem 27: Página do caderno 386 – Antonin Artaud.
Ivry, dez. 1947 Lápis sobre papel. 22,5 x 17,5 cm.

Fonte: ARTAUD, Antonin. **50 dessins pour assassiner la magie**. Paris: Gallimard, 2004a, p. 28 (desenho 19).

Ao observar a página acima é possível ter uma noção rápida do caráter da escrita de Artaud nesses cadernos, em que o desenho e a escritura não toleram nenhuma separação, como já apontou Derrida (1998, p. 47), nem das artes, nem dos gêneros, nem dos suportes e nem a das substâncias.

*la croix est le
signe des bêtes
qui veu lent
non pas se bestialiser
il fault intro niser
la supersti
tition
et le fanatisme de la
supersti tion
c'en est fait de la
zone haute
ELLE EST MORTE
ET NE REVIENDRA
PLUS¹⁴².*
(ARTAUD, 2011, p. 2110-2111).

Seria muito simplista atribuir o papel de “besta que não quer se bestializar” à figura antropomórfica com a qual se parece o desenho 19 e, mesmo que isso fosse feito, tal interpretação perderia força facilmente, uma vez que os demais elementos do texto não autorizam a estabilização desse sentido. Qual a função do desenho, então, nessa página? Esclarecer o texto escrito ou vice-versa? Na verdade, o próprio texto se esclarece: “*Mais tout ici / ne serait rien / si l'on devait / s'en tenir là / ne pas le sortir / de la page / écrite / puis illustrée / par la lumière / comme vacillante / de ces dessins*”¹⁴³ (ARTAUD, 2004a, p. 23).

Se não é possível atribuir sentidos estáveis às construções dessas páginas e se a relação que se estabelece entre palavra e imagem é muito diferente daquela presente nos textos de Clarice Lispector, como visto no segundo platô, então, parece que o movimento de leitura da pictografia de Artaud é muito singular, pois as imagens vibram de forma particular e não ilustram o texto escrito, mas também não podem ser separadas dele, porque o compõem. São construções completamente insólitas que encontramos nesses 54 desenhos que se propõem a assassinar a magia, já que para acabar com o figurativo, com o cognoscível, para assassinar a

¹⁴² “A cruz é o / signo das bestas / que querem / não se bestializar / é preciso entronizar / a supersti- / ção e o fanatismo da / superstição / é o fim da / zona alta / ELA ESTÁ MORTA / E NÃO RETORNARÁ / MAIS” (Tradução minha).

¹⁴³ “Mas tudo isso / não seria nada / que se devesse / se manter aqui, / não sair / da página / escrita / depois ilustrada / pela luz / meio vacilante / desses desenhos”

imagem é necessário expulsar as forças do convencionalismo e racionalismo em favor da experimentação de sentidos insólitos, imaginativos, delirantes.

De outro, a energia que age a distância, a força do ato: a magia. Imagem/Magia. É um anagrama? É um anagrama ou ainda mais. Inverter a ordem das letras, torcê-las, amassar sua materialidade visual e sonora, é também tratar as palavras como coisas: psicose, diagnostica a psiquiatria. (GROSSMAN apud ARTAUD, 2004a, p. 6. Tradução minha¹⁴⁴).

Esse é o movimento de “enlouquecer o subjétel” do qual fala Jacques Derrida (1998): torcer as palavras, as imagens, amassar, perfurar, queimar a materialidade dos signos, romper com a linguagem usual em prol da experimentação do corpo, do silêncio, da crueldade, do ininteligível, do sensível, do horror que um ser sente no mundo. Talvez seja uma herança surrealista de Artaud, mas essa *Esquizolinguagem* que vai se compondo a cada experimentação de desenhos e a cada construção insólita na língua, parece desejar entrar em um nível supersensível de percepção não autorizado ainda pela lógica dos sentidos convencionados.

*Pour comprendre ces dessins
Intégralement
il faut
1° le sortir de la page écrite
pour entrer dans
le réel
mais
2° le sortir du réel
pour entrer
dans le surréel,
l'extra-réel
le surnaturel
le suprasensible
où ces dessins
ne cessent
de plonger [...] ¹⁴⁵.*

(ARTAUD, 2004a, p. 24).

Fazer arte, então, a partir desses termos seria contaminar as estruturas e as relações preestabelecidas por uma tradição e entrar no campo estranhamente criativo da loucura,

¹⁴⁴ « De l'autre, l'énergie qui agit à distance, la poussée de l'acte : la magie. Image/Magie. C'est une anagramme ? C'est une anagramme et plus encore. Renverser l'ordre des lettres, les tordre, en pétrir la matière visuelle et sonore, c'est aussi traiter les mots comme des choses : psychose, diagnostique la psychiatrie ».

¹⁴⁵ “Para compreender esses desenhos / integralmente / é preciso / 1° sair da página escrita / para entrar no / real / mas / 2° sair do real / para entrar / no surreal, / extra-real, / sobrenatural / suprassensível / onde esses desenhos / não cessam / de mergulhar [...]” (tradução minha).

justamente o que afirma a escritora de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* (p. 45): “A criatividade é desencadeada por um germe e eu não tenho hoje esse germe mas tenho incipiente a loucura (não é loucura, estou terrivelmente lúcida) que em si mesma é criação válida”.

O corpo performativo da palavra

Suppôts et supplications foi a última seleção de textos que Antonin Artaud organizou, unindo de uma forma muito particular poemas, histórias de sonhos, ensaios, comentários de desenhos, cartas, fragmentos, interjeições e pulsações escritas; aparentemente, são textos que não se conectam, escritos que vão de março de 1945 (época em que ainda estava no asilo psiquiátrico de Rodez) a fevereiro de 1947, com estilos completamente diferentes. Essa antologia ficou inédita até 1978, já que o editor suíço Louis Broder, que havia se comprometido com a publicação do livro, graças à intervenção de Pierre Loeb, amigo próximo de Artaud, infelizmente declinou devido a concepções religiosas. Foi graças ao trabalho incansável de Paule Thévenin, que reuniu e organizou toda a obra do escritor, que *Suppôts et Supplications* chegou ao conhecimento público, compondo o tomo XIV (em dois volumes, XIV* e XVI**) de *Œuvres Complètes* (Editora Gallimard, Paris).

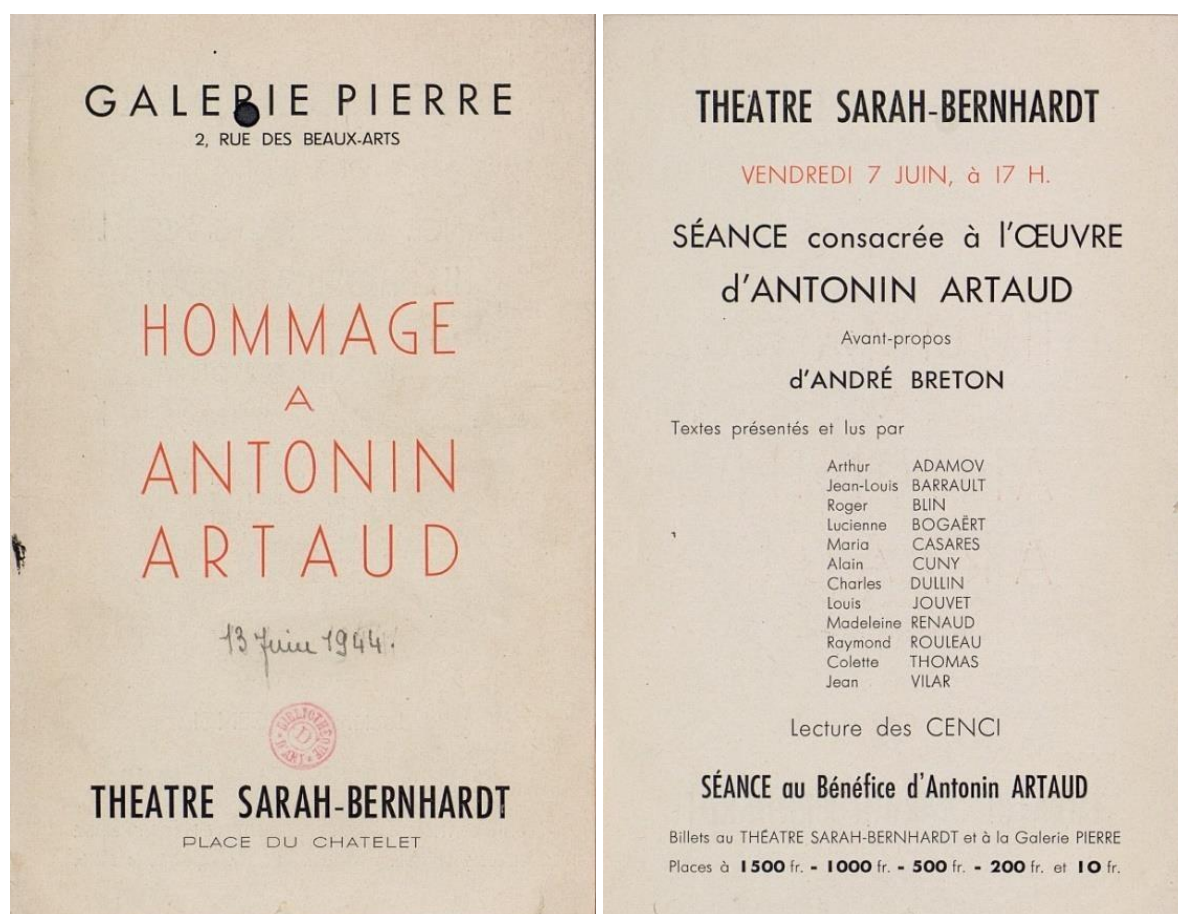
Infelizmente ainda inédita no Brasil, essa obra pode ser vista como representativa da produção de Artaud, não só porque traz em seu bojo textos que nasceram em sua fase mais intensa e violenta de escrita, encarnando a força da crueldade, que esses últimos escritos vão fulgurar de forma mais explícita, mas porque o processo de composição do livro revela a dinâmica de criação de Artaud, justapondo “Fragmentos”, “Cartas” e “Interjeições” de forma a criar um corpo performático, fluido, não estanque, sem organização (um Corpo sem Órgãos), modificando-se a cada nova encenação que acontecerá nas suas diferentes fases de concepção.

Para entender todo esse processo, valho-me das notas dos organizadores das *Œuvres Complètes*, que descrevem minuciosamente as fases de gestação de *Suppôts et Supplications* (ARTAUD, 1978a, p. 230-235). Essa obra começa a ser escrita em Rodez durante sua internação no asilo de alienados (1943-1946), na semana seguinte à visita dos amigos Marthe Robert e Arthur Adamov, em 26 e 27 de fevereiro de 1946, que saíram de Paris para, além da visita ao colega, solicitar ao médico Dr. Ferdière a saída de Artaud. Durante a estada deles, Artaud leu seus textos mais recentes, como *a Lettre sur Lautréamont*.

De volta a Paris, Adamov faz muitos esforços para conseguir dinheiro para a liberação de Artaud do hospital psiquiátrico, organizando um leilão para que pintores, escritores, diretores e outros artistas e intelectuais adeptos à causa pudessem vender suas obras, destinando o

dinheiro arrecadado para trazer Artaud de volta a Paris. Doando obras (pinturas, desenhos, esculturas e manuscritos) ou na organização, participaram dessa mobilização cerca de quarenta artistas, como Pablo Picasso, Georges Braque, Marc Chagall, Alberto Giacometti, Victor Brauner, Pierre Tal-Coat, Francis Picabia. André Gide, Louis Jouvet, Charles Dullin, Jean-Louis Barrault, François Mauriac e Paul Éluard. Quem assume a ação junto com Adamov é Jean Paulhan, amigo próximo de Artaud, sucessor de Jacques Rivière na direção da NRF, revista que dará grande apoio publicitário ao evento. É ele quem vai presidir o comitê de organização encarregado do leilão e a Sociedade de Amigos de Antonin Artaud, que tinha como função essencial gerir os fundos recolhidos (MÈREDIEU, 2011, p. 819).

Mesmo sem a ajuda financeira imediata dos amigos, Artaud volta a Paris em maio de 1946. Todavia o comitê formado não abandona a ideia e, então, organiza um evento entre 6 a 13 de junho com o intuito de angariar subsídios para garantir a vida do poeta em Paris: a exposição e um leilão de obras de arte na Galeria Pierre (de Pierre Loeb) e uma matinê poética de leitura e declamação dos textos de Artaud no Teatro Sarah-Bernhardt, conforme o panfleto a seguir:



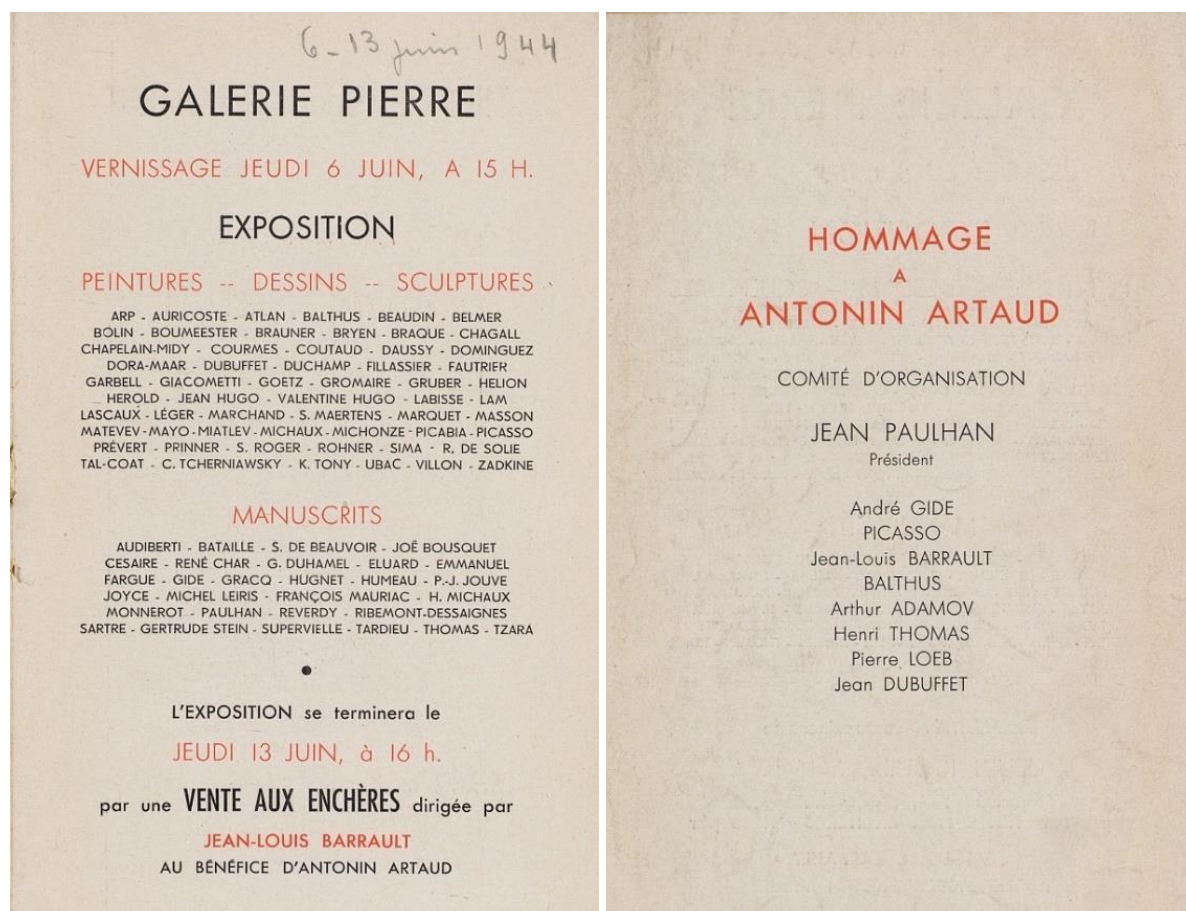


Imagem 28: Folheto de divulgação do evento *Hommage à Antonin Artaud* - Jean Paulhan (org.) 6-13 jun. 1946¹⁴⁶. Fonte: Biblioteca do Instituto Nacional de História da Arte, coleção Jacques Doucet,

Esse evento é significativo para se pensar sobre a importância de Antonin Artaud no cenário cultural da França. Enquanto ele era tratado violentamente como um louco nos asilos de alienados, artistas e intelectuais reconheciam e consagravam sua obra, uma vez que, mesmo enfrentando os horrores do confinamento manicomial, sua consciência literária, teatral, estética, artística de modo geral se manteve resiliente e produtiva. Do retorno a Paris até sua morte, esse reconhecimento será de grande valia, favorecendo e incentivando a produção e publicação de grandes obras, como de *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947), *Artaud le Môme* (1947) e *Suppôts et supplications*, que enfrentará um longo e difícil percurso até ser publicado postumamente.

¹⁴⁶ Nas imagens fornecidas pela *Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet*, há uma anotação a lápis na primeira e terceira página sugerindo que o documento seja de 1944. Todavia, Florence de Méredieu (2011, p. 847-852) afirma que o evento ocorreu em 1946, após o retorno de Artaud a Paris. Além disso, o folheto faz menção a André Breton, que esteve exilado nos Estados Unidos, retornando à França somente em 26 de maio de 1946, o que anularia a suspeita de que o evento em prol de Artaud tenha sido em 1944.

Esse processo parte da iniciativa de Adamov que editorava uma revista, a *L'Heure nouvelle*, na *Éditions du Sagittaire*, e estava preparando um número (2) no qual publicaria um texto que Artaud havia lhe enviado anteriormente, *Les Mères à l'étable*. Porém, devido à visita a Rodez, ele persuadiu seu editor a publicar um livro com esse e outros ensaios, incluindo a *Lettre sur Lautréamont*. Ainda internado, Artaud é comunicado do projeto em uma carta de Adamov de 21 de março de 1946, na qual o amigo parisiense questiona sobre o título da obra. *Pour de Pauvre Popocatepel*¹⁴⁷ *la charité ésse vé pé* (*Para o pobre Popocatepel, caridade, por favor*¹⁴⁸) é o nome escolhido por Artaud e, nos dias que se segue à carta de resposta (22 de março de 1946), ele vai extrair dos seus inúmeros cadernos escolares, nos quais ele escrevia constantemente desde 1945, as notas e textos que comporiam o livro. Artaud recopia em um novo caderno os textos escolhidos e lhes dá um subtítulo, segundo a indicação de Adamov: *Fragments*. Após a inclusão de um prefácio, Artaud envia o caderno no dia 1 de abril, conforme carta de 2 de abril a Adamov (ARTAUD, 1978a, p. 104). O lançamento do livro é anunciado na primeira edição da *L'Heure nouvelle*, que reservada um espaço na capa traseira para os lançamentos futuros, mas infelizmente o periódico não sairá do número II.

Quando Artaud envia o material a Adamov, ele também sugere a publicação de um outro pequeno livro com cerca de vinte cartas que havia enviado recentemente; os destinatários seriam contatados para que fornecessem os textos, os quais Artaud enumera em uma correspondência a Jean Paulhan em 10 de abril de 1946: “*Je pense à un titre pour ce livre de lettres, quelque chose comme Impôts et Suppôts*”¹⁴⁹. (ARTAUD, 1978a, p. 230). Trata-se inicialmente de dois projetos distintos, mas o *Pour de Pauvre Popocatepel la charité ésse vé pé* e essa compilação epistolar serão futuramente unidos, respectivamente, em *Suppôts et Supplications* sob os nomes de *Fragmentations* (ARTAUD, 1978a, p. 13-51)¹⁵⁰ e *Lettres*

¹⁴⁷ Popocatépetl (‘Montanha de fumaça’ em Náhuatl) é um dos mais perigosos estratovulcões do México, situado a 65 km a sudeste da Cidade do México e 45 km da cidade de Puebla. Ele é o mais alto dos cinco vulcões do altiplano mexicano, chegando a 5.452 metros. Segundo estudos, essa cratera se formou há cerca de 23 mil anos e teve pelo menos sete grandes erupções plinianas, sendo três nos últimos 5 mil anos e a mais recente em 1994, após 70 anos de inatividade – 1920-1927 (POZZO, 2012). Em sua visita ao México (1936), Artaud ficou fascinado por esse vulcão, o que explica a citação no título do seu projeto de publicação em 1946. “Ele sempre se mostrou atento aos fenômenos vulcânicos e à presença do Popocatépetl nas elevações mexicanas, ‘na cidade dos tremores de terra’ que, sem dúvida, não lhe era desagradável. Tudo isso corresponde a seus estados de alma e a seu humor “vulcânico”. Notemos que Artaud simplifica a ortografia do vulcão, conferindo-lhe ao mesmo tempo intensa sonoridade e musicalidade mais carregada. Isso faz parte das transmutações idiomáticas que ele não cessa de empregar” (MÈREDIEU, 2011, p. 814).

¹⁴⁸ *Ésse vé pé* (S V P) se refere à abreviação de *s'il vous plaît* (por favor).

¹⁴⁹ “Eu penso em um título para esse livro de cartas, alguma coisa como *Impôts e Suppôts*” (tradução minha).

¹⁵⁰ Textos de *Pour de Pauvre Popocatepel la charité ésse vé pé* que aparecem na edição final de *Suppôts et Supplications: Histoire du Popocatepel* (ARTAUD, 1978a, p. 23), *Les Mères à l'étable* (p. 28) e *Lettre sur Lautréamont* (p. 32). Além desses três textos, serão publicados: *Post-scriptum* (p. 22), *Centre-nœuds* (p. 25), *Les treuils du sang (réalité)* (p. 38), *Histoire entre la Groume et Dieu* (p. 42), *L'homme et sa douleur* (p. 47), *Centre pîtere et potron chier* (p. 48).

(ARTAUD, 1978a, 53-162)¹⁵¹. O título final da obra, por sua vez, aparece um pouco mais tarde com a junção de outras notas do começo de 1946.

Com o fim do periódico *L'Heure nouvelle*, a *Éditions du Sagittaire* parece não ter mais a intenção de levar adiante os projetos organizados por Adamov. Em novembro de 1946, outro amigo, Pierre Loeb, se propõe a financiar parte de uma edição com os textos de Artaud e persuade Louis Broder a publicá-la. No contrato assinado pelos três, Artaud indica o número de páginas (noventa) e um novo título para obra: *Pour le Pauvre Popocatepete*.

Broder encarregou uma secretária, Luciane Abiet, para ir todas as manhãs a Ivry com o objetivo de anotar o livro que seria ditado por Artaud, para em seguida datilografá-lo. Esse processo começa no fim de novembro de 1946 e só termina em 8 de fevereiro de 1947 – os textos incluídos na obra após essa data não foram ditados. Nesses dois meses, Artaud dita não somente os textos que comporiam a edição de *Pour de Pauvre Popocatepel la charité ésse vé pé*, mas também cartas de Rodez e notas que fariam parte da seção que ele chamou de *Interjections*. Logo o título *Suppôts et Supplication* se impõe e as noventa páginas previstas triplicam, mas a violência do conteúdo que vinha da sua própria boca provou que Artaud estava passando por uma crise de consciência religiosa, fato que leva Louis Broder a desistir de publicar o texto.

Mais tarde, o projeto é adotado pela editora K, que assina um contrato com Artaud em 21 de fevereiro de 1947, assumindo a publicação de *Van Gogh le suicidé de la société*, lançado uma semana depois (28 fev. 1947), e *Ci-gît* precedido de *La Culture Indienne* (15 jul. 1947). Devido ao estrangulamento financeiro que assolou Paris após a liberação do jugo alemão, essa pequena editora não pôde investir mais na publicação dos textos de Artaud, deixando mais uma vez inédito *Suppôts et Supplications*.

¹⁵¹ Cartas a Jean Dubuffet – Rodez, 29 nov. 1945 (ARTAUD, 1978a, p. 55-59); Madame Jean Dubuffet – Rodez, 29 nov. 1945 (p. 60-65); Madame Jean Dubuffet – Rodez, 2 dez. 1945 (p. 66-69); Henri Parisot – Rodez, 6 dez. 1945 (p. 70-73); Guy Lévis Mano – [Rodez, ca. 6 dez. 1945] (p. 74-75); Henri Thomas – Rodez, 12 fev. 1946 (p. 76-78); Marthe Robert – Rodez, 14 mar. 1946 (p. 79-80); Henri Thomas – Rodez, 13 mar. 1946 (p. 81-83); Colette Thomas – Rodez, 15 mar. 1946 (p. 84-85); Henri Thomas – Rodez, 15 mar. 1946 (p. 86-87); Marthe Robert – Rodez [Espalion, 18 mar. 1946] (p. 88-89); Henri Thomas – Rodez, 21 mar. 1946 (p. 90-91); Arthur Adamov – Espalion, 22 mar. 1946 (p. 92-94); Marthe Robert – Espalion, 26 mar. 1946 (p. 95-97); Colette Thomas – Espalion, 27 mar. 1946 (p. 98-100); Marthe Robert – Espalion, 29 mar. 1946 (p. 101-103); Arthur Adamov – Espalion, 2 [abr.] 1946 (p. 104-105); Colette Thomas – Espalion, 3 [abr.] 1946 (p. 106-109); Marthe Robert – Espalion, 7 abr. 1946 (p. 110-111); Colette Thomas – Rodez, 10 abr. 1946 (p. 112-119); Henri Thomas – Rodez, 16 abr. 1946 (p. 114-115); Colette Thomas – Rodez, 2 mai. 1946 (p. 116); Marthe Robert – Rodez, 9 mai. 1946 (p. 117-123); Colette Thomas – Rodez, 22 mai. 1946 (p. 124-125); Lettres de Rodez [comentário sobre as cartas] – [Paris, ca. mai./jun. 1946] (p. 126-127); André Breton – [Paris, 2 jun. 1946] (p. 128-138); Colette Thomas – Paris, 3 jun. 1946 (p. 139-140); Colette Thomas – Paris, 4 jun. 1946 (p. 141); Colette Thomas – Paris, 8 jun. 1946 (p. 142-143); Colette Thomas – [Paris, ca. 10 jun. 1946 (p. 144)]; Anie Bernard – [Paris, ca. 22 jun. 1946] (p. 145-146); Gilbert Lély – Paris, 27-31 dez. 1946 (p. 145-151); André Breton – Paris, 14 jan. 1947 (p. 152-156); George Braque – Paris, 16 jan. 1947 (p. 157-159); Anie Besnard – Paris, 6 fev. 1947 (p. 160-162).

Apesar das dificuldades financeiras, outro problema bastante significativo impediu a editora K de publicar o livro: o texto datilografado apresentava inúmeras lacunas e incoerências, isso porque a jovem secretária encarregada do trabalho nunca havia lido nenhum texto de Artaud e não estava preparada para tamanha tarefa, se é que alguém estaria habituado às peculiaridades do vocabulário desse esquizofrênico, com palavras que ele costumava forjar e as suas glossolalias, que eram sílabas inventadas que ele incorporava em seu discurso. Artaud sempre preferiu ditar seus textos e cuidadosamente indicava a pontuação, os parágrafos, os itálicos, as letras maiúsculas, os espaços em branco entre duas linhas, o lugar onde ele gostaria de usar esta ou aquela palavra, etc. Porém, na época do trabalho desenvolvido por Luciane Abiet, ele ditava como escrevia, ou seja, não importava onde ou em qual momento: em sua cama, tomando café da manhã ou fazendo qualquer outra refeição, ele ditava, ou melhor, performativizava seu texto, às vezes se interrompendo e ficando vários momentos em silêncio (ARTAUD, 1978a, p. 232).

Como a secretária comparecia durante a manhã, Artaud ainda se encontrava sonolento, por certo sob o efeito de medicamentos para dormir, mas mesmo assim começava a ditar de forma hesitante, muitas vezes, ao mesmo tempo em que comia; a perda quase total de seus dentes também prejudicava o entendimento preciso das palavras. Luciane Abiet (ARTAUD, 1978a, p. 232) afirmou à equipe da editora Gallimard que ela sempre ficava muito impressionada com a performance de Artaud e por isso nunca ousava lhe interromper para pedir que soletrasse alguma palavra ou repetisse alguma frase que não havia compreendido bem. Isso explica as inúmeras lacunas e incoerências que as cópias datiloscritas apresentam, porque ela supunha que se relesse o texto posteriormente poderia preencher esses buracos e corrigiria seus erros auditivos; ela supunha ainda mais que Artaud não estava encontrando a palavra correta para o que queria dizer, por isso pedia que deixasse espaços em branco para que depois pudesse completá-los. Infelizmente, isso nunca aconteceu.

A pedido de Pierre Loeb, as sessões matinais continuaram mesmo após o rompimento do contrato de Louis Broder, então Artaud pôde terminar de ditar/performatizar seus textos, finalizando *Interjections* em 08 de fevereiro de 1947, data que condiz com a redação de *Van Gogh le suicidé de la société*, que vai até os primeiros dias de março. Concomitantemente, Artaud redige a introdução e conclusão de *Suppôts et Supplications* (20-25 fev.) e começa a revisão do datiloscrito, a qual nunca será terminada devido a seu frágil estado de saúde.



Imagem 29: *La Chambre d'Artaud*. Hospital de Ivry-Sur-Seine, 1947

Hospital de Ivry-Sur-Seine. 1947. Foto de Denise Colomb (Denise Loeb). Disponível em: <<https://goo.gl/5hUHWI>>. Acesso em 03 mar. 2017.

Enfim, após sua morte (4 mar. 1948), a obra estava longe de ser um texto coerente a ponto de ser publicado tal como se encontrava, apresentando ainda muitas lacunas e incoerências, além de uma paginação bastante incerta, principalmente em *Interjections*, algo que só pôde ser, de certa forma, resolvido porque Luciane Abiet conservou os cadernos onde transcreveu o discurso de Artaud. Enfim, a edição final foi publicada em 1978 pela Editora Gallimard, fundada pelo ex-diretor da *Nouvelle Revue Française*, Gaston Gallimard, e isso só foi possível devido à intensa colaboração de Paule Thévenin na organização das *Œuvres Complètes* de Antonin Artaud. Para o trabalho, foram comparados os cadernos de notas de Artaud, os cadernos da secretária, além do datiloscrito revisado antes de sua morte; esses textos compuseram um dossiê, o qual foi publicado juntamente com o texto completo, em dois volumes (ARTAUD, 1978a; 1978b), apresentando essas versões, por vezes, muito diferentes umas das outras.

Uma coisa muito importante a se destacar é que quando Artaud ditava ele praticava uma espécie de escritura oral, transformando os textos escritos em textos vocais, corporais, gestuais, os quais eram literalmente encenados/performatizados no momento do ditado. Esse processo alterava muito o que havia sido escrito, criando outra coisa, nova obra, novos agenciamentos, novas significações. *Fragmentations* foi uma seção construída a partir de trechos de diferentes cadernos de notas de Rodez, excertos que Artaud organizou de forma totalmente diferente, incluindo outros textos aos fragmentos selecionados; *Lettres* apresenta um caráter mais “estável”, visto que parte de cartas já escritas. Todavia, *Interjections*, por sua vez, foi concebida em uma conjuntura oral, cuja performance criou e modificou o texto escrito – uma parte dessa seção foi ditada durante o mesmo período em que Artaud profere uma conferência em 13 de janeiro de 1947 no *Théâtre du Viex-Colombier*, cujo texto intitulado *Tête à tête* teve partes transformadas e inseridas em *Suppôts et Supplications*, com mudanças bastante acentuadas durante o ditado.

O processo de oralização dos textos, além de se remeter às práticas teatrais tão íntimas de Artaud, transforma a escritura numa espécie de elemento litúrgico. Assim como a Palavra de Deus precisa ser proferida em alto e bom som para que as maravilhas dos céus desçam à terra, Artaud, com a sua performance, institui um corpo sonoro aos seus escritos para que a crueldade seja experienciada. É a partir da década de 1930 que surge o ato performativo da palavra literária, quando Artaud frequentava canteiros de imóveis em demolição, em Paris, e os transformava em verdadeiros “teatros de ruínas”, palco da declamação dos seus poemas e outros textos: de Baudelaire a improvisações (MÈREDIEU, 2011, p. 561). Por isso, não é de se espantar que um texto tão intenso como *Suppôts et Supplifications* seja tão fluido a ponto de não permanecer estável na página escrita, pois sua realização só acontece na cena, no corpo, na voz, no sopro, nos gestos que encarnam sentidos muito maiores que aqueles presos no significante da palavra.

Todavia, na tentativa de organizar os ecos escritos da performance de Artaud, para que enfim o livro fosse publicado, muitos esforços foram necessários. Segundo as notas dos editores da Gallimard (ARTAUD, 1978a, p. 234), já que a revisão do datiloscrito não pôde ser completada antes da morte do autor, alguns ajustes precisaram ser feitos no texto, considerando que, quando preparava um livro para publicação, Artaud era muito cuidadoso na pontuação, tanto no manuscrito quando na cópia ou ditado, sempre revisando e acrescentando signos complementares para corrigir a cópia datilografada. Essa característica demonstra o caráter da sua escritura, seja oral ou escrita, que estava sempre comprometida com o exercício artístico cuidadoso e planejado; mesmo que o texto pareça desconexo e/ou incoerente de acordo com algum padrão estético preestabelecido pelo leitor, essa conduta se mostra intencional, revelando um projeto literário bastante peculiar, mas consciente.

O drama de *Suppôts et supplications*

Segundo Évelyne Grossman (apud ARTAUD, 2004a, p. 1232), é preciso renunciar à tentativa de encontrar uma “unidade” a partir dos princípios de ação, espaço e tempo – elementos da dramaturgia clássica –, mas “*Suppôts e supplications* é um drama, em todos os sentidos do termo, “a dramaturgia de um grito de dor e de revolta que Artaud colocou uma última vez em cena nessas páginas deslumbrantes” (tradução minha¹⁵²). Para a pesquisadora,

¹⁵² « *Suppôts et Supplifications est bien un drame, dans tous les sens du terme, la dramaturgie d'un cri de douleur et de révolte qu'Artaud met une dernière fois en scène dans ces pages éblouissantes* ».

as três partes que compõem o livro – *Fragmentações, Cartas e Interjeições* – são os três atos desse drama. Em que sentido “drama” pode ser entendido aqui?

Segundo Luciana da Costa Dias (2015, p. 73), com a tentativa de resgatar uma outra forma de teatralidade, na qual o corpo seria lugar primordial do ato teatral, rejeitando a supremacia da palavra e da razão na construção da cena, “o projeto de Artaud pode ser entendido como aquele que antecipa e anuncia as mudanças fundamentais e a própria crise das artes cênicas no século XX”. Assim, se considerarmos o teatro dramático como aquele que obedece ao “primado” do texto, subordinado às categorias de imitação e ação (DIAS, 2015, p. 81), essa proposta se relaciona à ideia de teatro tradicional citada por Artaud, justamente o modelo que ele renega, propondo uma abordagem calcada no corpo, em sua expressividade e movimento, respiração e gritos, uma linguagem teatral “não dramática”.

Isso significa que as contribuições da obra de Artaud para a construção do teatro pós-dramático são marcantes, fazendo parte da revolução que teria tornado este possível, mas não são ainda sua plena realização: antes servindo de marco para as transformações ainda mais radicais que viriam. (DIAS, 1995, p. 82).

Essas contribuições têm relação direta com a busca de uma nova expressividade que Artaud vai encontrar em performances “não-ocidentais”, ou seja, fora do círculo cultural vigente na época, em especial no teatro balinês e na experiência que ele teve no México, sobretudo no contato com o povo Tarahumara. Em relação a isso, na ocasião da visita às terras mexicanas, em 17 de junho de 1936, Artaud envia uma carta a Jean-Louis Barrault perguntando se o amigo poderia lhe enviar dinheiro, pois a vida estava difícil. Nesse texto, ele fala sobre o objetivo de sua visita ao México: “Tenho que encontrar algo precioso; quando estiver com isso em mãos, poderei automaticamente criar o verdadeiro drama que devo fazer, com a certeza de conseguir desta vez [...]. Talvez não se trate de teatro sobre o tablado” (ARTAUD apud MÈREDIEU, 201, p. 550).

Artaud está falando de um teatro sobre o corpo e não sobre o palco, cuja linguagem não esteja calcada no texto linguístico, mas na performance desse corpo que se desdobra em texto visual, sonoro, gestual, imagético. Essa ruptura proposta pelo Teatro da Crueldade pode ser relacionada à ideia de teatro pós-dramático defendida por Hans-Thies Lehmann, cuja proposta possui algumas características estilísticas específicas:

1) Parataxe: princípio de desierarquização dos recursos teatrais, uma proposta que contraria nitidamente a tradição que, para evitar confusão e produzir harmonia e compreensibilidade, priorizava um modo de concatenação cênica por hipotaxe, ou seja,

respeitando a subordinação de um elemento aos outros, como a separação de intriga central e secundária, protagonistas e coadjuvantes, etc. No teatro dramático, a imobilização e congelamento das posturas combinam com a justaposição dos signos, ao passo que na proposta pós-dramática diferentes expressões são reunidas em uma mesma montagem e “todos os recursos têm o mesmo peso; representação, coisas e discurso apontam paralelamente para diversas direções de significação e suscitam uma contemplação ao mesmo tempo tranquila e rápida” (LEHMANN, 2007, p. 145).

2) Simultaneidade: Isso é resultado de um ordenamento cênico segundo o princípio da parataxe, levando à experiência do simultâneo, alterando, conseqüentemente, a percepção dos inúmeros elementos que compõem a cena. A sobreposição de falas, ruídos, músicas, gritos, estruturas barulhentas, movimentações desordenadas e sem explicação lógica, tudo isso se torna impossível de ser apreendido, estabelecendo o que Lehmann (2007, p. 146) chama de *parcelamento da percepção*, ou seja, nessa dinâmica o espectador deve abrir mão da pretensão de querer compreender tudo o que acontece sobre o palco. Isso contraria o ideal estético clássico que priorizada uma “concatenação orgânica” dos elementos cênicos, estabelecendo uma analogia entre a obra de arte e um corpo orgânico vivo. Fazendo uso dessa mesma analogia, a proposta de Artaud se constitui como um Corpo sem Órgãos, desterritorializando cada elemento de sua função previamente estabelecida por uma tradição, em favor da experimentação de outros devires, outros agenciamentos.

3) Jogo com a densidade dos signos: a articulação de diferentes elementos cênicos de forma paratática faz o espectador ser bombardeado de imagens e signos ou, ao contrário, faz com que esses elementos sejam rarefeitos ao extremo, criando uma notável diluição desses signos. “Há um exagero para mais ou para menos” (LEHMANN, 2007, p. 147). Ora, se o intenso jorro de informações pode fazer com que a percepção aconteça de maneira cada vez mais superficial, o maior desafio dessa dinâmica da densidade dos signos é a criação de sentidos a partir de performances cada vez mais exíguas, em que há pouca ação, grandes pausas, reduções drásticas de cenário, número de atores, diálogos; um teatro de mudez e de silêncio encenado em enormes palcos que são deixados vazios de modo provocador. Todavia, “A ausência, a redução e o vazio não se devem a uma ideologia minimalista, mas a um tema fundamental do teatro ativador” (LEHMANN, 2007, p. 149).

4) Superabundância: No movimento contrário à rarefação dos signos, a multiplicidade extrema de elementos cênicos faz com que o tempo seja dissolvido em sequências mínimas, diversificando e dificultando cada vez mais a apreensão do todo, “pois uma grande quantidade de elementos sem ligação é considerada pela psicologia da percepção como maior do que a

mesma quantidade em um ordenamento coerente” (LEHMANN, 2007, p. 150). *Le jet de sang* de Antonin Artaud pode ser visto com um exemplo dessa proposta, em que diferentes objetos, personagens, cenários, figurinos, animais, comidas, pedaços de corpos, astros, etc. são sobrepostos caoticamente sobre o palco. A inquietude e desconforto que isso pode gerar no espectador se somam a uma insuficiência ou impotência na tarefa de estabelecer sentidos à enxurrada de informações que caem do céu em colapso, tudo isso ainda prestes a ser banhado por um jato de sangue vindo diretamente do punho de Deus.

Lehmann (2007, p. 149) relaciona a superabundância cênica e sua impossibilidade de apreensão ao princípio de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o qual designa realidades nas quais “ramificações inatingíveis e conjunções heterogêneas impedem a síntese”. Assim, levando mais à frente essa analogia, o teatro dramático funcionaria no contraponto, pela lógica do sistema árvore que, com base em uma raiz pivotante ou fasciculada, fixa à sua base, não compreende a multiplicidade e necessita de uma forte unidade inicial para poder gerar raízes secundárias, sempre por uma lógica binária (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). Por sua vez, a raiz rizomórfica se estende desordenadamente, sem ponto culminante, inicial, final, podendo ser segmentada em qualquer parte de sua extensão sem perda ou avaria, continuando seu fluxo e conexões.

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15-16)

Nesse sentido, um teatro não dramático, especialmente a proposta do Teatro da Crueldade de Artaud, funcionaria pela multiplicidade e heterogeneidade na criação de sentidos, pois suas cadeias semióticas não cessam de se conectar a diferentes discursos-rizoma por suas linhas de segmentaridade, pelas quais a palavra, o desenho, o corpo é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc., mas que também, pelas linhas de fuga, desterritorializa todos os elementos conforme disposições insólitas e inusitadas, mas possíveis por outra lógica de agenciamento.

5) Musicalização: não se trata de introduzir a música como elemento cênico, isso o teatro dramático já fazia, mas de conceber o teatro *como* música, desenvolvendo uma *semiótica auditiva* (LEHMANN, 2007, p. 151). A exploração de sons, ruídos, combinações sonoras desconhecidas e outras peculiaridades auditivas fazem com que o próprio texto se torne fonte

de uma musicalidade autônoma, não linear, temática ou figurativa. Para Jacques Derrida (1998, p. 87-88), a hierarquia entre o audível e o visível reconstitui esquemas bastante clássicos, mas em Artaud essa dinâmica é arrebatada pela pulsão do sopro, que se mistura à voz e faz que o pictograma (essa dicção inextrincável entre palavra, imagem e som) seja ouvido como música, para além das unidades verbais, haja vista as glossolalias, que levam a língua a um nível de musicalidade extrema, mas, ao mesmo tempo, vazio de significado linguístico convencionalizado.

6) Cenografia, dramaturgia visual: “Em meio ao tratamento paratático e des-hierarquizante dos signos, surge no teatro pós-dramático a possibilidade de atribuir o papel de dominante a outros elementos que não o *logos* dramático e a linguagem” (LEHMANN, 2007, p. 153). Assim como no caso da musicalização, contra o imperialismo logocêntrico, surge uma “dramaturgia visual”, um “teatro de imagens” não subordinado ao texto, desdobrando-se em outras relações de sentido que não pela estrita relação entre significante e significado, sintagma e paradigma, pragmática discursiva, etc. Todavia, essa proposta de destituição da palavra em favor da criação de uma cena musical e imagética não implica em nenhum momento a criação de um teatro mudo ou pantomímico: “Não se trata portanto de construir uma cena muda mas uma cena cujo clamor ainda não se apaziguou na palavra” (DERRIDA, 1995, p. 161).

Acrescento à linguagem falada uma outra linguagem e tento restituir a velha eficácia mágica, a eficácia enfeitiçadora, integral, à linguagem da palavra cujas misteriosas possibilidades foram esquecidas. Quando digo que não representarei peça escrita, quero dizer que não representarei peça baseada na escritura e na palavra, que haverá nos espetáculos que montarei uma parte física preponderante, a qual não se poderia fixar nem escrever-se na habitual linguagem das palavras – e que mesmo a parte falada e escrita o será num novo sentido. (ARTAUD apud DERRIDA, 1995, p. 161-162).

Artaud explora a poética do espaço e do corpo manifesto em linguagem, sentido, devir. Essa visualidade que se constrói se apresenta ao espectador como um texto com suas incontáveis camadas de leitura, um poema cênico, uma pintura teatral, uma palavra-sopro desaustinada e desligada do sentido que lhe foi estabelecido na lógica dos sentidos da língua organizada. O Teatro da Crueldade, assim como afirmou Dias (1995), de fato, antecipa um desenvolvimento estético pautado na ruptura das paredes divisórias entre as diferentes artes, concatenando organicamente a pintura, a música e a literatura, assim como sugeriu a proposta do teatro pós-dramático na segunda metade do século XX.

7) Calor e frieza: O teatro dramático logocêntrico construiu uma reputação psicológica, que tendia à representação do homem em suas virtudes e misérias, cuja trajetória cênica era norteada por tramas e destinos comoventes capazes de trazer “calor” ao público – haja vista as

tragédias clássicas e o pretense efeito de catarse que, pelo terror e piedade, seria capaz de causar purgação e elevação espiritual. No entanto, a destituição do trono absoluto dos signos linguísticos e a despseudologização do homem representado sobre o tablado conferem ao teatro pós-dramático uma “frieza” desconcertante e difícil de ser aceita pelo público acostumado com a herança do teatro aristotélico.

O Teatro da Crueldade de Artaud, pelo próprio nome, já sugere que sua proposta será marcada pelo terror e pela crueldade, não no sentido sádico necessariamente, já que “pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal” (ARTAUD, 2006b, p. 118), mas levando o espectador a experienciar as verdades mais insuportáveis por meio dos encantamentos mágicos que o teatro é capaz de conjurar. “Atribui-se erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico” (ARTAUD, 2006b, p. 118), mas não é exclusivamente sobre isso que Artaud fala, mas de rigidez, aplicação e decisão implacáveis, determinação absoluta, embora às vezes seja “preciso, de imediato, um pouco de sangue verdadeiro para que essa crueldade se manifeste” (ARTAUD, 2006b, p. 99).

8) Corporeidade: segundo Lehman (2007, p. 157), apesar da tentativa de encerrar o potencial de expressão do corpo em uma lógica, uma gramática, uma retórica, a performance corporal é o ponto do teatro no qual acontece o desvanecimento de todo significado perante a presença espetacular do corpo. O teatro pós-dramático leva a corporeidade a um nível de extrema manifestação, fazendo a linguagem corporal a ocupar um lugar de destaque na cena, não ser detentora de todos dos significados, mas por comportar a dimensão física, humana, gesticular. “O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante” (LEHMANN, 2007, p. 157), por isso cria-se a ideia de uma *corporeidade autossuficiente* que se manifesta pela aura da presença corporal com suas potencialidades e intensidades. “O teatro pós-dramático frequentemente ultrapassa os limites da dor para revogar a dissociação do corpo e da linguagem e reintroduzir no reino do espírito – voz e linguagem – a corporeidade dolorosa e prazerosa” (LEHMANN, 2007, p. 157).

Esse é um dos principais pontos de contato entre essa teoria e o Teatro da Crueldade, uma vez que o corpo, para Artaud, é um espaço cênico por excelência, onde se manifesta toda pulsão, desejo, ímpeto, magia capaz de criar acontecimentos. Assim, o movimento de desmonte do teatro representativo atinge o corpo com uma força destruidora, desarticulando toda a organização orgânica do organismo e criando um Corpo sem Órgãos (CsO).

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força

mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
 Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
 então o terão libertado dos automatismos
 e devolvido sua verdadeira liberdade.
 Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
 como no delírio dos bailes populares
 e esse avesso será
 seu verdadeiro lugar.
 (ARTAUD, 1986, p. 161-162).

Artaud combate veementemente uma ideia de teatro mimético que funcione como decalque da realidade e da vida. Assim, a representação teatral é rejeitada em favor de uma vivência, uma experimentação real das verdades e crueldades pelo corpo performático do ator, que precisa se transformar naquilo que outrora seria interpretado, *ser* de fato algo que seu corpo físico não pode ser devido sua limitação fisiológica. Então o desmonte acontece, liberando o corpo da hegemonia dos órgãos, conferindo liberdade às manifestações corporais que deixam de responder aos automatismos do organismo. CsO é um corpo de pura performatividade, intensidade, virtualidade, de pulsão, imanência, transcendência.

Peguemos um dicionário de *sinônimos* qualquer: Todos eles dançam o mesmo balé: “ocultismo, esoterismo, hermetismo, gnose, cabala, magia, iluminismo, espiritismo, teosofia, alquimia, mântica...”, ou, de uma palavra, “ciências ocultas”. Alguns aumentam a roda: feitiçaria, sabbat, missa negra, radiestesia, telepatia, quiromancia, astrologia, etc. Tudo entre: uma verdadeira bulímia. Nós estamos em uma espécie de *no man's land* [terra de ninguém] flexível à vontade, entre a teologia e a psicologia: o mundo borbulhante de uma metafísica ateológica; um mundo refúgio, em caravana ou um bazar onde fazem número aqueles que fogem igualmente do ensinamento tradicional das Igrejas e da disciplina exigente das ciências. (LAURANT, 1992, p. 11).

A desterritorialização do corpo e suas funções programadas incorre na reterritorialização das potencialidades expressivas e de experimentação, criando novas possibilidades de significação. Seria essa a grande busca das ideologias espirituais? Um corpo pleno, luminoso, astral, etéreo capaz de romper com as leis naturais que limitam e condicionam nossa vivência física? A proposta de Artaud quer desautomatizar os movimentos miméticos da arte teatral, centrando a vivência cênica no corpo que se transforma e que em si só carrega toda potência de sentidos capaz de atingir a crueldade de que o teatro tanto precisa.

Aqui posso retomar uma citação de José Américo Pessanha sobre o êxtase físico pelo qual passam algumas personagens de Clarice Lispector, uma vez que essa experimentação pode se referir, em maior ou menor grau, ao estado de Corpo sem Órgãos. Como vimos no segundo platô, Pessanha (1989, p. 185) afirma que o movimento de escritura de Lispector caminha para

o desnudamento da própria linguagem na tentativa de atingir a pura existência do ser, não aquela falseada ou criada pelos artifícios da língua.

No teatro pós-dramático e, em especial, na proposta da Crueldade de Artaud, esse seria o movimento cênico: *ser* e não *representar*, *interpretar*, fazendo o corpo se transformar totalmente, mesmo que isso signifique crueldade contra o próprio corpo, até a última gota do cálice, para fazer irromper o jorro do sentido mais puro. Exemplos performáticos da tentativa de alcançar um CsO são as personagens dos filmes de Darren Aronofsky, que se desdobram e se desmontam, estabelecendo inusitadas conexões sob efeito de drogas, como em *Requiem for a dream* (2000), ou por delírios, como em *Black Swan* (2011), no qual a busca pela transformação, não só física, mas espiritual – o que resultaria no ideal performático da bailarina que precisa deixar de interpretar o cisne branco para *ser*, de fato, o seu contraponto mais cruel e violento –, leva a personagem a um processo de enlouquecimento e desmonte do próprio corpo para atingir seu CsO: o cisne negro. Infelizmente, esse corpo performático pleno é, literalmente, a destruição do seu corpo físico organizado, causando-lhe a morte, mesmo em êxtase¹⁵³: “Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas / como no delírio dos bailes populares / e esse avesso será / seu verdadeiro lugar” (ARTAUD, 1986, p. 162).

9) Teatro concreto: na performance cênica pós-dramática toda a abstração é combatida, no sentido de falta de ação ou imitação “teatral”, criando um *teatro concreto* “como uma arte no espaço e no tempo, com corpos humanos e todos os recursos que ele inclui como obra de arte total, assim como, na pintura, a cor, a superfície, a estrutura tátil e a materialidade puderam se tornar objetos autônomos de uma experiência estética (LEHMANN, 2007, p. 160). Isso significa a exploração total do espaço, tempo, corporeidade, cor, som e movimento para criar o que Artaud chamou de poesia espacial, algo muito próximo ao ideal de poesia concreta. Assim, como um acontecimento concreto produzido no instante da performance, o teatro pós-dramático enfatiza o inacabado e inatingível, criando sua própria “fonomenologia da percepção” (LEHMANN, 2007, p. 162) que se caracteriza pela superação dos princípios de mimese e percepção. Isso significa alterar a lógica de percepção dos elementos teatrais, não possibilitando ao espectador que sua leitura se apoie mais em um ordenamento representativo, abstrato, figurativo.

¹⁵³ Sobre a relação da ideia de CsO na obra de Darren Aronofsky, indico o estudo de Jadranka Skorin-Kapov: *Darren Aronofsky's films and the fragility of hope* (Bloomsbury, 2016). Tarja Laine também faz uma interessante análise da desconstrução do corpo nos filmes desse diretor em *Bodies in pain: emotion and the cinema of Darren Aronofsky* (Berghahn, 2015).

10) Irrupção do real: o teatro tradicional parte da ideia de criação de um cosmos fictício, ficcional, fechado em uma espécie de moldura diegética, onde se encena uma realidade pelo princípio na mimese. Assim, o objeto intencional da encenação desse ser diferenciado da representação empírica (LEHMANN, 2007, p. 163). Todavia, o teatro pós-dramático fez com que o campo do “real” fosse permanentemente “co-atuante” no processo de criação, deixando de ser apenas objeto de reflexão. O ideal de quebra das paredes que separam a arte e a vida se contrapõe às ilusões fictícias de um teatro dramático, fazendo com que o espectador se pergunte se deve reagir àquilo que está no palco como ficção ou como realidade, verdade; isso desestabiliza a segurança e passividade da leitura cênica, fazendo com que se considere que “não há qualquer limite seguro entre o campo estético e o não-estético” (MUKAROVSKY apud LEHMANN, 2007, p. 165).

Para Artaud, a verdadeira vocação do teatro é abalar verdades, pois, assim como uma peste, ele “refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada” (ARTAUD, 2006b, p. 24). Assim como no princípio de corporeidade, em que a conduta mimética é desarticulada em favor de uma transformação real do corpo do ator, que passa a *ser* e não mais *encenar*, a irrupção do real no Teatro da Crueldade quer devolver à cena uma picada cruel de realidade que dilacere todos os sentidos e comportamentos convencionados pela performance tradicional mimética, fazendo os espectadores ativarem seus sentidos como “se” estivesse vivendo de fato aquele horror. “E, assim como não haverá intervalo, nem lugar desocupado no espaço, não haverá intervalo nem lugar vazio no espírito ou na sensibilidade do espectador. Isto é, entre a vida e o teatro já não haverá uma separação nítida, já não haverá solução de continuidade” (ARTAUD, 2006b, p. 147).

11) Acontecimento/situação: com base em todo esse percurso, o teatro pós-dramático não teria outra função senão a de criar acontecimentos no *aqui* e no *agora*, cujas consequências (recompensas) são colhidas no exato momento em que elas acontecem. Isso transforma o teatro em um evento processual, uma atividade de constante produção e ação, deixando de ser apenas um produto artístico; ele deixa de ser algo “a ser assistido” para se tornar uma “situação social” na qual o espectador vem a perceber o quanto sua experiência depende não só dele próprio, mas também dos outros” (LEHMANN, 2007, p. 173). Em Artaud, o público passa a ser parte central no processo de criação dos sentidos, sendo envolvido pelo acontecimento teatral literalmente, fazendo parte da cena. “É por isso que no ‘teatro da crueldade’ o espectador fica no meio, enquanto o espetáculo o envolve” (ARTAUD, 2006b, p. 92).

QUARTO PLATÔ

Esquizolingüagem

As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousa clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratom o baixo grosso da dor. Alegro com brio.

(Clarice Lispector – *A hora da estrela*).

Clarice Lispector se apropria do sistema da língua de forma extremamente significativa, tanto que há uma quantidade considerável de estudos que refletem sobre a grande destreza dessa escritora em transitar pelas inúmeras possibilidades de uso dos signos linguísticos. Todavia, há na produção clariceana uma recorrência temática que problematiza justamente a (in)eficácia da língua no processo de representação dos sentidos, assinalando as limitações da palavra – subjétil inevitável do ofício de escritor – na dura tarefa de recriar a vida por meio do texto de literatura.

No texto clariceano, o sistema da língua é estirado até o seu limite, tencionando uma molaridade, o esgarçamento da malha textual, o rompimento a golilha (ARTAUD, 2006b, p. 118), até o ponto em que a construção fica ininteligível, causando grande estranheza no leitor. Mesmo não chegando ao nível de enlouquecimento do subjétil, como faz Artaud, a produção de Clarice – a partir de *PSGH*, com foco no dossiê *Água viva*, que é entendido aqui como território de potencialidades esquizo – rompe com a estrutura dos gêneros textuais, apresentando uma fluidez inclassificável, como afirmou José Américo Pessanha (1972, p. 01), a partir de uma dinâmica paratática de criação que embaça as estruturas de representação, de referência, os agenciamentos entre significante e significado, criando devires insólitos a partir da evocação de signos de outras linguagens. É nesse ponto que sua expressão flerta com a *Esquizolingüagem*, territorializando-se no limiar entre o cognoscível e o esquizo: “[...] quem atinge alto nível de abstração está em fronteira com a loucura” (*OG*, p. 87).

Por sua vez, nos textos de Antonin Artaud, o foco não recai nas reflexões sobre o fazer artístico, embora seja possível perceber em alguns momentos o claro posicionamento autoral acerca disso, mas seus escritos e desenhos carregam um nível de tensão que atinge de forma endógena a estrutura da palavra, da frase, do traço, da imagem, rompendo as barreiras entre as expressões artísticas e criando um lado avesso para seus signos. A deambulação do esquizo

pelos códigos, a criação de uma expressão híbrida com marcações próprias, apresentando uma fluidez extraordinária (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29) são características que podem claramente ser relacionadas à conduta de linguagem que Clarice Lispector tematiza, mas que Artaud performatiza, misturando palavra e imagem numa organicidade singular, sem que ambas funcionem isoladamente, mas, avariadas em rabiscos, rasuras e furos no papel, colaborem juntas na construção de um sentido novo.

É isso o estilo, ou antes, a ausência de estilo, a assintaxia, a agramaticalidade: momento em que a linguagem já não mais se define pelo que ela diz, e ainda menos pelo que a torna significante, mas por aquilo que a faz correr, fluir, romper-se — o desejo. Porque a literatura é exatamente como a esquizofrenia: um processo e não uma meta, uma produção e não uma expressão. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 180).

O que mais interessa na dinâmica dessa linguagem esquizofrênica não é produto final, pois é possível encontrar textos artístico-literários que carregam marcas de insólito, grotesco, inusitado, etc., ou que sincreticamente misturam diferentes linguagens, construções que não necessariamente passam por um procedimento esquizo de criação. Assim, enquanto rizoma, a *Esquizolingagem* não está especificamente no produto, mas no processo, *intermezzo*. É por isso que para esta pesquisa foi extremamente necessário o contato com manuscritos, datiloscritos e outros textos do percurso gerativo da produção desses autores, pois esse material pode revelar idiosincrasias da escritura e da pictografia que não são percebidas nas obras publicadas, haja vista os borrões e buracos nas páginas dos cadernos asilares de Artaud e o estado de desmonte do datiloscrito de *Objeto gritante*.



Imagem 30: Página 19 do caderno 396
– Antonin Artaud.

Ivry, jan. 1948. Lápis sobre papel. 22,5 x 17,5 cm.
Fonte: ARTAUD, Antonin. 50 dessins pour assassiner
la magie. Paris: Gallimard, 2004a (desenho 2).

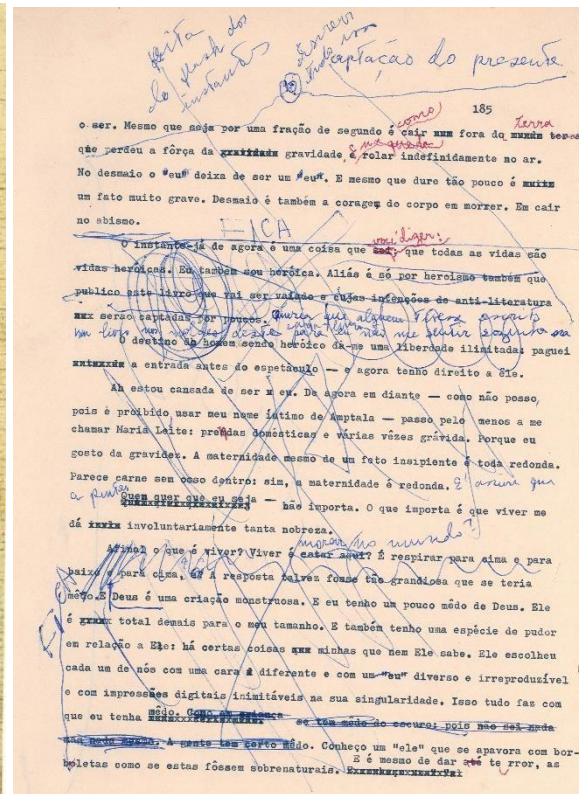


Imagem 31: Página 185 de *Objeto gritante* [ca. 1972] –
Clarice Lispector.

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura
Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de
Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel
Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice
Lispector.

Essa pictografia exige uma participação muito ativa do enunciatário, uma vez que os elementos simbólicos não são dispostos pelo enunciador de forma a direcionar um percurso de leitura, prevendo interpretações, como em construções textuais de linguagem referencial e poética. Na *Esquizolingagem*, o enunciatário é o grande responsável por estabelecer os devires e agenciamentos necessários para criação, não só dos sentidos, mas, antes ainda, do próprio texto. Assim como no Teatro da Crueldade, em que o espectador sai da passividade e, coadjuvadamente, atua na composição da cena, ficando no meio enquanto o espetáculo o envolve (ARTAUD, 2006b, p. 92), o enunciador da *Esquizolingagem* precisa exercer o papel de coenunciador, caso queira entrar em contato com a obra de arte.

Dessa forma, a cada experimentação, nova enunciação pode ser construída, sem que uma anule o sentido da outra, sem que necessariamente precisem estar conectadas, sob a única condição de estarem territorializadas no texto esquizo por linhas de segmentação e/ou de fuga. Dessa forma, a leitura passa a ser também uma performance que não só tem por território o

subjétil da obra, trazendo as marcas do enunciador, mas o próprio corpo do leitor, seus sentidos, sua experiência, valores, etc.

Como um caleidoscópio, a cena esquizo se forma a cada novo olhar, a cada novo movimento ou vibração. O *olho*, que contempla a inscrição feita pela *mão* comandada pela *voz*, é o grande responsável pela legitimação do ato performático que a pictografia do corpo pretende ser. Assim, na *Esquizolingagem* exercitada no Teatro da Crueldade, o enunciatário é parte essencial do *Triângulo mágico*: voz-mão-olho (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 251), que compõe a performance, sendo o grande responsável por (re)criar a enunciação, acompanhar o processo gerativo do sentido e experimentar os signos que nascem pelo devir-corpo do texto e devir-texto do corpo.

LE RETOUR D'ARTAUD, LE MÔMO

*L'esprit ancré
vissé en moi
par la poussé
psycho-lubrique
du ciel
est celui qui pense
toute tentation,
tout désir
toute inhibition.*

***o dedi
a dada orzoura
o dou zoura
a dada skizi***

***o kaya
o kaya pontoura
o ponoura
a pena
poni***

*C'est la toile d'araignée pentrale
la poile onoure
d'ou-ou la voile
la plaque anale d'anavou*

*(Tu ne lui enlèves rien, dieu
parce que c'est moi.
Tu ne m'as jamais rien enlevé de cet ordre.
Je l'écris ici pour la première fois,
je le trouve pour la première fois.)*

*Non la membrane de la voûte,
non le membre omis de ce foutre,
d'une déprédation issu,*

*mais une carne,
hors membrane
hors de là où c'est dur ou mou.*

*Ja passée par le dur et le mou
étendue cette carne en paume,
tirée, tendue comme une paume
de main
exsangue de se tenir raide,
noir, violette
de tendre au mou*

Mais quoi donc à la fin, toi, le fou ?

Moi ?

*Cette langue entre quatre gencives,
cette viande entre deux genoux,
ce morceau de trou
pour les fous¹⁵⁴.
(ARTAUD, 1989, p. 14-15).*

Este trecho é o início do primeiro poema – *Le retour d'Artaud, le Môme* – do livro *Artaud le Môme*, publicado em dezembro de 1947, pouco antes da morte do autor. Como de costume, os cinco textos que compõem a obra – escritos entre julho e setembro de 1946 – foram ditados pelo escritor a partir janeiro de 1947 e transcritos por uma secretária da Editora Bordas. Ao todo, o texto teve 4 versões escritas antes de ser formatado e, além disso, Artaud fez inúmeras modificações a cada revisão do datiloscrito, também demarcando cuidadosamente cada espaço em branco, os recuos, as páginas que deveriam ou não ser numeradas e a escolha de oito desenhos¹⁵⁵ dos seus *cahiers* para “ilustrar” o livro.

Nesse poema, a ideia temática de desmonte do organismo, em favor de uma percepção esquizoide de suas partes e da criação de um CsO, atinge também a própria estrutura do francês, não apenas criando imagens por meio de associações não lógicas no paradigma da língua – o espírito que é empurrado pela psico-lubricidade do céu – ou pela dificuldade de perceber as

¹⁵⁴ “O RETORNO DE ARTAUD, O MÔMO. O espírito ancorado, / parafusado em mim / empurrado pela / psico-lubricidade / do céu / é o que pensa / toda a tentação, / todo o desejo, / toda a inibição. / [...] É a teia de aranha “pentrale” / “la poile onoure” / de “ou-ou” a vela, / a placa anal de “anavou” / (Você não lhe tirou nada, deus / porque sou eu. / Você nunca me retirou desta ordem / Eu a escrevo aqui pela primeira vez / eu a encontro pela primeira vez.) / Não a membrana da origem, / não o membro omisso dessa porra, / de uma depredação nativa, / mas uma carne, / fora da membrana, / fora daqui onde é duro ou mole. / Eu passei pelo duro e mole, / entendi esta carne espalmada, / puxada, estendida como uma palma / de mão / Exaurida para se manter firme, / negra, roxa / para enrijecer o mole. / Mas o que, então, ao fim, você, o louco? / Eu? / Esta língua entre quatro gengivas, / esta carne entre dois joelhos, / esse pedaço de furo / para os loucos”.

¹⁵⁵ Na ordem estabelecida pelas legendas Paule Thévenin (1993): 1º) caderno 330, p. 7; 2º) 326, p. 13; 3º) 321, p. 8; 4º) 328, p. 10; 5º) 320, p. 11; 6º e 7º) 323, p. 13; 8º) 326, p. 21 (FAU, 2006, 58-61).

relações de coesão e coerência entre os versos, mas principalmente devido à criação e experimentação de novas arbitrariedades morfológicas, desde a inserção de neologismos – *pentrale*, *onoure* e *anavou* – em uma estrofe escrita teoricamente em língua francesa até o ponto extremo de juntar sílabas vazias de significado, formando versos de puro som: as glossolalias.

Roman Jakobson e Linda R. Waugh (2002) definem esse fenômeno linguístico da seguinte forma:

Um uso de sons do discurso totalmente despojado de uma função de sentido-característico, por meio de uma pronúncia plena, mas, não obstante, um uso destinado a um certo tipo de comunicação e focado em um público humano real ou destinado a ser recebido ou apreendido por um espírito divino, refere-se a um tipo especial de atividade de criação verbal ou quase-verbal rotulada de *glossolalia*. (JAKOBSON; WAUGH, 2002, p. 214. Tradução minha¹⁵⁶).

Não é possível saber se esses vocábulos experimentais, que vão fulgurar na pictografia de Artaud a partir de 1945 com os *Cahiers de Rodez*, nascem com a escrita ou se fazem parte do corpo performático da palavra; se são forjados durante escansão oral, comumente acompanhada pelo batuque do martelo, faca ou pedaço de madeira, ou se nesses momentos eles só se modificam. No primeiro estado do poema (ARTAUD, 1989, p. 109) não há glossolalias no trecho citado; no segundo: “**lingam / o dedi / o dada ourzourou / o dourzoura / a dada oudo / o karfa / o karfa / potoura / o potoura / a perta / ponou**” (ARTAUD, 1989, p. 115); no terceiro: “**o dedi / o dada orzouro / o dada / skizi / o karfa / a karfa / pontouro / o pontouro / a penta / poni**” (ARTAUD, 1989, p. 121); na versão publicada: “**o dedi / a dada orzoura / o dou zoura / a dada skizi / o kaya / o kaya pontoura / o ponoura / a pena / poni**” (ARTAUD, 1989, p. 14).

“Se se escuta a pictografia, e como música, enquanto música, é antes de tudo por certa força de penetração. Da mesma forma que o som penetra o ouvido e o espírito, o ato pictográfico atinge e bombardeia, perfura, percute e faz entrar, atravessa” (DERRIDA, 1998, p. 55). Assim, as glossolalias podem ser consideradas, no poema, como elemento puramente sonoro, musical, uma vez que a dissociação entre significante e significado e, principalmente, a impossibilidade de atribuição de sentidos estanques para essa composição criam uma vibração acústica que penetra “o ouvido e o espírito” e só pode ser sentida. Segundo a teoria da escritora de *Objeto*

¹⁵⁶ “One use of speech sounds totally deprived of a sense-discriminative role throughout an entire pronouncement, but nonetheless destined for a certain kind of communication and aimed at an actual human audience or intended to be received and apprehended by a divine spirit, pertains to a special kind of verbal or quasi-verbal creative activity labeled glossolalia”.

gritante (p. 65), “E em nada disto existe o abstrato: é apenas o figurativo do inaudível [impossível]”.

Os editores da Gallimard informam em nota (ARTAUD, 1989, p. 276) que a secretária, encarregada em transcrever em tempo real o ditado de Artaud, provavelmente desconcertada com essa fala esquizo, deixou de registrar todos os sons que foram pronunciados pelo poeta, i. e., nas três últimas linhas ela transcreveu apenas “*o pon / a pe / po*”. Segundo eles, foi o escritor quem completou cada linha durante a revisão do texto, por isso não se pode afirmar se essa variação escrita evidencia as diferentes manifestações orais ou se Artaud simplesmente não soube reconstruir o texto inicial, dado o seu alto grau de espontaneidade e experimentalismo.

Entendida também como um subjétil, ou seja, suporte da arte literária, a língua francesa sofre o processo de enlouquecimento do qual falou Jacques Derrida (1998), desfragmentando a estrutura linguística convencionada e criando um Corpo sem Órgãos. Destarte, essas variações constantes tanto do texto escrito quanto do ditado, revelando a dificuldade de atribuir uma forma fixa ao poema – drama vivido por Clarice Lispector no dossiê *Água viva* –, coadunam com as ideias de Deleuze e Guattari (2010, p. 29), quando dizem que o esquizo possui formas de marcação e registro muito particulares, um código delirante, que apresenta uma fluidez extraordinária, jamais dando a mesma explicação ou contando da mesma forma um mesmo acontecimento.

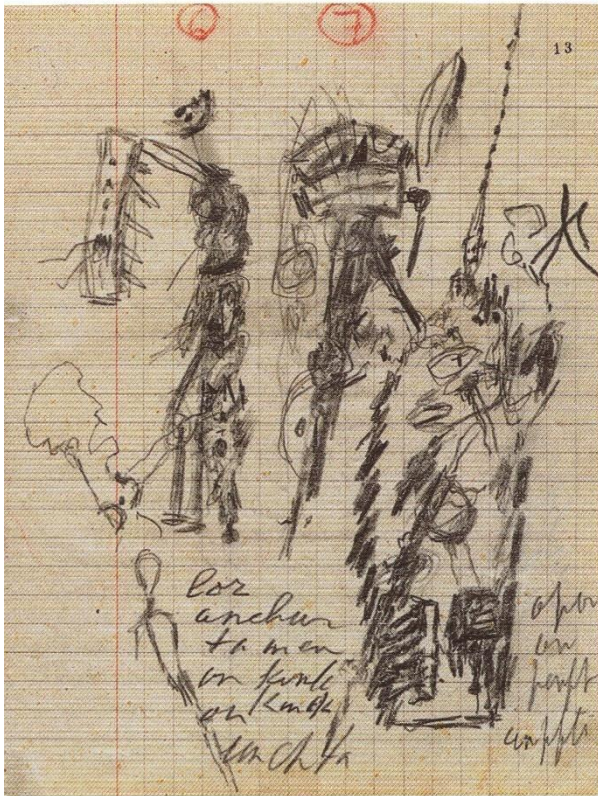


Imagem 32: folha 13 do caderno 323. Desenhos 6 e 7 publicados em Artaud le Môme. [Ivry, jul. 1947]. Lápis sobre o papel. 22 x 17,5 cm. Fonte: Biblioteca Nacional da França, NAF 27768. In: FAU, Guillaume. Antonin Artaud. Paris: Gallimard, 2006, p. 61.

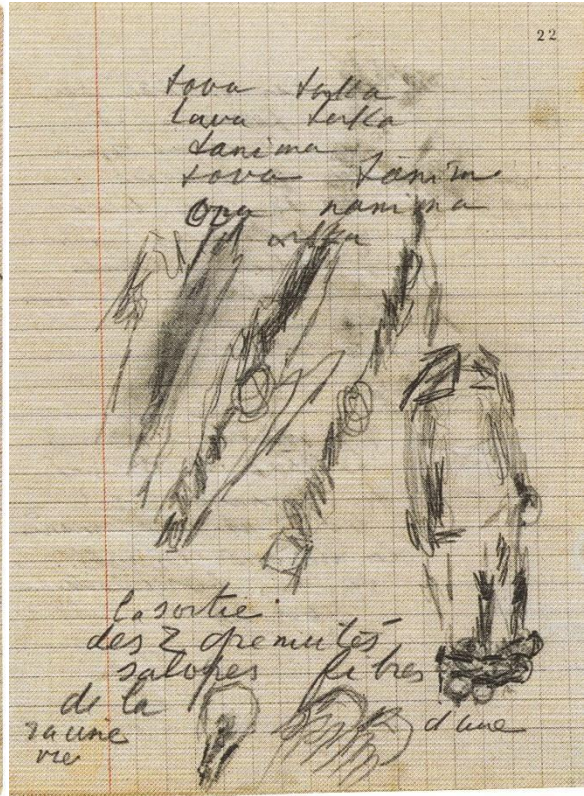


Imagem 33: folha 22 do caderno 326. [Ivry, jul. 1947]. Lápis sobre o papel. 22 x 17,5 cm. Fonte: Biblioteca Nacional da França, NAF 27771. In: FAU, Guillaume. Antonin Artaud. Paris: Gallimard, 2006, p. 61.

lor	
anchur	opor
ta men	on
on konk	ponft
on konik	
unchta	unpfti

tova	torka
tava	torka
	tanima
tova	tanim
ova	nanima
	orka

(ARTAUD apud FAU, 2006, p. 61).

André Silveira Lage (2008, p. 2) afirma que “desenhar para Artaud não significa apenas representar por traços alguma coisa, é também submeter a língua à [sic] uma espécie de terremoto, de torção, de loucura. É forçar a gramática da palavra, destruir a autoridade da linguagem articulada, combater a língua a partir dela mesma”. Assim, nesse processo de enlouquecimento do subjétil, a manipulação insólita da materialidade do código cria um arranjo singular em que palavra e desenho são indissociáveis. Esse processo de terremoto, torção e loucura vai encontrar seu ponto culminante no desmonte total do subjétil da língua (em nível sintático e morfológico – glossolalias) e da imagem (cores, formas, traços, riscos, borrões,

buracos no papel); perfurar e queimar o suporte material e (des/trans) figurar o rosto e o corpo humano, as figuras ilustrativas e as representações/encenações são traços característicos dessa *Esquizolingüagem*.

Como já discutido anteriormente, o imbricamento entre o signo linguístico e demais formas de expressão, como a pintura, a música e a linguagem do corpo, é outra característica dessa dicção esquizo – isso pode ser observado também no dossiê *Água viva*, uma vez que as escritoras/pintora ficcionalizadas estão em um processo de reflexão sobre a dinâmica de criação de significados na arte. Assim, na tentativa de alcançar um estado de percepção mais elevado, com o qual seria possível vislumbrar o inefável, o “it”, o mistério existencial, o texto vai sendo tecido de forma a criar – por meio do uso de palavras – imagens, sons, gestos, silêncios.

A escrita clariceana, em especial em *AP*, *OG* e *AV*, apresenta uma fluidez muito significativa, haja vista as inúmeras modificações, acréscimos e cortes que o texto sofreu até chegar a uma “versão final”, que está ainda longe de apresentar uma estabilidade em suas representações e relações de sentido – nesse sentido, a analogia à água, que flui livremente movida por um ímpeto de vida, é bastante coerente. Essa característica pode ser relacionada à *Esquizolingüagem*, uma vez que, como teorizaram Deleuze e Guattari (2010, p. 29), o sujeito esquizo possui modos de marcação muito singulares na língua, deslizando de um código a outro, embaralhando todos os códigos.

Não obstante, esse não é o único traço característico que conecta a escrita de Clarice Lispector à de Artaud ou à expressão esquizo. Vejamos:

O que pinteï nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical. Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração. Substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos. E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo que sei não posso dizer, só sei *pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido*. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só *corpóreo*, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba [...]. (*AV*, p. 11-12. Grifo meu).

Na luta contra a imposição das formas de representação das linguagens, em especial contra as convenções da língua organizada e convencionada, a escritora/pintora de *Água viva* procura o tempo todo uma resolução para o desafio de escrever um livro e mesmo assim não obedecer aos ditames das representações da palavra. Destarte, já que não se pode fugir da

língua, sob a pena de não existir texto de literatura, então que o movimento de escritura seja o mais desprezioso e intuitivo possível, desautomatizando¹⁵⁷ o procedimento de criação e deixando fluir sensações, impressões, significados ainda não fixos em significantes, até que as sílabas estejam cegas de sentido, apenas em vibração corpórea, ecoando no instante-já, no presente, sem cristalizar nenhum sentido que direcione o porvir. Em outras palavras, a escritora ficcionalizada de *Água viva* está descrevendo uma dicção muito próxima, se não idêntica, às glossolalias de Artaud, mesmo sem exercitar tal experimentalismo.

Assim, enquanto em Clarice Lispector a esquizofrenização da língua é tematizada, conceitualizada, em Antonin Artaud ouve-se ecoar o “grito de felicidade diabólica” (*AV*, p. 09) – como reivindicam as escritoras/pintoras de *AP*, *OG* e *AV* –, em pura vibração, fluxo e potência; é como se o escritor francês exercitasse uma conduta de linguagem que se aproxima daquela amplamente tematizada pela brasileira, não só no dossiê *Água viva*, mas no âmbito de um projeto artístico-literário que vai sendo gestado desde 1943, como discuti no segundo platô.

Essas expressões puramente sonoras, que não têm função condicionada no corpo da língua, são enunciados completamente fluidos que, se conectados a uma função de linguagem, podem até construir uma enunciação não prevista pelo enunciador, já que são como aquelas palavras-borboleta (*PSGH*, p. 118-119) esvoaçando a esmo dentro da boca, dizendo o “nada”. Se no funcionamento convencional do sistema da língua, o plano da expressão cria um percurso gerativo do sentido, ou seja, quando os enunciados constroem a enunciação, em textos de *Esquizolingagem* essa dinâmica não se sustenta, pois o significante pode produzir sentidos por si só¹⁵⁸, compondo “organizações secundárias de expressão” (BARROS, 2005, p. 77). Aquém de qualquer expressão de conteúdo, as glossolalias descritas por Lispector e exercitadas por Artaud são vibrações de puro som e podem ser performatizadas, produzindo sentidos em enunciações únicas, que fogem do controle do enunciador.

Enquanto na língua utilitária, a forma de expressão é sempre convencionalizada pela dicotomia significante/significado, a expressão estética (artística), da qual a literatura comumente se faz valer, promove a desautomatização das relações lógicas entre forma e

¹⁵⁷ Neste sentido, a desautomatização do processo criativo, deixando de ser metódico e técnico para se basear na intuição, aproxima-se da proposta de escrita exercitada pelos Surrealistas, que confiavam “à mão o cuidado de escrever tão depressa quanto possível aquilo que a cabeça mesma ignora (era a escritura automática)” (BARTHES, 2004, p. 60). Todavia, a ideia vanguardista se distingue da conduta da narradora de *AV* quando aceita “o princípio e a experiência de uma escritura coletiva”.

¹⁵⁸ Essa ideia está relacionada ao conceito de Semi-simbolismo: “quando uma categoria da expressão, e não apenas um elemento, se correlaciona com uma categoria do conteúdo. Nesse caso, a relação entre expressão e conteúdo deixa de ser convencional ou imotivada, pois os traços reiterados da expressão, além de ‘concretizarem’ os temas abstratos, instituem uma nova perspectiva de visão e de entendimento do mundo” (BARROS, 2005, p. 85).

conteúdo, propiciando a articulação de diferentes sentidos, muitos até bastante inusitados. Todavia, por mais que as leituras sejam múltiplas, em se tratando de textos polissêmicos ou plurissignificativos, as possibilidades de leitura e associações são limitadas pela própria materialidade textual, que responde às regras impostas pelo sistema da língua. O enunciador deixa marcas em sua obra, pistas que são coletadas pelo enunciatário – o leitor modelo (ECO) ou implícito (ISER) –, como os elementos pressupostos, que dirigem o jogo ficcional para o desnudamento de alguns sentidos arquitetados previamente.

Todavia, como a *Esquizolingüagem* é um CsO movente, que articula diferentes signos sem as relações preestabelecidas pela lógica da língua, pode-se dizer que a expressão esquizo tem um potencial significativo ilimitado, não se restringindo apenas aos ditames do enunciador. Assim, é de responsabilidade do enunciatário performatizar os agenciamentos subentendidos, sendo coprotagonista no processo de criação dos possíveis ou impossíveis (por que não?) sentidos para a enunciação. É nesse sentido que entendo a linguagem esquizo como um corpo (CsO) multifacetado, híbrido, movente, fluido, que, como água (viva), nunca pode ser apreendido, tolhido, apenas experimentado.

Todavia, uma proposta estética esquizofrênica só pode ser assegurada quando há ruptura com o sistema (desterritorialização), mas, ao mesmo tempo, mantém-se minimamente uma ligação de continuidade, reterritorializando essa expressão em um contexto artístico-literário. Essa dinâmica acontece justamente porque as linhas molares e moleculares não cessam de interagir entre si, a ponto de “introduzir cada uma na outra uma corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 75).

Quando considero a *Esquizolingüagem* como o Corpo sem Órgãos da língua instituída e convencionalizada, como discutido no primeiro platô, isso não significa que nela há o desmantelamento total de suas bases linguísticas, assim como o CsO ainda é um tipo de agenciamento corporal, a despeito da negação da organicidade. Essa é uma forma de resignação necessária para que a ruptura possa ser reconhecida, i. e., se o Surrealismo não tivesse mantido ligações com o contexto artístico da sua época, não seria possível considerá-lo como uma afronta à estética vigente e dominante daquele momento histórico.

Em Artaud, a ruptura com os sistemas de representação não acontece de forma total e contínua, mas há momentos de tensão esquizo. Destarte, a reterritorialização é um processo extremamente necessário para que se garanta uma mínima inteligibilidade e assegure o reconhecimento de sua produção, caso contrário jamais poderíamos atribuir qualquer valor à sua obra. Apesar desta pesquisa focar em textos que demonstram de forma extrema o processo de enlouquecimento do subjétil, como *Les sorts* e os *Cahiers de Rodez* e *Ivry*, é preciso lembrar

que Artaud era também metódico em seu processo de escrita e respeitava algumas estruturas textuais, como a do gênero epistolar, bastante exercitado em toda a sua vida.

Em minha experiência de leitura dos microfilmes dos seus cadernos asilares, não pude deixar de notar que há páginas em que Artaud respeita as pautas e limites da folha, além fazer uso de uma grafia bem “desenhada”, bastante legível; a linguagem da maioria das suas cartas também segue um princípio básico de organização, sendo possível uma leitura de interpretação. Em contrapartida, como vimos nas discussões anteriores, há cadernos que são completamente bombardeados por essa *Esquizolinguagem*: perfurados, rabiscados, manchados; a grafia invade o ininteligível e os desenhos ganham proporções e formas turbilhonantes. Diferentemente de Clarice Lispector, que justifica e contextualiza toda vez que ousa alguma expressão esquizo, Artaud não faz concessões e liberta seu “grito da revolta pisoteada, da angústia armada em guerra e da reivindicação” (ARTAUD, 2006b, p. 167), legando a nós, leitores, a desafiante tarefa de criar os agenciamentos necessários para apreender, pelo menos, os ecos dos sentidos que evoluem dessa sua expressão esquizo.

Em contrapartida, acredito que há um projeto literário norteando a produção de Clarice Lispector, um rio subterrâneo (PESSANHA, 1989, p. 183) que, se considerado, pode irrigar novos sentidos para as suas obras, conectando-as. Pensando nisso, por mais que no dossiê *Água viva* o desejo de criar “sílabas cegas de sentido” não vá além de alguns neologismos – “Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it” (AV, p. 54) –, essa ideia de criar uma expressão languageira desviciada dos pesados significados convencionados é capaz de ligar o primeiro (1943) ao último (1978) livro clariceano:

Ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos.

— Diga de novo o que é Lalande — implorou a Joana.

— É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar. (PCS, p. 169-170).

Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacleba, tutiban, ziticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atotoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia. (SV, p. 60-61).

Mesmo fazendo reflexões muito sensíveis sobre o processo de construção artística e questionando condutas tradicionais ou costumeiras da escritura literária, Clarice Lispector não se arrisca no exercício real e esquizo da linguagem, e mesmo quando simula tal comportamento, como quando cria palavras inusitadas (Lalande), forja uma língua de glossolalias (língua de cachorro) ou desarticula as relações sintagmáticas das frases (o delírio de G. H., discutido na p. 52-53), os pequenos trechos¹⁵⁹ são sempre contextualizados e vêm seguidos de explicações, territorializando a semente esquizo. Em outras palavras, a escritora não consegue se lançar voluntariamente no caos dessa *Esquizolingua*, vigiando e regrido as suas tentativas – a desistência da publicação de *Objeto gritante* revela sua resignação não só ao sistema da língua, mas também ao sistema literário e editorial.

Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever; mas é que no domínio mais leve da fala quase não sei falar. Sobretudo falar-te por escrito, eu que me habituei a que fosses a audiência, embora distraída, de minha voz. Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então, quando te escrevo respeito as sílabas. (AV, p. 65).

Se, de modo geral, a escritura clariceana não pode ser considerada estritamente esquizofrênica, uma vez que a rebelião contra o sistema linguístico não acontece de forma literal, mas apenas em nível temático, é possível vislumbrar nas pinturas de Clarice uma conduta que pode ser relacionada a uma expressão de *Esquizolingua*. Na maioria das imagens, há o rompimento com o ideal de representação figurativa e, aquém de uma tendência abstracionista, elas tencionam um esvaziamento semântico em relação às convenções artísticas (cores, formas, técnicas, etc.) em busca, talvez, do inefável, do inominável – conduta muito próxima daquela observada nos desenhos de Artaud.

¹⁵⁹ O conto “Onde estivestes de noite”, publicado no livro homônimo de 1974, flerta muito com a *Esquizolingua*, rompendo com o princípio de coesão e coerência, o que dificulta muito o entendimento da narrativa, a ponto de ser ininteligível. Todavia, a fortuna crítica o classifica como um conto surrealista, explorando a estética do sonho e do delírio.



Imagem 34: *Raiva e Reindificação* – Clarice Lispector.

28 abr. 1975. Guache sobre madeira; 30,2 x 39,7 cm.

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Com exceção da cor vermelha, que pode ser associada à violência que ‘raiva’ sugere, neste quadro não há nenhum outro elemento gráfico que sustente um significado preexistente, ou seja, já convencionado na lógica dos sentidos. Diferentemente da leitura de *Medo*, a pintura analisada no segundo platô da tese, que foi direcionada pelo texto “Literatura e Magia”, o enunciatório de *Raiva e Reindificação* precisa forjar conexões e devires a fim de experimentar a enunciação dessa imagem.

Hoje é domingo de manhã. Neste domingo de sol e de Júpiter estou sozinha em casa. Dobrei-me de repente em dois e para frente como em profunda dor de **parto** – e vi que a menina em mim morria. Nunca esquecerei este domingo **sangrento**. Para cicatrizar levará tempo. E eis-me aqui dura e silenciosa e heroica. Sem menina dentro de mim. Todas as vidas são vidas heroicas. A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me que meu **coração** bata no peito. Basta-me o impossível vivo do it. Sinto agora mesmo o coração batendo desordenadamente dentro do peito. E a **reivindicação** porque nas últimas frases andei pensando somente à tona de mim. (AV, p. 79-80. Grifo meu).

Este trecho de *Água viva* pode ser conectado à imagem de *Raiva e Reindificação*? Se por relações semânticas aproximarmos as cores e formas do quadro a um parto sangrento, por ventura, poderia o elemento central vermelho ser associado literalmente a uma vagina dando à luz uma menina natimorta? Ou seria a tentativa de *rendição* de um “coração batendo desordenadamente dentro do peito”, *reivindicando* a criação que escapa? Nesse exercício de leitura é possível perceber o esforço que precisa ser feito para que o texto imagético se construa como enunciação, isso porque nas pinturas de Lispector, mesmo que em seus títulos haja uma associação a temas que os títulos sugerem, como *Tentativa de ser alegre*, *Raiva e Reindificação* e *Caos / Metamorfose / Sem Sentido*, a relação entre esses conceitos e as imagens que eles titulam está fora da lógica interpretativa com base no que os significados convencionados de alegre, raiva, rendição, reivindicação, caos, metamorfose, etc. podem sugerir.

Engulo a loucura que não é loucura – é outra coisa – porque ela me alucina calmamente. Você me entende? [...] A criatividade é desencadeada por um germe e eu não tenho hoje este germe mas tenho incipiente a loucura que não é loucura porque estou terrivelmente lúcida o que é em si mesma criação válida (OG, p. 57-58).

A pergunta que surge, então, é: por que ela não se lançou na prática dessa *Esquizolingagem*, deixando de apenas teorizá-la? As possíveis respostas são, obviamente, muito parciais e subjetivas, mas acredito que pelo mesmo motivo que Ana, do conto “Amor”, não seguiu o caminho do cego, pois, embora estivesse seduzida como um lobisomem é chamado pelo luar, “O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles...” (LF, p. 26).

Acredito que a desistência dessa aventura esquizo é uma escolha consciente da autora, talvez respondendo ao alerta do crítico e amigo José Américo Pessanha (1972), que disse que Clarice precisava ter consciência dos riscos que correria caso decidisse publicar *Objeto gritante*, prevendo a rejeição do texto, os juízos equivocados, possíveis incompreensões e impasses “(quer do lado do vivido, quer do lado da atividade literária)” (PESSANHA, 1972, p. 4); ele chegou até a sugerir que ela inserisse um subtítulo que identificasse a obra como não-ficção, na tentativa de liberar o texto do compromisso literário e da expectativa editorial e do público leitor.

É importante não deixar de considerar que Clarice era uma mulher divorciada na década de 1960 e com dois filhos pequenos para criar. Assim, embora já tivesse amplo reconhecimento e prestígio literário, possibilitando-lhe uma relativa liberdade criativa, não podia se dar ao luxo de ousar tanto, promovendo uma desarticulação total do seu modo

costumeiro de escrita, sob o risco de não ter aceitação do público, o que significaria perdas financeiras. Assim, ela não era apenas a escritora de renome dos romances e contos, mas também era cronista, crítica literária, colunista, tradutora, entrevistadora, conferencista, etc. (cf. *Outros escritos* – 2005), funções que lhe proporcionavam dinheiro a curto prazo, contrastando com os projetos literários maiores (livros), que exigiam muito mais tempo de preparação.

Por isso, mesmo afirmando certa vez que não voltaria a trabalhar nos jornais como fazia antes do casamento (GOTLIB, 2009, p. 460), após o divórcio ela retoma a função de jornalista, publicando crônicas, pequenos contos, etc. e mantendo colunas em periódicos, como a revista *Senhor*, o *Correio da Manhã*, *Diário da Noite*, revista *Manchete* e o *Jornal do Brasil*, no qual atuará de 1963 a 1973. Sobre isso, em carta ao filho mais novo, ela revela:

Não sei se já lhe contei que entreguei os originais de meu novo romance à editora Sabiá. Mas estou desconfiada que o livro não é bom. Enfim, vamos ver. Continuo na *Manchete* e no *Jornal do Brasil*: é o que me dá o sustento para tudo, pois seu pai agora me dá apenas quinhentos cruzeiros novos. Quando ele tiver posto, vai me mandar mais¹⁶⁰. (LISPECTOR apud GOTLIB, 2009, p. 481-482).

A necessidade financeira, que motiva o trabalho de Lispector neste momento da sua vida, vai, de certa forma, afetar seu processo de escrita, que era muito meticuloso e demorava o tempo necessário para a “coisa” maturar, sendo ruminada por meses ou anos, como foi o caso de *Água viva*. O imediatismo das publicações de um jornal passa a exigir uma produção mais dinâmica, rápida e palatável, mesmo que para isso os textos precisem ser adaptados, reescritos, reciclados, já que a exigência de escrita era, quando não diária, semanal. Todavia, essa mudança no movimento de concepção textual não pode ser encarada de forma depreciativa, uma vez que Clarice parece apenas criar uma nova dinâmica de trabalho, a partir da década de 1960, que reinventa o fazer artístico: a bricolagem, como já elucidei no segundo platô.

Marina Colasanti: Muitos trechos do seu trabalho no *Jornal do Brasil* eu reencontrei depois em *Água Viva*. Você usava ali muito das suas anotações, não é Clarice?

Clarice Lispector: Claro! Eu estava escrevendo o livro e detestava fazer crônicas, então eu aproveitava e publicava. E não eram crônicas, eram textos que eu publicava;

Marina Colasanti: O *Children's Corner* era o mesmo processo de utilizar as tuas anotações, não é Clarice?

Clarice Lispector: Sim, as anotações *Children's Corner* fazem parte do livro *A legião estrangeira*, que o Otto Lara Resende disse: “Bota o título ‘Fundo de gaveta’”. O livro foi inteiramente abafado pelo *A Paixão segundo G. H.*, que saiu na mesma ocasião. (*OE*, p. 148).

¹⁶⁰ Correspondência ao filho, Paulo Gurgel Valente, de 23 fev. 1969 (Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa).

Além desses contos (re)criados e as crônicas detestáveis, a autora vai escrever também em colunas femininas¹⁶¹, dando conselhos amorosos, dicas de beleza, sugestões de limpeza e manutenção da casa, palpites para a educação dos filhos, entre outros assuntos que fulguravam no perfil feminino padrão das décadas de 1950 e 1960. De certa forma, isso revela a necessidade de Clarice Lispector de escrever por dinheiro e, por isso, sua linguagem precisava ser “manejada”, ter um tom mais despojado, acessível, coloquial, em um discurso “calcado na estética da imprensa feminina”, segundo Aparecida Maria Nunes, no prefácio de *Correio feminino* (LISPECTOR, 2006, p. 8), para que houvesse aceitação do público leitor.

Em *Atrás do pensamento*, a escritora ficcionalizada critica esse tipo de direcionamento da escrita para o público feminino, reconhecendo a necessidade do mercado jornalístico de produzir conteúdo tipicamente “de mulher” com base nos padrões da época:

Ontem me ofereceram fazer uma crônica de comentários sobre acontecimentos, só que essa crônica seria feita para mulheres e a estas dirigidas. Terminou não dando em nada a proposta, felizmente. Digo felizmente porque desconfio de que a coluna ia era descambar para assuntos estritamente femininos, na extensão em que “feminino” é geralmente tomando pelos homens e mesmo pelas próprias mulheres: como se mulher fizesse parte de uma comunidade fechada, à parte, e de certo modo segregada. (AP, p. 115).

Em algumas cartas e entrevistas, a escritora empírica deixa transparecer não apenas discordância, mas também certa resignação ao fato de ter de escrever por dinheiro, aceitando as imposições jornalísticas para que seus textos sejam bem recebidos pelo público leitor. Todavia, isso parece ser um fardo para ela, como pode ser verificado em uma carta escrita a Murilo Rubião, em 9 de janeiro de 1974, quando relata a falta de consideração do *Jornal do Brasil*, que a despediu sem aviso prévio e nem sequer um agradecimento pelos anos de serviço prestados: “Mas tem uma vantagem nisso tudo: deixo pelo menos temporariamente de escrever essas malditas crônicas que me prendiam e me tiravam a liberdade. E eu quero mesmo é liberdade” (LISPECTOR apud GOTLIB, 2014, p. 400).

De certa forma, é possível imaginar alguns motivos que, possivelmente, impediram que a escrita clariceana se libertasse e tomasse estruturalmente um rumo de *Esquizolingagem*,

¹⁶¹ Clarice manteve colunas femininas nesses jornais sob os pseudônimos de Helen Palmer no “Correio feminino” do *Correio da Manhã*, de 1959 a 1961, e Ilka Soares no “Só para mulheres” do *Diário da Noite*, de 1960 a 1961. Esses textos foram compilados e republicados em 2006 pela editora Rocco com os mesmos títulos das colunas que a autora mantinha, *Correio Feminino* e *Só para Mulheres*, mas nesses livros também foram incluídos outros escritos de Clarice para a revista feminina paulista *Mais* de 1970 e para o tabloide *Comício* de 1952, no qual ela usava o pseudônimo de Tereza Quadros na seção “Entre Mulheres”.

mesmo que essas ideias apareçam tematizadas constantemente em seus textos. Assim, o medo ou terror infelizmente figurado em *Água viva* parece ser uma resposta sensorial inevitável ao grande desafio de se lançar em um mundo de significados selvagens, não domados pelos significantes, se isso fosse possível; medo de arriscar a publicação de *Objeto gritante* e não ser compreendida pelo leitor (cf. PESSANHA, 1972) acostumado com o reconhecido estilo clariceano e seus mecanismos de criação de sentido e reflexão, como a epifania; medo de não atingir o que ela gostaria de atingir (cf. SEVERINO, 1989); mas, em contrapartida, medo de abandonar um projeto literário, fazendo escolhas com base no horizonte de expectativas do leitor e das mídias – os livros infantis foram publicados sob uma demanda editorial, visando atingir um público específico, como citei no segundo platô –, e, conseqüentemente, abrindo mão de um ideal de escrita desejado.

Lutei a minha vida toda contra a tendência ao devaneio, sempre sem jamais deixar que ele me levasse até as últimas águas. Mas o esforço de nadar contra a doce corrente tira parte de minha força vital. E, se lutando contra o devaneio, ganho no domínio da ação, perco interiormente uma coisa muito suave de se ser – o “it” – e que nada substitui. Mas um dia ainda hei de ir, sem me importar para aonde o ir me levará. (AP, p. 27).

Na minha hipótese de leitura, essas “últimas águas” são os redemoinhos da *Esquizolingagem*, essa água fluida que, viva, borbulha na voragem do inefável. Lançar-se ao devaneio é deixar-se transpassar pelos sentidos, não só das expressões de linguagem, mas do próprio corpo que, liberto do imperialismo dos órgãos, que condicionam seu funcionamento, vibra ao som de cada esfuziante sílaba sem sentido. Em *Objeto gritante*, essa potencialidade esquizo chega a um nível de tensão bastante elevado, reivindicando “o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a golilha” (ARTAUD, 2006b, p. 117-118), porém a luta contra o devaneio faz com que a reterritorialização aconteça, fazendo rebrotar nesse novo estrato a linha molar de *Água viva*.

Pode-se perceber que as protagonistas clariceanas estão desiludidas, pois a escrita não lhes traz paz, tampouco tem sido elemento de catarse e posterior libertação; o trato da palavra revela impotência e limitação no intento de uma dicção de maior veracidade para a literatura. Todavia, tanto a escritora empírica quando as ficcionalizadas encontram refúgio na pintura – “É a coisa mais pura que faço” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 70) –, uma linha de fuga das imposições da forma, do significante, da técnica; esse exercício criativo amador acaba por flexibilizar a própria escrita, tencionando sua desarticulação, já que “o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as

imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 70).

É pela busca de uma liberdade promissora, propiciada pelo ato de mexer com cores e formas sem nenhum compromisso, que as narradoras dos textos de *Água viva* evocam signos imagéticos, como se quisessem pintar usando palavras; também acredito ser por essa mesma lógica, amparada por textos como o trecho de “Literatura e vanguarda no Brasil” e o bilhete da autora para seu filho Pedro (imagem 9), que Clarice Lispector exercita a pintura de forma intensa a partir de 1973, talvez por querer fugir da dureza da língua, ansiando um voo livre e descomedido pelas inefáveis formas de expressão.

Ouçõ esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo voo. E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores. Mas o esqueleto é livre de vida e enquanto vivo me estremeço toda. Não conseguirei a nudez final. E ainda não a quero, ao que parece. (AV, p. 15).



Imagem 35: *Pássaro da liberdade* – Clarice Lispector.

5 jun. 1975. Óleo sobre madeira; 30,2 x 39,7 cm.

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

Acredito que o voo de liberdade reivindicado pela escritora de *AV* não está estritamente ligado ao conteúdo, temas ou ideias – basta lembrarmos que o livro é um *patchwork* de inúmeros fragmentos de diferentes assuntos e abordagens –, mas, sobretudo, à forma de expressão. Como vimos, o experimentalismo linguístico na obra de Clarice Lispector não chega ao nível do desmonte das palavras como em Artaud, mas as reflexões dos textos de *Água viva* são capazes de clarear a pictografia do autor francês.

Todavia, as expressões imagéticas de ambos os autores podem ser pensadas pela ótica do Corpo sem Órgãos, uma vez que os elementos figurativos dão espaço a dicções insólitas de representação, não evocando o abstracionismo, que por si só seria uma tendência, mas aquilo que a escritora de *Água viva* chamou de “figurativo do inominável” (*AV*, p. 97), que rompe com as associações convencionadas entre forma e conteúdo (em Lispector) e emaranha palavras e imagens de forma inextrincável (em Artaud).



Imagem 36: *Tentativa de ser alegre* – Clarice Lispector.

15 mai. 1975. Óleo e tinta plástica sobre madeira; 30,2 x 39,7 cm.

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

“Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inconsequência. Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo” (AV, p. 18). Mais uma vez, nessa pintura temos uma dificuldade de estabelecer uma relação lógica entre conteúdo e expressão, já que esta não fornece elementos referenciais ou substitutivos que possam criar um conceito ou uma representação para o que poderia ser uma *Tentativa de ser alegre*.

No quadro, é possível identificar algum tipo de técnica na separação das cores e no contorno em vermelho das formas amórficas feitas com tinta plástica em alto-relevo, como se houvesse uma tentativa de apreender o livre fluxo da alegria que, pela materialidade da obra, foi forçado a ganhar corpo no centro da imagem. Todavia, toda interpretação é um risco em se tratando dessa *Esquizolingüagem*, pois não há regras de funcionamento como na língua organizada, restando ao leitor a liberdade de conectar essa máquina-quadro a outro agenciamento, a fim de, pelo devir, criar sensações, intensidades e fluxos.

De todo modo, conteúdo e expressão não são jamais redutíveis a significante-significado, tampouco a infraestrutura e superestrutura [...]. Nem se pode fixar um primado de conteúdo como determinante, nem um primado da expressão como significante. Não se pode fazer da expressão uma forma que reflita o conteúdo, mesmo se a dotarmos de uma "certa" independência e de uma certa possibilidade de reagir. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 85).

Os autores discordam de alguns pressupostos teóricos que entendem que “Expressão: é um dos planos da linguagem (Hjelmslev) ou o plano do significante (Saussure), que suporta ou expressa o conteúdo, com o qual mantém relação de pressuposição recíproca” (BARROS, 2005, p. 82). Para eles, o regime de signos convencionalizado em significante e significado é uma acepção muito restritiva, pois a expressão é um agenciamento de enunciação que comporta múltiplas conexões e devires. Assim, se na leitura de interpretação buscamos estabelecer a relação direta entre forma e conteúdo, na *Esquizolingüagem*, o binarismo de significante e significado se torna impotente no processo de atribuição de sentidos. Na experimentação, como sugerem Deleuze e Guattari, nunca se perguntará qual o significado de um significante, mas como um texto, enquanto *agenciamento coletivo de enunciação*, pode se conectar a outros agenciamentos para engendrar intensidades e fluxos.

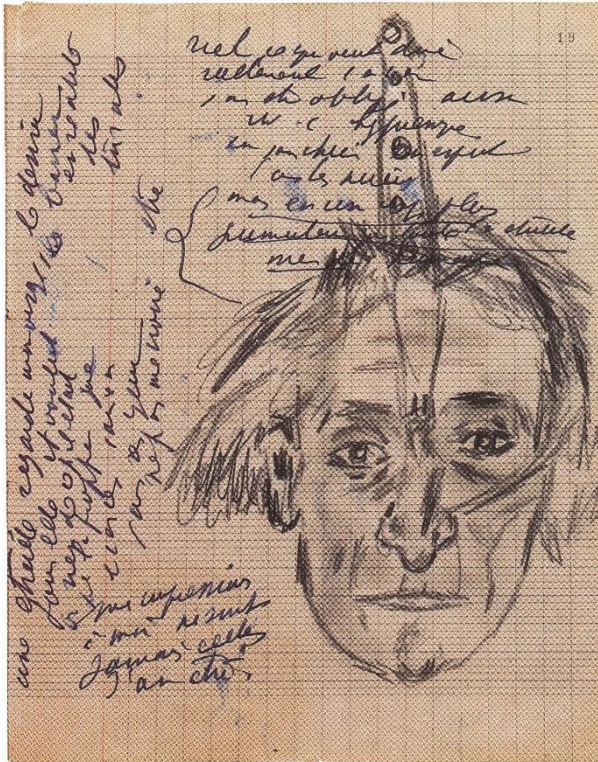


Imagem 38: Página 19 do caderno 253
 – Antonin Artaud
 Ivry, mar. 1947. Lápis sobre papel. 22,5 x 17,5 cm.
 Fonte: Biblioteca Nacional da França, NAF 27655. In:
 FAU, Guillaume. Antonin Artaud. Paris: Gallimard,
 2006, p. 18

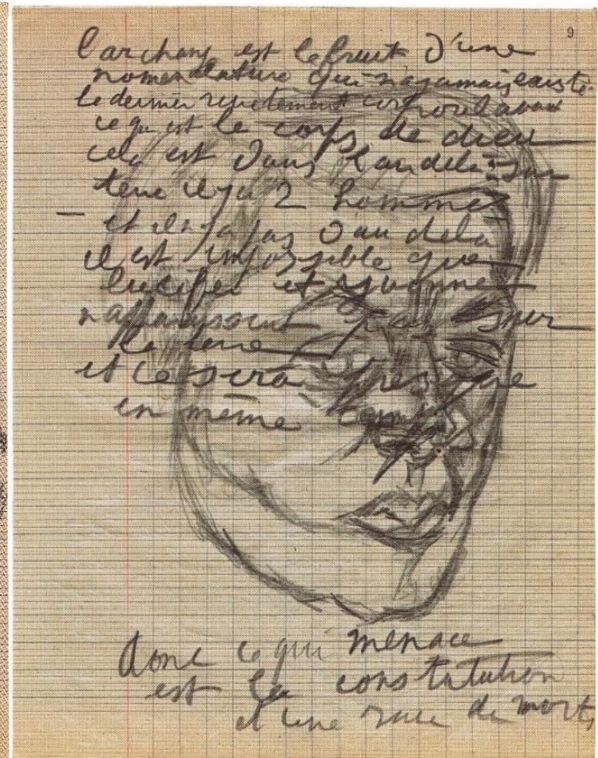


Imagem 37: Página 9 do caderno 208
 – Antonin Artaud
 Ivry, dez. 1946. Lápis sobre papel. 22,5 x 17,5 cm.
 Fonte: Biblioteca Nacional da França, NAF 27655. In:
 FAU, Guillaume. Antonin Artaud. Paris: Gallimard,
 2006, p. 52.

Les sorts, analisados no terceiro platô, também podem ser vistos como expressões dessa *Esquizolinguagem*, pois neles há o baralhamento de diferentes signos por uma dinâmica que “desliga-os e os leva consigo em todos os sentidos para reencontrar uma nova plurivocidade, que é o código do desejo. Toda composição, assim como toda decomposição, se faz com tijolos móveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 59). Enquanto os códigos sociais preestabelecidos seguem uma linearidade das convenções, o esquizo está em via de experimentação, vibração, desmontando a palavra, o desenho, o papel, a carta, para criar um ato imprecatório de magia, como é o caso desses *Sortilégios*.

Segundo David Cooper (1978, p. 19), “A linguagem da loucura é o perpétuo deslizar das palavras para actos *até se chegar ao momento em que a palavra é puro acto*”. Assim, quando o texto prescinde de sua função mimética e passa a “ser” o que seria representado, então a palavra se concretiza, ganha corpo, som, imagem, magia de proteção ou maldição (*gris-gris*), deixando de lado seu significado virtual para encarnar uma potência discursiva de realização.

Entendo que as dicções de Artaud e Lispector são bastante distintas e singulares, uma vez consideradas as inúmeras variantes contextuais que cercam suas produções artísticas, mas identifico traços em comum relacionados ao movimento de cisão (*schízein*) no processo de

escritura e pictografia, que tendem a romper com sistemas representativos de forma e conteúdo. A ideia da esquizofrenia, enquanto princípio de revolução latente (DELEUZE; GUATTARI, 2010), aqui é aproximada aos discursos desses autores com o objetivo de elucidar uma expressão de linguagem que deambula pelo avesso da língua; evoca imagens, sons, gestos, linguagem do corpo; é plurivocal, polissêmica, híbrida, multifacetada; não se estabelece como forma de representação referencial; leva ao extremo a dinâmica de obscurecer as formas, aumentando a dificuldade e a duração da percepção (CHKLOVSKI, 1970), a fim de criar visões e sensações pela articulação de diferentes signos; e, sobretudo, tenciona o enlouquecimento o subjétil da língua, rompendo com estruturas fundamentais, como a sintaxe e até a morfologia, que é caso das glossolalias de Artaud.

Obviamente, o movimento de identificar os territórios de convergência entre a produção de Clarice Lispector e de Antonin Artaud não se finda com este platô, mas é aqui que o protocolo acadêmico me sugere a demarcação do território da tese. De qualquer modo, assim como a proposta estética da *Esquizolinguagem* só pode ser assegurada quando a ruptura assegura uma continuidade, permitindo a sua reterritorialização em um novo contexto de linguagem, “~~Sei que este livro não terá fim. Irei continuando até parar por morte ou por ato de vontade. Dizendo apenas: continua~~” (OG, p. 30).

*le même personnage
revient donc chaque
matin (c'est un autre)
accomplir sa
révoltante, criminelle
et assassine, sinistre
fonction qui est de
maintenir
l'envoûtement sur
moi
de continuer à
faire de moi
cet envoûté éternel
etc. etc.*
(ARTAUD, 2004b, p. 1770)¹⁶².

¹⁶²o mesmo personagem / volta então toda / manhã (é um outro) / realizar sua / revoltante, criminal / e assassina, sinistra / função que é de / manter /o feitiço sobre / mim / de continuar a / fazer de mim / este enfeitado / eterno etc. etc.” (tradução minha).

REFERÊNCIAS

- ABIMBOLA, Seye. The white cut: Egas Moniz, lobotomy, and the Nobel prize. **Student BMJ**, Londres, v. 14, p. 12-13, jan. 16. Disponível em: <https://www.academia.edu/17018436/The_white_cut_Egas_Moniz_lobotomy_and_the_Nobel_prize>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- ADÁGIO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/adagio>>. Acesso em: 02 dez. 2016.
- ARAP, Fauzi. Perto do coração selvagem. In: _____. **Mare nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos**. São Paulo: Editora SENAC, 1998, p. 65-75.
- ARTAUD, Antonin. **50 dessins pour assassiner la magie**. Paris: Gallimard, 2004a.
- _____. **CAHIER Ivry, janvier 1948** [fac-similé]. Paris: Gallimard, 2006a.
- _____. Dix ans que le langage est parti; Réponse à *Clarté* sur la guerre du Maroc; Pages de carnet avec dessins. **Luna-Park**, n. 5, oct. 1979. Bruxelas: Transédition, 1979, p. 5-30.
- _____. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- _____. **Linguagem e vida**. Organização de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Œuvres**. Paris: Gallimard, 2004b.
- _____. **Œuvres complètes**, tome XII: Artaud le Môme. *Ci-gît précédé de la Culture Indienne*. Paris: Gallimard, 1989.
- _____. **Œuvres complètes**, tome XIV*: *Suppôts et supplications - Fragmentations et Lettres*. Paris: Gallimard, 1978a.
- _____. **Œuvres complètes**, tome XIV**: *Suppôts et supplications - Interjections*. Paris : Gallimard, 1978b.
- _____. O jato de sangue. Tradução de Luis A. Correia. **Cadernos de Teatro**, n. 95. Rio de Janeiro: INACEN, 1982.
- _____. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer** – palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3-20.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BARRÈRE, Adrien. **Théâtre du Grand Guignol de Paris**,... les Pantins du vice, drame en 2 actes de M. Charles Méré, mise en scène de M. Jack Jouvin : [affiche] / A. Barrère. Paris: Bibliothèque nationale de France, Gallica, 1929. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9005898b>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

_____. **Théâtre du Grand Guignol de Paris**,... les Pantins du vice, drame en 2 actes de MM. Jean Aragny et Francis Neilson, mise en scène de M. Jack Jouvin : [affiche] / A. Barrère. Paris: Bibliothèque nationale de France, Gallica, 1929. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9005897x>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

_____. **Théâtre du Grand Guignol de Paris**. L'homme qui a tué la mort, drame en 2 actes de M René Berton - mise en scène de C. Choisy... : [affiche] / A. Barrère. Paris: Bibliothèque nationale de France, Gallica, 1929. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9005896h>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BÁRTOLO, José. **Corpo e sentido**. Estudos intersemióticos. Covilhã: Livros LabCom, 2007. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20110824-bartolo_jose_corpo_e_sentido.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

BASSO, Eliane Fátima Corti. **Revista Senhor**: modernidade e cultura na imprensa brasileira. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101429/memoria21.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

BERGSON, Henry. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Introdução à Metafísica. In: **Os Pensadores**. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1974.

_____. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BETHÂNIA, Maria. **Rosa dos ventos**. Direção: Fauzi Arap. Rio de Janeiro, 27 jul. 1971. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aDa7TiftCkA>>. Acesso em: 5 jun. 2016.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. atual. São Paulo: Sociedade Bíblia do Brasil, 1993.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOUILLABAISSSE. In: **Larousse** – dictionnaires de français. Paris: Éditions Larousse. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bouillabaisse>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

BRICOLAGE. In: **Larousse** – dictionnaires de français. Paris: Éditions Larousse. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bricolage>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

BRUM, Eliane. Os loucos somos nós. Prefácio. In: ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. São Paulo: Geração, 2013.

CABOTIN. In: **Larousse** – dictionnaires de français. Paris: Éditions Larousse. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cabotin>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

CABOTINO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/cabotino>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília: CNPq, 1988.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários Escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 123-131.

_____. Notas de crítica literária: língua, pensamento, literatura. **Folha da manhã**, ano XIX, n. 6220, São Paulo, 25 jun. 1944, p. 7. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fdm/1944/06/25/1/>>. Acesso em: 5 mai. 2016.

_____. Notas de crítica literária: “Perto Do Coração Selvagem”. **Folha da manhã**, ano XX, n. 6237, São Paulo, 16 jul. 1944, p. 7. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fdm/1944/07/16/1/>>. Acesso em: 5 mai. 2016.

CANTRELLE, Pierre; LOCOH, Thérèse. Facteurs culturels et sociaux de la santé en Afrique de L’Ouest. **Les dossiers du CEPED**, Paris, n. 10, p. 1-36, jan. 1990. Disponível em: <http://www.ceped.org/cdrom/integral_publication_1988_2002/dossier/pdf/dossiers_cpd_10.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2016.

CHARUEL. In: **Patronymique**. l’Institut National de la Statistique et des Études Économiques. Paris: Éditions SWIC. Disponível em: <<http://www.geopatrynome.com/nomcarte/CHARUEL>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 28. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da literatura** – Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1970, p. 39-56.

COELHO, Jonas Gonçalves. Bergson: intuição e método intuitivo. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 21/22, n. 1, p. 151-164, 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v21-22n1/v22n1a12.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

COLOMB, Denise. **La Chambre d'Artaud**. Hospital de Ivry-Sur-Seine. 1947. Foto de Denise Colomb (Denise Loeb). Disponível em: <<https://goo.gl/5hUHWI>>. Acesso em 03 mar. 2017.

COLOMB, Denise. **La Chambre d'Artaud**. Hospital de Ivry-Sur-Seine. 1947. Foto de Denise Colomb (Denise Loeb). Disponível em: < <https://goo.gl/0z5Zde>>. Acesso em 03 mar. 2017.

COOPER, David. **A linguagem da loucura**. Tradução de Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1978.

COSTA, Maria Helena. A linguagem dos órgãos e o órgão da linguagem a sinfonia do pulsional. **Acheronta** – Revista de Psicoanálisis y Cultura, Buenos Aires, n. 23, p. 119-125, out. 2006. Disponível em: <<http://www.acheronta.org/pdf/acheronta23.pdf>> Acesso em: 25 mar. 2017.

DAVIDSON, Gustav. **A dictionary of angels including the fallen angels**. New York: The Free Press, 1967.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. **Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

_____. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Artaud le Moma**. Paris: Galilée, 2002.

O enunciado faz parte da máquina _____. **Enlouquecer o subjétil**. Pinturas, desenhos e recortes textuais de Lena Bergstein. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial/Editora da UNESP/Imprensa Oficial, 1998.

DERRIDA, Jacques; THÉVENIN, Paule. **Antonin Artaud: dessins et portraits**. Paris: Gallimard, 1986.

DIAS, Luciana da Costa. Nietzsche, Artaud e o pós dramático: elementos de uma crise anunciada? **Ensaio Filosófico**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 73-84, jul. 2015. Disponível em: <www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo11/LucianadaCostaDias.pdf>. Acesso em: 01 set. 2016.

DUMOULIÉ, Camille. **Antonin Artaud**. Paris: Seuil, 1996.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESFUMINHO. In: **Dicionário português** [on-line]. Ed. 1.5, nov. 2016. Disponível em: <<http://dicionariportugues.org/pt/esfuminho>>. Acesso em: 23 out. 2016.

ESTRADA, Julia Duque. Quase de verdade (capa dura). **Rocco**, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.rocco.com.br/livro/?cod=2431>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

FAU, Guillaume. Antonin Artaud. Catalogue d'exposition de la Bibliothèque Nationale de France, 7 nov. 2006 - 4 fev. 2007. Paris: Gallimard, 2006.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: _____. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)** – Vol. XIV. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 98-122.

FUGA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/fuga>>. Acesso em: 02 mar. 2017.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**: pulsões políticas do desejo. 2. ed. Tradução de Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GODOY, Carlos Ernesto de. Paixão da linguagem segundo Clarice. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 dez. 1977. Disponível em: <http://claricelispectorims.com.br/files/Decada_de_1970.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2016.

GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice Fotobiografia**. 3. ed. atual. São Paulo: Edusp, 2014.

_____. **Clarice**: uma vida que se conta. 6 ed. rev. São Paulo: Edusp, 2009.

GRAFORREIA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/graforreia>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

GRIS-GRIS. In: **Larousse** – dictionnaires de français. Paris: Éditions Larousse. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gris-gris>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

HACHURA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/hachura>>. Acesso em: 23 out. 2016.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

ÍNCUBA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/incuba>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

JAKOBSON, Roman; WAUGH, Linda R. **The sound shape of language**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002.

JONES, Randy. The Gospel Truth about the Negro Spiritual. In: _____. **The art of Negro Spiritual**. Grinnell: Grinnell College, 2007. Disponível em: <<http://www.artofthenegrospiritual.com/research/GospelTruthNegroSpiritual.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

LAGE, André Silveira. A pictografia e as glossolalias de Antonin Artaud. In: Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 5, 2008, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: Memória Abrace Digital, 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/y1L8cw>>. Acesso em: 03 mai. 2015.

LALÈYÊ, Issiaka-P. Latoundji. Les religions de l’Afrique traditionnelle: interrogations majeures et pistes pour des recherches actuelles. In: _____ (org.). **Culture et religion en Afrique au seuil du XXIe siècle: Conscience d’une renaissance?** Dakar: CODESRIA, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/dmiy1O>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

LAURANT, Jean-Pierre. **L’Ésotérisme chrétien en France au XIX^e siècle.** Lausanne: l’Age d’Homme, 1992.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-moderno.** Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LÉON, Juan Carlos Sánchez. **L’Antiquité grecque dans l’œuvre d’Antonin Artaud.** Besançon : Franche-Comté, 2007.

LERNER, Julio. **Clarice Lispector, essa desconhecida...** São Paulo: Via Lettera, 2007.

LIMA, Luiz Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: _____. **Por que Literatura.** Petrópolis: Vozes, 1969.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A legião estrangeira** – contos e crônicas. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009a.

_____. **A paixão segundo G. H.** Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília: CNPq, 1988.

_____. **Água Viva.** 1. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. Children’s corner: Crítica leve; Crítica pesada; Menina mendiga; A nossa natureza, meu bem; Um degrau acima; Quem ela era; Hora do marinheiro partir; Primavera não sentimental; Bandeira ao vento; Abstrato e figurativo; Glória a Deus nas alturas e... **Senhor,** Rio de Janeiro, ano V, n. 47, p. 78, jan. 1963.

_____. **Correio feminino.** Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco: 2006.

_____. Entrevista: Clarice. **O Pasquim,** Rio de Janeiro, 9 jun. 1974, p. 10-13. Entrevista concedida a Ziraldo Alves Pinto, Sérgio Augusto, Ivan Lessa, Jaguar [Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe], Olga Savari e Nélide Piñon. Disponível em: <http://www.memoriaviva.com.br/arquivos/clarice_pasquim_jun1974.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2016.

_____. Entrevista: Clarisse [sic] Lispector esconde um objeto gritante. **Diário da Manhã**. Rio de Janeiro, 5 mar. 1972a, Anexo, p. 1. Entrevista concedida a Germana de Lamare. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/28701>. Acesso em: 5 nov. 2016.

_____. Entrevista: Clarice Lispector mais um livro. E a mesma solidão. **O Globo**. Rio de Janeiro, 25 ago. 1977, p. 24-27. Disponível em: <http://claricelispectorims.com.br/files/Decada_de_1970.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2016.

_____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009b.

_____. Objecto – Um anticonto (continuação). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 ago. 1972b, caderno B, p. 2. Disponível em: <<http://bit.ly/2ezQyzS>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

_____. **Outros escritos**. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Panorama com Clarice Lispector** [fev. 1977]. Entrevistador: Júlio Lerner. São Paulo: TV Cultura, 1977. Entrevista concedida ao programa Panorama. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

_____. Temas que morrem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 mai. 1969, Caderno B, p. 2. Disponível em: <<https://goo.gl/jqd2uM>>. Acesso em: 10 out. 2016.

_____. Um anticonto [parte 1]. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1972c, caderno B, p. 2. Disponível em: <<http://bit.ly/2eL0tD4>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

_____. Um anticonto (conclusão). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 set. 1972d, caderno B, p. 2. Disponível em: <<http://bit.ly/2eXGjcX>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

MAIS-VALIA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, Lisboa, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/mais-valor>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

MAQUERELLE. In: **Reverso Dictionary**. Neuilly-sur-Seine: Softissimo. Disponível em: <<http://dictionary.reverso.net/french-definition/maquerelle>>. Acesso em: 02 out. 2016.

MASIERO, André Luis. A lobotomia e a leucotomia nos manicômios brasileiros. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 549-572, mai./ago. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v10n2/17750.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. Tradução de Isa Kopelman e equipe editorial. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MÚSICA DE CÂMARA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/musicadecamara>>. Acesso em: 02 fev. 2017.

NASCIMENTO, Maria de Fatima do. Benedito Nunes e a moderna crítica literária brasileira (1946-1969). Vol. 1. Campinas, 2012, 370 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000873129&fd=y>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. O jogo da linguagem (I) **O Estado de S. Paulo** (Suplemento Literário), n. 455, São Paulo, p. 6, 20 nov. 1965a. Disponível em: <<https://goo.gl/JsL6ER>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

_____. O jogo da linguagem (II) **O Estado de S. Paulo**, – Suplemento Literário, n. 456, São Paulo, p. 4, 27 nov. 1965b. Disponível em: <<https://goo.gl/jUy2Up>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

_____. **O Mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

ORGANICISMO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/organicismo>>. Acesso em 02 mar. 2017.

PAULHAN, Jean (org.). **Hommage à Antonin Artaud**. Folheto do evento. 6-13 jun. 1946. Paris: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, 1946. Disponível em: <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/18032-hommage-a-antonin-artaud-vente-du-13-juin-1944/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

PATCHWORK. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/patchwork>>. Acesso em 02 jun. 2016.

PESSANHA, José Américo Motta. [Carta] 5 mar. 1972, São Paulo [para] LISPECTOR, Clarice, Rio de Janeiro. 4 f. **Faz considerações obre o datiloscrito de *Objeto gritante***. Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector. Data da consulta: 19 dez. 2016.

_____. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 181-198, 1989. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3001/2484>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

PHRENI. In: **Farlex Partner Medical Dictionary**. 2012. Disponível em: <<http://medical-dictionary.thefreedictionary.com/phreni->>. Acesso em: 08 ago. 2016.

PINTO, João Alberto da Costa. França: lutas sociais anticapitalistas no maio de 1968. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 9, n. 85, p. 1-5, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/085/85pinto.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

PLATEAU. In: **Larousse – dictionnaires de français**. Paris: Éditions Larousse. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/plateau/61527>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

PLATÔ. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/plato>>. Acesso em 02 jun. 2016.

POLET, Jean-Claude (org.). **Patrimoine Littéraire Européen**. Index général. Anthologie en langue française. Bruxelles: De Boeck, 2000.

PÓLVORA, Hélio. Tempestade cerebral. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 jun. 1974, p. 2 (Caderno B). Disponível em: <<https://goo.gl/vcM7zx>>. Acesso em 21 abr. 2016.

POZZO, Ana Lillian Martin-Del. Precursors to eruptions of Popocatepetl Volcano, Mexico. **Geofísica Internacional**, Cidade do México, v. 51, n. 1, p. 87-107, jan./mar. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/geoint/v51n1/v51n1a7.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2016.

RAZ, Mical. Looking Back: Interpreting lobotomy – the patients' stories. **The British Psychological Society**, Leicester/Londres, v. 27, p. 56-59, jan. 2014. Disponível em: <<https://thepsychologist.bps.org.uk/volume-27/january-2014/looking-back-interpreting-lobotomy-%E2%80%93-patients-stories>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

REHFELD, Ari. Subjetivação Contemporânea: Malogro e Transcendência. In: Congresso Nacional de Gestalt Terapia, 10, 2005. Uberlândia. **Anais eletrônicos...** Uberlândia: Conselho Federal de Psicologia, 2005. Disponível em: <http://fenoegrupos.com.br/JPM-Article3/pdfs/rehfeld_subjetivacao.pdf>. Acesso em 10 jan. 2016.

RONCADOR, Sônia. **Poéticas do empobrecimento**: a escrita derradeira de Clarice. São Paulo: Annablume, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 75 - 97.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Tereza D'Ávila, 1979.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 28. ed. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHIZO. In: **American Heritage® Dictionary of the English Language**. 5. Ed, 2011. Disponível em: <<http://www.thefreedictionary.com/schizo>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

SCHREBER, Daniel Paul. **Memórias de um doente dos nervos**. Tradução de Marilene Carone. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: _____. **A sereia e o desconfiado** – ensaios. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 37-41.

SELLIN, Eric. **The dramatic concepts of Antonin Artaud**. E-book. New Orleans: Quid Pro Books, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/vyqLqg>>. Acesso em 01 fev. 2017.

SEVERINO, Alexandrino Eusébio. As duas versões de Água Viva. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 115-118, 1989. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2992/2475>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

SILVA, Regina Cláudia Barbosa da. Esquizofrenia: uma revisão. **Psicologia USP**. São Paulo, v. 17, n. 4, p. 263-285, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v17n4/v17n4a14.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

SKEIKA, Jhony Adelio. *Uma linguagem (escrita) esquizofrênica*: a experimentação de A paixão segundo G. H. de Clarice Lispector. Ponta Grossa, 2012, 150 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2012. Disponível em: <http://www.bicentede.uepg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=776>. Acesso em: 22 mar. 2015.

LE SORT. In: **Larousse** – dictionnaires de français. Paris: Éditions Larousse. Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/le_sort>. Acesso em: 10 dez. 2016.

SORTILÉGIO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/Sortilégio>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

SOUZA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector**: pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SUBSTÂNCIA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/substância>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

SÚCUBA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/súcuba>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

SUJEITO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/sujeito>>. Acesso em: 02 mai. 2017.

SVEGLIA. In: **Reverso Dictionary**. Neuilly-sur-Seine: Softissimo. Disponível em: <<http://dizionario.reverso.net/italiano-portoghese/sveglia>>. Acesso em: 02 out. 2016.

TRAPOLOGIA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/trapologia>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

VOLOBUEF, Karin. Ironia Romântica. In: _____. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP – FEU, 1999, p. 90-99.

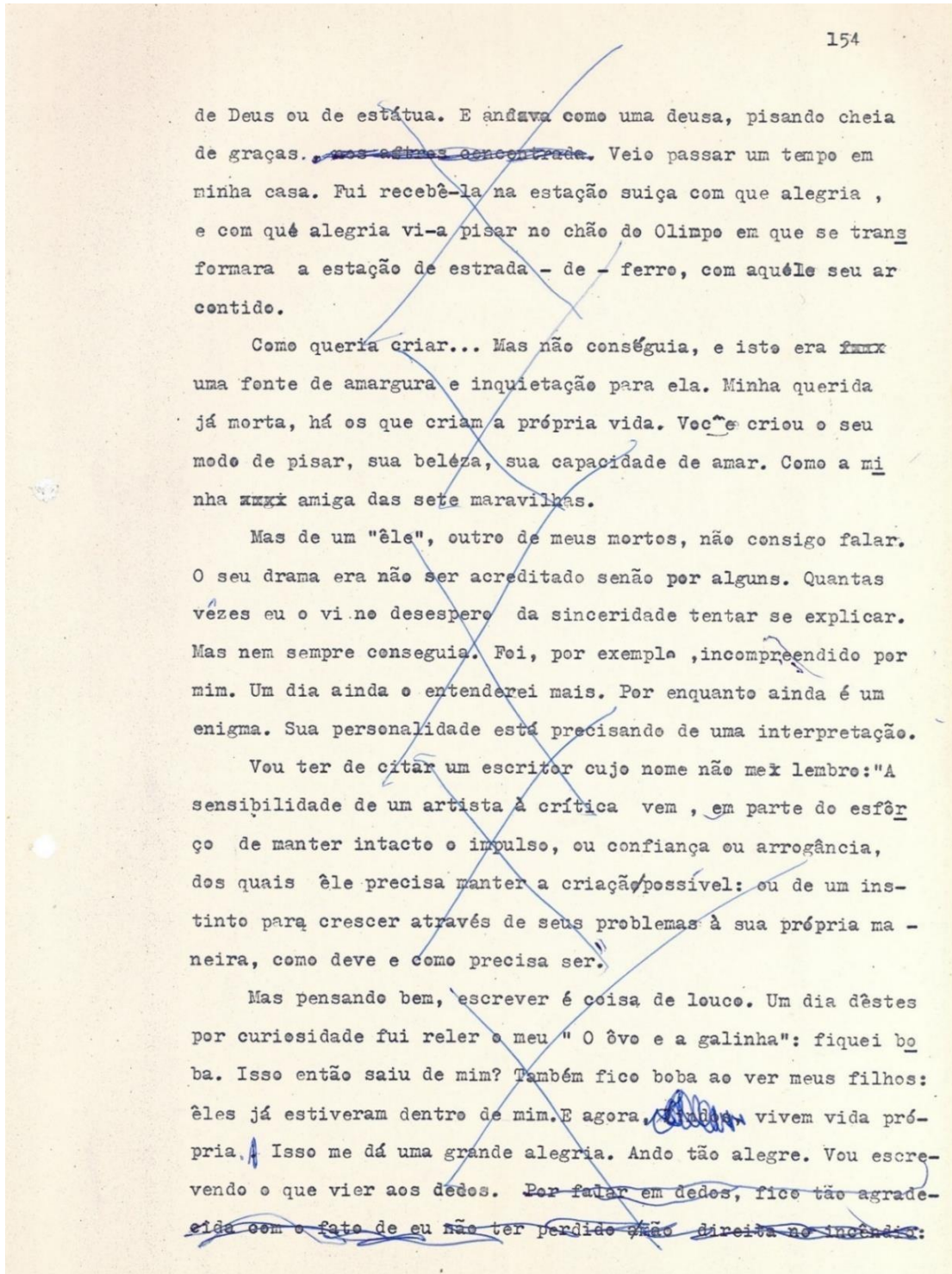
WILLER, Claudio. O astro negro. Prefácio. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**. Poesia. Cartas. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Sinergia; Ediouro, 2009.

ANEXOS

1 – Página 154 do datiloscrito *Objeto gritante* [ca. 1972].

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.



2 – Página 155 do datiloscrito *Objeto gritante* [ca. 1972].

Fonte: Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reprodução autorizada por Paulo Gurgel Valente, detentor dos direitos autorais da obra de Clarice Lispector.

155

iam amputá-la com medo de gangrena. ~~Eu não sei de minhas irmãs~~
~~das irmãs, precisas que não são, pediu ao médico encarregado~~
~~amente das esperanças. Mas o médico~~ esperou. E não foi preciso cortá-
 la. Posso pegar em qualquer coisa. Sabem mesmo o que é isto :
 pegar ? É privilégio. Eu queria para mim um bebê chamado João
 que eu pegasse todo no colo eu cuidaria dele como cuidei dos
 meus filhos.

Tem uma coisa que eu queria contar mas não posso. ~~Eu~~ seria
 muito difícil alguém escrever minha biografia, ~~se escreverem~~.
 Da Universidade de Boston recebi uma carta pedindo que lhes
 enviasse qualquer pedaço de papel onde eu tivesse anotado al-
 guma coisa, ou os originais de um livro já publicado, qualquer
 coisa servia para uma possível biografia minha. Não mandei na-
 da. Por preguiça . E mesmo, depois que eu morrer, pouco me in-
 teressarão as opiniões que tiverem ~~em~~ a meu respeito : morre-
 rei livre. Eu queria morrer no ato de escrever, embora escrever
 seja uma maldição terrível.

Vou parar um pouco para pensar-sentir. Esperem um instan-
 te que estou pensando. ~~Metade do que penso num instante eu~~
~~não digo. É uma pena porque se tão entusiasmada bela.~~
 Bem, agora posso continuar ~~em~~ escrever. Tenho diante de
 mim num jarro que eu pintei, um buquê de flores amarelas mistu-
 radas com outras: estrelicias e muitas margaridas amarelas, da-
 quelas que não tem nenhum branco em si. Será que são margaridas ?
 Bebi agora um gole de água. De pura alegria. Um dia convidei um
 amigo para jantar e, ao fazer o convite, perguntei-lhe o que ele
 queria comer. Ele disse imediatamente: feijão com arroz. Como
 êle come sempre fóra, nunca chega a vez de comer uma comida casei-
 ra. Então mandei fazer um rico feijão, ~~como dizem os português-~~
~~ses~~, e arroz bem branco. Eu estava toda emperequetada: íamos à
 uma premiêre. Mas a conversa estava tão boa que desistimos de
 ir. Então ~~mandei~~ mudei de roupa e ficamos conversando. Ele acha que o