



Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Francisco Elício Cavalcante Pacífico

Ex-crita e Corpo *em* Antonin Artaud

Brasília – DF
2019

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Francisco Elício Cavalcante Pacífico

Ex-crita e Corpo *em* Antonin Artaud

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literatura, elaborada sob orientação do Professor Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

**Brasília – DF
2019**

Francisco Elício Cavalcante Pacífico

EX-CRITA E CORPO *EM* ANTONIN ARTAUD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, aprovada pela banca examinadora.

Brasília, 28 de junho de 2019.

Dr. Piero Luis Zanetti Eyben
Universidade de Brasília — Presidente

Dr. Daniel Teixeira da Costa Araújo
Universidade de Brasília — Membro Externo

Dra. Anna Herron More
Universidade de Brasília — Membro Interno

Dr. André Luís Gomes
Universidade de Brasília — Membro Interno – Suplente

À minha irmã (in memoriam).

Agradecimentos

Agradeço aos professores – profa. Dra. Anna Herron More, prof. Dr. Daniel Teixeira da Costa Araújo e ao membro suplente prof. Dr. André Luís Gomes, por aceitarem o convite para a formação da banca.

Ao meu orientador, prof. Dr. Piero Eyben, pelas descobertas valiosas, pelas leituras ousadas e desafiadoras, pela trajetória conjunta que levou à realização deste trabalho.

À minha família pelo apoio e carinho de sempre.

À Luciana, com amor e com quem tenho o privilégio, o prazer e a paixão do partilhar da vida.

Ao Pedro, com quem aprendi a riqueza da paternidade.

À Rosi, que muito contribuiu para a realização deste trabalho com a amizade, a escuta paciente e atenta, as leituras e as conversas valiosíssimas.

Ao Joalyson Costa, da Secretaria Integrada da Pós-Graduação, pela atenção, gentileza e apoio desde o início.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e à Universidade de Brasília pelo apoio institucional.

À Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF) pela licença a mim concedida para que eu pudesse desenvolver esta pesquisa.

Eu sei que quando quis escrever, eu falhei com as palavras e isso é tudo.

Antonin Artaud

Resumo: O objetivo deste trabalho é estudar as relações entre corpo e escrita em Antonin Artaud. Partindo da ideia de furto da palavra coextensiva a de furto do corpo, ambos sutilizados pelo juízo de Deus, Artaud lança-se à experiência limite de elaboração de uma *escritura* que se perfaz como agenciamento de corpos para refazer um novo corpo humano. De suas experimentações no teatro da crueldade até seus desenhos escritos, corpo e escrita se entrelaçam sempre projetados no porvir em movimento contínuo de desfazimento-refazimento, figuração-desfiguração, morte-vida, em que ambos renascem incessantemente de sua própria ruína, a cada vez em que se dá o encontro entre escrita e corpo, excrevendo-se no toque de sentido que faz transbordar os sentidos de corpo e escrita em todos os sentidos. E é justamente dessa impossibilidade de fixação de imagens, de estabilização de sentidos e identidades que malogra toda e qualquer tentativa de representação do corpo na escrita.

Palavras-chave: Antonin Artaud. Corpo. Crueldade. Ex-crita. Escritura.

Abstract: This work aims to study the relationship between body and writing in Antonin Artaud's. Departing from the idea of word theft coextensive to the theft of the body, both made subtle by God's judgement, Artaud sets off along the limit experience of elaborating a writing which is made as an agencing of bodies to remake a new human body. From his experiments in the theatre of cruelty to his written drawings, body and writing interlace always projected into the future in a continuous movement of unmaking-remaking, figuration-disfigurement, death-life, wherein both are incessantly reborn from their own ruin, every time the encounter of body and writing takes place, being exscribed in the touch of meaning which makes the meanings of body and writing overflow in all senses. And it is exactly from that impossibility of fixing images, of stabilizing senses and identities which every and any attempt to represent the body in writing is undermined.

Key-words: Antonin Artaud. Body. Cruelty. Ex-scription. Writing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. Dizer sem dizer da escuridão da noite	18
1.1 Do Teatro Alfred Jarry ao Teatro da Crueldade	30
1.2 Onde o verbo no meu corpo?	36
2. Da palavra-corpo ao corpo do sentido	55
2.1 O corpo sem órgãos contra o juízo de Deus	57
2.2 Jacques Derrida e o Corpo sem Órgãos	66
2.3 O espaçamento espaçoso dos corpos	74
3. O subjétil fora de si	84
3.1 “a morte é o nome”	94
3.2 “E desde um certo dia de outubro de 1939, nunca mais escrevi sem também desenhar”	99
3.3 - Autorretrato e Re-nascimento	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
BIBLIOGRAFIA	130

INTRODUÇÃO

Todo corpo é extensão, subtrai-se à sua “condição irreal de ponto”¹, estende-se, distancia-se de outros corpos e, ao fazê-lo, abre-se às suas relações, contatos e confrontações. Corpos expostos ao mundo, no lugar sem lugar, em campo aberto, lugar de vida, espaço de chegada lançado ao *porvir*. Uma vinda incessante, sem hora e lugar, à espera do *acontecimento*. Na imprevisibilidade do encontro dos corpos, a cada vez em que se tocam no mundo, num ponto de chegada ou de destino incerto, indeterminado, sempre no limite, na imprecisão de suas bordas, onde tudo acontece ou nada acontece. Mundo sempre plural, atravessado por infinitudes de mundos, em que a singularidade reside na pluralidade de sentidos de que se constitui, o que faz com que seja singular plural.

O *sentido* só se dá a cada vez em que há o encontro entre os corpos. Como cada corpo é uma origem de mundo, quando um toca o outro, gera um outro toque de *sentido*, uma outra origem de mundo². Mundo e sentido só fazem sentido no encontro de corpos, formando o *nós* como sentido singular plural, partilhado. *Sentido* e significação são coisas distintas, por haver algo de um significado que não se determina *a priori*, não possui um em-si e, portanto, não se fecha na significação, habitando o lugar sem lugar do *sentido*. Na circulação em que se dá, o *sentido* só tem lugar no *estar-com*, palavra com palavra, fala com fala, corpo com corpo, a cada vez a eclosão de um novo *sentido* de mundo, sempre por vir, como *acontecimento*, em eterna errância.

Em Nancy, a recusa da significância na escrita, que bloqueia a circulação dos signos, coagulando os sentidos. Do mesmo modo, a partir de uma nota póstuma de Freud em que se escreve “a psique é extensa, e ignora-o de todo”³, critica um certo discurso psicanalítico que insiste em tornar o corpo “significante”, posto que a significância bloqueia o espaçamento dos corpos, o contato entre os corpos, condenando-os ao retorno à sua “condição de ponto”, à sua concentração em si

¹ NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução e organização: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015, p. 43.

² Idem. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 2013, p. 24.

³ Idem. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000, p. 22.

ao perigo de sua implosão. Romper com a significância no corpo e na escrita ocorre, portanto, com o gesto do toque de um no outro, um com o outro, gesto sensual de busca de *sentido*. Eis o que está sempre a ocorrer na escrita, o toque, tocar no corpo. “Escrever endereça-se assim. Escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo”⁴, para forçar a abertura do corpo à circulação dos *sentidos*.

O corpo é roubado desde antes da vinda ao mundo, ainda no ventre materno, pelo Deus cristão que com seu sopro furtivo penetra no corpo da mãe pelo orifício do nascimento para, em seguida, invadir o corpo e dominá-lo desde o princípio *em* Antonin Artaud. Desapropriação que estaria na raiz da doença que acomete toda a cultura ocidental como resultado da ação de forças obscuras sopradas por espíritos maléficos que passam a comandar todas as instituições que ordenam e normatizam a vida humana em todas as suas dimensões, subtraindo do humano sua autonomia, sua capacidade de autodeterminação e, sobretudo, a posse de seu corpo e de seu espírito.

Artaud recusa submeter-se a esse contexto de violência usurpadora e toma a decisão impossível de combater essas forças para restituir-se a carne estraçalhada por todas essas diferenças, refazer-se o corpo e, assim, recobrar sua força de vida. Sabemos que Artaud fora vítima de distúrbios de fundo psiquiátrico diagnosticados desde sua adolescência e, por tal razão, conduzido a diferentes hospitais e sanatórios para ser submetido a tratamentos extremos à base de eletrochoques e química pesada que lhe causavam imenso sofrimento físico e espiritual e cujas sequelas perduraram por toda sua vida. A guerra que empreenderá visará a reconquista do “corpo próprio”, num movimento permanente de agenciamento de corpos contra as reduções praticadas pelo espírito ladrão, “comme ce que je suis / n est pas un / grain/atome d’esprit // mais l’agencement / d’un corps”^{5 6}. Artaud assume o fato de que é um corpo, de

⁴ Ibidem, p. 19.

⁵ Toda tradução que aparecerá nesta dissertação, não referenciada, é de minha autoria.

⁶ ARTAUD, Antonin. *Cahiers d'Ivry, Février 1947-Mars 1948. V.1 - Cahiers 233 à 309*. Texte établi, préfacé et anoté par Évelyne Grossman. Paris: Gallimard, 2011, p. 315. [“como o que sou / não é / grão/átomo de espírito / mais o agenciamento / de um corpo”].

que sem um corpo não pode existir e, portanto, atribui-se a tarefa permanente de autoengendramento do corpo desde o próprio corpo.

Sua luta será, então, declarada contra o Deus ladrão, todas as instituições que regulam nossas vidas, mas, sobretudo, contra “o status médico-legal do corpo anatômico e de sua função reprodutiva”⁷. O corpo visado por Artaud é aquele liberto da clausura da institucionalização das formas de vida; corpo explosivo, a romper todos os limites que buscam aliená-lo, enclausurá-lo, subtrai-lo, transformando-o em corpo morto, morto em vida. Mas como proceder? Quais armas de combate poderiam ser eficazes nessa guerra? Pois é disso mesmo que se trata em toda ação artística artaudiana, de uma guerra de espírito contra espírito, de um sopro contra outro, de uma inspiração contra outra, de uma arte em permanente estado de conflagração.

A escrita será o campo que se oferece a Artaud para a luta de reconquista do “corpo próprio”. É pelo forjar de uma *escritura* atravessada pelo corpo, *escritura* tocando nas e tocada pelas instâncias do corpo, que encontra a possibilidade de constituir um novo corpo de *escritura*, ao mesmo tempo em que experimenta pela escrita a possibilidade impossível de refazer-se a carne, de restituir-se o corpo, de reconquista da vida. É da relação entre corpo e escrita e de questões que a envolvem que tratará este trabalho.

Não se trata aqui de analisar as representações do corpo na escrita de Artaud, nem de nelas destacar uma teoria artaudiana do corpo. Pensamos com Jean-Luc Nancy que a questão principal é “escrever não acerca *do* corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo”⁸. Corpo que não pode ser fixado por nenhum signo, nenhuma imagem, nenhuma cifra, posto estar em perpétua mutação. Entendemos ser esta a direção tomada por Artaud, ou seja, a de escrever o corpo, escrevê-lo no movimento infindo da *escritura*, pois uma vez escrito, dito, queda morto, demandando sobrevida em um novo texto. Corpo e *escritura* morrendo e re-nascendo de sua própria morte sempre por vir, lançadas

⁷ MARGEL, Serge. *Aliénation - Antonin Artaud. Les généalogies hybrides*. Paris: Galilée, 2008, p. 12.

⁸ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000, p. 10.

a um porvir que nunca chega, destino a que nunca se chega, deixando atrás de si apenas os rastros desses corpos mortos, errância do corpo e da *escritura*.

Veremos como o teatro oferecer-se-á para Artaud como um espaço de grandes possibilidades exploratórias nessa relação entre corpo e escrita. Inconformado com o teatro psicológico e burguês praticado em seu tempo, baseado em um texto que o precede, soprado por um Deus-autor ausente, que submete e esmaga todo o trabalho de direção, interpretação e encenação, reduzindo-o a simples reprodução imitativa e “ilustração sensível” do que regiamente determina, sempre o mesmo a cada sessão, ou seja, mero teatro da representação repetitiva. A ele Artaud oporá o que denominará *Teatro da Crueldade*, que ao liberar-se do império do autor e do texto, buscará criar uma cena outra fundada sobre o que lhe é mais propriamente teatral, ou seja, diretor, ator, encenação, gesto, corpo, retomam o protagonismo e, definida, ainda, pelas possibilidades dinâmicas e espaciais do teatro. Expulsar o Deus do palco, para aproximar o teatro da existência, da carne, da vida, vislumbrando ainda um teatro que se perfaça como agenciamento de corpos.

Deste modo, acompanharemos, no primeiro capítulo, a leitura que Jacques Derrida empreende em *A Escritura e a Diferença* sobre a estrutura do roubo, de como essa palavra soprada por um “logos primeiro” gera um teatro morto, teológico, metafísico, em que cada um dos elementos que compõem seu corpo torna-se representante desse “logos primeiro”, escravos de seus desígnios, compondo uma representação pela superposição de camadas representativas que findam por diluir “o irrepresentável do presente vivo”⁹.

Reconstruir o teatro significa, então, desconstruir a metafísica da palavra articulada, visando gestar uma *linguagem* outra, uma outra metafísica, que integre o corpo e se faça a partir dele; um teatro, portanto, não mais apartado da vida, “eu disse ‘crueldade’ como teria dito ‘vida’”¹⁰. Reside aí o sentido do despertar da crueldade. Retirar o protagonismo do texto significa reconstruir uma

⁹ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 344.

¹⁰ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 134.

encenação *pura*. Deste modo, devolve-se à cena o mais especificamente teatral, seu lugar físico, sua *linguagem* concreta, destinada aos sentidos e a atingir o espectador em seu organismo, em sua carne, para que saia de sua passividade habitual e descubra, assim como os atores, que tem um corpo vivo, vibrante, carregado de potencialidades jamais suspeitadas. Sem esquecer, ainda, a importância para Artaud da recuperação das “fontes mágicas de um teatro sagrado, aquele da utilização poética, musical e plástica do espaço, aquele da física do gesto absoluto”¹¹, cujo objetivo seria religar o homem ocidental ao sagrado, do qual há muito se encontra apartado, e pelo reatamento deste liame, encontrar também aí uma via de cura a seu corpo e espírito adoentados. Ou seja, a busca de uma poética e de uma teatralidade que “tem de atravessar e restaurar totalmente a ‘existência’ e ‘a carne’”¹².

No segundo capítulo desta dissertação, estudaremos a relação entre corpo e escrita a partir das formulações de teóricos como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy, as contribuições que cada um a seu modo trazem ao tema e como poderíamos aproximá-las da prática artaudiana de refazimento do corpo pela escrita.

Partimos da ideia da pluralidade do corpo, de que este segue uma “lei heterogênea das séries”¹³ em que os corpos estão sempre em movimento, ligando-se a outros corpos, inclusive a partes ínfimas, indiscerníveis, que se encontram em cada uma das partes do corpo, gerando energias, forças vivas, atividades intensivas, impossíveis de serem contidas por um corpo único. Essa dispersão ativa impede que os corpos coagulem nos rígidos modelos sócio-jurídicos e, ao mesmo tempo, libera as energias de vida que nenhuma totalidade jamais abarcará. Por isso, a necessidade reivindicada por Artaud de escapar à fragmentação do corpo, à organização dos órgãos em organismo.

¹¹ GROSSMAN, Évelyne. In: ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Évelyne Grossman (éd.). Coll. Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 502.

¹² DERRIDA, Jacques. *A Escrita e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 339.

¹³ MARGEL, Serge. *Aliénation - Antonin Artaud. Les généalogies hybrides*. Paris: Galilée, 2008, p. 22.

A denúncia artaudiana da redução do corpo à sua organização em órgãos e a exigência de sua desarticulação como uma necessidade para a afirmação da vida, levará os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari a propor um programa de como proceder para desestratificar os estratos que enquistam nosso eu e nosso corpo. Empreendimento decorrente do desejo, sujeito a riscos que podem ser até mesmo fatais, mas pelo qual se deve decidir como uma questão de vida ou de morte. Decidir por esse indecível significa optar pela vida, aderir ao programa para desfazer nosso eu e nosso corpo estratificados para os refazermos como um corpo sem órgãos.

Fabricar um corpo sem órgãos para, então, fazer povoá-lo com as forças de vida e fazer circular as energias intensivas que forçarão a mudança de limiar dos órgãos em um “processo contínuo do desejo positivo”¹⁴, gerador de prazer e de uma energia circulante que “distribuirá as intensidades de prazer”, abrirá os pontos de bloqueio, para que daí se depreenda “um plano de consistência do desejo”. É, portanto, do agenciamento das intensidades produzidas sobre um corpo sem órgãos que este é fabricado.

O combate de Artaud contra o organismo, cujos estratos superpostos enclausuram o corpo, é o combate contra o juízo de Deus, de onde as forças maléficas que transformam o corpo em organismo retiram seu poder. Há então que desfazer essas camadas para liberar o corpo sem órgãos do organismo, da significância e da subjetivação, os três principais estratos apontados por Deleuze e Guattari a serem combatidos. Tarefa infinda, pois incessantes são também as tentativas de estratificação. As estratificações são sempre provisórias, o que impele o corpo a um movimento contínuo de estratificação e desestratificação, de desterritorialização mutante, que o impossibilita de se fixar e de constituir-se uma marca identitária.

Artaud constata em *O Teatro e seu Duplo* que a vida reconhecida pelo exterior dos fatos é a vida das formas, e ao rejeitar a forma opõe-lhe a “força da vida”. Jacques Derrida, no ensaio *A Palavra Soprada*, parte dessa constatação

¹⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p.19.

artaudiana para afirmar que “o teatro da crueldade deverá reduzir esta diferença entre a força e a forma”¹⁵, para o refazimento da carne. A rejeição das formas se estende à rejeição da obra, que ao separar-se de mim cai para longe do meu corpo. Daí a associação da obra com a matéria excremental, as fezes que também caem longe do corpo como um episódio de roubo cotidiano, e ao não ser nele retido, torna-se valor anulado, podendo mesmo tornar-se uma arma contra mim próprio. “Toute l’écriture est de la cochonnerie”¹⁶. E o próprio Deus, o Deus demiurgo, que está ligado à origem da obra, também é marcado com o signo da fecalidade. Portanto, a reapropriação da palavra, da obra e do corpo somente pode se dar pela recusa da obra enquanto excremento. Há que se reter a obra em si para que se crie um “corpo sem obra”, uma “arte sem obra”.

Ao recusar a obra como corpo morto, ao optar pela apresentação do corpo vivo de pé contra a representação do corpo morto, o *Teatro da Crueldade* será a arte da própria vida. E se perfazerá na apresentação do corpo vivo a cada vez, no acontecimento performático da cena, a cada vez único, imprevisível, aberto ao perigo da crueldade, como a própria vida.

Artaud teme tanto a palavra articulada como o corpo articulado. A disjunção de ambos no *Teatro da Crueldade* passa pelo perfazimento de uma *escritura* outra para além das palavras, atravessada pelo corpo, que recobre a força do gesto, numa espécie de palavra-gesto que desperta no grito, na onomatopeia, na força das entonações, na projeção de suas sonoridades, na força do golpe da língua, nas glossolalias, para criar uma “gramática universal da crueldade”¹⁷. *Linguagem* viva, fazendo-se e desfazendo-se sem cessar, frustrando a fixação de sentidos, reativando e renovando a palavra e o teatro, gerando corpos animados.

E *em* Nancy, o corpo recobrando sua dimensão extensiva, na pulsão de sua expulsão para fora, ao mundo, ao encontro dos corpos. Assim também a

¹⁵ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 263.

¹⁶ ARTAUD, Antonin. *L’Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 1994, p. 106. [“toda escrita é porcaria”].

¹⁷ DERRIDA, op. cit., p. 284.

escrita enquanto corpo no toque com o corpo, pensamento endereçado ao corpo, excrevendo-se, “na sua deslocação *fora-de-texto* como o movimento mais próprio de seu texto”¹⁸, ambos escapando, desviando-se da significação.

A crueldade continuará a agir em todo ato artístico de Artaud. Veremos na terceira e última parte deste trabalho, a partir da análise derridiana da traição do subjétil sugerida por Artaud, de como o subjétil pode trair, para, então, tentar fugir à sua traição.

Escapar à traição do subjétil significa enlouquecê-lo, sacá-lo de sua posição habitual de suporte passivo e mudo, para que enlouquecido, violentado, perfurado, limado, incinerado, ganhe corpo, faça um só corpo com o desenho e a escrita, para que devenida um “campo aberto”, espaço espaçoso em que as forças circulem no processo incessante de refazimento do corpo, de corpos em movimento permanente de transformação, lançados ao porvir, sobrevivendo a cada vez da morte que lhes abate a cada vez que são significados.

Abrir-se às possibilidades in-finitas de autogestação do corpo, é rejeitar o quadro da reprodução parental, que encerra o corpo no âmbito restrito das normas psicossociais. A escritura performada por Artaud será aquela da pulverização de corpos na reinvenção da anatomia em seus desenhos escritos e poemas; no questionamento da propriedade do nome próprio pelo esfacelamento de seu nome, de sua assinatura; no movimento insanável de reconfiguração de sua identidade em seus autorretratos.

Levantamos, portanto, a hipótese da impossibilidade da escrita do corpo, pois ambos, escrita e corpo, jamais atingirão qualquer completude de uma pela outra, não podendo nunca se operarem em obra. Ambos não se perfazem senão em sua própria dispersão e ruína, lançados no porvir, fazendo, portanto, malograr toda e qualquer tentativa de representação, pela impossibilidade de representar o irrepresentável.

¹⁸ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000, p. 12.

1 - Dizer sem dizer da escuridão da noite

Existe uma loucura de escrever que é em si mesma uma loucura de escrever furiosa, mas não é por isso que estaríamos na loucura. Ao contrário¹⁹.

A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, não sabemos nada do que vamos escrever. E com toda lucidez²⁰.

Se soubéssemos alguma coisa do que iremos escrever, antes de fazer, antes de escrever, nunca escreveríamos²¹.

Desde seus primeiros escritos, Artaud sempre gritou o sofrimento de uma desapropriação do corpo e da alma. Na visão artaudiana, a sociedade cristã e industrial gerou homens despossuídos de seu corpo e de seu ser e, por tal razão, alienados da vida, impedidos de se constituírem em seres em sua plenitude. Artaud afirma que nosso espírito e nosso corpo foram roubados desde antes de nosso nascimento, ainda no ventre materno, e primeiramente por Deus, o ladrão-mor. É esse furto original que produz a cisão entre espírito e corpo, alma e corpo, poesia e vida. Em seguida, esse roubo passa a ser praticado por “forças obscuras” presentes nas instituições que controlam e organizam nossas vidas, cujo objetivo é impedir a realização de todas as potencialidades do ser. Esse furto do corpo se configura também no corpo sacrificado no campo da linguagem, sendo a escrita uma das possibilidades de recuperação deste corpo roubado, numa tentativa de restituição do corpo pela linguagem, pela criação de uma nova linguagem que se faz pelo corpo.

¹⁹ DURAS, Marguerite. *Écrire*. Collection Folio. Paris: Gallimard, 1993, p. 52. [Tradução minha].

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, p. 53.

Criar essa nova linguagem tomará a dimensão de um combate a ser travado pelo poeta ao longo de toda sua vida. Seja em seus poemas, fragmentos, cartas, escritos teóricos ou críticos, sua luta será transpor o abismo que identifica desde os primeiros tempos de sua produção artística entre seu pensamento e a linguagem que deverá expressá-lo. O roubo do espírito pelo espírito malévolo de Deus, que se estende ao furto do corpo e ao da palavra, conduz em Artaud a uma crise da linguagem pela impossibilidade que esta lhe apresenta de representação do pensamento e do sentimento na língua. Jacques Derrida pensa essa luta de Artaud como uma tentativa de desarticular a estrutura do furto e de buscar uma criação que emanasse diretamente da vida e “que jamais caísse longe do corpo para decair em signo ou em obra, em objeto”²² para, assim, “destruir uma história, a da metafísica dualista (...): dualidade da alma e do corpo sustentando, em segredo sem dúvida, a da palavra e da existência, do texto e do corpo etc.”²³. Artaud rejeitava separar-se de suas palavras, recusava o sopro das palavras para longe de seu corpo.

No início de 1923, Artaud envia para Jacques Rivière, então diretor da *NRF (Nouvelle Revue Française)*, uma série de poemas para serem publicados na prestigiosa revista literária francesa. Apesar de reconhecer o talento do jovem poeta, Rivière recusa publicar seus textos sob alegação de que “existe nos seus poemas, eu havia dito desde o primeiro instante, mau jeito e sobretudo estranhezas desconcertantes. Mas eles me parecem corresponder a uma certa busca da sua parte mais do que uma ausência de controle sobre os seus pensamentos”²⁴. Segue-se então uma sequência de troca de correspondências entre ambos²⁵. Artaud tenta justificar as críticas a seus escritos por sua

²² DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 257.

²³ Ibidem.

²⁴ ARTAUD, Antonin. *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Seleção, organização e prefácio: Ana Kiffer. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 24.

²⁵ A compreensão de seu quadro clínico, a lucidez do poeta sobre os males de que é acometido, a beleza e a energia poética que emanam de suas cartas seduzem Rivière que sugere sua publicação na *NRF*. Vêm à lume, então, a célebre *Correspondência com Jacques Rivière*, que lança Artaud ao centro da cena literária parisiense. Ao mesmo tempo, abre-se para o poeta uma prática que o acompanhará ao longo de toda sua vida, inclusive nos longos anos de reclusão asilar, e que se tornará um de seus meios de expressão privilegiados, a escrita epistolar. Ele

dificuldade de expressão causada pelos males atrozes que atacam seu espírito e seu corpo, que causam o desmoronar de seu pensamento sempre que tenta formular uma ideia e fazer com que seu pensamento tome corpo e se encarne na língua:

Existe algo que destrói meu pensamento; algo que não me impede de ser isso que eu poderia ser, mas que me deixa, se assim posso dizer, em suspensão. Algo furtivo que rouba as palavras que tinham sido encontradas, que diminui a tensão mental, que destrói ao fim e ao cabo, na sua substância, a massa do meu pensamento. Que me rouba até mesmo a memória das voltas e trajetos através das quais se exprime algo e que traduzem com exatidão as modulações as mais inseparáveis, as mais localizadas, as mais existentes do pensamento²⁶.

A questão para Artaud é como expressar o abandono do pensamento, seus estados, seu desespero. Não é um problema de falta da língua, esta ele a conhece muito bem. O que o angustia é a busca de uma linguagem que dê conta da expressão desse sofrimento, pois a língua corrente, descritiva, totalizadora, é insuficiente para isso. Então como dar conta desse excesso que nunca se totaliza?

Essa suposta afasia artaudiana parte justamente das palavras que haviam sido encontradas num movimento produtivo, que pensando com Deleuze e Guattari, seria o da articulação da máquina desejante do discurso. Há em Artaud o desejo pela expressão, há um primeiro movimento de tentativa de articulação do pensamento no discurso corrente, no léxico e na sintaxe da gramática formal que articula e organiza a língua, que domestica os discursos,

enviará inúmeras cartas a múltiplos correspondentes, algumas das quais constituem alguns dos textos mais inquietantes e poéticos que tenha escrito. Suas correspondências podem ser lidas como prosa poética, diário e até mesmo como uma espécie de dramaturgia íntima encenada pelo poeta. Quanto a esse último aspecto, Évelyne Grossman (apud Artaud, 2004, p. 65, grifo da autora) propõe que *“si la lettre occupe une telle place dans son écriture c’est qu’elle permet, dans la mise en scène d’un dialogue à distance, de formuler sa pensée pour un autre comme si elle émanait d’un autre”* [“se a carta ocupa tal lugar em sua escritura é porque permite, na encenação de um diálogo à distância, formular seu pensamento *para um outro* como se emanasse de *um outro*”]. Impossibilitado de prosseguir com seu projeto de realização teatral, é nessas diversas modalidades de escrita que Artaud vai experimentar algumas de suas ideias sobre o *Teatro da Crueldade*. Prova também do quanto seus escritos embaralham as fronteiras entre os diferentes gêneros textuais com os quais performa.

²⁶ Ibidem, p. 27.

que lhe daria a fluidez necessária para expressar seus estados. Mas é justamente aí que algo emperra. Essa língua já não dá conta de dizer, melhor dizendo com Artaud, de traduzir o que há de mais localizado em seu íntimo, o que é mais próprio de seu pensamento. Para Deleuze e Guattari, esse movimento produtivo se opera por máquinas:

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. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela (...). Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre fluxo e cortes²⁷.

A máquina produtora ou máquina desejante produz o fluxo e o acoplamento dos fluxos contínuos e dos objetos parciais, fragmentados, sem cessar efetuados pelo desejo; síntese conectiva objeto parcial-fluxo à qual Deleuze e Guattari vão dar outra forma, a do “produto-produzir”. Essas esferas não se separam no processo de produção, não são independentes uma da outra, estão inseridas uma na outra. Nesse processo produtivo, as conexões são as sínteses de produção; a síntese de distribuição ou de registro determina como essas conexões vão se distribuir; e a terceira síntese, a de consumo, é onde aparece o sujeito. “O produzir está sempre inserido no produto, razão pela qual a produção desejante é produção de produção (...). Não podemos nos contentar com a categoria idealista de expressão. Não podemos e nem deveríamos pensar em descrever o objeto esquizofrênico sem ligá-lo ao processo de produção”²⁸. O esquizofrênico enquanto produtor universal não distingue o produzir de seu produto uma vez que essas categorias se indiferem. Neste sentido, ele renova o próprio processo produtivo, leva sempre adiante as fronteiras do produzir, num processo de produção incessante do desejo, em que o produzir e o produto estão sempre se renovando.

²⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 11.

²⁸ *Ibidem*, p. 17.

O objeto esquizofrênico em questão seria o corpo pleno ou o corpo sem órgãos. No caso de Artaud, a máquina desejante lança o movimento produtor do discurso de uma neurose social *bem* acomodada, *bem* equacionada no discurso de ideias claras, mortas e acabadas presentes no teatro clássico e por toda parte²⁹, como as denunciou e rejeitou Artaud, mais adiante, no processo de criação do *Teatro da Crueldade*. Esse fluxo é recortado pelo corpo sem órgãos que age contra a máquina desejante desfuncionalizando-a. Assim como o corpo sem órgãos atua para desarticular os corpos organizados, estratificados, em órgãos, de cuja organização em organismo se aproveita o espírito para exercer seu domínio sutilizador sobre o humano, também vai agir sobre o corpo organizado, codificado, da linguagem padrão, ajustada socialmente, opondo-se a seu aspecto fluido pelo corte de seu fluxo, desterritorializando-a. “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, sem figura”³⁰. Artaud parte da língua para enlouquecê-la com a máquina paranoica do corpo sem órgãos. Jacques Derrida considera que a obra de Artaud passa pela escuta atenta de sua voz, pela escuta da concordância entre o tempo de suas letras e o ritmo de seus vocábulos para além da língua codificada, para além de sua gramática e de sua semântica instituída.

Tendo sempre preferido o grito ao escrito, Artaud quer agora [*na poesia espacial do Teatro da Crueldade*³¹] elaborar uma rigorosa escritura do grito e um sistema codificado das onomatopeias, das expressões e dos gestos, uma verdadeira pasigrafia teatral conduzindo para além das línguas empíricas, uma gramática universal da crueldade³².

Esse desarranjo da máquina desejante do discurso articulado, da palavra fonética, pelo corpo sem órgãos em Artaud, que de sua *escritura* teatral será encenada nas diversas modalidades de escrita por ele performadas, se dá

²⁹ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 40.

³⁰ DELEUZE e GUATTARI, op. cit., 2011, p. 20.

³¹ Grifo meu.

³² DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 284.

por blocos de inarticulação em gritos, urros, sopros, gestos, expressões da face, em suas glossolalias, não para instituir aí um vazio, uma mudez, uma ausência de sentido, mas para, ao enlouquecer a língua com a máquina paranoica do corpo sem órgãos, criar uma nova síntese que vai reterritorializar isso tudo, em sua gramática da crueldade. Fluxo e corte, fluxo e corte, fluxo e corte, isso não para de acontecer. Codificação, descodificação, recodificação... no processo de produção incessante do desejo a relançar a escrita sempre no porvir.

Ao forjar a língua dessa “gramática universal da crueldade”, Artaud cria a sua própria língua. Ao desestabilizar a língua padrão, ao deslocá-la do sistema dominante, ele cria uma espécie de língua estrangeira em sua própria língua, o que a fará sempre variar, estar em constante desequilíbrio. Do ponto de vista deleuzeano, nas palavras de Roberto Machado, o que interessa na literatura é “o modo como o escritor decompõe, desarticula, desorganiza sua língua materna para inventar uma nova língua, uma língua marcada por um processo de desterritorialização (...) por meio de uma construção sintática, da criação de novas potências sintáticas, gramaticais – seria ainda melhor dizer assintáticas, agramaticais – que lhe dê um uso intensivo, oposto ao uso significativo ou significante”³³. Isso vai acontecer a todo instante na *escritura* artaudiana:

La loi de la force
va-t-elle se tracer enfin son chemin
à travers lui,
à travers lui et

ça,
le ça.

**o fardu
a a or fardumo
o fardumo
kainir**

Non,
car la loi est notée,
est le lucide
et logique,

³³ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 207.

vienne le temps des ruts,
du rut de la folie,
briser la règle
du Jeu³⁴

Esses polos intensivos de linguagem, essa vibração da língua em movimento incessante, essa linguagem marcada por sínteses disjuntivas, língua em cio de loucura, sempre a quebrar as regras do *jogo*, liberando-a da lógica da representação, da “escritura representativa de uma palavra representativa”³⁵, para levar a linguagem a um limite em que atinja seu limiar de intensidade, abrindo assim à *escritura* a possibilidade impossível de dizer o indizível.

O fato de Jacques Rivière ter reprovado e recusado os poemas que lhe foram enviados por Artaud não significa que este padecia de um manejo incompetente da língua francesa em sua criação, mas de um defeito de qualidade no nível da construção poética. É isto o que precisamente o desespera, o ponto que falta, aquele de uma linguagem em que possa criar, escrever, começar de fato a escrever, porque até então não havia nem mesmo começado a fazê-lo, segundo ele próprio.

A experiência desse vazio e a tentativa de preenchê-lo é o que conduzirá Artaud a uma busca incansável pela poesia. Nas palavras de Blanchot, não se trata de uma teorização do fazer poético, Artaud nunca a fará, a não ser se pensarmos no sentido blanchotiano de que “não há poema que não tenha por ‘assunto’, tácito ou manifesto, sua realização como poema”³⁶, mas da própria ação da escrita, de uma aceitação incondicional da “força da razão poética”³⁷. Blanchot percebe essa “perda central do pensamento”³⁸ apenas na poesia de

³⁴ ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Supplications*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 2003, pp. 198-199. [“A lei da força / vai traçar-se enfim seu caminho / através dele, / através dele e / isso, / o isso. // o fardu / a a or fardumo / o fardumo / kainir // Não, / pois a lei está anotada, / é o lúcido / e lógico, // venha o tempo dos cios, / do cio da loucura, / quebrar a regra / do Jogo”].

³⁵ DERRIDA, *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 283.

³⁶ BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 48.

³⁷ Idem. *A Conversa Infinita – Vol. 3 – A ausência de Livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Editora Escuta, 2010, p. 21.

³⁸ BLANCHOT, op. cit., p. 49.

Artaud, mas, ao mesmo tempo, é nela que habita “sua única expressão, e lhe promete, em certa medida, salvar seu pensamento na qualidade de perdido”³⁹. É preciso, portanto, forjar a palavra do centro deste vazio, a fórceps, expulsá-la “a golpes de martelo”, como queria Nietzsche, o único modo de liberar essa palavra do centro desmedido desta “nulidade radical”, região de tensão e perigo, que “exige, como que para libertar-se, a formação de uma fala inicial com a qual serão afastadas as palavras que dizem alguma coisa”⁴⁰.

As cartas teriam sido a realização de algo surpreendente e potente vislumbrado por Rivière. Talvez ali o editor francês tenha lhe apontado um caminho ou tenha lhe apresentado um mapa para “a navegação preliminar” até que o próprio Artaud viesse a encontrar por si, como sói ser, o *idioma* que lhe daria a possibilidade de começar sua escrita, e neste processo em movimento perpétuo forjar a língua da *escritura*. É então no momento em que assume a precariedade de seu pensamento, seu próprio desmoronamento, que é possível para Artaud escrever o poema. Movimento contínuo, infinito, nos dois sentidos, no do desmoronamento de seu pensamento e no da escrita, de uma obra em constante erosão, em perpétuo movimento de fazimento e desfazimento de uma obra que jamais vai se operar como obra. Retornaremos mais detidamente a essa questão no terceiro capítulo deste trabalho.

Em *O Pesa-Nervos*, publicação composta por fragmentos e cartas que se segue à *Correspondência com Jacques Rivière*, o tormento experimentado entre o exercício do pensamento e sua expressão também permeia sua escritura. Um dos fragmentos deste texto inicia-se exatamente com a declaração desta impossibilidade de expressão de seus estados: “Falta-me a concordância das palavras com o momento dos meus estados”⁴¹. O espírito que tenta se exprimir não encontra o verbo possível para tanto. Falta, no entanto, fadada à sua completa incompletude pois, tal como referido anteriormente, a língua da ordem dominante, com a qual o poeta está em conflito, se insurge e a qual tenta

³⁹ Ibidem, p. 50.

⁴⁰ Ibidem, p. 51.

⁴¹ ARTAUD, Antonin. *O Pesa-Nervos*. Tradução: Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena Editora, 1991, p. 62.

quebrar, é parca de recursos para preencher essa vacuidade. O salto no abismo a que ele se arrisca não ocorre senão pelo tensionamento até o *limite* do que pode essa língua, e somente daí surgirá a possibilidade de haurir a língua-outra que diga sem dizer da escuridão da noite, singular e irredutível, a própria alteridade radical. A angústia gerada por esse vazio leva a esse tensionamento máximo que reafirma a língua a posteriori com máximo vigor em um devir-outro da língua para que irrompa, como propõe o professor Piero Eyben, “ali no oco onde a palavra deve ser colocada”⁴².

O poeta é instado a expressar-se pelo discurso normal, ao qual, ele próprio resignadamente reconhece, é normal faltar as palavras; mas talvez bastasse um mínimo esforço, afinal, o poeta “exprime-se perfeitamente em francês”⁴³, diz-lhe uma dessas vozes normais. Após retorquir com a virulência que lhe é característica, o poeta deixa claro que é exatamente no momento em que busca dizer o que lhe vai no mais íntimo, “numa certa forma de espaço (...) UM pensamento, um só, e um pensamento INTERIOR”⁴⁴, é exatamente aí que a língua normal falta. Não é senão pela escuta de si, pela escuta de sua minúcia – “considero-me pormenorizadamente”⁴⁵ –, pela escavação de seus buracos, pelo perscrutar de suas fendas, ali onde a língua se encontra “em desordem assombrosa nas suas relações com o pensamento”⁴⁶, naqueles “recantos da perda”⁴⁷, mas ali e só ali onde a palavra da língua outra pode surgir, onde a impossibilidade é a condição de toda possibilidade, essa escuta se corporifica em texto, e o texto estende o corpo até o limite do ex-primível.

Aqui, neste oco, por esta fenda, no entanto, expõe-se a abertura convidativa à irrupção do outro, do leitor, do todo outro que vem contra-assinar, dar sobrevida ao texto. O encontro. O toque. O tocar. É que desde o outro há sempre essa “inquietação do dizer”, desse dizer que não possui determinação

⁴² Em aula ministrada pelo professor Piero Eyben na disciplina “Corpo e Tempo” (2014), na Universidade de Brasília, em que se discutia a possibilidade ou a impossibilidade de representação do corpo e do tempo.

⁴³ ARTAUD, op. cit., p. 62.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, p. 63.

⁴⁷ Ibidem.

prévia desde o dito, mas um dizer que a cada vez que encontra o outro, que diz desde o outro, se singulariza nesse “infinito apagar-se e desmontar-se desde já a partir do outro e de sua alteridade absoluta”⁴⁸. E cada outro lança esse dizer a um porvir no espaço-tempo de uma abertura infinita.

O “encontro com o outro que representa o texto em suas pluralidades”⁴⁹ é sempre um encontro arriscado, aberto ao inesperado que chega sem nunca chegar, sem nunca acabar de chegar, uma chegância infinita sempre lançando seus limites, suas bordas, ao porvir, na “impossibilidade de manter-se em um mesmo presente, ou seja, em que eu seja representado”⁵⁰. Impossibilidade de representação plena, senão apenas apresentação.

A incapacidade lamentada por Artaud de se apoderar do momento em que surge a revelação, “no minuto inconsciente em que a coisa está prestes a emanar”, e transformá-la em matéria de poesia, porque “uma vontade superior e malévola ataca a alma como um vitriolo, ataca a massa palavra-e-imagem, ataca a massa do sentimento, e me deixa trôpego como na própria porta da vida”, leva-o, segundo Blanchot, à tentativa de recuperar uma unidade, uma plenitude anterior entre o ser do poeta e a vida. É ao perceber, no aprofundamento de sua experiência, a inviabilidade de tal intento, que Artaud rompe com essa ilusão de uma “totalidade imediata” e passa a aceitar o despojamento, porém não mais como “uma simples falta”. Para Blanchot, “o que é primeiro não é a plenitude do ser, é a fenda e a fissura, a erosão e o dilaceramento, a intermitência e a privação corrosiva. Ser é não ser, é essa falta do ser, falta viva que torna a vida desfalecente, inacessível e inexprimível, exceto pelo grito de uma feroz abstinência”⁵¹. Segundo Blanchot, Artaud ainda não tinha percebido que a plenitude almejada deixava atrás de si apenas a sombra de um vazio infinito e proliferante de mais vazio. Trata-se aqui de um vazio absoluto, por inexistente⁵². E é somente mais tarde, nos escritos de *L’Ombilic des limbes* [O Umbigo dos

⁴⁸ EYBEN, Piero. *Dizer – da aporia*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2015, p. 150.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 148.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 53.

⁵² *Ibidem*.

limbos] e do *Le Pèse-Nerfs* [O Pesa-Nervos], que ocorrerá um deslocamento do centro de sua escrita, a ruptura com a ilusão de totalidade que o leva a manter a atenção voltada àquele “ponto de ausência e inanidade” em torno do qual seu pensamento passará a errar. Esse vazio admitido torna-se um “vazio ativo”, que traz em si a força que o faz se estruturar como linguagem. Esse vazio porta ainda o nome de “impoder”. O “impoder” de que trata Artaud nas cartas a Rivière e que Jacques Derrida identifica como “inspiração” e “origem da palavra”:

é a própria inspiração: força de um vazio, turbilhão do sopro de um soprador que aspira para ele e me furta aquilo mesmo que deixa vir para mim e que eu julguei poder dizer *em meu nome*. A generosidade da inspiração, a irrupção positiva de uma palavra que vem não sei donde, acerca da qual sei, se for Antonin Artaud, que não sei donde vem nem quem a fala, essa fecundidade do outro sopro é o impoder: não a ausência mas a irresponsabilidade radical da palavra, a irresponsabilidade como poder e origem da palavra⁵³.

E a dificuldade de pensar, que nunca cessa, converte-se no impulso em direção ao fundo sem fundo desse pensamento. Artaud encontra-se aí sempre e já em seu limite desejante de escritura, tal como no livro de Llansol, o desejo de São João da Cruz “sempre à beira da escrita”⁵⁴.

O ‘não consigo pensar’ é o apelo a um pensamento mais profundo, pressão constante, esquecimento que não se deixa esquecer mas exige um esquecimento mais perfeito. Pensar é, desde então, o passo que é sempre dado para trás. O combate em que ele é sempre vencido, é constantemente retomado num nível mais baixo. A impotência nunca é impotente o bastante, o impossível não é o impossível⁵⁵.

Por outro lado, ao dar continuidade a esse combate Artaud jamais renunciará à união entre pensamento e vida, pois considera um escândalo a separação entre um e outro, assim como, por extensão, entre poesia e vida, arte e vida, “nem mesmo quando está entregue à experiência mais direta e mais

⁵³ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 259.

⁵⁴ LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades – Geografia de Rebeldes I*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 37.

⁵⁵ BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 54-55.

selvagem que jamais foi feita, da essência do pensamento entendida como separação, da impossibilidade que ela afirma contra ela mesma como o limite de sua potência infinita”⁵⁶.

O filósofo japonês Kuniichi Uno, estudioso da obra de Artaud e seu tradutor para a língua japonesa, sugere que é nesse sofrimento causado pelo pensamento, assim como no sofrimento gerado por não pensar, ambos vistos como coextensivos, que Artaud descobre o exercício da crueldade. Conforme Uno, “pensar é cruel, porque, se conseguimos pensar, esse pensamento invade, penetra nosso ser, rompe toda espessura de nossa vitalidade, o emaranhado interminável de nossas sensações e de nossas memórias, tudo o que é gravado no corpo”⁵⁷. A dimensão desse sofrimento causado pelo abandono do pensamento, pela impossibilidade de sua materialização, mas ao mesmo tempo como possibilidade de abertura, ainda que imperfeita e assombrada pela morte, pelo medo da morte, para sua expressão, é assim declarada pelo poeta:

Sofro de uma assustadora doença do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os graus. Desde o simples fato de pensar até sua materialização em palavras. Palavras, formas de frases, direções interiores do pensamento, reações simples do espírito, estou em busca constante de meu ser intelectual. Quando chego a dar uma forma mesmo que imperfeita, eu a fixo, com medo de perder todo o pensamento. Sei que estou abaixo de mim mesmo e disso sofro, mas consinto a imperfeição pelo medo de que seja isso ou a morte⁵⁸.

Estar “abaixo de si mesmo” é sofrer na carne, no corpo, a impotência para expressar o que vai no espírito, de chegar à linguagem que dá corpo ao pensamento. Ao falar da “materialização do pensamento nas palavras”, Uno afirma que Artaud “designa, sem dúvida, o pensamento como o processo mais profundo que trabalha a matéria. No pensamento e nos esforços de pensar, ele sofre uma estranha violência e, ao mesmo tempo, inflige a violência ao

⁵⁶ Ibidem, p. 55.

⁵⁷ UNO, Kuniichi. *A Gênese de Um Corpo Desconhecido*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2014, p. 33.

⁵⁸ ARTAUD, Antonin. *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Seleção, organização e prefácio: Ana Kiffer. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 22.

pensamento. É assim que o pensamento é cruel”⁵⁹. Nesse sentido, tanto aquele que pensa quanto o objeto do pensar e o próprio pensamento ao sofrerem a crueldade são postos em questão. E a língua que surge desse tensionamento cruel vai além da ideia de linguagem como mero instrumento e sistema de signos para dizer o que se pensa. A linguagem constitui-se, então, enquanto “corpo do pensamento, a parte mais material do pensamento”⁶⁰. O trabalho sobre a língua é um trabalho de violência contra a língua como linguagem e a língua como órgão da fala, sobre suas dimensões ao mesmo tempo incorpórea e corpórea. As palavras, no *idioma* artaudiano, são sempre concebidas no limite como emanção do corpo, como pura vibração da extensão corporal. Para Artaud, nas palavras de Uno, a linguagem “está sempre localizada no limiar entre o corpóreo e o incorpóreo. Sua escrita poética constitui uma operação difícil sobre este limiar, no qual o corpo e a linguagem são, ao mesmo tempo, colocados em risco”⁶¹.

Embora já perpassasse alguns de seus textos dos anos 20, a ideia de crueldade ainda não é utilizada como “conceito-chave”, o que somente acontecerá quando estiver pensando o *Teatro da Crueldade*, alguns anos mais tarde.

1.1 - Do Teatro Alfred Jarry ao *Teatro da Crueldade*

É no teatro que Artaud vai inicialmente instituir seu campo de batalha pela conquista de uma nova linguagem por vir, “como um corpo” que se faz linguagem, *escritura*. Para tal fim, empreenderá uma crítica radical do teatro de seu tempo, por compreendê-lo distanciado das bases verdadeiras do teatro e, por tal razão, incapaz, de realizar a revolução por ele pretendida. Havia que refundá-lo, renová-lo em sua linguagem e estrutura em busca do que viria a chamar de “um teatro puro”. Essa ideia de lançamento “de um teatro puro e de

⁵⁹ UNO, op. cit., p. 34.

⁶⁰ Ibidem, p. 35.

⁶¹ Ibidem.

tentar dar-lhe uma forma concreta”⁶² é apresentada no primeiro manifesto de fundação do Teatro Alfred Jarry⁶³, em 1926. Neste e em outros manifestos concernentes ao lançamento desse teatro, Artaud apresenta as bases de uma teoria inovadora que denominará de *Teatro da Crueldade* e que desenvolverá mais tarde em *O Teatro e seu Duplo*.

Artaud considera que o teatro perdeu sua capacidade de arte ilusória, de proporcionar ilusão a seu público, e que, por isso, tende ao desaparecimento. O que dele se deve esperar é “a formação de uma realidade, a irrupção inédita de um mundo. O teatro deve nos dar este mundo efêmero, mas verdadeiro, este mundo tangente ao real. Ele será ele próprio este mundo ou nós dispensaremos o teatro”⁶⁴. Não se trata de uma reprodução literal da realidade, de sua repetição, mas de um teatro que a tangencia para aproximá-lo da vida; da vida vivida pelo espectador no cotidiano de conflito, pressão, angústia e culpa da sociedade industrial em que está inserido. Daí a analogia feita por Artaud do espetáculo ideal com o de uma batida policial, com sua magnitude e qualidade de espetáculo, com seus movimentos ensaiados, coreografados e harmonizados como em um balé, e na qual o círculo se fecha sobre uma casa em que se encontra um grupo de mulheres, que saem de seu interior como um rebanho em cortejo em direção ao matadouro, tal como estamos todos resignadamente condenados à morte em vida. O estado de comoção e espanto do público que acompanha o evento policialesco está em seu cume, fazendo com que se sintam todos tão culpados quanto essas mulheres e tão cruéis quanto esses policiais.

É verdadeiramente um espetáculo completo. Pois bem, este espetáculo é o teatro ideal. Esta angústia, este sentimento de culpabilidade, esta vitória, esta saciedade, dão o tom e o sentido do estado mental no qual o espectador deverá sair de nosso teatro. Ele será sacudido e ficará arrepiado com o dinamismo

⁶² ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. Organização: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Atonio Mercado Neto. Trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 29.

⁶³ Évelyne Grossman (2006, p. 30-31) nos lembra que “o Teatro Alfred Jarry, cujo nome é uma homenagem ao mestre da patafísica, criador do personagem Rei Ubu e grande inspirador do teatro Dada, se inscreve na linhagem do primeiro surrealismo”.

⁶⁴ ARTAUD, op. cit., p. 30.

interior do espetáculo e este dinamismo estará em relação direta com as angústias e as preocupações de toda a sua vida⁶⁵.

Surge, assim, a necessidade de romper com as convenções dramatúrgicas em voga. A visão artaudiana da ipseidade do teatro de seu tempo, que se dá o mesmo todas as noites, engessado pela rigidez da forma, monótono pela repetição das mesmas velhas intrigas de costumes, solapando toda credibilidade que o espectador nele ainda possa ter, faz com que busque desenvolver um espetáculo que seja único a cada vez, que “dê a impressão de ser tão imprevisível e tão incapaz de se repetir quanto qualquer ato da vida, qualquer acontecimento trazido pelas circunstâncias”⁶⁶. Tal como na carta escrita a André Rolland de Rénéville, de 23 de setembro de 1932, sobre a qual nos deteremos mais adiante, em que Artaud, ao rasgar o desenho amputando-o do subjétil que o traiu, saca-o da vida esvaziada do cotidiano, da lógica comunicativa do império das formas, encripta-o lançando-o ao segredo, para uma vida outra que a excede, mas convocando ao mesmo tempo o leitor para que o leia, imprima sua contra-assinatura, ressignificando-o, lançando-o ao mais além da cotidianidade, no porvir onde se dá a ficção, a literatura. Esse movimento de envios e reenvios também se dá no *Teatro da Crueldade* em que o espetáculo em performance, a cada noite único, reatualizando seu corpo decaído morto após a última encenação, se reatualiza para devir outro, sobrevivendo de sua morte ganhando sobre-vida nesse movimento de morte e vida, vida-morte, para restituir-se sua força de vida. O público convocado deve renunciar ao sopro da palavra que lhe dá segurança, mas ao mesmo tempo o faz perder-se de si, e nessa recusa abrir-se ao perigo, saltando na noite escura do segredo do segredo, do não-saber, pois o que se poderia *talvez* dar-se a saber no momento anterior morre, para no seguinte devir outro, e a cada vez outro, na *impossível* possibilidade de se chegar a qualquer saber que seja, mas é somente nesta aporia que se poderia restituir-se a carne, o corpo, a vida.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem, p. 34.

Teatro em que o acaso participe ativamente, que evoque a fatalidade da vida, concebido ainda como uma operação de magia, “uma tentativa mística pela qual uma parte importante do domínio do espírito e da consciência pode ser definitivamente salva ou perdida”⁶⁷.

Não mais se trata de um teatro apartado dos afetos experimentados no cotidiano de nossas vidas. Nada de um teatro separado da vida. Evélyne Grossman pontua que o essencial aos olhos de Artaud é “*la représentation de l’irreprésentable, la matérialisation, (...) sur la scène, de ces sensations affectives “d’ordre nerveux” qu’il postule à l’origine de toute émotion*”⁶⁸. A ação que se desenrola sobre o palco, ou a ilusão que pretende criar, não mais está baseada em sua “verossimilhança” ou em sua “inverossimilhança”, mas na “força comunicativa” e na “realidade desta ação”. Uma ação encenada com a gravidade necessária para atingir o espectador em seu espírito, em seus sentidos, em sua carne, para que não saia da sala intacto e para que esteja persuadido de que se é capaz de “fazê-lo gritar”. Nesse sentido, Artaud propõe que “se nós fazemos um teatro não é para representar peças, mas para conseguir que tudo quanto há de obscuro no espírito, de enfurnado, de irrelevado, se manifeste em uma espécie de projeção material, real”⁶⁹.

A crítica feita por Artaud às convenções teatrais no Teatro Alfred Jarry preservam, no entanto, a importância central do texto literário, ainda a apontar direções ao espetáculo, mesmo que, reconhecendo sua relevância enquanto realidade em si mesma, rejeite o respeito a seu espírito:

Como chegar a conciliar nosso desejo de liberdade e independência com a necessidade de nos conformar com um certo número de diretivas impostas pelos textos?

Por esta definição que tentamos dar ao teatro, uma só coisa nos parece invulnerável, uma só coisa nos parece verdadeira: o texto. Mas o texto enquanto realidade distinta, existente por si mesma, bastando-se a si mesma,

⁶⁷ Ibidem, p. 39.

⁶⁸ GROSSMAN, apud ARTAUD, 2004, p. 173. [“a representação do irrepresentável, a materialização (...) sobre o palco dessas sensações afetivas ‘de ordem nervosa’ que para ele está na origem de toda emoção”].

⁶⁹ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. Organização: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. Trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 38.

e não no tocante a seu espírito, que estamos tão pouco quanto possível dispostos a respeitar, mas simplesmente no tocante ao deslocamento de ar que sua enunciação provoca. E ponto final⁷⁰.

O texto perderá sua centralidade e passará a uma posição acessória na criação teatral anos mais tarde em *O Teatro e seu Duplo*, coletânea de textos e correspondências escritos entre 1931 e 1935, em que se dará o aprofundamento de suas concepções dramáticas sobre o *Teatro da Crueldade* e que o levará a repensar radicalmente tanto a questão do espetáculo quanto a da representação.

Em 1935, sob o influxo das novas ideias sobre a linguagem teatral alinhavadas em *O Teatro e seu Duplo*, Artaud decide encenar a peça *Les Cenci*, por ele escrita, dirigida e na qual ainda interpreta o papel do conde Francesco Cenci. Baseada em versões precedentes de autoria de Shelley e Stendhal, a versão artaudiana conta a tragédia de uma família aristocrática, ambientada na Itália renascentista, com ingredientes de cobiça, incesto, filicídio, parricídio, violência e desordem, ou seja, a anarquia “metafísica” em seu ápice, tal como a crueldade artaudiana pretendia pôr em cena. Conforme Derrida, “está sempre na origem da crueldade, da necessidade denominada crueldade, um assassinio. E em primeiro lugar um parricídio”⁷¹. Mas não devemos confundir o *Teatro da Crueldade* como um teatro da violência corporal, como mero festim sanguinário, embora a violência e o sangue tenham nele presença marcante. Alain Virmaux defende tratar-se antes de “uma crueldade ontológica, ligada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano”⁷².

Primeiro e último espetáculo do *Teatro da Crueldade*, no texto de apresentação da peça, no entanto, Artaud adverte o público em artigo publicado na revista *La Bête noire*, em 1º de maio de 1935, de ainda não se tratar do *Teatro da Crueldade*, mas que *Les Cenci* o preparam⁷³. Aliás, desse ponto de vista, o

⁷⁰ Ibidem, p. 35.

⁷¹ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 348.

⁷² VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

⁷³ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 639.

Teatro da Crueldade estará sempre em preparação, sempre por vir, em um porvir que nunca chega, “*parce que la danse / et par conséquent le théâtre / n’ont pas encore commencé à exister*”⁷⁴. Muitos de seus críticos sublinharam o fato de suas ideias serem impraticáveis; que o próprio Artaud falhou ao tentar encená-las; que se tratava de um projeto marcado pela impossibilidade de sua efetivação. A resposta artaudiana a essas críticas está escrita em *O Teatro e a Peste* ao afirmar “que só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível”⁷⁵. Esse teatro ainda nunca começou a existir, ele “opera como uma força permanente. A crueldade está sempre trabalhando”⁷⁶. E continuará operando em toda sua obra futura, em seus poemas, cartas e desenhos. Artaud explica que para a peça, o texto foi criado em função da encenação e que nela, “os gestos e os movimentos têm tanta importância quanto o texto”⁷⁷, invertendo, assim, a ordem tradicional, na dramaturgia ocidental, de ascendência do texto e do autor sobre a direção, o trabalho dos atores e a encenação. No *Teatro da Crueldade* proposto por Artaud, o texto perde sua importância central, a encenação não deve mais a ele se submeter, não deve mais constituir-se em simples imitação deste “mestre” que vem de fora da cena, nem ser mera “ilustração sensível” de um texto que a ela preexiste para, com isso, devolver ao teatro o que lhe é propriamente teatral.

O Teatro e seu Duplo não se apresenta enquanto um manual exaustivo de regras metodológicas para a renovação do teatro. No entendimento de Derrida, “são solicitações mais do que uma súplica de preceitos, um sistema de críticas abalando o todo da história do Ocidente, mais do que um tratado da prática teatral”⁷⁸. Trata-se mais de um corpo de ideias para atacar o teatro e propor possibilidades de abertura para a criação de uma nova dramaturgia e

⁷⁴ Ibidem, p. 1660. [“porque a dança / e por consequência o teatro / ainda não começaram a existir”].

⁷⁵ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P. 24.

⁷⁶ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 341.

⁷⁷ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 639.

⁷⁸ DERRIDA, op. cit., p. 343.

para o refazimento do corpo. “Esse livro pretende introduzir uma catástrofe no teatro ocidental tradicional e no corpo coexistente a ele”⁷⁹.

1.2 - Onde o verbo no meu corpo?

“No princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus. / Ele estava no princípio com Deus. / Todas as coisas foram feitas por ele: e nada do que foi feito, foi feito sem ele”⁸⁰. Eis o que reza a tradição teológica da cultura cristã ocidental. Deste ponto de vista, a cultura nasce do verbo emanado diretamente de Deus desde a gênese do mundo. Instaura-se assim a simbiose entre Deus e a palavra, que está no fundamento do logos, inaugurando assim toda a tradição logocêntrica da cultura judaico-cristã ocidental. Antonin Artaud identifica nessa palavra originada de fora, soprada por um Deus que tudo controla e submete a seu poder absoluto, que ilustra um discurso de uma verdade inquebrantável, a raiz da doença do Ocidente. A submissão ao texto seria a representação do domínio desse “logos primeiro” sobre o teatro, representado pelo império do texto, do discurso, da autoridade de um autor-criador ausente e pelo psicologismo burguês que dominam e esmagam a cena. Ao analisar o deslocamento da palavra no *Teatro da Crueldade*, o filósofo Jacques Derrida demonstra que

pela palavra (ou melhor pela unidade da palavra e do conceito (...)) e sob a ascendência teológica desse “Verbo [que] dá a medida da nossa impotência” e do nosso medo, é a própria cena que se encontra ameaçada ao longo da tradição ocidental, (...). Pois uma cena que apenas ilustra um discurso já não é totalmente uma cena. A sua relação com a palavra é a sua doença (...). Reconstituir a cena, encenar finalmente e destruir a tirania do texto é portanto um único e mesmo gesto⁸¹.

⁷⁹ UNO, Kuniichi. *A Gênese de Um Corpo Desconhecido*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2014, p. 37.

⁸⁰ O Santo Evangelho de Jesus Cristo segundo São João (1-3). In: BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: Padre Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Rideel, 1997, p. 1157.

⁸¹ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 344-345.

O *Teatro da Crueldade* pensado por Artaud tem como um de seus objetivos cometer um parricídio, expulsar Deus do palco, como gesto de resistência e combate contra o logocentrismo que institui e sedimenta a expropriação da cena por essa palavra soprada, roubada, no corpo do teatro do ocidente. Expropriação que se estende ao furto do corpo realizado através dos buracos, dos orifícios presentes no próprio corpo por onde penetra furtivamente o grande Outro, o Deus furtivo e ladrão transmutado em espírito, a invadir e dominar os órgãos, subtrair-lhe seu corpo, suas palavras e a própria essência de seu ser. Jacques Derrida chama a atenção para a raiz latina da palavra furtivo como “o modo do ladrão; que deve agir muito depressa para me tirar as palavras que encontrei. Muito depressa porque tem que se infiltrar invisivelmente no nada que me separa de minhas palavras, e de sutilizá-las antes mesmo que eu as encontre para que, tendo-as encontrado, eu tenha a certeza de sempre ter sido já despojado delas”⁸². Roubo da palavra que impede a expressão dos seus estados, do seu pensamento, gerando ainda uma cisão entre espírito e corpo, alma e corpo, ao mesmo tempo em que estabelece uma hierarquização entre ambos, espírito e alma sempre prevalecendo numa espécie de procedimento de subtração do corpo desta relação, como denuncia Artaud: “et je n’avais pas vu non plus que par amour du pur esprit / on puisse éliminer le corps d’un homme / au point de lui enlever le souffle de survie”⁸³. Kiffer considera que “aí também esse par que consolida a história metafísica do homem branco e ocidental encontra seu fracasso, oferecendo-se o próprio autor como dejetos (resto) dessa equação malsucedida entre a carne e o espírito, o corpo e a alma”⁸⁴. O urro artaudiano deve converter-se assim em um grito de revolta e ao mesmo tempo em apelo a uma forma de re-nascimento.

Assim como o corpo antes mesmo de seu nascimento, também o teatro foi roubado em sua origem, no advento da tragédia clássica. E tal como o corpo,

⁸² Ibidem, p. 260.

⁸³ ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Supplications*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 2003, p. 296. [“E eu também não tinha visto que por amor do puro espírito / se pudesse eliminar o corpo de um homem / ao ponto de lhe arrancar o sopro de vida”].

⁸⁴ KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, p. 46.

na ótica artaudiana, também o teatro deve ser refeito desde a origem. No entanto, a ideia recorrente de Artaud de busca de uma origem anterior ao teatro clássico grego, apontado por ele como o pai do teatro que busca destruir, deve ser entendida do ponto de vista da desconstrução como tarefa fadada ao malogro, pois, assim como não há uma origem no nascimento, como aponta o próprio Artaud no poema *Ci-Gît*, “*Je dis / de par-dessus / le temps*”⁸⁵, também não há uma origem do teatro, não há uma presença que possa ter precedido o que quer que seja nem tampouco uma ausência, não há senão uma origem sem origem, cinzas de suas incontáveis mortes, só há rastros e rastros de rastros. Artaud propõe, de todo modo, por um movimento anafórico, voltar ao momento da véspera de seu nascimento, antes de ser separado da força de sua essência, de ser utilizado pelo sopro que lhe inoculou a palavra vinda de fora, que por sua vez instalou-se em seu organismo e dominou seu corpo próprio. É quando, paulatinamente, tal como aponta Aristóteles em sua *Poética*⁸⁶, após sucessivas transformações, a tragédia atinge sua natureza própria, até que Ésquilo seja o primeiro a elevar de um a dois o número dos atores, diminuir a importância do coro e fazer do diálogo protagonista.

No princípio, quando ainda era calcada no canto, na música, no ritmo e na dança, quando o elemento satírico conduzia o espetáculo com seus argumentos breves e suas réplicas plenas de invectivas e de elementos grotescos, a tragédia utilizava o metro tetrâmetro [trocaico], mais condizente com esta espécie de composição ritualística, originada dos rituais dionisíacos de sacrifício, dança e culto⁸⁷. Na medida em que o diálogo vai dominando a cena,

⁸⁵ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 1163. [“Eu digo / de além / do tempo”].

⁸⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p.108.

⁸⁷ BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 103. “Para a Grécia homérica isso significava os sagrados festivais báquicos, menádicos, em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante. Seu séquito é composto por Sileno, sátiros e bacantes. Os festivais rurais de prensagem do vinho, em dezembro, e as festas das flores de Atenas, em fevereiro e março, eram dedicados a ele. As orgias desenfreadas dos vinhateiros áticos honravam-no, assim como as vozes alternadas dos ditirambos e das canções báquicas atenienses. Quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro”.

“o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jambo⁸⁸ é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente⁸⁹; mais afeito, portanto, à fala, à palavra articulada, ao diálogo. Mais adiante, na apresentação da importância das seis partes que compõem a tragédia, a quarta delas é a elocução, assim definida por Aristóteles: “denomino “elocução” o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado este que tem a mesma efectividade em verso ou em prosa⁹⁰”.

Aristóteles entende, portanto, a elocução como a organização do pensamento e sua expressão pelo discurso, e cuja principal virtude “é a de ser clara sem ser vulgar”. Está na base da tragédia clássica, portanto, um discurso organizado pela palavra articulada e por ideias claras, gestando assim, na visão de Artaud, um teatro natimorto pois “no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas⁹¹”.

Natimorto também e sobretudo por ter sido gerado como um teatro da palavra: “toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada⁹²”. E toda palavra que se dá em espetáculo é palavra soprada, separada do corpo, caída longe do corpo para decair em signo ou em obra. Palavra imediatamente roubada, “significação de que sou despojado porque ela é significação. O roubo é sempre o roubo de uma palavra, de um texto, de um rasto⁹³”. O que Artaud pretende é salvaguardar a palavra que seja corpo; evitar que separada do corpo assegure a cisão entre corpo e alma e, por conseguinte, a perda da própria existência, provocada pelo espírito ladrão da palavra, o Deus-ator, que sopra sua palavra despojando o artista-criador de sua própria e transformando-a em um texto que lhe é totalmente alheio, convertendo-o em escravo desse texto estranho, estrangeiro. O diretor, o ator e o próprio público

⁸⁸ Em algumas traduções da *Poética*, de Aristóteles, como a assinada por Paulo Pinheiro, para a editora 34 (ed. 2, 2017), utiliza-se a denominação trímetro iâmbico para o metro em questão.

⁸⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 108.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 112.

⁹¹ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 40.

⁹² *Ibidem*, p.85.

⁹³ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 258.

espectador, passivo, distante, compondo todos igualmente as peças da engrenagem de um maquinário representativo que os esmaga. Para Artaud, foi o que sempre aconteceu com o teatro ocidental, desde que a palavra substituiu a cena e tornou-se a protagonista do espetáculo:

Em todo caso, e apresso-me em dizê-lo desde já, um teatro que submete ao texto a encenação e a realização, isto é, tudo o que é especificamente teatral, é um teatro de idiota, louco, invertido, gramático, merceeiro, antipoeta e positivista, isto é, um teatro de ocidental⁹⁴.

E na medida em que a palavra passa a dominar a cena, o palco torna-se, nas palavras de Derrida, teológico, “por uma vontade de palavra, pelo objetivo de um “logos primeiro” que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o à distância”⁹⁵. A cena é então pervertida por um texto que a antecede, escrito por esse Deus-autor, que deve ser encenado com toda fidelidade, e a cujas diretivas o diretor e os atores também devem aderir servilmente, como meros tradutores ou intérpretes responsáveis unicamente pela transposição de uma linguagem para outra linguagem. É sobre essa base que se assenta o teatro ocidental que será sempre teológico na medida em que, segundo Derrida, for mantida esta estrutura:

um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta *representá-lo* no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas ideias. Representar por representantes, diretores ou autores, intérpretes subjugados que representam personagens que, em primeiro lugar pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do “criador”. Escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do “senhor”. Que aliás – e é a regra irônica da estrutura representativa que organiza todas as relações – nada cria, apenas dá a ilusão da criação, pois unicamente transcreve e dá a ler um texto cuja natureza é representativa, mantendo com o que se chama o “real” (...) uma relação imitativa e reprodutiva⁹⁶.

⁹⁴ ARTAUD, op. cit., p. 40.

⁹⁵ DERRIDA, op. cit., p. 343.

⁹⁶ Ibidem, p. 343-344.

Produz-se assim uma representação composta por camadas representativas superpostas umas às outras em que o presente da vida, “o irrepresentável do presente vivo”⁹⁷, nas palavras de Derrida, é diluído nessa espécie de *mise-en-abyme* da representação.

Essa estrutura reproduz ainda aquela do corpo dividido e organizado em órgãos. Cada um de seus elementos funcionando como um órgão do corpo da cena, sempre dominada pelo Deus-autor, nela fazendo-se presente pela invisibilidade do ponto, o orifício, o buraco do palco de onde a palavra-mestra é soprada, assegurando assim, segundo Derrida, “a diferença (*différance*)⁹⁸ e a interrupção indispensáveis entre um texto já escrito por uma outra mão e um intérprete já despojado daquilo mesmo que recebe”⁹⁹. O *Teatro da Crueldade* pressupõe, portanto, a destruição da “maquinaria do ponto”, “este centro oculto mas indispensável da estrutura representativa”¹⁰⁰, símbolo da metafísica da palavra fonética, desse “logos primeiro”, que perpassa toda a cultura ocidental, sua metafísica, sua filosofia, sua religião, sua estética, suas artes, etc., todas invenções humanas capazes de controlar todo o processo de pensamento e de

⁹⁷ Ibidem, p. 344.

⁹⁸ O *quase conceito différence* calca-se no movimento desconstrutivo da tradição *logocêntrica* da filosofia praticada no ocidente, fundamentada na ideia platônica da precedência da fala sobre a escrita, estabelecendo assim uma ordem hierárquica que põe a escrita em posição de subordinação em relação a uma *phoné* originária por esta se encontrar mais próxima da verdade do enunciado. A escritura seria assim mera imagem ou manifestação de uma verdade determinada a priori, secundária, comandada “por um logos que se *diz* no começo”. Essa base fonocêntrica, metafísica, da escrita em relação à fala remete à ideia de origem, de presença enquanto consciência de si, da razão como ordenadora do pensamento e da escrita. Derrida tentará desconstruir o etnologocentrismo da metafísica ocidental a partir da ideia de *arqui-escritura*, desencadeando, ao mesmo tempo, uma crítica radical da teoria da linguagem de bases saussureanas. Enquanto ato, movimento produtivo, a *différance* designa uma origem sem origem, uma espécie de impureza que traça seu caminho desde o inconsciente, a pontuar que toda escrita, todo pensamento, não está ancorado na verdade, não é marca de uma consciência presente, mas ficção desde o início. Não se trata de abandonar no pensamento da *différance* o que se chama o referente, o contexto, estes, porém, estão sempre moventes, em deslocamento, em demanda incessante de reinterpretação. Esse lugar sem lugar seria o da vacuidade do *Pater*, da proliferação das sementes sem pai, uma *différance* seminal sem finalidade, nem trajeto pré-estabelecido, nem lógica. Como acontecimento de escritura, a *différance* apaga a face do pai. E se na base da ideia de crueldade de Artaud, como aponta Derrida, está um parricídio, é neste lugar de antes do sujeito que Artaud vai se situar. A *différance* é da ordem do segredo, do enigma, do rastro, mas também acolhimento e acontecimento de texto sempre imprevisível, excessivo, radical, como deve ser todo acontecimento.

⁹⁹ DERRIDA, op. cit., p. 258.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 344.

criação que impedem que o mundo e, por conseguinte, o teatro, abram-se ao perigo. Para Derrida “qualquer que seja a sua importância, todas as formas pictóricas, musicais e mesmo gestuais introduzidas no teatro ocidental nada mais fazem, na melhor das hipóteses, do que ilustrar, acompanhar, servir, enfeitar um texto, um tecido verbal, um logos que se *diz* no começo”¹⁰¹. Não se trata, por outro lado, para reconstituir a cena destruída pela estética clássica, de transferir toda a responsabilidade da encenação para o diretor se a estrutura clássica não for radicalmente alterada. Há, portanto, que destruir a cena clássica, para reconstruir a cena e restituí-la ao perigo, para assim despertar a cena da crueldade.

Artaud pretende também destruir a representação como mimese. Mimese tomada no sentido de imitação. Aristóteles explica que a tragédia é a “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”¹⁰². E mais adiante, afirma que a mais importante das partes da tragédia “é a trama dos fatos, pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida”¹⁰³.

Artaud considera que esses preceitos aristotélicos irão determinar toda a estética do teatro ocidental, sempre renovados por seus autores tornados clássicos exatamente por serem fieis, em linhas gerais, a esse teatro de figuração de homens nobres em conflito com a lei, a moral, a sociedade e seus dramas psicológicos individuais, preocupando-se mais em projetar ao público, como num espelho, a imagem daquilo que ele é, sem implicá-lo diretamente com a cena, sem desestabilizá-lo em suas crenças e sem atacá-lo em seu organismo, e que, de seu ponto de vista, condena o teatro a “uma arte inferior”, a “um modo de distração vulgar”, afastando a massa de ir ao teatro “por nos habituarem

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 110.

¹⁰³ Ibidem, p. 111.

desde há quatrocentos anos, desde a Renascença, a um teatro puramente descritivo e narrativo, que narra a psicologia”¹⁰⁴. Shakespeare e Racine seriam os grandes representantes desse teatro psicológico, muito mais preocupados com o entendimento lógico do público, com o seu reconhecimento e identificação com o que se passa em cena e cujo resultado seria o empobrecimento da sensibilidade, e que Artaud rejeita com veemência:

O próprio Shakespeare é responsável por esta aberração e degradação, por essa ideia desinteressada do teatro que quer que uma representação teatral deixe o público intacto, sem que uma imagem lançada provoque qualquer abalo no organismo, imprimindo nele uma marca que não mais se apagará. (...) Se em Shakespeare o homem às vezes se preocupa com aquilo que o ultrapassa, trata-se sempre, definitivamente, das consequências dessa preocupação no homem, isto é a psicologia¹⁰⁵. (...) Os danos do teatro psicológico oriundo de Racine nos desacostumaram da ação violenta e imediata que o teatro deve ter¹⁰⁶.

Racine, por sua vez, foi o modelo do teatro classicista da França do século XVIII, época de promoção da ideia de homem moderno baseada na razão iluminista. Toda produção intelectual e artística dessa época tinha como objetivo a realização desse projeto iluminista. É nesse sentido que “Racine [...] proclama no prefácio à *Phèdre* que a instrução moral é o objetivo que deve estar no horizonte do escritor”, sendo “a instrução moral entendida como finalidade da poesia, a fé na arte e na regra, o culto à razão”¹⁰⁷, como demonstra Jacó Guinsburg em seu estudo sobre o Classicismo. Para Artaud, nada mais pernicioso do que esse ideário por contribuir com uma arte separada do centro da vida, por manter a separação entre arte e cultura, e que o *Teatro da Crueldade* deveria restaurar: “há um estranho paralelismo entre esse esboroamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida”¹⁰⁸.

¹⁰⁴ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 86.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 95.

¹⁰⁷ GUINSBURG, Jacó. *O Classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 142.

¹⁰⁸ ARTAUD, op. cit., p. 1.

Na visão artaudiana, ao prender-se aos dramas morais e psicológicos humanos, ao organizar-se em torno da imitação das ações humanas e dos fatos da vida, ao relegar a um plano inferior os elementos ritualísticos que davam ao teatro sua dimensão mágica e sagrada, a tragédia clássica rompe com as forças de vida do teatro, com um princípio transcendental do qual ele e nós mesmos fomos apartados. Daí o combate artaudiano, no *Teatro da Crueldade*, para pôr abaixo a estética aristotélica da arte como imitação, na qual, conforme Derrida “se reconheceu a metafísica ocidental da arte”¹⁰⁹. Reconstruir o teatro significa destarte romper com a metafísica da palavra articulada, destruí-lo em suas bases para recomeçar, “é preciso que as coisas arrebenem para se começar tudo de novo”¹¹⁰, para gestar uma outra linguagem, uma outra metafísica, desta vez emanada do corpo. Um teatro que desperte nervos e coração, gestado no próprio centro nevrálgico da vida.

Do mesmo modo, quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. E, se é que ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nestes tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras¹¹¹.

Eis o sentido do despertar da cena da crueldade. À inspiração vinda de fora, à má inspiração, soprada pelo Deus-autor, opõe-se-lhe o que Derrida vai chamar de “boa inspiração”, “um sopro de vida que não deixa que nada lhe seja ditado porque não lê e porque precede qualquer texto”¹¹². Um sopro que reacenda a vida, que a queime em sua substância, para que o teatro volte a aderir à vida. Sopro impelido do próprio corpo, devolvendo ao artista sua linguagem e seu corpo e colocando-o em uma comunicação consigo mesmo, com sua carne e existência, pois como sugere ainda Derrida, “Se a minha

¹⁰⁹ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 258.

¹⁰⁹ ARTAUD, op. cit., p. 342.

¹¹⁰ Ibidem, p. 83.

¹¹¹ Ibidem, p. 8.

¹¹² DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 262.

palavra não é o meu sopro, se a minha letra não é a minha palavra, é porque já o meu sopro não era mais o meu corpo, porque o meu corpo não era mais o meu gesto, porque o meu gesto não era mais a minha vida. É preciso restaurar no teatro a integridade da carne rasgada por todas essas diferenças”¹¹³.

Devolve-se assim à palavra a força do gesto. Fazê-la voltar a ser gesto poderia significar também, pensando com o filósofo francês Georges Didi-Huberman, devolver-lhe sua força expressiva essencial, sua força física e material que estava ali antes do sopro furtivo, liberada, portanto, de seu puro estado de enunciação “pour devenir quelque chose comme un geste engageant tout le corps, un *geste d’air* créateur de signifiés et de signifiants, mais aussi de flux, d’intensités, de suspens, d’atmosphères, d’événements et cependant bien incarnés”¹¹⁴. Um sopro criador cuja dimensão estética readquire o “pouvoir de solliciter tout ensemble, dans un même souffle, image, pensée et mouvement du corps”¹¹⁵. O gesto teria ainda o papel de vetor privilegiado do reatamento com as *origens* do teatro uma vez que, como propõe Rilke “um gesto sempre desponta das profundezas do tempo”¹¹⁶. Reconstituir a cena, a carne e a vida, dependem, portanto, de um mesmo gesto, e para Artaud, o teatro é o lugar privilegiado para tal intento.

Durante uma visita à Exposição Colonial, de 1931, em Paris, Artaud assistiu a um espetáculo do Teatro de Bali. O impacto causado pela apresentação de um teatro sem texto, sem diálogos verbalizados, em que os atores são ao mesmo tempo dançarinos, onde toda a força é tirada do gesto “que implica todo o corpo” e o corpo do ator como elemento cênico determinante, o papel preponderante do diretor na criação, a utilização ampla do espaço da cena ocupado por uma profusão de elementos cenográficos, teatro das formas que ao

¹¹³ Ibidem, p. 263-264.

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d’air et de pierre – corps, parole, souffle, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005, p. 21. [“para tornar-se algo como um gesto implicando todo o corpo, um *gesto de ar* criador de significados e de significantes, mas também de fluxos, de intensidades, de suspenses, de atmosferas, de acontecimentos impalpáveis e no entanto perfeitamente encarnados”].

¹¹⁵ Ibidem, p. 29. [“poder de solicitar ao mesmo tempo, em um mesmo sopro, imagem, pensamento e movimento do corpo”].

¹¹⁶ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Süsskind. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 61.

romper com a atualidade não cede o palco aos conflitos morais, sociais ou psicológicos, fez com que o visse como “a ideia do teatro puro, onde tudo, tanto concepção como realização, só vale, só existe por seu grau de objetivação *em cena*”¹¹⁷. E foi esse o mote que faltava para que Artaud desenvolvesse seu propósito de reformulação do teatro ocidental. Um teatro que, de seu ponto de vista, também reconectava o liame há muito desfeito entre o homem e a cultura ocidentais ao sagrado. É essa cisão com o cosmo e o divino que condena o ocidente à inércia e a uma profunda doença do espírito. Um teatro, portanto, de profundo caráter metafísico, pois “ligar o teatro à possibilidade de expressão pelas formas, e por tudo que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo”¹¹⁸.

O *Teatro da Crueldade* deveria, assim, ao refundar o teatro, propor uma outra cultura, refazer essa conexão com o sagrado, e oferecer uma possibilidade de cura ao corpo e ao espírito dos ocidentais.

Reconstruir uma encenação *pura* é, para Artaud, fazer com que a cena performe a cena encenada, em que a peça extraia sua eficácia ao ser feita diretamente em *cena*, tornando-a desse modo “um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta”¹¹⁹, a distanciar-se, portanto, do discurso articulado. Linguagem esta que “destinada aos sentidos e independente das palavras, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos [...]”¹²⁰, para tanto se faz necessário utilizar em cena toda uma plêiade de elementos, de meios de expressão que permitam atingir organicamente o espectador e que constituem aquilo que Artaud considera como especificamente teatral “como, música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário”¹²¹. Ao invés de poesia da linguagem, poesia no espaço, em movimento, projetada

¹¹⁷ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 56.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 77.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 36.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*, p. 38.

concretamente sobre a cena, “que desenvolve todas as suas consequências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos”¹²², devendo nela criar imagens materiais semelhantes àquelas criadas pelas palavras. Artaud chama, ainda, a atenção para o valor de signo e para o valor ideográfico dos elementos dessa linguagem material que se projeta no espaço. A intenção artaudiana é que um elemento cenográfico, um som ou um gesto, não sejam mais apenas mera ilustração de uma palavra, mas que valham por si ou, no exemplo do próprio Artaud¹²³, que um som equivalha a um gesto, e que cada um desses elementos recupere sua força hieroglífica. Os gestos e esses elementos não mais funcionarão apenas como elementos ilustrativos das palavras, mas como “ideias, atitudes do espírito, aspectos da natureza, e isso de um modo efetivo, concreto”¹²⁴, como signos que constituem verdadeiros hieróglifos.

Essa linguagem física e espacial deve constituir-se a partir do corpo e a ele dirigir-se e descarregar-se na sensibilidade e no corpo do espectador “com a força de uma epidemia”¹²⁵. A palavra é deslocada de sua dimensão dialógica, para que seja explorada em suas dimensões concretas, no modo como se projeta no espaço pelas suas possibilidades de sonorizações e entonações. Não se trata mais de buscar a expressão baseada no diálogo, nem o sentido concreto das palavras, mas de explorar sua “corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias”¹²⁶. Assim, ao invés de dirigir-se ao espírito - na visão artaudiana, função exercida pela linguagem da palavra - essa palavra projetada no espaço deve atingir os sentidos do espectador e, portanto, seu corpo.

Praticamente, queremos ressuscitar uma ideia do espetáculo total, em que o teatro saiba retomar ao cinema, ao espetáculo de variedades, ao circo e à própria vida aquilo que sempre lhe pertenceu. Esta separação entre o teatro de análise e o mundo plástico parece-nos uma estupidez. Não se separa o corpo

¹²² Ibidem, p. 44.

¹²³ Ibidem, p. 38.

¹²⁴ Ibidem, p. 39.

¹²⁵ Ibidem, p. 22.

¹²⁶ Ibidem, p. 37.

do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento¹²⁷.

No *Teatro da Crueldade* são suprimidos o palco e a sala, substituídos por uma nova configuração para que não haja mais barreiras entre a cena e o público, criando-se assim “uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador”¹²⁸. Não mais um teatro em que o público se aglomere na sala como um amontoado de cadáveres inertes atingidos pela peste, em que apenas se reconheça sobre o que se passa em cena. A proximidade que se estabelece entre o que se desenrola em cena e o público deve tirá-lo de sua posição habitual de passividade, de mero consumidor, usufruidor de um divertimento que se oferta diante de si. O público passa a instalar-se no centro do espetáculo envolvido pela encenação e recebendo por todos os lados as conflagrações que emanam desta nova cena viva. A ideia é que o espectador seja por elas atingido diretamente em sua sensibilidade, em suas emoções e, portanto, em seus órgãos – pois, para Artaud, “toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua base voltaica”¹²⁹ e a transmite, por conseguinte, ao espectador, para que nem um nem o outro esqueçam que têm um corpo. O espectador não deve destarte abandonar a sala intacto, sem ter sido profundamente abalado em sua carne e em suas convicções, crenças e valores. No *Teatro da Crueldade*, escreve Artaud, “saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador nos transe mágicos. (...) Conhecer as localizações do corpo é refazer a cadeia mágica”¹³⁰.

Artaud assegura, todavia, que essa palavra trabalhada em sua objetividade espacial para satisfazer os sentidos, “não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções”¹³¹, mas o objetivo precípua é, ao escapar do

¹²⁷ Ibidem, p. 98.

¹²⁸ Ibidem, p. 110.

¹²⁹ Ibidem, p. 160.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem, p. 37.

domínio estrito da palavra, desenvolver uma poesia no espaço em substituição à poesia da linguagem. Não se trata de abandonar o texto, a palavra escrita, de criar um teatro mímico ou de gerá-lo do caos, mas que a palavra “se modifique em sua própria função: que ela não mais seja uma linguagem de palavras, de termos com sentido fechado, de conceitos que terminam o pensamento e a vida”¹³². Ou seja, nas palavras de Jacques Derrida, subtrair o logos primeiro, e sem que a palavra desapareça, que ela se abra a possibilidades infinitas.

aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervêm, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopeias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos¹³³.

O renascimento do teatro como força de vida deve se dar, então, por um movimento anafórico, por um esforço de retorno à origem sem origem da arte e da criação, a um tempo em que a palavra e o gesto criador eram o resultado de uma conexão do artista com o invisível, com um mundo onde as palavras e as coisas ainda aderiam umas às outras, fazendo do ato criador criação do mundo e da própria vida, numa espécie de estado de nudez original. Não se entende aqui o invisível como mera oposição ao visível. Derrida rompe com a metafísica da visibilidade/invisibilidade pela via do segredo ao recuperar na língua grega a noção de cripta como um tipo de segredo indecifrável, que não virá à luz, não se fará revelar, nem será posto à prova, que escapa à toda determinação e interpretação e, no entanto, as torna possível em aporia. Trata-se antes de algo da ordem do ilegível, tal o desenho rasgado da Carta a André de Rénéville, que

¹³² DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 278.

¹³³ ARTAUD, op. cit., p. 102.

se não se dá aos olhos demanda, porém, uma leitura impossível. Esse segredo da cripta é o que põe o artista em relação assimétrica com a alteridade radical, nas palavras de Derrida com “o todo outro”, Deus, aquele que me vê mas que me escapa aos olhos.

Le vrai théâtre ne va pas sans un certain esprit archaïque. Car si le cinéma imite la vie, c'est-à-dire les apparences, le théâtre refait la vie. (...) Et la fabrication quasi magique de l'existence n'appartient pas aux temps d'aujourd'hui si elle appartient aux temps archaïques. Il y a eu certainement des époques où les forces de la vie étaient nues, beaucoup plus près des gestes de l'homme. Et le principe secret du théâtre a toujours été de projeter des gestes à l'image des forces de vie¹³⁴.

A palavra e o gesto originais faziam, assim, do poeta um profeta, do artista um demiurgo. “Faire un monde, telle est l'unique passion du poète”¹³⁵, afirma Jacques Garelli (1982, p.30 *apud* BORIE, 1989, p. 243) ao definir a “ontologia de Artaud”. No *Teatro da Crueldade* artaudiano o gesto e a palavra-gesto, ainda não separados pela lógica da representação tal como sugere Derrida, recobram este poder demiúrgico original próximo da magia e se convertem em força de expressão criadora na gestação do que Derrida vai denominar sua “*glossopoièse*”:

que não é nem uma linguagem imitativa, nem uma criação de nomes, reconduz-nos à beira do momento em que a palavra ainda não nasceu, em que a articulação não é mais grito, mas ainda não é discurso, em que a repetição é quase impossível, e com ela a língua em geral: a separação do conceito e do som, do significado e do significante, do pneumático e do gramático, a liberdade da tradição, o movimento da interpretação, a diferença entre a alma e o corpo, o senhor e o escravo, Deus e o homem, o autor e o ator. É a véspera da origem das línguas e desse diálogo entre a teologia e o humanismo cuja repetição infundável a metafísica do teatro ocidental sempre manteve¹³⁶.

¹³⁴ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 643. [“o verdadeiro teatro não existe sem um certo espírito arcaico, pois se o cinema imita a vida, ou seja, as aparências, o teatro refaz vida. (...) É a fabricação quase mágica da existência não pertence aos tempos de hoje, mas ao tempo arcaico. Houve certamente épocas em que as forças da vida encontravam-se em estado de nudez, muito mais próximas dos gestos do homem. E o princípio secreto do teatro sempre foi o de projetar gestos à imagem das forças de vida”].

¹³⁵ BORIE, Monique. *Antoni Artaud: le théâtre et le retour aux sources*. Paris: Gallimard, 1989, p. 243. [“Fazer um mundo, tal é a única paixão do poeta”].

¹³⁶ DERRIDA, DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 350.

Despertar-se-á, para tal fim, a onomatopeia, o gesto que dorme em toda palavra clássica: a sonoridade, a entonação, a intensidade. E a sintaxe regulando o encadeamento das palavras-gestos já não será uma gramática da predicação, uma lógica do “espírito claro”, da consciência conhecedora ou, ainda, das “ideias mortas e acabadas”, prontamente rejeitadas pelo poeta. Trata-se então de expandir as possibilidades da palavra, os limites do propriamente textual, pelas transformações do uso da língua atravessada pelo corpo¹³⁷, e, assim, recuperar o que lhe fora roubado, constituindo pela palavra poética sua linguagem verdadeira: *“Ce qui va se passer est que les hommes vont montrer / leurs instincts refoulés depuis si longtemps, / et moi mon langage vrai /”*¹³⁸

**maloussi toumi
tapapouts hermafrot
emajouts pamafrots
toupi pissarot
rapajouts erkampfti**

Ce n'est pas le concassement du langage mais la pulvérisation hasardeuse du corps par des ignares qui

**lokalu durgarane
lokarane alenin tapenim
anempfti
dur geluze
re geluze
re geluze
tagure rigolure tsipi**

Nulle autre partouze d'esprit n'explique la constitution
des choses,
il n'y a pas de choses,
elles n'ont pas de constitution.
C'est la pétée des gaz érotiques de l'endroit où ça tombe
mort.
Du corps par le corps avec le corps depuis le corps et jus-
qu'au corps.
La vie, l'âme ne naissent qu'après. Elles ne naîtront plus.
Entre le corps et le corps il n'y a rien.
Le corps se fait en arrière de lui-même et non en avant,

¹³⁷ KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: eduerj, 2016, p. 59.

¹³⁸ ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Suppliciations*. Paris: Éditions Gallimard, 2003, p. 211. [“O que vai ocorrer é que os homens vão mostrar / seus instintos há muito recalcados / e eu minha linguagem verdadeira”].

par coupures de rajouts– ... goût,
beaucoup *moins* que l’inerte rien,
qui le dépasse de cent trains.¹³⁹

Apesar de seu tom demolidor, o *Teatro da Crueldade* não é um teatro da negação. Trata-se de um pensamento da afirmação do teatro enquanto necessidade absoluta, “le théâtre de la cruauté / n’est pas le symbole d’un vide absent”¹⁴⁰, defende Artaud. Para Derrida, “ele afirma, produz a própria afirmação em seu rigor pleno e necessário”¹⁴¹. A necessidade, para Artaud, é o renascimento do teatro ocidental, para que assim ele também se converta em instrumento privilegiado de reconstituição do ser, deste ser despossuído de sua essência, vítima do furto do corpo produzido pelas “forças obscuras” da sociedade judaico-cristã e industrial. Recuperação que deve passar pela criação de uma nova linguagem poética e teatral atravessada pelo corpo. Nas palavras de Derrida, “a teatralidade tem de atravessar e restaurar totalmente a ‘existência’ e ‘a carne’”¹⁴².

Assim como teme a palavra articulada em discurso, no teatro clássico, de uma palavra, um texto, uma obra, que não lhe pertencem, separados de si, do seu corpo e que se apresentam na articulação do corpo da cena (autor-texto/diretor-atores/espectador), Artaud teme igualmente o corpo articulado em órgãos. No poema *Le Théâtre de la cruauté* (2003), Antonin Artaud lança seu combate ferrenho contra os órgãos e o organismo como parasitas inimigos do corpo, de um corpo fragmentado em órgãos, organizado em organismo, abrindo-

¹³⁹ Ibidem, pp. 169-170. [Tradução: “*Maloussi toumi / Tapapouts hermafrots. / Emajouts pamafrot / Toupi pissarot / Rapajouts erkampfti* / Isto não é o trituramento da linguagem mas a pulverização / temerária do corpo pelos ignaros que / *Lokalu durgarane / Lokarane alenin tapenin / Anempfti / Dur geluze / Re geluze / Tagure / Rigolure tsipi* / Nenhuma outra suruba do espírito explica a constituição / das coisas, / não há coisas, elas não têm constituição. / É a peidada dos gases eróticos do lugar onde isso cai / morto. // Do corpo pelo corpo com o corpo desde o corpo e até o corpo. / A vida, a alma só nascem depois. Elas não vão mais nascer. / Entre o corpo e o corpo nada há. / O corpo se faz atrás de si mesmo, não na frente, / por incisões de aditivos – gosto, / muito menos que o inerte nada, / que de cem trens o ultrapassa”] (KIEFFER, 2016, p. 114).

¹⁴⁰ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 1657. [“o teatro da crueldade / não é o símbolo de um vazio ausente”].

¹⁴¹ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 339.

¹⁴² Ibidem.

se por seus orifícios à apropriação do grande Outro, e reduzido à sua dimensão médico-legal de corpo anatômico, facilitando também seu controle pelas autoridades médicas e jurídicas, componentes das tais “forças obscuras” que condenam o ser à morte em vida.

Le corps est le corps
il est seul
et n'a pas besoin d'organes,
le corps n'est jamais un organisme
les organismes sont les ennemis du corps,
les choses que l'on fait
se passent toutes seules
sans le concours d'aucun organe,
tout organe est un parasite,
il recouvre une fonction parasitaire
destinée à faire vivre un être
qui ne devrait pas être là¹⁴³.

O teatro, assim, pode contribuir com a restituição da carne, com o refazimento do corpo, pela redução do órgão, pois Artaud entende esta estrutura de organização do corpo em órgãos como a grande doença ocidental. É necessário então extirpar a doença para que se possa estar-de-pé na dança ou no teatro, tal como propõe Derrida¹⁴⁴, e, assim, fazer dançar enfim a anatomia humana, como exigia Artaud¹⁴⁵, para que o corpo rompa os limites fechados do corpo anatômico, de sua massa biológica, numa verdadeira explosão de energia de vida.

Trata-se, principalmente, de redescobrir e reinventar o corpo humano no jogo terrível entre as forças da vida e da morte. Trata-se de fazer vibrar o corpo além de seus limites orgânicos, social e historicamente organizados. É nesse insólito projeto que Artaud lança o teatro¹⁴⁶.

¹⁴³ ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris: Éditions Gallimard, 2003, p. 167. [“O corpo é o corpo / ele está só / e não necessita de órgãos, / o corpo jamais é um organismo / os organismos são os inimigos do corpo, / as coisas que se fazem / acontecem sozinhas / sem o concurso de nenhum órgão, / todo órgão é um parasita / ele encobre uma função parasitária / destinada a fazer viver um ser / que não deveria lá estar”].

¹⁴⁴ DERRIDA, op. cit., p. 270.

¹⁴⁵ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 1656.

¹⁴⁶ UNO, Kuniichi. *A Gênese de Um Corpo Desconhecido*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2014, p. 37.

O espaço do palco é o lugar onde o corpo explosivo, ilimitado, infinito, artaudiano vai tomar forma. Isso só é possível com a explosão dos limites entre o palco e a plateia, o palco e a vida, para que se possa instalar, nas palavras de Grossman, “*ce lieu virtuellement infini où s’articule pour Artaud un corps sans limites*”¹⁴⁷.

¹⁴⁷ GROSSMAN, Évelyne. *Antonin Artaud – Un insurgé du corps*. Paris: Éditions Gallimard, 2006, p. 39. [Tradução: “esse lugar virtualmente infinito onde se articula para Artaud um corpo sem limites”].

2 - Da palavra-corpo ao corpo do sentido

“O corpo é o ser da existência”¹⁴⁸

Pensando a partir do “corpo vivo” de Leibniz cuja singularidade, cujo ser monádico, não o reduz à unidade de uma pluralidade, Serge Margel considera que esse corpo participa da cadeia de remissões que o põe num processo incessante de reconstituição, ou seja, o corpo como “le renvoi infini par lequel les corps s’enchevêtrent dans les corps, sans qu’aucun d’eux ne se réduise à l’identité d’un seul corps fini, complet, *achevé*”¹⁴⁹. Movimento este baseado em uma lei que Margel denomina “lei heterogênea das séries”¹⁵⁰ (“*loi hétérogène des séries*”), que vai regular os encadeamentos infinitos dos corpos, dos corpos ligados a outros corpos – e aqui não se está distante de Espinosa para quem o Corpo se esforça, persevera, para permanecer em seu ser, mas quando exposto às múltiplas afecções vindas do exterior, estabelece ligações, relações, continuidades, unidades com outros corpos, sobretudo aqueles que convêm à sua natureza, para aumentar sua potência de agir e, por conseguinte, seu grau de perfeição. Na medida do aumento de sua perfeição, aumenta também o seu nível de entendimento do mundo, até que possa atingir o terceiro grau de conhecimento, aquele que, segundo, Deleuze, nos conduz ao conhecimento das essências: “a figura do terceiro gênero é um triângulo que reúne as ideias adequadas de nós mesmos, de Deus e do mundo”¹⁵¹ –, das partes dos corpos desde a mais ínfima delas, dos corpos que existem dentro dos corpos...

Dans la plus petite partie du corps, la plus inaccessible, la plus indiscernable, invisible même, il y a une multiplicité d’autres corps qui s’articulent les uns aux

¹⁴⁸ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000, p. 16.

¹⁴⁹ MARGEL, Serge. *Aliénation - Antonin Artaud. Les généalogies hybrides*. Paris: Galilée, 2008, p. 21-22. [“o reenvio infinito pelo qual os corpos se entrelaçam nos corpos, sem que nenhum deles se reduza à identidade de um só corpo finito, completo, *acabado*”].

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002, p. 64.

autres qui s'enchevêtrent à l'infini, selon la loi d'un devenir possible. (...) Ce qui compte finalement, ce ne sont pas les parties elles-mêmes du corps, les membres, organes, cellules ou particules qui en composent la totalité ou l'unité, qui en délimitent ou en restreignent le champ des potentialités, des désirs, des mouvements, des actions, mais les énergies émergentes, les forces vives, les activités intensives, disons les *possibles*, qui agencent un réseau systématique de renvois ou de plis entre les corps stratifiés ou enchevêtrés, qu'aucun corps ne peut contenir à lui seul, synthétiser dans son unité ou représenter dans sa totalité¹⁵².

Dispersão que não permite que os corpos se enquistem em modelos fixos, consagrados pela ordem social e jurídica, e que libera suas forças de vida para projetá-los sempre em devir, destinados a um porvir em que nenhuma síntese, nenhuma totalidade poderá jamais encerrá-los. Por isso, a necessidade de escapar à fragmentação que isola e separa cada parte do corpo das outras partes para, em seguida, organizá-las em organismo e, deste modo, facilitar sua submissão às injunções do espírito, este representante de Deus. É isto que ocorre, segundo Artaud, com os órgãos. Cada órgão tomado por si como uma realidade única apartada de todo o resto abre-se à utilização de cada resto tomado em unidade para alienar o humano de suas potencialidades, desejos, capacidade de agir, de sua força de vida e, finalmente, de seu corpo e de seu ser. A impossibilidade imposta pelo espírito de que esses possíveis sejam agenciados nessa “rede sistemática de envios” apela a uma decisão pelo impossível. Aporia do corpo: a decisão pelo indecidível desse impossível-possível.

É nesse limite que esses corpos híbridos, excessivos, irão compor o que Artaud vai chamar de “estratificações provisórias de estados de vida”, pois do ponto de vista artaudiano “il serait vain de considérer les corps comme des

¹⁵² Ibidem, p. 22. [Tradução minha: “Na menor parte do corpo, a mais inacessível, a mais indiscernível, invisível mesmo, há uma multiplicidade de outros corpos que se articulam uns aos outros, que se entrelaçam ao infinito, segundo a lei de um devir possível. (...) Pois o que importa, finalmente, não são as próprias partes do corpo, os membros, órgãos, células ou partículas que lhe compõem a totalidade ou a unidade, que lhe delimitam ou lhe restringem o campo das potencialidades, dos desejos, dos movimentos, das ações, mas as energias emergentes, as forças vivas, as atividades intensivas, digamos os *possíveis*, que agenciam uma rede sistemáticas de reenvios ou de dobras entre os corpos estratificados ou entrelaçados que nenhum corpo pode conter por si só, sintetizar em sua unidade ou representar em sua totalidade”].

organismes imperméables et fixés. Il n’y a pas de matière, il n’y a que des stratifications provisoires d’états de vie”¹⁵³. Não acreditamos se tratar aqui da negação absoluta da matéria, de sua substituição por uma substância evanescente, transcendental, mas de uma materialidade móvel, em mutação, impossibilitada por essa mobilidade mutante de converter-se em matéria rígida impermeável, aquela do corpo morto, do corpo próprio. Pois cada estratificação, a cada vez que ocorre instala a morte no corpo. Desestratificá-lo é inoculá-lo com essa energia de vida para assegurar-lhe sobrevivência contra as forças da morte.

A decisão impossível de Artaud é pelo combate contra o corpo organizado em órgãos, em organismo, “car liez-moi si vous le voulez, mais il n’y a rien de plus inutile qu’un organe”¹⁵⁴, e pela proposta de construção de um corpo sem órgãos. Cada órgão tomado, neste sentido, como um estrato que precisa ser desfeito, desestratificado, para que se desarticule no *Teatro da Crueldade* a estase do corpo provocada pelo organismo, este inimigo e parasita do corpo.

2.1 - O corpo sem órgãos contra o juízo de Deus

No ensaio “como criar para si um corpo sem órgãos?”, presente no terceiro volume de “Mil Platôs” (1996), Deleuze e Guattari propõem um roteiro para sua criação posto não se tratar propriamente de um conceito, mas de uma prática, de uma experimentação a ser empreendida por cada um que deseje construir para si um CsO¹⁵⁵. Tal empreendimento decorre, portanto, do desejo, da máquina desejante, e de uma atitude deliberada, de uma decisão individual. E de onde há desejo, de toda decisão desejante, decorre censura e repressão, daí essa experimentação tomar a dimensão de uma decisão política, como apontam Deleuze e Guattari, pois “não deixarão você experimentar em seu

¹⁵³ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 399. [“seria vão considerar os corpos como organismos impermeáveis e fixados. Não há matéria, há somente estratificações provisórias de estados de vida”].

¹⁵⁴ ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 2003, p. 61. [“porque atem-me se quiserem, mas não há nada de mais inútil do que um órgão”].

¹⁵⁵ A partir deste momento faremos referência ao “Corpo sem Órgãos” utilizando a mesma sigla “CsO” usada por Deleuze no ensaio “Como criar para si um Corpo sem Órgãos”, presente na obra “Mil Platôs 3 – capitalismo e esquizofrenia”.

canto”¹⁵⁶. Trata-se ainda de tarefa arriscada, muitas vezes penosa, dolorosa, sem qualquer garantia de êxito, podendo até mesmo conduzir à morte:

Não é tranquilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao corpo sem órgão não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite¹⁵⁷.

Encontrar o seu CsO seria assim uma “questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide”¹⁵⁸. Criar para si um CsO é, deste modo, decidir pelo indecível, posto que o CsO está sempre por vir, em um porvir do qual, uma vez empreendido o primeiro passo, não se pode mais dele fugir, abandoná-lo, mas seguir em direção a um limite que está sempre mais e mais além, em que cada passo represente uma dança, uma alegria, um aumento de perfeição, pois “não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu”¹⁵⁹. Trata-se de desfazer o nosso eu ao mesmo tempo em que o refazemos; desfazer o eu desfazendo os órgãos, desfazendo o corpo, para refazer o eu, refazendo o corpo, um CsO. Por isso, há que se estar atento aos riscos de fracasso e aos perigos que surgem no caminho. Deleuze e Guattari apontam como o principal deles a criação de “corpos esvaziados em lugar de plenos”¹⁶⁰, ou seja, corpos drogados, hipocondríacos, masoquistas, paranoicos, só se podendo evitá-los por atitudes de prudência. Trata-se de tarefa de toda uma vida que nunca chegará a seu termo. Fazer um “corpo sem órgãos” requer prudência para enfrentar os perigos, mesmo o de morte, que seu fazimento representa. Prudência “como regra imanente à experimentação”¹⁶¹.

¹⁵⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012, p.12.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 13.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Ibidem.

Para cada tipo de CsO há duas fases distintas: fabricação do CsO e, em seguida, fazer circular, deixar que aí passe algo. Para Deleuze e Guattari,

O corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes: um nome próprio para cada um, povoamento do CsO, Metrôpoles, que é preciso manejar com o chicote. O que povoa, o que passa e o que bloqueia?¹⁶².

O que passa, povoa e circula são as intensidades. O que impede que elas circulem é um “ponto paranoico”, um “ponto de bloqueio”, por isso, há que se estar atento a eles, buscar evitá-los, abri-los, deixar escancaradas as comportas, os vasos comunicantes, para deixar passar o fluxo das intensidades e para que não haja a estagnação dos modos em que são produzidos os CsO. É exatamente a circulação dessa energia intensiva que força a transformação dos órgãos, sua desestratificação, sua mudança de limiar:

Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão dos organismos e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamentos de grupos, migrações, tudo isto independentemente das *formas acessórias*, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras¹⁶³.

É nesse sentido que Deleuze e Guattari verão na *Ética* de Espinosa a fonte explicativa de todo esse movimento de intensidades, forças, energias e modos desencadeados para a produção de um CsO, pois para os filósofos franceses,

Os atributos são os tipos ou os gêneros de CsO, substâncias, potências, intensidades Zero como matrizes produtivas. Os modos são tudo o que se passa: as ondas e as vibrações, as migrações, limiares e gradientes, as intensidades produzidas sob tal ou qual tipo substancial a partir de tal matriz. (...) Multiplicidade formal dos atributos substanciais que constitui como tal a unidade ontológica da substância. *Continuum* de todos os atributos ou gêneros de intensidade sob uma mesma substância, e *continuum* das intensidades de um certo gênero sob um mesmo tipo ou atributo. *Continuum* de todas as

¹⁶² Ibidem, p. 16.

¹⁶³ Ibidem.

substâncias em intensidades, mas também de todas as intensidades em substância. *Continuum* ininterrupto do CsO. O CsO, imanência, limite imanente. Os drogados, os masoquistas, os esquizofrênicos, os amantes, todos os CsO prestam homenagem a Espinosa. O CsO é o *campo de imanência do desejo, o plano de consistência* própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)”¹⁶⁴.

O desejo como princípio de produção ao constituir o CsO como seu “campo de imanência” é o que torna a criação do CsO esse processo contínuo apontado por Deleuze e Guattari. Neste sentido, Laurent Bove considera que nunca paramos de desejar, de buscar o princípio do prazer, pois assim que o obtemos, que “fruímos a coisa desejada”¹⁶⁵, nosso corpo ultrapassa um limiar, obtém uma transformação, para logo partir em busca de outro desejo, pois como afirma Espinosa:

ao fruirmos uma coisa que apetecíamos, acontece mui frequentemente que, por esta fruição, o Corpo adquira uma nova constituição pela qual seja determinado diferentemente e se excitem nele outras imagens de coisas; e simultaneamente a Mente começa imaginar umas coisas e a desejar outras¹⁶⁶.

Deleuze e Guattari denominam esse movimento de “processo contínuo do desejo positivo”¹⁶⁷ que gera uma alegria que lhe é imanente “como se ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplanções”¹⁶⁸, que o dissocia da falta por não implicar falta alguma, este fantasma que o psicanalista, o substituto mais recente do padre na ótica dos dois filósofos franceses, conserva para trair o desejo ao continuar a inscrevê-lo na lei negativa da falta. Essa energia alegre circulante “distribuirá as intensidades de prazer” cujo objetivo seria o de

¹⁶⁴ Ibidem, pp. 17-18.

¹⁶⁵ BOVE, Laurent. *La Stratégie du Conatus*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1996, p. 35.

¹⁶⁶ ESPINOSA, Barukh de. *ÉTICA*. Trad. Grupo de Estudos Espinosanos; coordenação Marilena Chauí. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 337.

¹⁶⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012, p.19.

¹⁶⁸ Ibidem.

neutralizar as afecções tristes, abrir os pontos de bloqueio do circuito de intensidades e, por esta via, “deprender um plano de consistência do desejo”¹⁶⁹.

O campo de imanência ou plano de consistência deve ser construído; ora ele pode sê-lo em formações sociais muito diferentes, e por agenciamentos muito diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que não têm o mesmo tipo de corpo sem órgãos. Ele será construído pedaço a pedaço, lugares, condições, técnicas, não se deixando reduzir uns aos outros. A questão seria antes saber se os pedaços podem se ligar e a que preço. Há forçosamente cruzamentos monstruosos. O plano de consistência seria, então, o conjunto de todos os CsO, pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso, mas num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo seus gostos, que ele teria conseguido abstrair de um Eu, segundo uma política ou uma estratégia que se teria conseguido abstrair de tal ou qual formação, segundo tal procedimento que seria abstraído de sua origem¹⁷⁰.

Fabricar um CsO depende, então, do agenciamento das intensidades produzidas sobre um CsO. Estas intensidades se encontram em regiões que receberão de Deleuze e Guattari, que, por sua vez, a tomam emprestada de Bateson¹⁷¹, a denominação de platôs: “Um platô é um pedaço de imanência. Cada CsO é feito de platôs. Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com os outros platôs sobre o plano de consistência. É um componente de passagem”¹⁷².

Platôs, estratos, as vias de abertura ou de bloqueio à circulação dos fluxos, das intensidades. Não se cria um CsO “se se permanece fechado no organismo, ou em um estrato que bloqueia os fluxos e nos fixa neste nosso mundo”¹⁷³. O combate de Artaud se faz contra a organização dos órgãos que é o organismo, ele próprio o utilizador do corpo. E o juízo de Deus, de onde as “forças obscuras” retiram seu poder, é a operação que transforma os órgãos em

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 22.

¹⁷¹ BATESON, Gregory. *Vers une écologie de l'esprit*, p. 125-126. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 23.

¹⁷² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 23.

¹⁷³ Ibidem, p. 24.

organismo, que aprisiona o corpo nos estratos que formam o organismo e que se acumulam sobre o CsO para aniquilá-lo. Liberar o CsO significa, então, desfazer essas camadas que compõem o organismo e que ainda se acumulam umas sobre as outras formando um bloco espesso e sedimentado que urge desestratificar, desarticulando cada uma dessas articulações que bloqueiam o CsO.

Cada estrato que se desfaz representa uma perda de potência do organismo e a afirmação do *conatus* no CsO. É este o momento em que o CsO enfrenta a morte e afirma seu princípio de vida. No escólio da proposição XIII, do livro II da *Ética*, Espinosa afirma que “quanto mais as ações de um corpo dependem somente dele próprio (...) tanto mais apta é a sua mente para entender distintamente”¹⁷⁴ e, portanto, tanto mais apto se torna este corpo para aumentar sua potência de agir e de pensar, sua capacidade de atuar na construção de seu plano de consistência e, conseqüentemente, sua força de vida.

Deleuze e Guattari distinguem um conjunto de três grandes estratos que estão sempre à nossa espreita, lançando seus tentáculos para nos sujeitar a seu inteiro controle, pois nunca paramos de ser estratificados:

o organismo, a significância e a subjetivação. A superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição. Você será organizado, você será um organismo, organizará seu corpo – senão você será um deprimido. Você será significativo e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo¹⁷⁵.

Mas, afirmando ao mesmo tempo a necessidade de sua desestratificação pois,

Ao conjunto dos estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as *n* articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação

¹⁷⁴ ESPINOSA, Barukh de. *ÉTICA*. Trad. Grupo de Estudos Espinosanos; coordenação Marilena Chauí. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 151.

¹⁷⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, op. cit., p. 25

sobre este plano (nada de significante, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação)¹⁷⁶.

Tal processo exige, entretanto, que se aja com prudência. Não se combate os estratos com violência ou grosseiramente. É necessário considerá-los com paciência e atenção, lembrando o conselho artaudiano de considerar-se pormenorizadamente, observando, escutando cada estrato em sua minúcia, para então,

abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensur. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se¹⁷⁷.

Contra a significância que “cola na alma”, Deleuze e Guattari opõem como antídoto a experimentação. O juízo de Deus organiza o mundo, cria as regras que o determinam e o estruturam, é o significado, o significante, a interpretação, a memória. Por outro lado, o CsO desarticula toda essa organização, substitui o organismo; é a experimentação que “substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade”¹⁷⁸. Fazer a escrita romper os liames do significante e do significado, fazê-la agir sobre o “tecido canceroso da significância, um corpo brotando do déspota que bloqueia toda circulação de signos”¹⁷⁹ só será possível pela experimentação de uma escrita outra atravessada pelo corpo, em toda a extensão do corpo requisitada em um processo de amplitude, de abertura infinita, abrindo o corpo à escrita e a escrita ao corpo, para que nessa abertura de um para o outro ambos possam expandir suas possibilidades de expressão ao limite que forçará essa abertura permanentemente. Também Jean-Luc Nancy afirma a necessidade de

¹⁷⁶ Ibidem, p. 25.

¹⁷⁷ Ibidem, pp. 25-26.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 28.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 29.

“distender o lugar, a abertura dos corpos”¹⁸⁰, tal como faz Artaud para ao “dilatar o corpo de sua noite intensa”, provocar a afirmação explosiva que abrirá espaço a seu corpo, liberando-o assim do nada, da prisão interior do organismo, para escrevê-lo, excrevendo-o, no CsO da *escritura*:

dilater le corps de ma nuit intense,

du néant interne

de mon moi

qui est nuit,

néant,

irréflexion,

mais qui est explosive affirmation

qu’il y a

quelque chose

à quoi faire place :

mon corps.¹⁸¹

Corpo, portanto, como um estado de estratificação contínua porque sempre provisória. Movimento de estratificação e desestratificação que não cessa, espaço em constante metamorfose, “le lieu infini d’une métamorphose. Un corps c’est ce qui se transforme ; sans cesse, il change de forme”¹⁸². Por tal razão lhe é impossível constituir-se uma marca identitária e estável. Ele devém o irrepresentável, jamais podendo se representar por ele mesmo e “desde o

¹⁸⁰ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000, p.15.

¹⁸¹ ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 2003, p. 51. [“Dilatar o corpo de minha noite intensa // do nada interno / do meu eu // que é noite, / nada, / alucinação, // mas que é explosiva afirmação / que há / alguma coisa / à qual abrir espaço: // meu corpo”].

¹⁸² MARGEL, Serge. *Aliénation - Antonin Artaud. Les généalogies hybrides*. Paris: Galilée, 2008, p. 25. [“o lugar infinito de uma metamorfose. Um corpo é o que se transforma; sem cessar, ele muda de forma”].

outro”. Corpo que se encontra disperso não apenas nas suas relações com outros corpos, mas disseminado também nas coisas. Para Artaud, “l’homme n’est pas seulement *répandu* dans son corps, il est répandu dans le dehors des choses, comme un mort oublié de son corps et qui nage autour de son corps parce qu’il a oublié son corps et que son corps a oublié le soi-même (...)”¹⁸³. Ou seja, o corpo está também em relação com o fora, o fora do corpo, recebendo os influxos das coisas, do mundo, da história. Neste sentido, ele se transforma, se refaz, nessa permeabilidade desde dentro com o fora, dentro e fora, dentro-fora, “esse dentro-fora do corpo que constitui uma das aporias do próprio corpo: ser este aqui estando aí. Nunca coincidindo com ele mesmo”¹⁸⁴. O “eu” um corpo com os outros corpos – pensando com Nancy também “um outro é um corpo, porque só um corpo é um outro”¹⁸⁵ formando o “nós” –, “eu” e os outros corpos, nós que atam, desatam, reatam, reproduzindo sempre o mesmo jogo, formando mundos.

Poderíamos ainda assimilar o combate artaudiano pelo refazimento do corpo a “um toque de sentido”, ou seja, nas palavras de Nancy, “le retranchement d’une singularité dans son affirmation de l’être: une touche de sens”¹⁸⁶. Em seu contato com o mundo, com os outros seres, contato feito de máxima tensão, é um *sentido* ou múltiplos são os *sentidos* que dele se destacam, a cada vez, a cada contato de um com o outro, em toda superfície desse “espaçamento de sentido”, nessa “répétition syncopée des origines-de-monde que sont, chaque fois, l’un ou l’autre”¹⁸⁷. Pois, para Nancy, cada singularidade é uma origem de mundo e toque de sentido. É desse modo que “il y a donc d’emblée la répétition des touches de sens, que le sens exige”¹⁸⁸.

¹⁸³ ARTAUD, op. cit., p. 968. [“o homem não está apenas *disperso* em seu corpo, ele está disperso no fora das coisas, como um morto esquecido de seu corpo e cujo corpo esqueceu o si mesmo”].

¹⁸⁴ KIEFFER, Ana. “Escrita e corpo – inscrições, excreções, exceções”. In: *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Org. Piero Eyben. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012, p. 53.

¹⁸⁵ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000, p. 30.

¹⁸⁶ Ibidem. *Être singulier pluriel*. Paris: Éditions Galilée, 2013, p. 24. [“esse entrancheamento de uma singularidade em sua afirmação de ser: um toque de sentido”].

¹⁸⁷ Ibidem, p. 24. [“repetição sincopada das origens-de-mundo que são, a cada vez, um ou outro”].

¹⁸⁸ Ibidem. [Tradução minha: “há, portanto, em primeiro lugar, a repetição dos toques de sentido, que o sentido exige”].

2.2 – Jacques Derrida e o Corpo sem Órgãos

Ao analisar o *Teatro da Crueldade*, Jacques Derrida identifica o combate artaudiano contra “a vida reconhecida pelo exterior dos fatos” e que “é portanto a vida das formas”¹⁸⁹. Aproximando esse pensamento da ideia deleuziana dos platôs, dos estratos, poderíamos identificar a forma como uma das estratificações, dos pontos de bloqueio da energia vital geradora do Corpo sem Órgãos. Há, portanto, que desarticulá-la opondo às formas “a força da vida”, conforme propõe Artaud. Ainda segundo Derrida, “o teatro da crueldade deverá reduzir esta diferença entre a força e a forma”¹⁹⁰, para o refazimento da carne. O roubo da palavra e da escritura, do espírito e do corpo, traduzir-se-á, na desapropriação de si mesmo, na expropriação da existência, no furto da própria carne. A restituição do sopro, da letra, da palavra, do gesto, do corpo, em suma, da vida, se fará no teatro pelo refazimento da carne:

“É preciso restaurar no teatro a integridade da carne rasgada por todas essas diferenças. Uma metafísica da carne, determinando o ser como vida, o espírito como corpo próprio, pensamento não separado, espírito ‘obscuro’ (...). Esta metafísica da carne é também presidida pela angústia da desapropriação, pela experiência da vida perdida, do pensamento separado, do corpo exilado longe do espírito. Tal é o primeiro grito”¹⁹¹.

O furto vai se dar pelos orifícios do corpo, pelas aberturas por onde ocorrerá a efração presidida pelo “grande Furtivo” cujo nome próprio é Deus. É desde o orifício do nascimento e do orifício da defecação, os pontos de origem de onde se derivam todas as outras aberturas, que o despojamento do meu corpo será operado pelo grande Outro, que sempre nos persegue e precede, que “sempre falou antes de nós”¹⁹², que se apodera de nosso nascimento, de nossa natureza, e até mesmo de nossa inatidade, “da própria inatidade de nosso

¹⁸⁹ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 263.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 264.

¹⁹² *Ibidem*, p. 266.

ser a si próprio”¹⁹³, pois está ali no ventre materno desde antes de nossa queda no mundo. É, então, de nosso próprio bem, de nosso valor, desde o nascimento e que desde então já não nos pertence, que somos usurpados por Deus, que ao fazê-lo toma nosso lugar e converte-se nesse valor impróprio, falso, ou o preço que paga todo aquele que nasce, para tornar-se ele próprio “o Valor, pois *duplicou* sempre já o verdadeiro valor que jamais existiu ou, o que vem a dar no mesmo, jamais existiu exceto antes de seu próprio nascimento”¹⁹⁴. Esse valor “originário”, esse “arquivador” que eu deveria ter retido em mim, que vai cair longe de mim desde que caí longe de meu próprio corpo pelo orifício do nascimento “e de que sou ainda roubado cada vez que uma parte de mim cai longe do meu corpo, é a obra, é o excremento, a escória, valor anulado por não ser retido e que pode se tornar, como se sabe, uma arma perseguidora, eventualmente contra mim próprio”.¹⁹⁵

A obra é assim associada à defecação, ela própria entendida por Artaud como uma espécie de nascimento, um arqui-roubo. As fezes, essas partes preciosas que saem de mim, que caem do meu corpo, que me sujam, e que eu deveria reter em mim, constituem o episódio de roubo cotidiano, como reprodução do roubo originário, ao qual estou submetido, tal como a obra que cai longe de meu corpo e também me deprecia. Por esta razão Artaud associa a escrita e, por extensão, a obra à sujidade, “*toute l’écriture est de la cochonnerie*”¹⁹⁶. E a própria associação de Deus, do Deus demiurgo, com a origem da obra o marca também com o signo da fecalidade, e sua história como a história da defecação: “*connaissez-vous quelque chose de plus outrageusement fécal / que l’histoire de dieu...?*”¹⁹⁷, questiona Artaud. Um Deus que na verdade não *cria*, que é negação da vida, o grande usurpador, o ladrão por excelência que opera pela sutílização da minha obra e da minha força de

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem, 267.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ ARTAUD, Antonin. *L’Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 1994, p. 106. [“toda escrita é porcaria”].

¹⁹⁷ Idem. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 1665. [Tradução minha: vocês conhecem alguma coisa de mais ultrajantemente fecal / que a história de deus?”].

vida ao forçar seu decaimento de meu corpo. Seu contrário, o verdadeiro artista criador seria Satanás “que com suas tetas úmidas / só nos dissimulou o nada”. “Sou Deus e Deus é Satanás; e como Satanás é a criatura de Deus (...), Deus é a minha criatura, o meu duplo que se introduziu na diferença que me separa da minha origem, isto é, no nada que abre a minha história”.

Em comentário ao trecho do poema *Le Théâtre de la Cruauté*, de Artaud, onde se lê: “Pois é preciso ser um espírito para / cagar, / um corpo puro não pode / cagar. Aquilo que caga / é a cola dos espíritos / encarniçados em lhe roubar alguma coisa / pois sem corpo não se pode existir”¹⁹⁸, Derrida assente que

A história de Deus é portanto a história da Obra como excremento. A própria escato-logia. A obra, como o excremento, pressupõe a separação e produz-se nela. Procede portanto do espírito separado do corpo puro. É uma coisa do espírito, e reencontrar um corpo sem mancha é fazer-se um corpo sem obra¹⁹⁹.

Reapropriar-se de minha palavra e do meu corpo só poderá ocorrer pela recusa da obra enquanto excremento. Tal recusa não se traduz, no entanto, em sua rejeição, mas em sua retenção em mim para que não mais caia longe do meu corpo e me emporcalhe ao me separar do que me é próprio. Esse “corpo sem obra” que Artaud intenta refazer é, portanto, um corpo que não defeca, um corpo puro, limpo de toda dejeção. Ou ainda, nas palavras de Derrida:

A minha obra, o meu rasto, o excremento que *me* rouba *do* meu bem depois de *eu* ter sido roubado *por ocasião do* meu nascimento, deve portanto ser recusado. Mas recusá-lo não é aqui rejeitá-lo, é retê-lo. Para me guardar, para guardar o meu corpo e a minha palavra, é necessário que eu retenha a obra em mim, que me confunda com ela para que entre mim e ela o Ladrão não tenha a menor chance, que a impeça de cair longe de mim como escritura. (...) Deste modo, o que me despoja e me afasta de mim, o que rompe a minha proximidade comigo próprio, emporcalha-me: aí me separo do que me é próprio. Próprio é o nome do sujeito próximo de si – que é aquilo que é –, abjeto o nome do objeto, da obra à deriva. Tenho um nome próprio quando estou limpo²⁰⁰.

¹⁹⁸ ARTAUD, p. 113 apud DERRIDA, 2014, p. 268.

¹⁹⁹ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 268.

²⁰⁰ *Ibidem*.

Derrida evoca ainda, aproximando-o do excremento, o “pau fecal” como metáfora do pênis, que assim como a obra deve manter-se ereto. Mas a obra enquanto excremento é matéria e, por tal razão, desprovida de força, informe e sempre a cair de meu corpo como restos do meu corpo morto. Daí a impossibilidade da obra colocar-se de pé, não sendo nela que me erguerei da morte em vida. “A salvação, o estatuto, o estar-de-pé, só serão possíveis numa arte sem obra. Sendo a obra sempre obra de morto, a arte sem obra, a dança ou o texto da crueldade será a arte da própria vida”²⁰¹.

A salvação pretendida por Artaud estaria então no “corpo-limpo-de-pé-sem-porcária”. Recusar-se a oferecer-se submisso, deitado, ao comentário, seja ele crítico ou clínico, portador do mal e da sujidade, abre à possibilidade de extirpação da doença do ocidente, já referida no capítulo anterior, pela manutenção da integridade da carne, da apresentação do corpo vivo de pé, contra a representação do corpo morto, contra o mal e a morte, na cena do *Teatro da Crueldade* que quer dizer vida e na dança, pois segundo Artaud “il n’y a la peste, / le choléra, / la variole noire / que parece que la danse / et par conséquent le théâtre / n’ont pas encore commencé à exister”²⁰². E existirá na apresentação do corpo vivo a cada vez, no acontecimento performático da encenação que nunca se dará a mesma a cada novo espetáculo – teatro da *repetição*, mas da repetição que se repete como *rastro*, iterabilidade que implica alteridade; teatro da imprevisibilidade, como “qualquer ato da vida”, a própria crueldade: “eu disse ‘crueldade’ como teria dito ‘vida’”²⁰³.

Derrida discorda das várias tentativas de aproximação de Artaud a outros poetas loucos como Hölderlin ou Nietzsche que também professaram o estar de pé e a dança como uma espécie de profilaxia à doença ocidental, como meio para evitar a obra como excremento, como queda para fora de si. Do ponto de vista derridiano, o estar-de-pé nos escritos desses poetas ainda é por demais

²⁰¹ Ibidem, p. 269.

²⁰² ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 1660. [“Só há a peste, / a cólera, / a varíola negra / porque a dança / e por conseguinte o teatro / ainda não começaram a existir”].

²⁰³ Idem. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 134.

metafórico por inscrever-se no domínio da letra, na soberania da palavra, por acomodar-se à matéria excremental da obra, “o estar-de-pé da obra é, mais precisamente ainda, o domínio da letra sobre o sopro”²⁰⁴. No sentido oposto de Hölderlin e Nietzsche, Artaud sempre recusou o estar-de-pé como ereção metafórica em seus escritos, o que já havia prevenido desde o princípio como no seguinte excerto de *Le Père Nerfs*: “Et je vous l’ai dit: pas d’œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d’esprit, rien. Rien, sinon un beau Père-Nerfs”²⁰⁵. Insurgir-se contra a obra implica para Artaud na destruição da metáfora, esta espécie de alienação na alienação, pois está nela a responsabilidade pela superstição que se deve conjurar uma vez que “é preciso acabar com a superstição dos textos e da poesia *escrita*”²⁰⁶. É somente pela morte da metáfora que seria possível “estar-de-pé-fora-de-si-na-obra-roubada”²⁰⁷ e, por conseguinte, lançar o teatro ao perigo da crueldade.

A restituição da carne, do *meu* nascimento, a reapropriação do corpo e o lançar-se ao perigo como devir passa pela destruição da cena clássica. O teatro clássico é compreendido por Artaud como um teatro do órgão. Teatro calcado na palavra, em um texto que o precede, soprado por um Deus-autor que preside a cadeia hierárquica e que submete à sua autoridade despótica o diretor, os atores e a própria cena, estes reduzidos a “simples órgãos de registro”²⁰⁸, a meros comentadores – fragmentados e funcionando como órgãos, organizados como organismo estratificado. O *Teatro da Crueldade* será, então, o lugar da redução do órgão, da desestratificação dessa estrutura orgânica.

Ao encetar a disjunção da palavra articulada para a criação de uma nova *escritura* teatral, Artaud pensa também em atacar a organização do corpo em membros e funções que implica no despojamento de meu corpo próprio. “Artaud

²⁰⁴ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014,, p. 271.

²⁰⁵ ARTAUD, Antonin. *L’Ombilic des Limbes suivi de Le Père-nerfs et autres textes*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 1994, p. 107. [“E eu lhe disse: nada de obras, nada de língua, nada de palavra, nada de espírito, nada. Nada, senão um belo Pesa-Nervos”].

²⁰⁶ Ibidem. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 87.

²⁰⁷ DERRIDA, op. cit., pp. 272-273.

²⁰⁸ ARTAUD, op. cit., p. 8.

teme o corpo articulado tal como teme a palavra articulada, o membro como a palavra, dum único e mesmo jato, por uma única e mesma razão. Pois a articulação é a estrutura do meu corpo e a estrutura é sempre estrutura de expropriação²⁰⁹. É a fragmentação do corpo em órgãos que abre buracos na carne por onde penetra furtivamente o espírito; são essas falhas que fazem o corpo escapar-se de si, impedindo, por isso mesmo, seu funcionamento, sua capacidade de expressar-se e a escuta de sua minúcia, lançando-o sempre para longe de si mesmo. “O órgão acolhe portanto a diferença do estranho no meu corpo, é sempre órgão da minha perda”²¹⁰.

É preciso, portanto, para a concepção da *escritura* desse teatro inorgânico, do *Teatro da Crueldade*, emancipar-se do texto, do “*logos* primeiro”, liberar-se da palavra soprada longe do corpo, do discurso límpido e da metafísica do sentido claro que sufocam o pensamento e a vida. Forjar então uma *escritura* para além da palavra, ou *escritura* da palavra-gesto que desperta no grito, na onomatopeia, na força das entonações, na projeção de suas sonoridades, na força do golpe da língua, compondo o que Derrida denomina uma “gramática universal da crueldade”²¹¹. Sua *glossopoièse* seria o perfazimento dessa linguagem-gesto. Linguagem gestada no corpo e gestante de corpos reavivados:

Je connais un état hors de l'esprit, de la conscience, de
l'être,
et qu'il n'y a plus ni paroles ni lettres,
mais où l'on entre par les cris et par les coups.
Et ce ne sont plus des sons ou des sens qui sortent,
plus des paroles
mais des C O R P S.

Cogne et foutre,

dans l'inferral brasier où plus jamais la question de la
parole ne se pose ni de l'idée.

Cogner à mort et foutre la gueule, foutre sur la gueule,
Est la dernière langue, la dernière musique que je connais,

²⁰⁹ DERRIDA, op. cit., p. 275.

²¹⁰ Ibidem, p. 276.

²¹¹ Ibidem, p. 284.

et je vous jure qu'il en sort des corps
et que ce sont des CORPS *animés*.

**ya menin
fra te sha
vazile
la vazile
a te sha menin
tor menin
e menin menila
ar menila
e inema imen²¹²**

Se Artaud pretendia através de seus desenhos provocar um deslocamento da retina para levar o olho a projetar um outro olhar sobre as obras de arte e uma outra relação de sentido que escapasse às leituras e interpretações enquadradas pelo sistema da arte, e até mesmo de uma mirada de *sentido* em que este estivesse sempre escapando, suas glossolalias teriam esse mesmo efeito de desarticulação orgânica da palavra, da quebra de sua estrutura linear e de sua significância objetivante. A contaminação de seus escritos por restos de palavras de línguas não identificadas ou mesmo oriundas de seu amplo lastro linguístico que passa pelo latim, pelo grego, pelo turco e pelo francês, por esses fragmentos reunidos em pilhas de cacos, forçam o tensionamento da língua para um além da palavra até o limite do ilegível: “É para analfabetos que escrevo”, disse certa vez Artaud. Se a retina descolada convoca um novo olhar, essa língua analfabética nos confronta a nosso analfabetismo ilustrado e nos impele a reaprender a ler, a escapar das injunções da leitura linear e de sentidos claros, a urdir uma leitura sempre em devir, aberta ao perigo pretendido por Artaud. Trama infundável a se desfazer depois de feita, pela impossibilidade de fixação de sentido, que uma vez determinado queda morto, performando-se tal como a astúcia empreendida por Penélope para fugir ao

²¹² ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Supplications*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 2003, p. 189. [“Eu conheço um estado fora do espírito, da consciência, do / ser, / et que não há mais nem palavras nem letras, / mas onde se entra pelos gritos e pelos golpes. / E não são mais sons ou sentidos que saem, / não mais palavras / mas C O R P O S. // Soco e porra, // no infernal braseiro em que nunca mais a questão da / palavra nem da ideia se colocará. // socar pra valer e quebrar a cara, esportada na cara, / é a última língua, a última música que conheço, // e eu lhes juro que daí saem corpos / e que são CORPOS *animados*. / ...”].

cortejo de seus cento e oito pretendentes²¹³, ao prometer-lhes fazer a escolha por um deles tão logo findasse a confecção da mortalha de Laertes, mas desfazendo à noite o que fizera durante o dia, adiando assim a espera da chegada do que virá e que talvez nunca chegue.

no tálamo entretece a tela sutilíssima
(...)
o que tecia em pleno dia, à luz da tocha,
Penélope durante a noite desfazia²¹⁴.

A renúncia à superstição do texto, à ditadura do autor e a um modelo de escritura imposto pela tradição falologocêntrica da cultura ocidental e legitimado pela submissão à “palavra representativa de um pensamento claro e pronto, escritura (alfabética e em todo caso fonética) representativa de uma palavra representativa”²¹⁵, se torna possível somente pela decisão por uma *escritura* outra, baseada na palavra-corpo, na corporeidade da palavra, cujo modelo é tomado do teatro praticado em outras tradições culturais que apresentam uma relação com o signo diferente daquela consagrada no ocidente.

Fora da Europa, no teatro balinês, nas velhas cosmogonias mexicana, hindu, iraniana, egípcia, etc., procurar-se-á sem dúvida temas mas também, por vezes, modelos de escritura. Desta vez, não só a escritura não será mais transcrição da palavra, não só será a escritura *do* próprio corpo, mas produzir-se-á, nos movimentos do teatro, segundo as regras do hieróglifo, de um sistema de signos em que a instituição da voz não mais comanda²¹⁶.

Essa *escritura* teatral não mais comandada pelo texto nem pela voz, regrada e ritmada pelo hieróglifo, que dá a cada um dos elementos que compõem a cena o estatuto de hieróglifo, “escrita na qual os elementos fonéticos se coordenam a elementos visuais, picturais, plásticos”²¹⁷, é o que permite a Artaud diferenciar, morar na demora dessa nova linguagem, adiar, pausar e

²¹³ BRANDÃO, Junito de Souza. Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 498.

²¹⁴ HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas: Trajano Vieira. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2012, pp. 44-45.

²¹⁵ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 283.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem, p. 351.

liberar pelo hieróglifo o *jogo* dos significantes e dos signos para que, assim, lhe possa ser “restituída a palavra roubada”²¹⁸.

Não é à custa da escritura mas entre duas escrituras que a diferença (*différance*) furtiva tinha podido insinuar-se, marginalizando a minha vida e fazendo da sua origem, da minha carne, o exergo e o jacente cansado do meu discurso. Era preciso, através da escritura feita carne, através do hieróglifo teatral, destruir o duplo, apagar a escritura *apó-crifa* que, roubando-me o ser como vida, me mantinha à distância da força escondida. Agora recuperar o discurso pode voltar a atingir o seu nascimento numa perfeita e permanente presença a si²¹⁹.

2.3 - O espaçamento espaçoso dos corpos

Todas essas transformações operadas por Artaud sobre a linguagem teatral do ocidente no sentido de conquista de uma *escritura* para além da palavra, da consecução de uma palavra não mais apartada do corpo, palavra-corpo, restitui à palavra sua condição de *res extensa*. Para Jean-Luc Nancy, todo corpo é extensão: “antes de qualquer coisa, um corpo se estende, e essa extensão o subtrai à condição irreal de ponto”²²⁰. Encerrado em seu interior, num “em-si”, o corpo reduzir-se-ia à sua condição de ponto e perderia toda sua dimensão extensiva; enquanto extensão, o corpo distancia-se dos outros corpos e, deste modo, ao deles se afastar, abre-se a suas relações, contatos, confrontações.

Ao tocar o meu corpo com minhas mãos toco-o a partir do *fora* que ele mesmo é, pondo-o em relação com o *fora*, com o mundo, o que nos dá a noção do quanto estamos “trançados ao mundo – não deve nos deixar esquecer que nosso entrelaçamento com o *fora* já sempre nos deixou expostos até no mais íntimo”²²¹. Intimidade que para Nancy constitui um outro fora. Não há, neste

²¹⁸ Ibidem, p. 285.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Tradução e organização: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015, p. 43.

²²¹ Ibidem.

sentido, propriamente o lugar do “dentro”, sobretudo do “dentro” em si mesmo, fantasma de sua interioridade. Ele está entre o *fora* e o *fora*, exposto ao mundo. Arrancado da proteção de seu casulo, que de tão interiorizado enquanto morada do espírito lhe localiza numa espécie de à parte do corpo, não mais retornará à sua pontualidade idealizada. “Distanciado de todos os foras sem no entanto jamais retornar ao ponto sem dimensão (pois sua *psyché* é *extensa* [...]), “dentro” ou “em-si” só podem se dar fora, *fora interno* e não *foro interno*”²²².

Essa ideia de extensão, de espaçamento, em Nancy, abre seu pensamento à mundanidade, trança-o ao mundo, ou, dito de outro modo, o constitui como um pensamento *no mundo*. O mundo para Nancy não existe enquanto uma entidade com posição ou localização pontual, determinável. Ele o pensa como “campo livre, espaço aberto, lugar da vinda”²²³, espaço de abertura e de errância do que vem, do que está sempre por chegar, de uma presença cuja vinda incessante só pode se dar como *acontecimento*. Não há para Nancy um mundo circunscrito em sua univocidade, mas um espaço infinito atravessado por uma infinidade de mundos, “un monde, c’est toujours autant de mondes qu’il faut pour faire un monde”²²⁴. O mundo, deste ponto de vista, é sempre plural, “uma totalidade de sentidos”²²⁵. Enquanto lugar de existência de todo existir, o que constitui sua singularidade é a pluralidade de *sentidos*, tornando-o singular plural. É neste sentido que a noção de mundo em Nancy “reflete a oposição para com a ideia de *mundus* como ordenação ou *cosmos* e, como tal, a recusa da ideia metafísica de *sentido do mundo*”²²⁶, pois mundo e *sentido* se dão simultaneamente, são gerados um com o outro, um no outro, na irremediável pluralidade de *sentidos*: *o mundo é dom de sentidos*²²⁷.

Para Nancy, o *sentido* se dá a cada vez que há um encontro entre dois, são dois mundos que se tocam gerando um outro toque de sentido e, portanto,

²²² Ibidem.

²²³ NANCY, p. 95 apud MONTEIRO, 2013, p. 33.

²²⁴ Idem. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 2013, p. 33. [“Um mundo é sempre tantos mundos quanto necessário para fazer um mundo”].

²²⁵ NANCY, 2002, p. 34 apud MONTEIRO, 2013, p. 33.

²²⁶ MONTEIRO, Hugo. “Figurações do infigurável: entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy”. In: Revista Filosófica de Coimbra, n. 45. Coimbra, 2013, p. 33.

²²⁷ NANCY, pp. 13-20 apud MONTEIRO, 2013, p. 33.

uma outra *origem* de mundo. Uma singularidade que se dá *com*, um com o outro, formando o *nós* como sentido singular plural, fazendo o sentido circular: “*l’être lui-même nous est donné comme le sens. L’être n’a pas de sens, mais l’être lui-même, le phénomène de l’être, c’est le sens, qui est à son tour sa propre circulation – et nous sommes cette circulation*”²²⁸. Não há, portanto, sentido *a priori*; ao mesmo tempo que o *sentido* não se fixa, sua circulação anula sua estase. O *sentido* só se dá nessa circulação, no toque dos seres, no encontro dos corpos, não havendo *sentido* se este não for partilhado. Pensando a noção de partilha do *sentido*, entendemos com Nancy que *sentido* e significação não significam a mesma coisa. Há algo de um significado que não é significação, não é apriorístico e não possui um em-si. O *sentido* não se fecha na significação, está em sua borda, *khôra*. Na circulação em que se dá, o sentido só tem lugar no “estar-com” (*être-avec*): “car un mot n’est ce qu’il est que parmi tous les mots, et une parole n’est ce qu’elle est que dans l’‘avec’ des paroles. Le langage est essentiellement dans l’avec”²²⁹.

Para Nancy, o sentido começa onde a *presença* não é mais pura presença, ao se desarticular da idealidade da presença para ser ela mesma *enquanto tal* (*en tant que telle*). Esta *presença* enquanto tal pressupõe o espaçamento, não se dá senão no afastamento e atração dos corpos e na partilha da *presença*. “La pure présence impartagée, présence à rien, de rien, pour rien, n’est ni présente, ni absente: simple implosion sans trace d’un être qui n’aurait jamais été”²³⁰. Neste sentido, Nancy considera que o que chamamos “a criação do mundo” nunca ocorre a partir do nada, de uma pureza que não teria outro destino senão o de implodir no nada de onde jamais poderia sair, mas tem lugar na explosão deste *nada* e na conseqüente irrupção da *presença* na multiplicidade original de sua partilha. Espaçamento espaçoso do *sentido*,

²²⁸ Ibidem. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 2013, p. 20. [“o próprio ser nos é dado como o *sentido*. O ser não *tem* sentido, mas o próprio ser, o fenômeno do ser, é o sentido, que é por sua vez sua própria circulação – e nós somos esta circulação”].

²²⁹ Ibidem, p. 110. [“pois uma palavra não é o que ela é senão entre todas as palavras, e uma fala não é o que ela é senão no ‘com’ das falas. A linguagem está essencialmente no com”].

²³⁰ Ibidem, p. 20. [“A pura presença não-partilhada, presença a nada, de nada, por nada, não está nem presente nem ausente: simples implosão sem rastro de um ser que nunca *existiu*”].

espaçamento *como sentido* e circulação, diz Nancy, para dizer ainda:

Il n'y a pas d'autre sens, s'il est permis de le dire ainsi, que le sens de la circulation – et celle-ci va dans tous les sens de tous les espaces-temps ouverts par la présence à la présence. Toutes les choses, tous les étants, tous les existants, les passés et les à-venir, les vivants et les morts, les inanimés, les pierres, les plantes, les clous, les dieux – et « les hommes », c'est-à-dire ceux qui exposent comme telle le partage et la circulation, en disant « nous », en se *disant nous* dans tous les sens possibles de cette expression, et en se disant nous pour la totalité de l'étant²³¹.

Essa partilha e circulação do *sentido* em todos os sentidos implicando todos os entes em comunidade dá a dimensão ética e política do pensamento nancyano ao pensar a produção do *sentido* em um *nós*, em uma comunidade, em um *sentido* de comunidade que se constrói em todos os *sentidos*, abrindo-nos à assimilação de um outro *sentido* de comunidade, de comunidade impossível, no movimento insanável do *sentido* para que possa escapar das clausuras dos sentidos sedimentados, arrogantes e autoritários impostos pelos poderes sociais e políticos estabelecidos, os mesmos que Artaud tentava explodir com sua arte subversiva.

Explosão e partilha que se dá a cada vez, a cada vez a eclosão de um novo *sentido* de mundo, um *sentido* sempre por chegar, sempre em porvir, ou seja, como *acontecimento*. Este se dá ao mesmo tempo como singularidade e repetição. Poderíamos supor na ideia de *acontecimento* um ponto de encontro, uma instância do toque, entre os pensamentos de Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy. Essa partilha do *sentido* se repete a cada vez que ocorre o toque de *sentido*, mas ela não mais se repete como mesmidade, como simples repetição, mas como iterabilidade, outra vez um outro. “Um dos traços do acontecimento não é somente que ele venha como o que é imprevisível, o que vem decifrar o

²³¹ Ibidem, p. 21. [“Não há outro sentido, se assim é permitido dizê-lo, senão o sentido da circulação – e esta vai em todos os sentidos simultaneamente, em todos os sentidos de todos os espaços-tempo abertos pela presença à presença. Todas as coisas, todos os entes, todos os existentes, os passados e os por-vir, os viventes e os mortos, os inanimados, as pedras, as plantas, os pregos, os deuses – et ‘os homens’, ou seja, aqueles que expõem como tais a partilha e a circulação dizendo ‘nós’, *dizendo-se nós* em todos os sentidos possíveis desta expressão e *dizendo-se nós* para a totalidade do ente”].

curso ordinário da história, mas é também que ele é absolutamente singular”²³². No acaso do mundo, imprevisível, singularidade sempre endereçada a uma alteridade. Nancy, por sua vez, pensa a repetição como afirmação do *sentido* que se dá como a repetição do instante, de instante a instante, nada mais que esta repetição, ou seja, confirma Nancy, nada, pois se trata da repetição do que não volta, do que jamais retorna como o mesmo:

Répétition déjà comprise dans l’affirmation de l’instant, affirmant le passage de la présence et passant elle-même avec elle, affirmation abandonnée dans son mouvement même – pensée impossible, pensée qui ne se retient pas dans la circulation qu’elle pense, pensée du sens à même le sens, de son éternité comme la vérité de son passage²³³.

Presença que é só passagem, não resta e nem retorna após passar no movimento de seu próprio abandono, pensamento impossível porque abandonado a esse eterno movimento errante. *Pensamento do sentido* no momento mesmo em que se pensa o próprio *sentido*, sua verdade. A possibilidade impossível deste *pensamento* em eterna circulação não se faz senão nessa passagem sem começo nem fim, de lugar em lugar, de instante em instante, caso a caso, sem progressão nem linearidade, ele traz em si sua condição propriamente singular plural. “Elle (*cette circulation*²³⁴) est la pluralité originaire des origines et la création du monde en chaque singularité”²³⁵.

É ao tomar conhecimento de uma nota póstuma de Freud, na qual se lê “*psyche ist ausgedehnt: weiss nicht davon*”, “a psique é extensa, e ignora-o de todo”²³⁶, que Nancy reafirma, pensando com Freud, que psique é corpo, e assim

²³² DERRIDA, Jacques. “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento”. Trad. Piero Eyben. In: Cerrados: revista / do Programa de Pós-Graduação em Literatura, n. 33. Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2012, p. 236.

²³³ NANCY, op. cit., p. 22. [“repetição já compreendida na afirmação do instante, afirmando a passagem da presença e passando ela com ela mesma, afirmação abandonada em seu próprio movimento – pensamento impossível, pensamento que não se retém na circulação que ele pensa, pensamento do sentido no próprio sentido, de sua eternidade como a verdade de sua passagem”].

²³⁴ Grifo meu.

²³⁵ NANCY, op. cit., p. 22. [“ela (*esta circulação*) é a pluralidade originária das origens e a criação do mundo em cada singularidade”].

²³⁶ Ibidem. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000, p. 22.

buscará liberá-la desse “não-(querer/poder)-saber-se” que a constitui enquanto psique para restituir-lhe sua condição extensiva, seu “fora-de-si da presença-no-mundo”²³⁷. Psique enquanto corpo deve ser tocada pelo pensamento e seu espaçamento se dá em toda a extensão do corpo, sem território localizável, em zonas, “o prazer tem lugar por *zonas*”²³⁸. E ao chamar a atenção para a obsessão de Freud pela tópica, Nancy afirma que “o ‘inconsciente’ é o ser-extenso de psique”²³⁹; ou seja, o “inconsciente” é corpo de psique e, por isso mesmo, se estende por todo o corpo. Daí o fato de Nancy declarar surpreender-se com a obstinação de um certo discurso psicanalítico em tornar o corpo “significante”, pois a significação bloqueia o espaçamento dos corpos, sua abertura para o contato entre os corpos, lançando-os ao “incorpóreo do sentido”²⁴⁰. Já havíamos levantado acima, pensando com Deleuze e Guattari, a questão da significância como um dos estratos do corpo, que age despoticamente para bloquear a circulação dos signos. Um corpo saturado de significação é para Nancy um corpo histórico que parasita o “incorpóreo do sentido” até torná-lo mudo e pôr em seu lugar “uma zona a-significante”.

O corpo histórico é exemplar porquanto afirma, num limite insustentável, uma *pura* concentração em si, um puro ser-a-si do seu espaço que denega e torna catatônica a extensão, o espaçamento. Corpo que não se pode desobstruir, que não se pode abrir. Sujeito, substância absoluta, absolutamente a-significante. Este limite expõe a verdade do corpo na forma da sua implosão²⁴¹.

Ao negar a exposição dos corpos, a significação leva-os à concentração em si, à sua introjeção alienante e ao perigo da implosão. O contrário, portanto, do corpo atômico e explosivo artaudiano, movido pelas detonações de seus blocos estratificados, pela ruptura de seus pontos de bloqueio a abrir as fendas que o impelem sempre para fora, para longe do espírito, para o contato com o mundo dos outros corpos, no reenvio constante do *sentido* no toque dos corpos,

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Ibidem, p. 23.

²⁴¹ Ibidem.

em seu refazimento incessante e incessantemente em porvir.

Je suis du « CORPS »

eclatant spasmodiquement
et sans traces
bloc à bloc
et non de « l'esprit »
ondoyant, et délayé:

mes eclatements de corps
ne sont pas locaux
et parietaux
mais totaux,
(...)²⁴²

A *escritura* artaudiana traz em seu corpo as marcas destas detonações nas quebras bruscas dos versos e nos golpes de língua desferidos pela sucessão de sons explosivos em “co”, “cla”, “t”, “pa”, “tra”, “blo”, “oc”, e pela repetição do som “-aux” nas sílabas finais dos três últimos versos do excerto apresentado acima. A força dos golpes visa arrebentar as paredes erguidas pelo espírito, para escapar do espírito que ao diluir os *sentidos*, causa a diluição dos corpos, sua evanescência, sua perda de si.

Corpo e escrita se encontram a partir de um gesto que é o do toque do corpo com a escrita, para que os corpos encontrem lugar um no outro, o corpo na escrita e a escrita no corpo. Trata-se de gesto sensual de busca do *sentido*. Para Nancy, eis o que está sempre a ocorrer na escrita, o toque, tocar no corpo. A escrita como toque. Tocar com a escrita é tocar o *sentido*. Corpo contra corpo. Corpo com corpo. Dois estranhos em contato. Um tato como gesto de endereçamento. “Escrever endereça-se assim. Escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo”²⁴³, tocando o limite que forçará a abertura do corpo à circulação dos *sentidos* contra o estrato sedimentado da significação,

²⁴² ARTAUD, Antonin. *Cahiers d'Ivry* – Février 1947-Mars 1948 . V. 1 – cahiers 233 à 309. Texte établi, préfacé et annoté par Évelyne Grossman. Paris: Gallimard, 2011, p. 193. [“Eu sou “CORPO” // explodindo espasmodicamente / e sem rastros / bloco a bloco / e não “espírito” / flutuante, e diluído : // minhas explosões de corpo / não são locais / e parietais / mas totais, (...)].

²⁴³ NANCY, op. cit., p. 19.

pois “a significação é aquilo que impede por todo o lado o espaçamento dos corpos”²⁴⁴.

Não se trata de escrever sobre o corpo, de transformá-lo em corpo significante, mas de escrever o próprio corpo. “Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo”²⁴⁵. Escrever tocando o corpo em suas bordas, limites, extremidades. Para o filósofo francês, é o que acontece a todo instante na escrita, ou melhor, é o que só acontece na escrita “tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) *com o incorpóreo* do “sentido”, e, assim, *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque”²⁴⁶. Neste tocar o *sentido*, as palavras são despojadas de seus sentidos consagrados, fixos, imóveis, em estado de dicionário, e deixadas à própria sorte. Segundo Nancy “se uma palavra não é absorvida sem resto num sentido, resta essencialmente estendida entre as outras palavras, tendendo a tocar-lhes, sem, no entanto, juntar-se a elas: e isto é a linguagem enquanto corpo”²⁴⁷. E assim o corpo constitui-se enquanto escrita, sendo ela “aquilo que se desvia da significação e que por isso se excreve”²⁴⁸. Eis o corpo fazendo-se linguagem, excrevendo-se, excrito: “A *excrição* do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo. A sua inscrição-fora, a sua deslocação *fora-de-texto* como o movimento mais *próprio* do seu texto: o texto *mesmo* abandonado, deixado no seu limite”²⁴⁹.

Segundo Jean-Luc Nancy, a literatura é constituída de corpos, tão somente corpos, e apresenta ou a ficção, ou uma reserva de corpos que estão saturados de significação, ou ainda uma produção literária “que se oferece em pessoa e em corpo (memórias, fragmentos, autobiografia, teoria)”²⁵⁰. Fora do binômio significado/significante o corpo não é escrito, será a própria escrita, se ela indica “aquilo que desvia da significação e que por isso se excreve”²⁵¹.

²⁴⁴ Ibidem, p. 22.

²⁴⁵ Ibidem, p. 10.

²⁴⁶ Ibidem, p. 11.

²⁴⁷ Ibidem, p. 70.

²⁴⁸ Ibidem, p. 69.

²⁴⁹ Ibidem, p. 12.

²⁵⁰ Ibidem, p. 69.

²⁵¹ Ibidem.

“Escrever não é significar”²⁵², afirma ainda Nancy. A escrita que não mais significa o corpo, mas que o toca, que deve tocá-lo em suas extremidades. Dois corpos que se encontram, se tocam, para desse encontro gerar-se uma nova natureza, uma escrita outra carregada de outras potencialidades do corpo e da *escritura*, corpo expandido em outra língua, em *escritura*. Daí um conhecimento alargado do corpo, da *escritura* a percorrer tal alargamento, de aumento de afecções alegres, de perfeição, de conhecimento de essências. Eis uma ética da *escritura*: “escrever toca no corpo, por essência”²⁵³.

“O corpo excrito” é aquele que chega até nós nu, apenas nu, e que está fora do texto, de qualquer texto, “inscrito-fora”. É dele que se deve partir. Deslocá-lo de seu fora, torná-lo texto tocando-o a partir de suas bordas, de seus extremos, naquele limite em que “o sentido (da escrita) vai tocar a pele e os nervos (do corpo)”²⁵⁴. Assim abre-se um infinito para o corpo e a escrita. Um *sentido* que se abre como um corpo que se abre. Sempre. *Sentido* sempre aberto, corpo aberto ao influxo infinito do pensamento em limites porosos, que se dão à ultrapassagem permanente desses limites. A abertura absoluta dos corpos à abertura absoluta do *sentido*, segundo propõe Jean-Luc Nancy:

A significação, a tradução, a interpretação, não vêm em primeiro, mas sim este *limite*, este bordo, este contorno, esta extremidade, este plano de exposição, esta cor-sujeito local que pode contrair-se, concentrar-se, tender para inextensão de um ponto, de um centro-de-si, e simultaneamente distender-se, estender-se, ser atravessada de passagens, de partilhas. Só isto pode fechar ou abrir o espaço para as ‘interpretações’. (...) *é o próprio sentido que vai flutuar, para terminar ou para começar, sobre o seu limite: e este limite é o corpo*, não como uma pura e simples exterioridade ao sentido, nem como uma qualquer “matéria” intacta, intocável, mergulhada numa inverosímil transcendência que se fecha na imediatez mais espessa (esta é a extremidade caricatural do “sensível”, própria a todos os idealismos e todos os materialismos); *não, portanto, como “o corpo”, mas antes como O CORPO DO SENTIDO*²⁵⁵.

²⁵² Ibidem, p. 11.

²⁵³ Ibidem, p. 12.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ Ibidem, pp. 23-24.

O *sentido* é também um corpo que ao encontrar a escrita enquanto corpo, deste emerge uma nova realidade, um novo sentido aberto a um novo encontro, estendendo assim os corpos do sentido e da escrita ao infinito extensivo dos corpos. Um embaralhamento dos limites em que habitualmente estão circunscritos o sentido, a significação e a interpretação.

Logo veremos de que maneira Artaud no contato com o corpo do subjétil, confrontando-o, faz dele o espaço para o re-fazimento do corpo da escrita excrevendo o próprio corpo, a própria escrita.

3 - O subjétíl fora de si

Em carta a André Rolland de Rénéville, de 23 de setembro de 1932, Artaud, ao se referir ao subjétíl fala de sua traição: “Incluo nesta um desenho ruim em que isso que se chama o subjétíl me traiu”²⁵⁶. Derrida vai então deter-se sobre essa frase em que Artaud lança o problema do suporte para refletir sobre ele, a palavra subjétíl e perguntar-se como “isso que se chama subjétíl” pode trair.

Primeiramente, Derrida chama atenção para o fato de que Artaud não diz o que é o subjétíl, não fala dele como algo, como uma coisa, mas “isso que se chama subjétíl”. O subjétíl se chama, é chamado e lança um chamado. Apelo ao outro. E essa palavra chega ainda como estranha à língua, como o estrangeiro. De pouco uso na língua francesa até então, 1932, faz com que Derrida a encare com suspeita desde o início.

Artaud inclui na carta um “desenho ruim” e o arranca. O encartado, segundo Artaud, o traiu, o que o leva a rasgar a parte de baixo da página onde *talvez* se encontrava o desenho. Nem é mesmo certo que o desenho ali estivesse, pois Artaud apenas faz alusão a ele, não o mostra, extirpa-o da carta. Ao rasgar a carta, Artaud apaga, incinera, expõe uma ausência que ao ser dita estará sempre presente, presente-ausente na carta, não podendo jamais ausentar-se por completo do campo discursivo, convocando, assim, o todo outro a ler essa incineração, esse rastro.

Paule Thévénin tenta justificar assim o ato cirúrgico de Artaud: “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 *subjétíl*”²⁵⁷. Tratar essa incisão como uma defesa contra um desenho que seria tão perturbador por revelar demais, seria considerá-lo como representação desse algo demasiado que não se pode mostrar.

²⁵⁶ DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétíl*. Trad. Geraldo Gerson de Souza; revisão técnica: Ana Maria Skinner. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p. 23.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 24.

De todo modo, motivado pela nota de Thévenin, Derrida confirma uma outra suspeita: “um desenho pode *fazer parte* de uma carta”²⁵⁸, ou seja, não apenas ilustrá-la, mas integrar-se, incorporar-se a ela, e ao fazer corpo com a carta, dizer tanto quanto ela. Mas o subjétel o traiu. Como entender que o subjétel possa trair? Para Derrida²⁵⁹, essa traição pode se configurar na falta à promessa, na recusa do projeto, na fuga ao controle do autor, mas sem deixar de revelar a verdade que deveria manter-se em segredo, daí o ato violento do missivista, a amputação do subjétel devido ao insuportável de sua revelação.

Ao sublinhar a insistência de Paule Thévenin na palavra subjétel, “Ele escreveu de fato: *subjétel*”, Derrida passa, então, a investigar a etimologia da palavra, ela própria um subjétel, não para defini-la, mas para que não se confunda com outras que lhe fossem próximas como o sujeito ou o subjetivo e, ainda, acolher o deslizar de seus sentidos até aquele de projétel. O que está sob, sub, súcubo, aquilo que jaz, sub, e, ainda, o sutil, o sublime, até o que se projeta, o projétel, lançado como míssil, *il*, o pronome pessoal sublinhado por Derrida, ou seja, ele, o outro, que alvo desse lançamento, é convocado, chamado pelo subjétel.

Pois Artaud não fala do subjétel, fala apenas do que “é chamado” desse modo. Deve-se levar em conta esse chamamento e essa chamada. Primeiramente, um subjétel se chama. Que o subjétel *seja alguma coisa*, isso não é dado. Talvez ele antes se anuncie como *alguém*, e de preferência algum outro: ele pode trair. Mas o outro aqui pode chamar-se sem ser, sem ser um ser, e principalmente sem ser um sujeito, a subjetividade de um sujeito. Talvez ainda não se saiba o que “se chama” assim de “subjétel”, a subjetividade do subjétel, ao mesmo tempo porque ele não constitui o objeto de nenhum saber e porque pode trair, ignorar o chamamento, ou chamar antes mesmo que seja chamado, antes mesmo que receba seu nome. No instante em que nasce, em que ainda não é – e o desenho de Artaud situa esse ato de força – um subjétel chama e às vezes trai. É o que posso dizer para começar²⁶⁰.

O subjétel não encerra, portanto, nenhum sentido definido. “Acerca do subjétel dever-se-ia, sim, dever-se-ia escrever o intraduzível”²⁶¹, propõe Derrida.

²⁵⁸ Ibidem, p. 24.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ibidem, p. 25.

²⁶¹ Ibidem, p. 29.

Traduzir o intraduzível. É sob o modo dessa tradução impossível que Derrida abre a palavra à “virtualidade dinâmica de todos os sentidos”²⁶², em todas as suas possibilidades de tradução que nunca satisfazem nenhum sentido, traindo toda tentativa de encerrá-la na propriedade de um sentido “em si”. Por isso, só é possível falar de uma *cena*, de encenar a cena já encenada do subjétil fazendo-lhe deslizar entre outros tantos sentidos, ou seja, a própria palavra subjétil enquanto subjétil, escapa a toda representação. Eis tudo o que se pode dizer, de início, sobre o subjétil, seu chamamento e sua traição.

A palavra subjétil é oriunda do latim *subjectum* e designa o que está por baixo. Ela chega à língua francesa, segundo Derrida, pela recuperação de “uma velha palavra, francesa ou italiana”²⁶³, já carregando em si uma imprecisão de origem, numa espécie de origem sem origem. Ela não foi, portanto, inventada por Artaud, mas sua utilização será por ele transformada nas três ocasiões em que a menciona para falar de seus desenhos, em 1932, 1939 e 1947. Derrida explica ainda que tomada do jargão da pintura, ela “designa o que está de certo modo deitado embaixo (*sub-jectum*) como substância, um sujeito ou um súcubo. Entre a parte de baixo e 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 nela se distinguiria da forma, tanto quanto do sentido e da representação, o que não é representável”²⁶⁴. O que está no entre, entre um e outro, e não é nem um nem outro, a própria *Khôra*, esta outra palavra difícil do vocabulário derridiano. O fundo sem fundo, o lugar sem lugar, o subjétil não é sujeito nem objeto, não tem forma nem sentido, é ativo e passivo, masculino e feminino, “*utéro-phallique*”. Lugar de incubação e engendramento performático das obras e dos acontecimentos. Em cada obra, o subjétil é chamado uma única vez, num movimento em que se funde e institui e nunca é repetível.

Esse excesso semântico da palavra subjétil faz-lhe resistir a toda tradução e, por essa mesma razão, segundo Derrida, “jamais atravessará a

²⁶² Ibidem, p. 24.

²⁶³ Ibidem, p. 26.

²⁶⁴ Ibidem.

fronteira da língua francesa”²⁶⁵. Há, todavia, que tomar uma decisão. Decidir pelo indecível, pelo impossível dessa tradução que só se perfaz pela performance dessa palavra que erra entre o francês e o italiano em sua própria língua materna. Responder ao desafio do estrangeiro desafiando-o, eis o que deve ser feito.

Derrida radicaliza essa prova do estrangeiro escrevendo seu ensaio em alemão, em reconhecimento ao fato de terem sido os alemães, mesmo sem dispor da palavra subjétil (essa palavra da latinidade) em sua língua, “os primeiros a projetar esse grande *corpus* dos pictogramas de Antonin Artaud, e publicá-lo à parte, ainda que se saiba que ele é inseparável”²⁶⁶, e, desse modo, também como os alemães que sempre buscaram reconquistar sua língua à Roma, destacar a luta artaudiana pela conquista de uma língua que fosse liberada de sua camada de latinidade. Para Artaud, “o que há de latino nisso é essa necessidade de servir-se das palavras para exprimir ideias claras. Pois, para mim, as ideias claras são, no teatro como em toda parte aliás, ideias mortas e acabadas”²⁶⁷. Essa luta de Artaud “contra uma certa latinidade”²⁶⁸ discursiva estará no centro de suas concepções tanto sobre o teatro, a encenação, quanto sobre seus pictogramas, ainda que não venham acompanhados de palavras, pois também eles não terão como meta nem a enunciação de discursos acabados nem a restituição de qualquer sentido claro e determinado. Derrida busca, ainda, escrevendo em alemão, fazer uma aproximação, “insistir nos locais dos encontros que nunca aconteceram entre Heidegger e Artaud”²⁶⁹, no que concerne às questões do inato e do ser e, sobretudo, às do lançar e do dar. Derrida lança-se, assim, à travessia de sua língua pelo forçamento do francês na língua estrangeira, encenando a tradução do intraduzível desde a língua do outro.

Lançar-se nesse processo de tradução da tradução significa entrar num

²⁶⁵ Ibidem, p. 29.

²⁶⁶ Ibidem, p. 33.

²⁶⁷ ARTAUD, 19. apud DERRIDA, 1998, p. 34.

²⁶⁸ DERRIDA, op. cit., 1998, p. 34.

²⁶⁹ Ibidem, p. 34.

corpo-a-corpo arriscado com a língua forçando-a, rompendo-a, atravessando-a, fazendo a experiência dessa travessia estando na própria língua, lutando com ou contra ela, escrevendo “diretamente na língua francesa”²⁷⁰, enlouquecendo-a, lançando-a a um fora, à demanda de um outro num perpétuo reenvio de tradução.

Para pôr o subjétel “fora do senso”, enlouquecê-lo, Derrida parte da transgressão da própria palavra enlouquecer (*forcener*), do forçamento de sua própria subjetilidade, “essa palavra que eu tinha vontade de deixar subrepticamente, subjétilmente decompor-se em *fora* [*for*], *forte* [*fort*], *força* [*force*], *fora* [*fors*] e *nascido* [*né*], na qual gostaria de deixar incubar, ver nascer em subjacência todas as palavras em *or*, *hors*, *sort*, eu a julgava restrita a seu uso *adjetivo* de particípio passado”²⁷¹. Termo de uso igualmente raro, tal como o já assinalado em relação à palavra “subjétel”, ele existia na forma infinitiva [*forcener*], embora seu uso estivesse restrito à sua forma intransitiva. Por isso, só é possível enlouquecer [*forcener*] o subjétel subvertendo a gramática do verbo ao forçar a passagem de sua intransitividade à transitividade de uma projeção enlouquecida ao fora, fazendo-o perder a razão, “mais precisamente o *senso*, em se achar *fora do senso* (*fors* e *sens*)”²⁷². Derrida apoia-se ainda nos vários deslocamentos da etimologia da palavra do “italiano *forsennato*, do latim *foris*, fora de, e do alemão *Sinn*, senso: fora de senso”²⁷³, para sublinhar a força desse lançamento transitivo, sempre em trânsito, em movimento, para fora de qualquer sentido que se estabeleça em fixidez entrópica.

Os pictogramas artaudianos sejam eles escritos ou não apontam para esse mesmo princípio de demanda tradutória, de tradução do intraduzível, de corpo a corpo com a língua, pois o trabalho de torção e retorção que Artaud efetua sobre as palavras “est indissociable du travail qu’il opère sur le corps de la langue”²⁷⁴ ao quebrar a sintaxe, desestabilizar o discurso enunciativo e engajar

²⁷⁰ Ibidem, p. 32.

²⁷¹ Ibidem, p. 34.

²⁷² Ibidem, p. 35.

²⁷³ Ibidem, p. 35.

²⁷⁴ GROSSMAN, Évelyne. *La Défiguration Artaud – Beckett – Michaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004, p. 9. [“é indissociável do trabalho que ele opera sobre o corpo da língua”].

o corpo.

Ce n'est pas le concassement du langage mais la pulvérisation hasardeuse du corps par des ignares qui²⁷⁵

Trata-se aqui de uma “pulverização arriscada do corpo”, pulverização da escrita enquanto corpo, de uma escrita que não se fixa, mas se dispersa em cada uma das leituras que lhe percorrem a superfície, sempre na conta do risco, porque sempre arisco a toda possibilidade de totalização do sentido. E assim vai-se assumindo-se o risco da própria ignorância nessa tentativa de recolha de um sentido necessário, mas que não se deixa prender. Que se apreende por um instante que seja, mas para saltar livre mais adiante espatifando-se novamente, nesse processo infinito de decomposição e recomposição que é próprio de todo processo de escrita, sua própria pulverização. O que leva Grossman a cunhar a expressão “*langue-corps*” para nomear essa língua operada por Artaud que não mais aceita a separação entre o espírito e a matéria, o fundo e a superfície, o signo e a força. Língua de um “discorpo” [*discorps*], de um discurso que é pura performance do corpo.

Une langue qui soit à lire dans tous les sens, horizontalement et verticalement, d'avant en arrière et inversement: un *discorps* non linéaire, à la fois pictographique et scénographique (...). Une langue suspendue entre œil et voix, écriture et dessin, et qui invente des liaisons tendues, des articulations paradoxales²⁷⁶.

O suporte, a folha branca de papel, se oferece assim como o espaço para a confluência desse cruzamento de forças tensas e paradoxais que atravessam os corpos, não para apaziguá-las sobre a superfície inerte e neutra da representação, mas para que receba os influxos desse “pensamento do

²⁷⁵ ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Supplications*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 2003, p. 169. [Tradução: “Isto não é o tritramento da linguagem mas a pulverização / temerária do corpo pelos ignaros que” (KIFFER, 2016, p. 114)].

²⁷⁶ Ibidem, pp. 17-18. [“Uma língua que seja lida em todos os sentidos, horizontal e verticalmente, de frente para trás e inversamente: um discorpo [*discorps*] não linear, ao mesmo tempo pictográfico e cenográfico (...). Uma língua suspensa entre olho e voz, escritura e desenho, e que inventa ligações tensas, articulações paradoxais”].

lance”, de que fala Derrida, que seja desestabilizado e potencializado ao ser atravessado por ele e, deste modo, abalar toda lógica castradora de fixação de sentidos apriorísticos, romper com toda noção ilusória de origem, genealogia, identidade e, por conseguinte, com os limites que encerram a existência entre morte e vida:

As figuras sobre a página inerte nada diziam sob minha mão. Elas se me ofereciam 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 *mãe* o subjétil se queixasse²⁷⁷.

Atacar o subjétil. São muitos os gestos e ações da mão para perfurá-lo, esburacá-lo, transpassá-lo, para arrancá-lo de sua inércia, pô-lo “en mouvement de déstabilisation qui affecte la figure”²⁷⁸, “sem que nunca por *pai* ou *mãe* o subjétil se queixasse”. Pois a figura é um formalismo, assim como a relação pai e mãe, que está na base do que Derrida denunciou como o falologocentrismo da cultura ocidental: “cette structure qui régissait l’inscription des sujets dans l’histoire millénaire d’une filiation paternelle engendrant les corps et les discours”²⁷⁹.

Violentar o subjétil para dele fazer emergir uma força feita imagem arrastada pelo forçamento do traço, “é que a imagem é força ou não é”²⁸⁰, para deste modo pôr a figura em “desfiguração”, livrá-la da rigidez fossilizada das formas consagradas pelo sistema da arte. Submeter a figura e as formas ao crivo da crueldade, num processo criativo permanente de fazimento e desfazimento, que num mesmo gesto cose e descose, rasga e sutura, e, assim, engendrar formas sempre em suspensão, moventes, deslocando-as incessantemente para fazê-las viver em um mundo que também ele se encontra em constate processo de mudança. Para Artaud, a arte é paixão pela vida sem, todavia, negar o que

²⁷⁷ ARTAUD, 1947 apud DERRIDA, 1998, p. 32.

²⁷⁸ GROSSMAN, Évelyne. *La Défiguration Artaud – Beckett – Michaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004, p. 9. [“em movimento de desestabilização que afeta a figura”].

²⁷⁹ Ibidem, p. 15. [“esta estrutura que rege a inscrição dos sujeitos na história milenar de uma filiação paterna geradora de corpos e discursos”].

²⁸⁰ KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, p. 207.

queda morto pelo caminho. Trata-se antes de um movimento em que vida e morte não seriam mais experienciadas como sendo uma a negação da outra, mas estando sempre imbricadas numa existência sem ponto de origem nem ponto de finitude, “força de vida se desenterrando da morte”²⁸¹, num mesmo fluxo de morte vida infinita a abrir novas possibilidades para o vivente.

La défiguration (...) serait donc la force de déstabilisation qui affecte la figure, en bouleverse les contours stratifiés, et la rend à cette paradoxale énergie qu’Artaud aurait pu nommer avec Edgar Poe (l’un de ses “Frères humains”) la *mort vivante* – la vie, dans le renversement logique qu’opère Artaud, n’étant qu’une stase de la mort infinie, cette inépuisable énergie. “Il serait vain, écrit-il à André Rolland de Rénéville en 1933, de considérer les corps comme des organismes imperméables et fixés. Il n’y a pas de matière, il n’y a que des stratifications provisoires d’états de vie”²⁸².

Os pictogramas artaudianos seriam então o espaço de encenação de novas formas de vida. Artaud, ao mesmo tempo em que faz e desfaz as formas, performa neles a cena de seu próprio re-nascimento, do refazimento de seu corpo em mutação permanente, corpo explosivo, a tomar outras e variadas formas. Nunca o mesmo corpo estabelecido de uma vez por todas. Desfiguração de sua própria figura para, pensando com Évelyne Grossman, fugir ao esquema narcísico da imagem identitária do normopata contemporâneo sempre a cair na armadilha de sua autoimagem a ponto de confundir-se com ela, com sua superfície esclerosada, sua crosta impermeável, e de “faire corps toute sa vie avec une forme morte”²⁸³.

Comme si l’on n’avait qu’un corps, qu’une forme, comme si le corps était toujours le même, comme s’il ne changeait pas, ne se modelait pas au fil des heures, des espaces, des regards..., comme s’il n’était pas *une infinité* de

²⁸¹ Ibidem, p. 203.

²⁸² GROSSMAN, op. cit., p. 19. [“A desfiguração (...) seria pois a força de desestabilização que afeta a figura, subverte os contornos estratificados, e a devolve a essa paradoxal energia que Artaud poderia ter nomeado com Edgar Poe (um de seus “Irmãos humanos”) a *morte vida* – a vida, na inversão lógica operada por Artaud, não sendo senão uma estase da morte infinita, esta inesgotável energia. “Seria vão, escreve em carta a André Rolland de Rénéville, em 1933, considerar os corpos como organismos impermeáveis e fixos. Não há matéria, há somente estratificações provisórias de estados de vida”].

²⁸³ Ibidem, p. 37. [“fazer corpo por toda sua vida com uma forma morta”].

corps. Le corps, dit Artaud, est “une multitude affolée”²⁸⁴.

O corpo plural reivindicado por Artaud, essa “folia de multidão”, implica num questionamento radical da procriação, da genealogia que se circunscreve nos limites estritos da cópula papai-mamãe. Se o corpo se torna o resultado de uma geração sempiterna, se sua condição atual é sempre provisória, em agonia, se ele se encontra em constante refazimento, a apropriação parental do corpo perde então todo sentido e a questão da geração e da descendência devem ser tomadas sobre um plano radicalmente diferente, tal como, no início do poema *Ci-Gît* a invocação do poeta à insurreição contra a lei do Pai:

Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père,
ma mère,
et moi ;
niveleur du périple imbécile où s'enferme l'engendrement,
le périple papa-maman
et l'enfant,
suie du cu de la grand-maman
beaucoup plus que du père-mère²⁸⁵.

A força com que declara “Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, / minha mãe / e eu” põe a si mesmo e seu corpo na condição de subjétil, de um fundo sem fundo, cujos limites também deveriam ser enlouquecidos. Artaud conclama a não mais acreditarmos numa origem, numa descendência, no que considera a imbecilidade do “périplo papai-mamãe” fadado à morte, por entender a procriação como a interrupção de um movimento de autogestação sem começo

²⁸⁴ Ibidem. [“Como se tivéssemos um só corpo, uma só forma, como se o corpo fosse sempre o mesmo, como se ele não mudasse, não se modelasse ao fio das horas, dos espaços, dos olhares..., como se ele não fosse uma *infinidade* de corpos. O corpo, diz Artaud, é ‘uma folia de multidão’”].

²⁸⁵ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 1152. [“Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, / minha mãe, / e eu; / nivelador do périplo imbecil em que se enterra o engen- / dramento, / o périplo papai-mamãe / e o filho, / fuligem do cu da vovó / muito mais que do pai-mãe”].

nem fim. Pôr fim à ordem familiar é, portanto, levantar-se contra a ordem temporal que a instala. “*Je dis / de par-dessus / le temps*”²⁸⁶. Nada de descendência, chega de descermos, de cairmos de outros corpos como matéria excremental. Que o corpo ascenda como em movimento atômico em todos os sentidos e direções. Corpo atômico, potente, explosivo, contra o corpo fragmentado da anatomia, da organização em órgãos e do campo restrito das normas psicossociais. Nesse processo de criação indeterminada, é o próprio criador que se indetermina, deixando, deste modo, de ser “le sujet d’où s’origine l’œuvre, celui qui, en amont, lui donnerait naissance. *Il est partie du procès de ce corps qu’il est, qu’il génère comme il est généré par lui*”²⁸⁷. Jean-Luc Nancy afirma que “o corpo é o ser da existência”²⁸⁸. Ou seja, ele, esse sujeito, é um corpo, e não apenas tem um corpo que é dádiva divina: “*étant, moi le corps, ce corps même, et non un moi au / milieu du corps*”²⁸⁹. Um “eu” que não esteja apenas em um ponto fixo do corpo, em um topos preciso na topografia do corpo, mas um eu que é o próprio corpo, todo o corpo, um “eu” que faz um todo com o corpo. Ele gera seu próprio corpo continuamente assim como sem ele não pode existir.

Reapropriar-se do corpo demanda o engajamento do corpo nesse processo radical de reinvenção da anatomia. É somente assim que se deixará de apenas ter um corpo para ser um corpo. E desse ponto de vista, é nas cartas, nos poemas, no teatro e nos desenhos artaudianos que vai se dar essa “*transmutation physiologique, et de métamorphose organique vraie du corps humain*”²⁹⁰. É agindo com o corpo no processo de criação artística ao mesmo tempo em que instala a criação no corpo que corpo e obra serão gerados simultânea e infinitamente: “folia de multidão”.

²⁸⁶ Ibidem, p. 1163. [“Eu digo / de além / do tempo”].

²⁸⁷ GROSSMAN, op. cit., p. 41. [“O sujeito de onde se origina a obra, aquele que, no início, lhe daria nascimento. Ele é parte do processo deste corpo que ele é, que ele gera assim como é gerado por ele”].

²⁸⁸ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000, p. 16.

²⁸⁹ ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Supplications*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 2003, p. 258. [“sendo, eu o corpo, este corpo mesmo, e não um eu no / meio do corpo”].

²⁹⁰ Ibidem. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 1547. [“transmutação fisiológica, e de metamorfose orgânica verdadeira do corpo humano”].

3.1 - “a morte é o nome”

Ao analisar a revolta de Artaud contra o roubo da palavra, Derrida adverte, no ensaio “A Palavra Soprada”, para o fato de nos encontrarmos desde já na estrutura do roubo, deste furto original da palavra que estrutura a falha que gera a impossibilidade da expressão pela efração do pensamento e que faz a representação malograr, pois a palavra proferida, escrita ou dada em espetáculo é sempre palavra soprada por um outro que não eu mesmo, por um texto anterior ao texto que escrevo, produto de um campo sócio-histórico-cultural no qual estou inserido e que me atribui essa língua como herança. Furto que está na raiz da relação da palavra com a própria língua, não permitindo, portanto, que aquele que escreve se fixe, por estar sempre escapando a si mesmo.

o que se denomina o sujeito falante já não é aquele mesmo ou só aquele que fala. Descobre-se numa irreduzível secundariedade, origem sempre já furtada a partir de um campo organizado da palavra no qual procura em vão um lugar que sempre falta. Este campo organizado não é apenas o que certas teorias da psique ou do fato linguístico poderiam descrever. É em primeiro lugar – mas sem que isso queira dizer outra coisa – o campo cultural em que devo ir buscar as minhas palavras e a minha sintaxe, campo histórico no qual devo ler e escrever. A estrutura do roubo aloja-se já na relação da palavra à língua. A palavra é roubada: roubada à língua, é-o portanto ao mesmo tempo a si própria, isto é, ao ladrão que sempre perdeu já a propriedade e a iniciativa. Porque podemos impedir a sua antecipação, o ato de leitura rompe o ato de palavra ou de escritura. Por esse buraco escapo a mim próprio. (...) Que a palavra e a leitura sejam sempre inconfessadamente tiradas de uma leitura, tal é o roubo originário, o furto mais arcaico que ao mesmo tempo me esconde e me *sutiliza* o meu poder inaugurante. O *espírito* *sutiliza*²⁹¹.

Desse ponto de vista, a palavra que nunca é própria é sempre palavra do outro, soprada por outro texto anterior e por restos de tantos outros textos mais antigos, mas nunca em direção a uma origem, pois esta jamais se alcança. Piero Eyben, em comentário à pergunta feita a Derrida “Che cos’è la poesia?”, em entrevista à revista italiana *Poesia*, considera não haver resposta à pergunta “o que é” do ponto de vista da desconstrução, “que entende a feitura do texto

²⁹¹ Ibidem, p. 261-262.

como problemática do rastro²⁹², e tal pergunta seria a tentativa de recuperar uma essência primordial da poesia. Para Eyben, “não há origem poemática que não seja pura contaminação. O poema deve ser compreendido como ruína constituída pela dispersão (da racionalidade e da sensibilidade)”²⁹³, o que leva “o texto a uma reflexão mortífera: não existe origem que não seja ausência, falta”²⁹⁴. Falta impossível de ser completada, nessa angústia irremediável do poema sempre lançado ao porvir. Essa origem sem origem desfaz toda ilusão da presença do autor, do sujeito, como presença plena, como consciência que de fora tem amplo domínio e controle de um seu “querer-dizer” e, ainda, como assinatura garantidora de sua propriedade sobre o dito.

Ao contestar a certeza de Austin que “não só (...) não duvida que a fonte de um enunciado oral na primeira pessoa do presente do indicativo (na voz ativa) esteja *presente* na enunciação e no enunciado (...), como também não duvida que o equivalente desta ligação à fonte nas enunciações escritas seja simplesmente evidente e assegurada na *assinatura*”²⁹⁵, Derrida desconstrói a metafísica da assinatura como fonte do enunciado escrito e aponta para impossibilidade de pureza de toda assinatura, de nela cristalizar-se o acontecimento único, singular, e para sempre presente de sua inscrição, autenticando definitivamente a autoria do texto escrito.

Quando o livro cuja capa traz o nome próprio de seu autor, tem-se aí a assinatura de alguém que sabemos ter existido em carne e osso, portadora de uma assinatura que lhe deu ainda um caráter de existência legal, jurídica, marcas que portam presumivelmente a prova da existência real daquele que escreveu o livro e que com ele se confunde. Nome cuja presença supostamente atravessaria todo o livro e orientaria sua leitura. Nome colado a uma consciência que estaria sempre presente, falando por si e, portanto, atribuindo caráter de verdade ao relato que porta sua assinatura. Por outro lado, ela teria também a função de

²⁹² EYBEN, Piero. *Escrita do Retorno: Mallarmé, Joyce e Meta-signo*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012, p. 262.

²⁹³ Ibidem, p. 262.

²⁹⁴ Ibidem, p. 262.

²⁹⁵ DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães; revisão técnica Constança Marcondes Cesar. - Campinas, SP: Papyrus, 1991, p. 370.

denúncia da morte do autor, lembrando que tendo assinado, ele resta ali morto em sua tumba. Seu nome nada poderá fazer para evitar a abertura radical de seu texto à violência da leitura, à irrupção de uma alteridade. Neste sentido, esvanece-se a ilusão de uma presença a si marcada pela igualmente ilusória unidade indivisível do bloco texto-autor. A cisão que assim se estabelece nesta escrita que se perfaz enquanto *escritura*, “lidando com a leitura e a escrita de forma combinada”²⁹⁶, estará igualmente presente na estrutura da assinatura. Cada nova leitura inscreve-se nesta estrutura repetindo-a para que no instante presente dessa repetição esteja assegurada seu reconhecimento enquanto assinatura.

A assinatura, que só funciona e tem força de direito se marcar um instante presente... só existe como assinatura se for repetível como a mesma assinatura, em múltiplas cópias. Depois de tudo o que já foi visto [na verdade, o que ainda veremos], não surpreende ver reaparecerem aqui as máquinas e a morte. Com efeito, esta necessária repetibilidade da assinatura torna possível, ao mesmo tempo, sua reprodução mecânica²⁹⁷.

Uma assinatura só pode ser legível, na medida em que possa ser repetida, iterável. Repetição mecânica que torna impossível a cena de uma origem como presença plena e, por conseguinte, a intenção, o “querer-dizer” do autor, ou um sentido original, definido, do enunciado escrito. É somente na convocação do outro, do todo outro, aquele que possa vir a aceitar o convite, o leitor do texto, portanto de uma contra-assinatura, que a assinatura poderá garantir sua permanência. “Esta iterabilidade – (*iter*, de novo, viria de *itara*, *outro* em sânscrito, e tudo o que se segue pode ser lido como exploração desta lógica que liga a repetição à alteridade) estrutura a própria marca de escrita”²⁹⁸. Uma assinatura que seria retomada e validada por uma contra-assinatura que, por sua vez, teria que ser revalidada por uma outra contra-assinatura; cada contra-assinatura reproduzindo o mesmo jogo, infinitamente.

²⁹⁶ EYBEN, op. cit., p. 261.

²⁹⁷ BENNINGTON, Geoffrey. 1996, pp. 112-113.

²⁹⁸ DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães; revisão técnica Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991, p. 356.

Artaud provoca seísmos literais no interior de sua própria assinatura²⁹⁹, jogando assim com a propriedade de seu nome próprio, da ascendência sobre o texto daquele que assina, quando desdobra em cartas, poemas, ensaios, desenhos escritos, seu nome em Artaud, Antonin Artaud, Antoine Nalpas, Artaud-Mômo, Saint-Antonin, Artau, AR-TAU, Arto, Art-o³⁰⁰. Essa disseminação do nome convoca o outro, os outros em si, o cada um, o todo outro.

O outro é Deus ou qualquer um, precisamente, uma singularidade qualquer, a partir do momento em que qualquer outro é qualquer outro. Pois o mais difícil, ou até mesmo impossível, habita aí: aí onde o outro perde seu nome ou pode mudá-lo para se tornar qualquer outro³⁰¹.

Não apenas o “eu é um outro”³⁰² (“*je est un autre*”) de Rimbaud, a anunciar já no século XIX o “eu” cindido da modernidade, que já nada mais deve ao logos cartesiano que se determina pelo pensamento, pela busca e expressão do conhecimento da realidade por um “eu” consciente, único e determinado (*cogito ergo sum*), mas um “eu” constituído por uma cisão mais ampla, composta de muitas vozes, de um feixe de vozes, pois “é preciso sempre ser mais que um para falar, é preciso que haja várias vozes...”³⁰³, rompendo deste modo com a certeza da presença da fonte da enunciação no enunciado, seja este, segundo Derrida, oral ou escrito.

A propriedade do nome próprio é assim posta em questão, abrindo mesmo a impossibilidade de sua possibilidade, pois não existe um nome propriamente próprio. Ele nada mais é que um efeito de linguagem. O nome próprio é sempre dado por um outro, mas que no momento em que o dá também

²⁹⁹ Ibidem. *Artaud le Moma*. Paris: Éditions Galilée, 2002, p. 84.

³⁰⁰ Derrida no texto da conferência proferida no *Museum of Modern Art* (MOMA) de Nova York, em 16 de outubro de 1996, por ocasião da abertura da primeira grande exposição internacional das pinturas e dos desenhos de Artaud, publicado posteriormente sob o título de *Artaud le Moma* (DERRIDA, 2002, p. 84), chama a atenção

³⁰¹ DERRIDA, Jacques. *Salvo o Nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1995, p. 62.

³⁰² RIMBAUD, Arthur. *A Correspondência de Rimbaud: cartas da África: correspondência com Verlaine: agonia em Marselha / Jean Arthur Rimbaud*. Trad. Alexandre Ribondi. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1991, p. 34.

³⁰³ DERRIDA, op. cit., p. 7.

já não mais lhe pertence. Dom, portanto, impossível, “o dom do nome dá aquilo que ele não tem, aquilo em que consiste talvez, antes de mais nada, a essência, isto é, para além do ser, a inessência do dom”³⁰⁴.

Ao encriptar o nome, ao disseminá-lo em outros nomes ao longo do texto, o eu que assim se expressa e se constitui na escrita, é sempre ficcional. Ao proferir o nome, no momento de sua proferição o “eu” já está morto, é já um corpo morto. Luto iniciado no instante mesmo da inscrição do nome. Para ser lido, ele lança um chamado e lança-se ao outro a cada vez para nessa acontecimentalidade re-nascer, estar sempre se projetando no porvir. Por isso, não haver origem, por isso ser ficção desde o início. Sua presença se dá na rede textual, em movimento, sempre de cada vez e a cada vez será sempre um outro, um resto, garantindo sua sobrevivência nesta restância, posto que de todos os outros que ficaram para trás restam apenas vestígios, traços, rastros de seus corpos agora todos mortos, “a morte é o nome”³⁰⁵. Paradoxalmente, é a morte do nome, seu apagamento, que o torna necessário e que salvaguarda sua sobrevivência, pois “como em toda assinatura humana ou divina, é preciso o nome. A menos que, como se sugeriu há pouco, o nome seja aquilo que se apaga diante daquilo que nomeia, “e então ‘é preciso o nome’ quereria dizer que o nome faz falta: ele deve fazer falta, é preciso um nome que faça falta. *Chegando* então a se apagar, ele será salvo”³⁰⁶. Ao se falar do nome próprio fala-se também do corpo próprio. Inclusive, o corpo morto daquele que assina – um corpo morto inscrito no corpo da escrita, o irrepresentável.

tudo é deixar-se em termos de um signo que não se assinala jamais. Não há sujeito pois o poema não se deixa *assignar*, o poema é puro ericar histriônico, em que o sujeito deve perder a sua posição e designação em prol de uma dinâmica da própria linguagem – o fechar em torno de si mesmo. A literatura de certo ponto de vista derridiano seria essa constatação de rastros que se inscrevem – em sulcos, estriados – por vias da própria letra (postada ou não) e de seu caráter escritural. A escritura em si é réplica de outro que quer assinar

³⁰⁴ Ibidem, p. 76.

³⁰⁵ Ibidem, p. 21.

³⁰⁶ Ibidem, p. 53.

– assinalar, assinar – o poema, pois a palavra poética exige certo nascimento³⁰⁷.

Para que o texto ganhe sobrevida, há uma convocação a esse outro, ao todo outro, que ao atender ao chamado, à convocação, irrompe no texto e traz a ele sua contribuição, deixa sua marca, contra-assina, e assim retira o texto de sua passividade, põe-no em movimento, lança-o adiante, ao porvir. Por isso, essa leitura deve dar-se numa abertura inventiva. É bem de *invenção* de que trata Derrida ao recusar a interpretação, ou seja, um modo de leitura que protege, mas não abre o texto. O convocado, como aponta Geoffrey Bennington, tem que “trazer à luz alguns outros aspectos do texto que não teriam sido registrados ou que teriam sido ignorados ou, ainda, reprimidos em leituras anteriores”³⁰⁸. Cada leitura empreendida estará circulando numa espécie de economia do acúmulo, mas como tal ela sofrerá sempre um efeito de usura. Por esta razão, cada leitura deverá sempre constituir um movimento de abertura para outras possibilidades de sentido, e a cada vez esse movimento se reproduz, desfazendo os sentidos estabelecidos, fixados anteriormente, refazendo, estendendo a rede de sentidos na tessitura do texto, incessantemente.

3.2 - “E desde um certo dia de outubro de 1939, nunca mais escrevi sem também desenhar”

A obra gráfica de Artaud é geralmente dividida em dois períodos, seguindo aqui a periodização nada rígida sugerida por Derrida³⁰⁹ em *Artaud le Moma*. Há um período inicial, entre os anos 20 e 30, de produção de pinturas e desenhos de cunho figurativo, convencionais, pouco inventivos, de estilo acadêmico beirando uma estética realista, mas que davam prova de bom domínio técnico desta arte. A maior parte de seus desenhos desta fase, até a

³⁰⁷ EYBEN, Piero. *Escrita do Retorno: Mallarmé, Joyce e Meta-signo*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012, p. 264.

³⁰⁸ BENNINGTON, Geoffrey. – Desconstrução e Ética e Entrevista com Geoffrey Bennington in *Desconstrução e Ética*. Ecos de Jacques Derrida. Org. Paulo Cesar Duque- Estrada. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2004, p. 195.

³⁰⁹ DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002, pp. 69-70.

metade da década de 30, compunha-se de retratos, autorretratos, além daqueles mais voltados para os projetos de produção teatral em que se encontrava envolvido. No entanto, segundo Paule Thévenin³¹⁰, sua amiga e futura organizadora de suas obras completas para a editora Gallimard, a partir de 1924 Artaud praticamente parou de desenhar, voltando-se mais para seus escritos, teorias e projetos teatrais, lançando mão do desenho sobretudo para a execução dos croquis dos cenários e para os estudos dos figurinos e personagens das peças teatrais para as quais trabalhou e nas quais não apenas atuava, mas tinha por hábito participar de todo o processo de criação.

Após esse primeiro período que se encerra com o malogro de sua peça *Les Cenci* e da interrupção de seus projetos teatrais, advém uma segunda fase marcada pelo período de internação em que foi submetido à violência de tratamentos à base de eletrochoques e fármacos compostos por química pesada que o submetiam a um estado de alienação de si e de seu corpo, extirpando-lhe sua força de vida tantas vezes denunciada em seus escritos. Esta outra fase se inscreve sob o signo da revolta do Artaud “insurgé du corps”, insubmisso às forças que o fazem perder-se de si, em que o raio fulminante (*la foudre*) que lhe atinge corpo e espírito inverte então o sentido da descarga elétrica de que tantas vezes fora vítima na instituição asilar para catatonizar seu corpo e desapropriá-lo de sua força de vida. Ao mudar a direção de sua força energética o raio agora detona uma radical mutação estética em reação a um outro momento de crise em que constata mais uma vez, tal como nas cartas a Jacques Rivière, no início dos anos 20, a partida da linguagem:

Dix ans que le langage est parti,
qu’il est entré à la place
ce tonnerre atmosphérique,
cette foudre,

[...]

dix ans que j’ai fait sauter une fois de plus le Moyen âge,
avec ses nobles, ses juges, son guet,
ses prêtres surtout,
ses églises,

³¹⁰ THÉVENIN, Paule. *La recherche d’un monde perdu*. In: DERRIDA, Jacques et THÉVENIN, Paule. *Artaud: dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986, p. 18-22.

ses cathédrales,
ses curés,
ses hosties blanches.

Comment ?
Par un coup

anti-logique,
anti-philosophique,
anti-intellectuel,
anti-*dialectique*
de la langue
par mon crayon appuyé
et c'est tout.³¹¹

O golpe é o da mão com o lápis apoiados sobre o suporte, formando com ele um só corpo, espaço em que performa sua produção gráfico-poética para a geração de “corpos animados” contra toda uma rede maléfica de usurpadores da vida presentes nas instituições hospitalares, religiosas, jurídicas, policiais, ideológicas, ou seja, nas palavras de Derrida, “un réseau philosophico-politique qui s’est allié à des forces plus obscures pour réduire cette foudre vivante à un corps meurtri, torturé, déchiré, drogué, électrocuté surtout par une souffrance sans nom, une passion innommable à laquelle il ne restait que la ressource de renommer et de réinventer le langage”³¹². Processo de reinvenção em que sua produção artística não apenas se multiplica e se intensifica, sobretudo no curtíssimo período entre 1945 até 1948, ano de sua morte, como passa a performar uma escritura outra em que poesia e desenho, seus desenhos escritos, formam uma só coisa, um “corpo-força”³¹³, um imbricado no outro, contaminando um ao outro, disseminando-se um no outro, demandando uma leitura em que um não se coloca mais como ilustração, comentário ou explicação do outro, leitura em todos os sentidos e direções possíveis e impossíveis que

³¹¹ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, pp. 1512-1513. [“Dez anos que a linguagem partiu, / no seu lugar entrou / esse trovão atmosférico, / esse raio, / (...) / dez anos que explodi uma vez mais a Idade Média, / com seus nobres, seus juizes e sua guarda / seus padres sobretudo, / suas igrejas, / suas catedrais, / seus curas, / suas hóstias brancas. / Como? / Por um golpe / anti-lógico, / anti-filosófico, / anti-itelectual / da língua / pelo meu lápis apoiado / e é tudo”].

³¹² DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002, p. 20. [“uma rede filosófico-política que aliou-se a forças mais obscuras para reduzir este raio vivo a um corpo mortificado, torturado, rasgado, drogado, eletrocutado sobretudo por um sofrimento sem nome, uma paixão inominável à qual não restava senão o recurso de renomear e reinventar a linguagem”].

³¹³ KIEFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, p. 214.

possam tomar isso que Derrida vai chamar de “frase-coisa”, que age por um golpe, pelo acontecimento de um golpe, de um golpe de lápis sobre o papel e, deste modo, afirma a singularidade do acontecimento do golpe aleatório e indivisível, pois para Derrida a força do golpe expõe, “exibe cruelmente essa exibição”³¹⁴ e reafirma sua singularidade.

“Dez anos que a linguagem partiu”, partiu-se, fraturou-se, para romper com os ditames da lógica representativa que comanda o pensamento ocidental. A erosão do pensamento das cartas à Rivière encontra aqui a erosão da linguagem. Para Kiffer, “não se trata absolutamente da impossibilidade de materializar um pensamento furtivo em palavras, mas de construir uma linguagem possível de suportar sua própria fratura”³¹⁵. Partir, remontar, repartir, quebrar novamente, nesse movimento insanável de reinvenção do dito, que uma vez dito morre para demandar sobrevida em um outro dizer, também este assim como todos os que ainda chegarão cairão igualmente mortos, um redizer sempre por vir, para que também faça reviver esse corpo morto uma vez dito, um querer dizer para além do dizer que agora age por necessidade de revivificar essa carne torturada, rasgada, mortificada, por uma escritura atravessada pelo corpo. Pensando com Piero Eyben, a palavra deve ser arrancada por necessidade urgente do mais íntimo do ser, do fundo imo, percorrendo toda a extensão do corpo, todo o espaçamento do corpo dos pés à cabeça, da mão ao suporte, fazendo-se pensamento, desdobrando-se em linguagem poética:

Enquanto matéria da língua, o fundo imo é exposto como dito, como matéria exterior e extirpada do movimento do pensamento que está ali implicado. A membrana diafragmática é um índice corpóreo, mas ao mesmo tempo refere-se à alma, à inteligência e, sobretudo, à vontade. Nesse corpo está inscrita a necessidade de expulsão – desse pulso e dessa pulsão que vai mais adiante, para fora pela boca, ao escancarar seu destino como dizer tendo sido dito. Nesse sentido, fazer o poema dependeria de um tempo que perdura, que insiste em perdurar como excesso de intimidade, como extirpação necessária daquilo que funda e fundamenta a própria linguagem. Esse tempo é desde já por vir, como um corpo.³¹⁶

³¹⁴ DERRIDA, op. cit., p.18.

³¹⁵ KIEFFER, op. cit., p. 51.

³¹⁶ EYBEN, Piero. *Dizer – da aporia*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2015, p. 240.

Artaud explora os limites do corpo, de cuja profundidade uma força-jato é impulsionada pelo sopro vociferante, pelo gemido lancinante, pela respiração ofegante-tracejante para, forçando as aberturas do corpo, expulsar essas forças de morte, grafar a escritura do vivente, sua linguagem verdadeira, devolvendo ao corpo seus traços de vida e restituindo-o ao seu dono original. Exploração dos limites do corpo pelo forçamento dos limites da escrita impulsionada pela força do raio e também pela energia vital do sopro (*souffle*), “no fato humano de respirar”, a conduzir seus golpes de lápis a tracejar e perfurar o suporte para reabrir as vias, os vácuos, os orifícios por onde penetra o espírito com seu sopro malévolos, expulsá-lo do corpo para, então, inoculá-lo com o sopro-força do vivente.

[...] je dis donc que le langage écarté est une foudre que je faisais venir maintenant dans le fait humain de respirer, laquelle mes coups de crayon sur le papier sanctionnent.

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 Kaballe entière et 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 soufflé [...] ³¹⁷

À energia explosiva e instantânea do raio alia-se, então, a do sopro na consecução desse ato, desses gestos, desse verbo e dessa gramática, verdadeira máquina de respirar, para combater o outro sopro, o da má inspiração, aquele mesmo impulsionado pelo espírito maligno que invade o

³¹⁷ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 1513. [“(...) digo então que a linguagem separada é um raio que fiz vir agora no fato humano de respirar, a qual meus golpes de lápis sobre o papel sancionam. E desde um certo dia de outubro de 1939 nunca mais escrevi sem também desenhar. Ora o que desenho não são mais temas de Arte transpostos da imaginação para o papel, não são figuras afetivas, são gestos, um verbo, uma gramática, uma aritmética, uma Cabala inteira e que caga para o outro, que caga no outro, nenhum desenho feito sobre o papel é um desenho, a reintegração de uma sensibilidade perdida, é uma máquina que tem sopro (...)”].

corpo para nele instalar seu império de alienação e morte. O subjétil percutido pela combinação dessas duas forças torna-se o espaço dessa conflagração da boa inspiração contra o complô do espírito que sopra o sopro sórdido. “Ce qui s’engage dans le dessin, c’est la guerre d’une conjuration par une autre, l’assaut d’un esprit, donc d’un souffle, contre un autre, le *polemos* d’une pneumatique, une respiration contre une autre, la conflagration entre deux inspirations et deux conspirations”³¹⁸. O intuito de toda essa sanha guerreira, diz ainda Derrida, é subtrair o desenho da Arte, sacá-lo de seu sistema dogmático e, ao mesmo tempo, usá-lo como máquina bélica para desorganizar o sistema orgânico das Artes e de suas escolas, “das obrigações da forma espacial, da perspectiva, da medida, do equilíbrio, da dimensão”, como afirmará o próprio Artaud mais adiante, e com o seu sopro soprar “formas duras”. Artaud assume assim a *malfaçon*, o desenho malfeito, desajeitado, de traços hesitantes, descontínuos, mal traçados, mas é exatamente esse tracejado informe, disforme ou espontâneo, “a espontaneidade do traço” buscada pela mão de Artaud, que permite respirar, pensando com Ana Kiffer. “O traço vai se manifestar para Artaud enquanto vetor de combate contra a ideia de linha. A linha a ser combatida (...) é a linha abstrata desencarnada e, mais além, a linha que compõe a linearidade do discurso, seu logocentrismo”³¹⁹. A ideia é limar os aspectos ilustrativo e narrativo do desenho. Nos desenhos escritos de Artaud, nunca há relação significativa direta entre texto e desenho, não se estabelecendo, por conseguinte, relação narrativa entre um e outro. O conjunto compõe um campo singular a que é dado a cada um, a cada vez, fazer sua leitura, contra-assinar. Não mais o desenho que só sabe desenhar, assim como havia rejeitado o teatro da representação repetitiva ou a escritura pela escritura. Derrida chama atenção para a parte final do poema acima: “Et ça veut dire qu’il est temps pour un écrivain

³¹⁸ DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002, p. 39. [“O que se engaja no desenho é a guerra de uma conjuração contra outra, o assalto de um espírito e, portanto, de um sopro contra um outro, a conflagração entre duas inspirações e duas conspirações”].

³¹⁹ KIEFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, p. 215.

de fermer boutique, / et de quitter la lettre écrite pour / la lettre”³²⁰. Derrida pergunta pelo significado desse “et ça veut dire”, desse “querer dizer”, para assim responder:

Cela peut vouloir dire, en premier lieu, la fin de la lettre écrite pour la lettre (comme on dit la fin de l’art pour l’art, de la littérature pour la littérature). Cela peut aussi vouloir dire la fin de la lettre écrite pour donner place à la vraie lettre, *en vue* de cette lettre enfin qui ne serait plus écrite mais d’un seul jet soufflée-dessinée, respirée-tracée, et c’est le dessin, le *caractère* d’Artaud le Môme. Celui-ci, dès Rodez, revendiquait un savoir-dessiner qui, à travers une apparente maladresse, manifestait l’abandon du “principe du dessin”, la fin de l’école et de l’art pour reprendre possession de son corps contre les forces obscures des esprits qui tentaient de le déposséder. (...) Artaud revendiquait l’âme contre l’esprit, l’âme vivante comme une sorte de travail physique ou nerveux du corps et de la *main*, de la *manière* et de la *main d’œuvre*, à travers une sorte de *tabula rasa* fictive de l’histoire de l’art, “comme s’il n’avait rien appris”³²¹.

É o gesto da mão, a mão em ação operando contra o espírito ladrão. É desde o corpo, no corpo, pelo refazimento do corpo.

E desde um certo dia de outubro de 1939, nunca mais escreveu sem também desenhar. Artaud escreve em *Suppôts et Supplications*³²² que foi em 1939, no asilo de Ville-Évrard, que desenhava seus primeiros *gris-gris* em pequenas folhas quadriculadas de cadernos escolares. São desenhos que confeccionava com minúcia, repletos de ocultismo, de símbolos esotéricos, religiosos, cabalísticos, como se constituíssem espécies de amuletos, objetos de

³²⁰ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 1516. [“E isso quer dizer que já é tempo para um escritor de fechar as portas, / e de abandonar a letra escrita pela / letra”].

³²¹ DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002, pp. 40-41. [“Isso pode querer dizer, em primeiro lugar, o fim da letra escrita pela letra (como dizemos o fim da arte pela arte, da literatura pela literatura). Isso pode também querer dizer o fim da letra escrita *para* dar lugar à verdadeira letra, *em vista* desta letra enfim que não mais seria escrita, mas de um só jato soprada-deseenhada, respirada-tracejada, e é o desenho, o caráter d’Artaud le Môme. Este, desde Rodez, reivindicava um saber-desenhar que, por uma aparente inabilidade, manifestava o abandono do “princípio do desenho”, o fim da escola e da arte para retomar posse de seu corpo contra as forças obscuras dos espíritos que tentavam despossuí-lo. (...) Artaud reivindicava a alma contra o espírito, a alma viva como uma espécie de trabalho físico ou nervoso do corpo e da *mão*, da *maneira* e da *mão de obra*, em uma espécie de *tabula rasa* fictícia da história da arte, ‘como se nada tivesse aprendido”].

³²² ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Supplications*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 2003, pp. 312-313.

magia voltados a algum tipo de culto. Não sendo representativas, como assinala Derrida³²³, suas formas, para além do que mostram, estão mais destinadas a produzir um efeito: produzir um sortilégio, lançar votos de proteção aos amigos, ameaçar os inimigos, rogar-lhes pragas, quebrar feitiços (“briser tout envoûtement”) e até curar ou matar. Essas formas mágicas já se encontram presentes nos “Sorts” que envia a seus correspondentes, espécies de missivas-mísseis agressivas, insultosas, injuriosas, escritas e desenhadas sobre a folha de papel ao mesmo tempo em que a queimava, limava, perfurava.

le but de toutes ces figures dessinées et coloriées était un exorcisme de malédiction, une vitupération corporelle contre les obligations de la forme spatiale, de la perspective, de la mesure, de l'équilibre, de la dimension [...]. / Et les figures donc que je faisais étaient des sorts – que je brûlais avec une allumette après les avoir aussi méticuleusement dessinés.³²⁴

Évelyne Grossman³²⁵, no prefácio à obra *50 dessins pour assassiner la magie*, nos chama atenção para a relação estreita entre arte e magia na obra de Artaud e, ao mesmo tempo, nos convida a não perder de vista o modo como Artaud entende esta palavra. Para Grossman, o sentido de atenção que devota ao tema testemunhado pelas numerosas leituras ao longo de toda sua vida sobre rituais mágicos, cultos arcaicos, religiões orientais, esoterismo, alquimia, não é o de nelas buscar simplesmente uma fonte de inspiração para seus escritos e nem está ligado ao interesse documental ou etnográfico pelo ocultismo bem ao gosto dos surrealistas. Artaud identifica nas práticas dessas culturas ritualísticas sua capacidade de reconhecer nas figuras sonhadas as forças atuantes que abrem, como ele mesmo diz no texto *Le Mexique et la civilisation*, de 1935, a “une communication constante de l'intérieur à l'extérieur, de l'acte à la pensée,

³²³ DERRIDA, op. cit., p. 53.

³²⁴ ARTAUD, 2004, p. 5 apud GROSSMAN, 2005, p. 5. [“o objetivo de todas essas figuras desenhadas e coloridas era um exorcismo de maldição, uma vituperação contra as obrigações da forma espacial, da perspectiva, da medida, do equilíbrio, da dimensão [...]. / E as figuras que eu então fazia eram *sorts* – que queimava com um fósforo após tê-las meticulosamente desenhadas”].

³²⁵ Idem. *50 dessins pour assassiner la magie*. Édition établie et préfacée par Évelyne Grossman. Paris: Gallimard, 2004, p. 5.

de la chose au mot, de la matière à l'esprit"³²⁶, da qual o homem ocidental se separou e se perdeu e que, de seu ponto de vista, se faz urgente reatar com a força dessas "fontes vivas e inalteradas". Para Grossman,

D'un côté donc, le regard contemplatif arrêté, la stase visuelle : l'image. 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 ; *poésie dans l'espace, théâtre de la cruauté, athlétisme affectif*, rétorque Artaud.³²⁷

É a força desse poder de *comunicação* atemorizante que o atrai. Somente ela traria a possibilidade de reatar o que fora desatado, reunir o que fora separado, palavra e pensamento, arte e vida, corpo e espírito, ou seja, o refazimento da carne e a restituição do corpo. As mesmas ideias presentes em seu *Teatro da Crueldade* de utilização mágica da cena para performar sua poesia no espaço, tinham o mesmo objetivo de reduzir as diferenças que estão na base do teatro ocidental e de reconstituição de seu corpo fragmentado entre autor e diretor; ator e público; linguagem sonora e linguagem visual, pela projeção no espaço da luz, objetos, figurinos, gestos, movimentos, sons, gritos, entonações, tudo concorrendo para performar um espetáculo total, agir como um contágio contra o espectador e restituir ao teatro sua eficácia física e concreta. Neste sentido, *Os Sorts* tornar-se-iam, então, um primeiro ato de retomada da poesia no espaço que tentou e não pode realizar em seu teatro da crueldade. A prática dessa "espacialidade poética" que vai se aprofundar em seus desenhos escritos, nos últimos anos de sua vida seria, segundo Kiffer, "a realização possível para seu teatro cruel"³²⁸.

³²⁶ Idem. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 680. ["uma comunicação constante do interior com o exterior, do ato com o pensamento, da coisa com a palavra, da matéria com o espírito"].

³²⁷ ARTAUD, op. cit., p. 6. ["De um lado, então, o olhar contemplativo detido, a estase visual: a imagem. Do outro, a energia que age à distância, o impulso do ato, a magia. *Imagem / Magia*. É um anagrama. É um anagrama e muito mais. Inverter a ordem das letras, torcê-las, modelar sua matéria visual e sonora, é também tratar as palavras como coisas: psicose, diagnostica a psiquiatria; *poesia no espaço, teatro da crueldade, atletismo afetivo*, reitorque Artaud"].

³²⁸ KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, pp. 201-202.

A carta violentada pelo “acte graphique comme coup, l’événement d’une perforation performative qui cherche à produire des effets au-delà de ce qu’elle détruit, transgresse, transperce, à savoir le support, l’œuvre [...]”³²⁹. Esse ato gráfico encenado que violenta a carta, que a perfura, queima e incinera, saca-lhe de sua condição de passividade, agride e desestabiliza o subjétil, para que este abra as vias para a inoculação dos sortilégios que irão contaminar seu receptor e, assim, adquira corporeidade, faça corpo com o texto e o desenho. Ao ser crivado com as forças que se quer enviar, o subjétil ganha uma realidade material para que logre atingir física e espiritualmente seu destinatário, ao mesmo tempo em que ainda, segundo Derrida³³⁰, gera uma contusão no olho e no corpo do espectador. A força, a explosão do golpe contra o suporte material fazem dele o alvo ao mesmo tempo que o redobra para projetá-lo, como um projétil, na direção do alvo destinatário.

Há que ressaltar ainda a singularidade do acontecimento que são os *Sorts*. Não apenas trazem cada um deles uma data precisa, o que lhes dá o caráter de um evento único, como são endereçados a uma pessoa em específico e em razão de algum episódio que lhe tenha acometido. De um só golpe, um tal dia, a tal ou tal pessoa apostrofada pelo *Sort*. Tal como o *Sort* entregue a Roger Blin, em 22 de maio de 1939, em visita a Artaud no asilo de Ville-Évrard:

³²⁹ DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002, p. 70. [“o ato gráfico como golpe, o evento de uma perfuração performativa que busca produzir efeitos para além do que destrói, transgride, transpassa, ou seja, o suporte, a obra (...)”].

³³⁰ *Ibidem*, p. 78.



Tous ceux qui
 se sont concertés, po[ur] m'empêcher
 de prendre d[e]
 l'HÉROÏNE
 tous ceu[x] qui ont
 [t]ouché à Anne Man-
 son à cause de cela
 le dimanche
 [21] mai 1939, je les
 [fe]rai [per]ce[r] vivant[s]
 sur une place [de]
 Paris e[t] je leur
 ferai perforer et
 brûle[r] les moëlle[s].
 [Je] suis dans un Asile
 d'Aliénés mais ce
 rêve d'un Fou sera
 réalisé et il se[ra]
 réalisé par Moi.

Antonin Artaud³³¹

³³¹ Ibidem, p. 72. ["Todos esses que / entraram em acordo, pa[ra] me impedir / de tomar [] / HEROÍNA / todos esse[s] que / [t]ocaram em Anne Man- / son por causa daquilo / no domingo /

Para Derrida, “cette unicité de la référence à l'événement et à la destination fait, *en principe*, du *Sort* un geste singulier, l'arme d'un seul coup, la commotion d'un seul contexte”³³². Em princípio, sublinha Derrida, porque no contexto em que faz sua análise, na conferência de abertura à exposição da obra pictográfica de Artaud no *Museum of Modern Art* de Nova York, em 16 de outubro de 1996, publicada posteriormente com o título de *Artaud le Moma*, eles não estariam destinados a serem expostos em museu e nem ao olhar do público por serem voltados a produzirem um efeito específico em uma pessoa única e real, e não em “visitadores virtuais”. Este fato, segundo Derrida, complicaria sua restância e sua iterabilidade. No entanto, assinala Derrida, esses *Sorts* portam igualmente um efeito de quebra de feitiços, de encantos, de anulação de forças malévolas, seriam “des contre-conjurations, des antidotes au spectral, au processus mystique ou initiatique, le combat constant d'un pervers polymorphe et satanique pour des nouvelles Lumières”³³³. Essas novas Luzes seriam emanadas, então, de um contragolpe que viria extinguir os efeitos do golpe primeiro sofrido pelo destinatário. O doutor Léon Fucks, um dos médicos do asilo de Ville-Évrard, foi um dos receptores de um desses *Sorts* irradiadores dessas luzes protetoras, contendo instruções muito precisas de como proceder para que, pelo toque do *Sort* com a mão e o toque da mão no corpo, o *Sort* se ilumine e recarregue seu corpo com a mesma energia voltaica inoculada por Artaud no desenho, tudo passando pelo toque, pelo contato de corpo com corpo afim de que circulem as forças de vida de um para o outro. A peça destinada ao doutor Fucks encontrava-se na terceira folha de uma carta que lhe fora entregue em mãos pelo próprio Artaud, em 8 de maio de 1939:

[21] de Maio de 1939, eu os / [fu]rarei vivos / em uma praça [de] / Paris [e] eu lhes / perfurarei e / queimarei a medula. / [Eu] estou em um Asilo / de Alienados mas este / sonho de um Louco será / realizado e se[rá] / realizado por Mim”].

³³² Ibidem, pp. 70-71. [“essa unicidade da referência ao acontecimento e à destinação faz, *em princípio*, do *Sort* um gesto singular, a arma de um só golpe, a comoção de um só contexto”].

³³³ Ibidem, p. 73. [“contra-conjurações, antidotos ao spectral, ao processo místico ou iniciático, o combate constante de um perverso polimorfo e satânico por novas Luzes”].



Gardez ce Sort sur votre cœur. Et en cas de danger touchez votre cœur avec l'Index et le Medius de la Main Droite ET LE SORT S'ÉCLAIRERA.³³⁴

Paule Thévenin³³⁵ relata ter recebido por carta enviada pelo doutor Fucks o relato das descrições desse *Sort* que lhe foram feitas pelo próprio Artaud. O *Sort* traz em seu topo a reunião de vários símbolos superpostos da divindade; de cada lado, símbolos do espaço, do tempo e dos anjos do apocalipse; no meio, descendo dos símbolos divinos, um traço em tinta vermelha figurando a luz divina que desce para iluminá-lo e protege-lo; em baixo, ao centro, uma meia esfera com onze cruzes – para Artaud, ao chegar a dez, ocorre

³³⁴ DERRIDA, Jacques et THÉVENIN, Paule. *Forcener le subjectile. Artaud: dessins et portraits*. Paris: Gallimard, 1986, p. 257. [“Gardez este *Sort* sobre seu coração. E em caso de / perigo toque seu coração com / o Indicador e o Médio da Mão / Direita E O SORT SE ILUMINARÁ”].

³³⁵ *Ibidem*.

o fechamento de um ciclo e a perfeição é atingida e, se se quer continuar, há que se destruir essa perfeição para que um novo ciclo se inicie, o número onze simbolizando a destruição em vista da construção e da transfiguração; e finalmente, ao ser indagado sobre as marcas queimadas Artaud responde-lhe: “Quand j’ai pensé à vous, j’ai pris ma cigarette. J’ai fermé les yeux, j’ai piqué au hasard et depuis vous êtes hors d’atteinte de vos ennemis et des initiés puisque vous vous êtes évaporé en fumée”³³⁶. O corpo é resguardado contra a má sorte até que complete um ciclo; atingida, assim, a perfeição, pelos efeitos dos golpes de cigarro emanados do *Sort*, tudo se esvanece, desfazimento do corpo. Há uma morte necessária para que um novo ciclo sobrevenha, tudo se transfigure, refazimento do corpo, “vida ‘desenterrada da morte”³³⁷. O efeito do *Sort* é, portanto, não apenas imediato e real como dever demorar (*demeurer*), restar, perdurar para sempre, o que, apesar de sua resistência à exposição pública, à conservação museológica, à rejeição artaudiana ao museu como um dos pilares do sistema das artes, findaria por expô-lo à sua deriva institucional. Eis o que destina a eficácia do *Sort*, apesar dela mesma, como diz Derrida “à *rester* et à s’aliéner dans un musée: portant la mort dans la vie, ne supportant aucun report, aucun délai, aucune différence, aucune médiation traductrice, cette immédiateté doit être actuelle, non virtuelle, *éternelle*. Elle durera jusqu’à la fin des temps”³³⁸. É justamente essa eternidade que, para Derrida, o torna arquivável, mas, ao mesmo tempo, é o desdobramento do golpe, a contra-conjuração, o contra-golpe, o que permitirá à Artaud contra-atacar e denunciar o museu como instância maléfica a ser permanentemente combatida.

É que o furor do golpe o faz reverberar, repercutir sua “força de percussão perfuradora”. Assim, o ressoar da explosão do golpe gera um golpe duplo, dobrado e redobrado que ecoa a si mesmo incessantemente,

³³⁶ Ibidem. [“Quando pensei em você, peguei meu cigarro. Fechei os olhos, furei ao acaso e, desde então, você está fora do alcance de seus inimigos e dos iniciados, já que você evaporou, virou fumaça”].

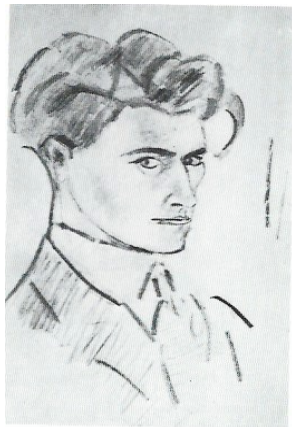
³³⁷ KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, p. 204.

³³⁸ DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002, pp. 73-74. [“a *rester* e a se alienar em um museu: portando a morte na vida, não suportando nenhum diferimento, nenhum prazo, nenhuma *différence*, nenhuma mediação tradutória, essa imediatidade deve ser atual, não virtual, *eterna*. Ela durará até o fim dos tempos”].

insistentemente, restando e sobrevivendo em sobrevida, fazendo sobreviver a crueldade do golpe. “Que le coup unique et instantané soit originariamente un coup redoublé, retentissant, répercutant, voilà qui permet à la destruction de sauver la possibilité de ce qu’elle perd: par exemple l’art et le musée”³³⁹. Ao expô-lo, ao desferir-lhe uma promessa de morte, o Museu receberá no revide do contragolpe os efeitos destruidores dos *Sorts*. É neste movimento aporético de perderem-se que acabam por salvar um ao outro, ambos sobrevivendo de sua morte.

3.3 - Autorretrato e Re-nascimento

Derrida parte dos primeiros versos do poema *Ci-Gît*, “Moi, Antonin Artaud, / Je suis mon fils, mon père, ma mère, et moi”, para destacar os autorretratos como um dos espaços privilegiados por Artaud para performar seus re-nascimentos, sua autogestação. Prática corrente desde sua juventude, Artaud nunca deixou de se autorretratar e de experimentar e experimentar-se pelo autorretrato.



Autorretrato, 1920.

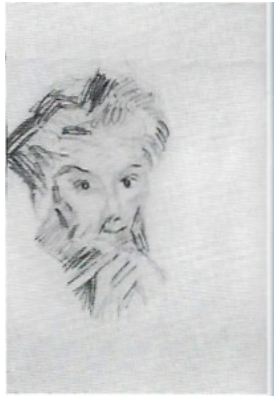


Autorretrato, 1920.

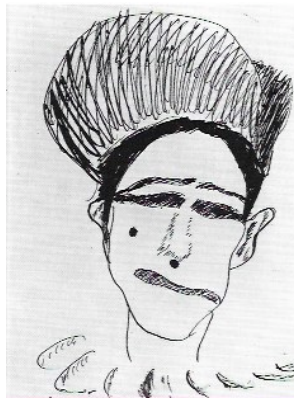


Autorretrato, 1920-1921.

³³⁹ DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002, p. 65. [“Que o golpe único e instantâneo seja originariamente um golpe dobrado, retumbante, reverberante, eis o que permite à destruição salvar a possibilidade do que ela perde: por exemplo, a arte e o museu”].



Autorretrato, 1921.



Autorretrato, 1923.



Autorretrato, 1923.

Podemos perceber que a cada vez é sempre um outro rosto de traços dessemelhantes perfazendo um verdadeiro exercício de experimentação, um movimento incessante de re-invenção de si próprio, processo este que poderíamos ainda aproximar daquele da dessubjetivação sugerida por Deleuze e Guattari mais acima para a tarefa de fazer para si um corpo sem órgãos para combater o organismo, eliminando justamente, como um de seus procedimentos, “os pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante”³⁴⁰, agindo, segundo ainda Deleuze e Guattari, para “arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção”³⁴¹.

O trabalho exploratório e produtivo da crueldade artaudiana sempre foi marcado por uma intensidade rigorosa. A *maladresse*, a inabilidade, assumida por Artaud no abandono do “princípio do desenho” nunca significou negligência ou desprezo pela sua artesanaria, mas, sobretudo, uma rejeição das técnicas e maneiras consagradas pelo sistema da Arte, do desenho representativo, para reaprender a desenhar. Derrida afirma que ao gritar “*Merde*” ao desenho, “il a même fait d’une certaine façon de dire ‘Merde’, le trait d’une adresse, une maladroite adresse du dessin, une certaine façon de bien dessiner, dans la

³⁴⁰ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 26.

³⁴¹ *Ibidem*.

maladresse même, et de bien adresser, le plus droit possible, le trait du dessin³⁴². Para a dupla de filósofos franceses, essa atitude de prudência meticulosa para com os estratos é fundamental para que se encontre as linhas de fuga, as aberturas, por onde possam circular os fluxos de intensidade, “fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um corpo sem órgãos³⁴³. Somente assim se torna possível desfazer, desestratificar, as camadas que vão se sobrepondo e se espessando no processo de sedimentação e assujeitamento do corpo e do ser.

Esse processo de “autoengendramento”, em que “chaque portrait est régénérescence de soi-même³⁴⁴ se intensifica e se radicaliza nos últimos anos de sua vida até 1948, ano de sua morte. Esses últimos desenhos participaram de uma exposição de sua obra gráfica em julho de 1947, em Paris, e cujo catálogo trazia em sua abertura um longo poema intitulado “O Rosto humano” (*Le Visage humain*), em que se lê no início: “Le visage humain est une force vide, un champ de mort. / La vieille revendication révolutionnaire d’une forme qui n’a jamais correspondu à son corps, / qui partait pour être autre chose que le corps³⁴⁵. Logo, de chofre, a denúncia do esvaziamento do rosto, de sua subtração ao corpo, de sua forma desvinculada do corpo e, portanto, da vida. E, ao mesmo tempo, a “reivindicação revolucionária” de uma forma que lhe reconecte ao corpo, à vida. Seus retratos e autorretratos constituir-se-ão em mais uma de suas trincheiras de batalha contra as forças furtivas do espírito. Desta vez, para restituir ao rosto o que foi perdido, ou seja, a face, sua carne, seu corpo, para então salvar-lhe desse campo de morte que lhe furta e esvazia:

³⁴² DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002, p. 50. [“Ele fez, de uma certa maneira de dizer ‘Merda’, o traço de uma habilidade, uma inábil habilidade do desenho, uma certa maneira de bem desenhar, na inabilidade mesmo, e de bem dirigir, o mais direto possível, o traço do desenho”].

³⁴³ DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p. 27.

³⁴⁴ DERRIDA, op. cit., p. 43. [“cada retrato é regenerescência de si mesmo”].

³⁴⁵ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 1534. [“O rosto humano é uma força vazia, um campo de morte. / A velha reivindicação revolucionária de uma forma que nunca correspondeu a seu corpo, que partia para ser outra coisa que não o corpo”].

“Ce qui veut dire que le visage humain n’a pas encore trouvé sa face et que c’est au peintre à la lui donner”³⁴⁶.

As formas que Artaud vai forjando nesse combate para reconstituir a corporeidade do rosto, seus desenhos que insistem em “reproduzir os traços do rosto humano tais como são”, não deixam de receber acusações de academicismo que o poeta de pronto recusa por entender que “tels qu’ils sont ils n’ont pas encore trouvé la forme qu’ils indiquent et désignent”³⁴⁷. Pois sem abandonar o rosto tal como é, com dois olhos, um nariz, uma boca e as duas cavidades auriculares, seu combate vai se dar “desfazendo-se, necessariamente, das organizações impostas sobre o rosto – linhas desencarnadas, espíritos maléficos que o poeta busca combater com a força do traço (...), pela combinação entre o traço e a força contra a linha e a forma”³⁴⁸. Essa mudança de direção é o que lhe faz desviar-se justamente das imposições dos dogmatismos acadêmicos.

A força do traço vai imprimir-se, sobretudo, no oco por onde penetram o sopro furtivo e as forças vazias que transformam o rosto nesse campo de morte.



Retrato da doente B., 1920.

³⁴⁶ Ibidem. [Tradução minha: “O que quer dizer que o rosto humano ainda não encontrou sua face / e cabe ao pintor dar-lhe uma”].

³⁴⁷ Ibidem. [“tais como são ainda não encontraram a forma que indicam e designam”].

³⁴⁸ KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, p. 235.

No retrato da doente B., de 1920, nota-se já esse traço espesso e profundo, apontando para a escuridão abismal do fundo sem fundo que é o rosto. É esse enigma do rosto humano, seu segredo, que Artaud vai cavar. “L’abyme au creux du visage humain, voici ce qu’Artaud veut révéler, rendre et creuser”³⁴⁹. Escavar para revelar não o que se esconde no fundo dessa cavidade, o que lá está e permanecerá em segredo. O que se quer mesmo mostrar é a verdade desse fundo sem fundo, da noite escura desse abismo, para assim restituir sua verdade à figura humana. “En donnant figure au visage ou plutôt en donnant un visage à la figure, ou une face au visage, le peintre rend la vérité, la vérité qui est la vie, en sauvant de la mort”³⁵⁰. A força do traço cavando essas aberturas, forçando no subjétil os golpes de seu traçado, revela e escancara os vazios, o caos dessas fendas, buracos e orifícios a serem inoculados por sua força de vida.

São essas aberturas que os acadêmicos, seja em sua vertente realista com suas linhas claras, racionais, figurativas e discursivas, seja na superfície desencarnada de sua vertente abstrata, mas também em toda história da arte, vão encobrir pela aposição de camadas sobre camadas, criando uma massa densa e compacta que enterra as cavidades do rosto deixando presos nele seus miasmas de morte. Como bem observa Artaud: “je ne connais pas un peintre dans l’histoire de l’art, d’Holbein à Ingres, qui, ce visage d’homme, soit parvenu à le faire parler. Les portraits d’Holbein ou d’Ingres sont des murs épais”³⁵¹. Ainda que o rosto humano fale e respire desde sempre, nenhum pintor foi capaz de trazer essa verdade para seus retratos para que o rosto diga o que de fato é. Para Derrida, o que lhes falta para tanto, “c’est le manque que forment les trous abyssaux et les caveaux du regard”³⁵².

³⁴⁹ DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002, p. 60. [“o abismo no oco do rosto humano, eis o que Artaud quer revelar, devolver e cavar”].

³⁵⁰ Ibidem, p. 61. [“Ao dar figura ao rosto ou, antes, ao dar um rosto à figura, ou uma face ao rosto, o pintor devolve a verdade, a verdade que é a vida, salvando da morte”].

³⁵¹ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004, p. 1534-1535. [“eu não conheço um só pintor na história da arte, de Holbein a Ingres, que, este rosto humano, tenha conseguido fazê-lo falar. Os retratos de Holbein ou de Ingres são muros espessos”].

³⁵² DERRIDA, op. cit., p. 64. [“é a falta formada pelos buracos abissais e as covas do olhar”].

O único pintor que Artaud exclui de toda essa tradição histórica é Van Gogh. Somente ele soube dar um caráter de verdade aos objetos, paisagens, personagens, assim como um retrato veraz do rosto humano pelos golpes convulsivos de seu pincel “em embriaguez”, como explica em *Van Gogh le suicidé de la société*: “c’est de la vérité torride d’un soleil de deux heures de l’après-midi”³⁵³; e logo adiante, “c’est de la nature nue et pure, vue telle qu’elle se révèle, quand on sait l’approcher d’assez près”³⁵⁴. Desconsiderando igualmente ditames acadêmicos, Van Gogh partiu, do ponto de vista artaudiano, da própria pintura, de seus meios estritos, explorando-os num trabalho febril com a tinta, o pincel, a tinta agarrada aos pelos do pincel, os golpes inflamados das pinceladas na tela, a reinvenção viva das formas, para trazer a pintura ao primeiro plano “avec la couleur saisie comme telle hors du tube, / avec l’empreinte comme l’un après l’autre, des poils du pinceau dans la couleur, / avec la touche de la peinture peinte, comme distincte dans son premier soleil, avec l’i, la virgule, le point de la pointe du pinceau même vrillé à même la couleur, / chahutée, et qui gicle en flammèches, que le peintre mate et rebrasse de tous les côtés (...)”³⁵⁵, e, ao mesmo tempo, ultrapassar a pintura inerte de representação da natureza, para, então, “faire jaillir une force tournante, un élément arraché en plein cœur”³⁵⁶. Depois de Van Gogh, nunca mais a natureza será vista do mesmo modo, ou ainda, como diz o próprio Artaud, para aprendermos a ver a verdade de um girassol teremos que antes ver um girassol de Van Gogh. Eis como, segundo Kiffer, “as forças metamorfoseiam a própria natureza”³⁵⁷.

Artaud se inspira em Van Gogh para buscar essa força que parte das próprias coisas, da própria natureza, para metamorfoseá-las e mostrar sua outra

³⁵³ ARTAUD, op. cit., p. 1453. [“é a verdade tórrida de um sol de duas horas da tarde”].

³⁵⁴ Ibidem, p. 1454. [“é a natureza nua e pura, vista tal qual se revela, quando sabemos dela nos aproximar bem de perto”].

³⁵⁵ Ibidem, p. 1457. [“com a cor agarrada tal como pressionada para fora do tubo, / com a impressão, uma após outra, dos pelos do pincel na cor, / com a pincelada da pintura pintada, como distinta em seu próprio sol, com o i, a vírgula, o ponto da ponta do pincel torcida diretamente na cor, desordenada, e que jorra em faíscas, que o pintor domina e espalha por todos os lados”].

³⁵⁶ Ibidem, p. 1455. [“fazer jorrar uma força giratória, um elemento arrancado do próprio coração”].

³⁵⁷ KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, p. 241.

e verdadeira face. Artaud parte do rosto tal como ele é para encontrar sua própria face, para devolver-lhe sua corporeidade, explorando o sem fundo das cavidades do rosto.



Autorretrato, 11/05/1946.

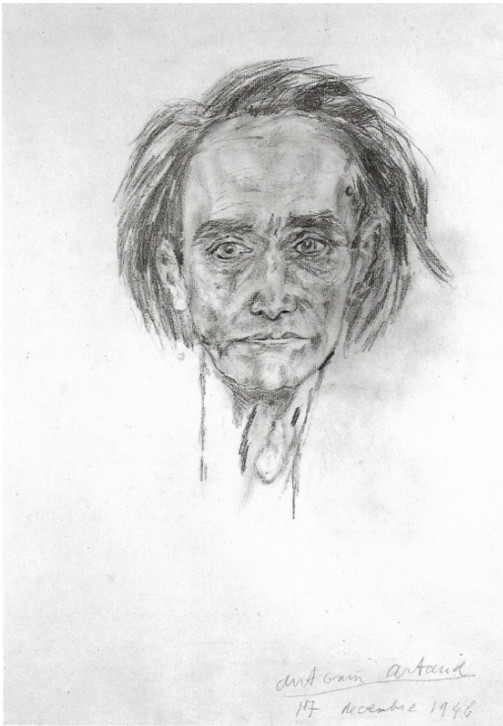
Artaud forçará a abertura desses orifícios pela multiplicação dos golpes perfurantes sobre a superfície que é a face. O esburacamento do subjétil, em cuja superfície se desdobrar a inacessível superfície facial, fará nela abrir os caminhos para que se atinja, como diz o próprio Artaud em *Suppôts et Supplications*, “le gouffre insondable de la face, de l’inaccessible plan de surface par où se montre le corps du gouffre, *le gouffre en corps*, ce gouffre le corps, le

gouffre corps”³⁵⁸. Sondar o insondável desse corpo abismal, missão impossível, mas da qual o poeta jamais recuará, decidindo pelo impossível desse gesto com a lucidez abismada de quem sabe que apenas no mergulho nessa impossibilidade poder-se-á restituir a verdadeira corporeidade desse abismo. O instrumental maquínico que usará é, primeiramente, o da força seca do traço, com cuja pressão combinada entre mão, lápis e impressão em profundidade do tracejado sobre o subjétil vai deformando as formas e desfigurando as linhas, com vistas a alargar os contornos, fazer longas incisões ou reduzi-las a escarificações por toda a face, segmentar o crânio em ângulos abruptos.

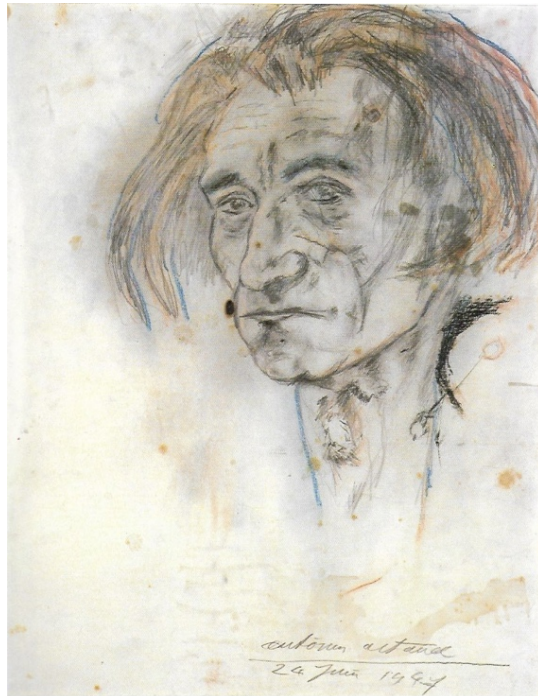
Na companhia da violência cruel do traço, segue o ribombar de sua máquina de sopro. A fazer ecoar a explosão de seus golpes perfurantes, abrindo buracos, arrombando as brechas, rompendo frestas, escavando os ocos, alfinetando a face em orifícios mínimos, toda uma variedade de furos com formas e dimensões variadas que vão se disseminando pelo rosto. A densidade do traço e a repercussão perfurante dos golpes levam à implosão das muralhas erguidas por toda a história da arte que escondem a nudez do rosto, sua força de vida, sua verdade abismal. Esses traços persistentemente adensados, esses furos disseminados sobre a face vão instaurar “pontos de passagem entre a vida e a morte, pontos que suspendem a vida da morte e nos enviam para essa sempiterna reivindicação de se refazer um corpo. Buracos onde morte e vida se confundem e já não se trata mais de uma nem de outra, forma tubular do corpo-canhão de Artaud. É a ‘anatomia em movimento’ ou a ‘dança da anatomia’ que pode visar refazer um corpo”³⁵⁹. Se Van Gogh com sua pintura de “açougueiro ávido” força um outro olhar sobre a natureza, com Artaud vida e morte são tomadas em outras bases: vida renascendo da morte, morte se alimentando da vida, uma gerando-se e morrendo na outra, incessantemente.

³⁵⁸ ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Supplications*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 2003, p. 311. [Tradução minha: “o abismo insondável da face, do inacessível plano de superfície por onde se mostra o corpo do abismo, o *abismo em corpo*, este abismo o corpo, o abismo corpo”].

³⁵⁹ KIFFER, op. cit., p. 251.



Autorretrato, 17/12/1946.



Autorretrato, 24/06/1947.

É nesse combate de corpos, na reconstituição do subjétil a partir de sua própria destruição, que se abre a possibilidade da encarnação do rosto e, por conseguinte, de gestação de novos corpos. E a cada vez, um outro rosto, a cada vez um novo corpo renascendo de sua morte. Um corpo, portanto, que nunca se fixa, não podendo nunca ser representado, se não a cada vez apresentado, na singularidade do acontecimento. Assim também a obra de Artaud, reconstituindo-se de seus próprios escombros, perfazendo-se em agonia, ou pensando com Derrida, “a agonia de uma arte que, no entanto, no instante de sua morte, sobreviverá talvez a seu próprio apocalipse”³⁶⁰.

³⁶⁰ DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002, p. 68.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A luta de Artaud contra a separação do corpo e da alma, contra a expropriação do corpo pelo espírito é o combate contra o juízo de Deus. Reaver a palavra roubada é reapropriar-se do corpo utilizado pelo espírito representante de Deus, o que, do ponto de vista artaudiano, somente pode ocorrer pela escrita, pela gestação de uma escrita outra, *escritura* que emane do corpo, atravessada pelo corpo, salvando-se uma e outro de suas mortes, renascendo da morte, ganhando sobre-vida nesse movimento in-finito entre vida e morte, sempre no porvir.

Artaud expõe o sofrimento causado pela cisão entre o pensamento e a língua para convertê-lo em poema, pela perda do pensamento e da escrita, pelo ataque à *massa palavra-imagem*, por ainda estar acometido, segundo Blanchot, da ilusão de uma *totalidade imediata* entre o ser do poeta e a vida, o pensar e o escrever. Ao romper com essa ilusão de totalidade, ao assumir o despojamento, a erosão do pensamento, a feitura do poema como a busca infinita pelo poema, lançando-se, portanto, ao ato da escrita, é que será possível a Artaud começar a escrever e *salvar seu pensamento na qualidade de perdido*. Abre-se, então, ao poeta a possibilidade im-possível da escrita pelo forjar de sua própria língua, do *idioma* que lhe dará a possibilidade de escrever o poema, o que não se dá senão pelo ataque à língua padrão, seu deslocamento do sistema dominante, pela desestabilização de suas bases sedimentadas, por sua desterritorialização. Uma língua em constante desequilíbrio, tensionada ao limite para que se possa liberá-la da estratificação da significância, da lógica da representação, afim de que diga sem dizer da escuridão da noite. Língua lançada ao porvir de um processo contínuo de fazimento, desfazimento e refazimento, marcada pela ruína que a impede de operar-se em obra.

A *obra* artaudiana, não apenas pela imensa quantidade de seus escritos, muitos dos quais ainda manuscritos e mantidos em arquivos na Biblioteca Nacional, em Paris, apresenta uma imensa dificuldade para ser organizada em

obra completa exatamente por sua condição fragmentária, pela descontinuidade entre eles e pela imensa variedade de registro, como declara Anna Kiffer:

Muitos textos de Artaud são notas, no sentido tanto de anotação quanto de notação rítmica das palavras. Desse material, seus *Cadernos* (tanto de Rodez quanto de Ivry sur Seine) estão plenos. Tornando impossível para o leitor a tarefa de dar como “lido”, “registrado”, “lembrado” ou “guardado” o conteúdo dessa multiplicidade de experimentos. Mesmo após tê-los lido, continua-se diante de espaços turvados. Diante de uma obra que além do título – muitas vezes dado pelas próprias editoras, título quase sempre indicativo ou tautológico – quase mais nada poderá se reunir sob um signo aglutinador. A experiência da leitura ganha também outros contornos, escapando, fugindo, descentrando-se. Muito pouco se deixa “apreender”. A própria ideia de obra desmorona diante dessa ausência de centro.³⁶¹

A raiz desse descentramento do texto encontra-se justamente no combate artaudiano por reaver a palavra roubada pelo espírito furtivo, aproximá-la da vida e da própria carne para o refazimento do corpo, também este roubado no mesmo ato sutizador; e, também, no movimento de desterritorialização que Artaud impõe à língua, à escrita e ao corpo para que, distanciando-se de sua fixação em um centro, em errância, estejam sempre a escapar às tentativas permanentes de usurpação.

O aprofundamento dessa busca de uma língua outra, de uma escrita atravessada pelo corpo, que seja a própria vida, aberta ao perigo, encontrará no teatro um campo de experimentação privilegiado. Ao teatro de seu tempo, marcado pela metafísica do texto, por uma palavra soprada de fora da cena, separada do corpo do teatro fragmentado em órgãos e reduzido a organismo, por uma cena amputada do que lhe é propriamente teatral, teatro, pois, da “representação representativa”, repetitiva, que nada cria, Artaud oporá seu *Teatro da Crueldade*. À metafísica da palavra soprada, uma outra metafísica será proposta baseada na força do gesto, no protagonismo do corpo, *linguagem* constituída a partir do corpo, na exploração de todas as possibilidades do espaço cenográfico, da criação de uma verdadeira poesia no espaço, para que o teatro recobre sua linguagem verdadeira, física, material e suas forças mágicas, cujo

³⁶¹ KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016, pp. 40-41.

objetivo é o de atingir diretamente o espectador em seu organismo, em seu corpo e espírito, desestabilizar seus valores e crenças, fazê-lo aprender que tem um corpo e redimensionar sua própria existência. Espaço de reinvenção da cena e da anatomia. Uma teatralidade outra, singular, em que a cena performa a própria cena encenada, jamais a mesma, a cada vez outra, única, lançada ao acaso, à errância, fazendo falir a metafísica da representação repetitiva. Teatro que nega a estase da representação e da vida, em constante movimento de refazimento da cena e do corpo, de restauração da existência e da carne. Possibilidade impossível, mas é somente nesta aporia que pode haver teatro, “a partir do momento em que realmente começa o impossível”, como afirmava o próprio Artaud, operando como uma força permanente, pois jamais cessa sua operação cruel.

Algumas das teorias sobre o corpo estudadas neste trabalho permitem que possamos entrever esse movimento febril artaudiano de busca da palavra e do corpo. Entrever, pois como seria possível ver o que não se dar a ver senão em fluxo contínuo de transmutação? Só se pode ver *entre* o que foi e o que vem incessantemente de um fazer poético que se perfaz como rastro.

“Processo contínuo do desejo positivo”, diriam Deleuze e Guattari. Do desejo e da necessidade de escrita, pois trata-se de uma questão de vida ou de morte. Fazer para si um corpo sem órgãos requer um trabalho obstinado e meticuloso de agenciamento de intensidades para o desfazimento dos estratos que organizam nosso corpo em organismo e nos fixam em uma realidade determinada. Urge, sobretudo, desarticular os estratos da significância, da interpretação e da subjetivação, pelo exercício da experimentação infindável da escrita e do corpo. Atacar a língua, dessedimentar o terreno firme de sua codificação, afim de que a escrita possa agir sobre “o tecido canceroso da significância” ao desfazer o nó que ata o significante ao significado e impede a circulação dos signos. Forjar a língua outra, seu *idioma* atravessado pelo corpo, vibrante, operando por fluxo e corte da máquina desejante, marcado por sínteses disjuntivas, por polos intensivos de linguagem, para que ambos escrita e corpo

se desterritorializem, estendam-se em infundável processo de reinvenção e devenham o irrepresentável, abrindo-se ambos à *dilatação de sua noite intensa*.

A recusa da palavra soprada por Artaud, que incide, ao mesmo tempo, sobre o roubo do corpo, lança-o na perda do pensamento, da escrita e de si. Esse “impoder” referido por Artaud nas cartas a Rivière, não se nadifica, porém, em um vazio negativo. Jacques Derrida o identifica como o outro sopro, a “boa inspiração”, o sopro de vida do poeta a combater o sopro furtivo que lhe rouba a palavra: “essa fecundidade do outro sopro é o impoder: não a ausência mas a irresponsabilidade radical da palavra, a irresponsabilidade como poder e origem da palavra”³⁶². O conflito do poeta com a língua padrão, a da palavra imposta pelo sistema linguístico, a gramática e a cultura que o precedem e, portanto, desde sempre roubada, aliado à angústia que daí decorre, vai resultar no ato *irresponsável* e radical de rompimento com o padrão dominante para, somente por ele, urdir a língua outra que vai permitir-lhe começar a escrever. Língua de palavras em permanente movimento de fuga ao sopro furtivo, palavras não mais apartadas da carne e da vida, para que então lhe sejam restituídos palavra e corpo roubados.

Arrebentar, portanto, a metafísica do texto e da palavra articulada soprados pelo deus ausente, pelo “logos primeiro”, “para se começar tudo de novo”, exige Artaud. Opor-lhe uma outra metafísica em que escrita e corpo são constantemente postos em xeque, *escritura* a engajar o corpo e dele emanada perfazendo-se ambos arrancando-se da morte, impulsionados ao movimento incessante de reconstrução mútua. Desse modo, afirmamos com Nancy que “é por isso que não há ‘corpo próprio’, e que corpo próprio é uma reconstrução”³⁶³. Ou seja, corpo e escrita em errância em que não cessa sua vinda à presença, em constante apresentação, no originar constante de mundos no mundo, ele próprio constitutivamente instável, em contínua mutação.

Os corpos enquanto extensão estão abertos ao exterior, ao contato com os outros corpos no espaçamento espaçoso dos corpos. Nesse sentido, corpo e

³⁶² DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho; São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 259.

³⁶³ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000, p. 29.

escrita estendem-se até seu limite, em suas bordas, em movimento exteriorizante onde ambos se encontram, se tocam, excrevendo-se. Ex-crita como gesto para tocar no *sentido*, no toque que convoca os *sentidos* de escrita e corpo, desencadeando sentidos outros a cada vez que ocorre o toque, a cada vez um novo toque de sentido a gerar uma nova origem de mundo. Esse deslizar constante do *sentido* faz-lhe obstar sua clausura na significação, faz-lhe escapar a qualquer tentativa de captação, apropriação ou totalização. No toque de sentido, toca-se na própria inapropriabilidade do *sentido*. Por tal razão, escrita e corpo operam-se em *désœuvrement*, em desobramento de ambos enquanto obra, em infundável inacabamento.

Variados foram os meios de que Artaud lançou mão em seu insanável trabalho de invenção da escrita, do corpo, de si mesmo. Destacamos neste trabalho inicialmente a língua que se forja da própria efração do pensamento e da escrita. Em seguida, o *Teatro da Crueldade* como espaço profícuo de experimentação de uma escritura teatral gerada desde o corpo, “du corps par le corps avec le corps depuis le corps et jusqu’au corps”³⁶⁴, e que vai se disseminar por toda sua prática escritural. Vimos ainda como a dessubjetivação age na deriva do nome próprio provocada por Artaud.

Ao desarticular, fraturar, fragmentar seu nome, provocando seísmos em seu nome próprio, fazendo variar igualmente sua assinatura em vários de seus escritos, Artaud põe em questão a propriedade do nome próprio, apontando mesmo a impossibilidade de sua apropriação, por constituir mero efeito de linguagem. O nome é sempre dado por um outro, soprado, portanto, roubado de mim e de meu corpo. A disseminação do nome por seus textos compõe, então, o mesmo movimento artaudiano de recusa da fixação de sua identidade, de reinvenção de si e do corpo, pois uma vez proferido o nome, o eu que o profere morre, é já um corpo morto. Ouvimos aí ressoar ecos de Nancy quando este afirma em seu *Corpus* que “*corpus* nunca é propriamente eu”³⁶⁵. E no

³⁶⁴ ARTAUD, Antonin. *Suppôts et Supplications*. Paris: Éditions Gallimard, 2003, p. 211. [Tradução: “Do corpo pelo corpo com o corpo desde o corpo e até o corpo” (KIEFFER, 2016, p. 114)].

³⁶⁵ NANCY, op. cit., p. 29.

deslocamento da assinatura, pensando com Derrida, Artaud põe em xeque sua pureza enquanto acontecimento singular, único, e enquanto certificadora e definidora da propriedade do texto. Desfaz-se assim a ilusão da presença plena do autor, do sujeito, como consciência que tenha amplo domínio sobre seu “querer-dizer” e a garantia da propriedade sobre o dito. O destroçamento derridiano da metafísica da assinatura abre o texto à irrupção de uma alteridade, à convocação do todo outro, do leitor que ao aceitar o convite traga sua contribuição, inscreva-se no texto, imprima sua contra-assinatura. Escrita que se dá a cada vez na combinação entre escrita e leitura, em sobre-vida, re-nascendo na iterabilidade desse movimento combinado, sempre reinaugurando e reposicionando os sentidos do texto, fazendo transbordar a pluralidade de sentidos em todos os sentidos.

É nesse sentido que o subjétil também é visado, posto em questão, desestabilizado, para sair de sua habitual passividade mortífera. Atacá-lo, subvertê-lo, violentá-lo, enlouquecê-lo para que ganhe vida, faça corpo com a obra, faça um com o desenho e não mais esteja dele separado na qualidade de órgão anulado pelo organismo que organiza o sistema das artes. Assim, neste mesmo sentido, dar corpo à escrita ao mesmo tempo em que refaz o corpo pela escrita faz com que tudo palavra, escrita, teatro, corpo, e não apenas o suporte folha de papel, devesse subjétil. Todos devendo ser atacados, feridos, esburacados, para que as forças circulem e, por conseguinte, sejam projetados na pluralidade de sentidos que é o mundo, fazendo ressoar outros mundos no mundo.

Destacamos, para finalizar, esse processo de agenciamento de corpos em seus desenhos escritos, sobretudo nos *Sorts* e em seus autorretratos. Malogrados seus projetos teatrais, a crueldade continuará seu trabalho nos escritos que reunirá em seus cadernos, sobretudo no longo período de internação asilar e, posteriormente, no curto período parisiense de três anos que precederam sua morte. Durante esses anos em que se via permanentemente perseguido pelas forças maléficas do espírito, alienado e violentado pela máquina médico-hospitalar, percebendo corpo e alma sob o risco constante de

degradação, fazia-se absolutamente necessário estar vigilante, apostar na afirmação da vida contra todas as forças de morte sempre a espreitar-lhe.

Derrida associa a prática frequente do autorretrato em Artaud como ato experimental de autogeração. Se Artaud rejeita o nascimento como resultado do “périplo imbecil” papai-mamãe, que inaugura os rígidos marcos da ordem sócio-jurídica em que somos lançados, visando normatizar cada passo de nossas vidas; se ele se diz ser seu paimãe (*pèremère*) e gerar-se de si mesmo, é no espaço e no ato da escritura que performará seu autoengendramento, em permanente movimento de invenção de si próprio e da escrita. Neste sentido, o ataque ao subjétil com seus golpes de lápis “qui portent cette force d’une tête phallique jetée contre une surface pariétale, contre un support matériel, contre un subjectile qui prendra si souvent la figure maternelle mais aussi paternelle de l’esprit chrétien, de la sainte famille et du père-mère”³⁶⁶, fará explodir o muro que esmaga o humano entre pai e mãe, no encarceramento das instituições sociais, sobretudo, no caso de Artaud, da instituição hospitalar, assim como todos os muros instituídos na escrita, na arte, no corpo, na vida.

É, portanto, no forçamento furioso do subjétil pelos golpes perfurantes a repercutir e se disseminar por toda superfície do suporte e no tracejamento singular desses traços que se abrirão os espaços por onde circularão as forças intensivas e pelos quais o corpo escapará de seu enquistamento, de *sua condição interior de ponto*, empreendendo sua ex-pulsão para fora, exteriorizando-se, expondo-se ao mundo, para em contato com os outros corpos gerar novas *origens de mundo*. É onde terá ainda lugar o combate do sopro de vida do artista contra o sopro furtivo de Deus e em que se abrirá aos corpos sua possibilidade de re-construção, desfazendo-se assim o intercurso redutor do par pai-mãe, barrando o retorno ao pai, à Lei.

Deste modo, a *escritura* artaudiana engajada nesse processo de desenterrar a vida da morte, de rejeitar o movimento da vida com um início e um

³⁶⁶ DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002, pp. 65-66. [“que portam esta força de uma cabeça fálica contra uma superfície parietal, contra um suporte material, contra um subjétil que tomará com frequência a figura materna, mas também paterna, do espírito cristão, da sagrada família e do pai-mãe”].

fim, faz com que se lance em um movimento incessante de refazimento constate da carne, de agenciamento de corpos, pois, como já assinalamos, a cada vez que o corpo é dito, significado, queda morto, demandando sobre-vida. Escrita e corpo se fazem, portanto, em desfazimento. É da pulverização de corpos por uma escrita igualmente pulverizada, como restos, que escrita e corpo vão se transformando e se disseminando por sua obra. De seus escombros, de suas ruínas, de seu apocalipse, na ressignificação insanável de corpo e escrita, ambos vão perfazendo seu movimento in-finito de autogestação, de autoengendramento, ambos nascendo, morrendo, re-nascendo infindavelmente de si próprios.

Daí o fato da impossibilidade de uma escrita do corpo. Escrever o corpo significaria fixá-lo na escrita, atribuí-lo sentido determinado, representá-lo com contornos claros e identidade reconhecível, condená-lo à estase da forma, à clausura da significância, à sedimentação do sentido, à morte em vida. E Artaud rejeita toda estase, toda sedimentação e coagulação da escrita, do corpo, da vida, lançando-os obstinadamente ao movimento incessante de figuração-desfiguração, articulação-desarticulação, fazimento-desfazimento-refazimento, morte e re-nascimento, sempre por vir, tornando impossível representar o que desde sempre já é o irrepresentável.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p.108.

ARTAUD, Antonin. *O Pesa-Nervos*. Trad. Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena Editora. 1991.

_____. *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1994.

_____. *Linguagem e Vida*. Organização: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Atonio Mercado Neto. Tradução: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *Suppôts et Supplications*. Collection Poésie. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *Oeuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2004.

_____. *50 dessins pour assassiner la magie*. Édition établie et préfacée par Évelyne Grossman. Paris: Gallimard, 2004.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Cahiers d'Ivry – Février 1947-Mars 1948*. V. 1 – cahiers 233 à 309. Texte établi, préfacé et annoté par Évelyne Grossman. Paris: Gallimard, 2011.

_____. *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*. Seleção, organização e prefácio: Ana Kiffer. Trad. Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

_____. – *Desconstrução e Ética e Entrevista com Geoffrey Bennington in*

Desconstrução e Ética. Ecos de Jacques Derrida. Org. Paulo Cesar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2004.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro.* Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamentos.* Tradução: Padre Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Rideel, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita – Vol. 3 – A ausência de Livro.* Trad. João Moura Jr. São Paulo: Editora Escuta, 2010.

_____. *O Livro Por Vir.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BORIE, Monique. *Antoni Artaud: le théâtre et le retour aux sources.* Paris: Gallimard, 1989.

BOVE, Laurent. *La Stratégie du Conatus.* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico.* Petrópolis: Vozes, 2014.

BRAUSTEIN, Florence; PÉPIN, Jean-François. *La place du corps dans la culture occidentale.* Collection Pratiques Corporelles. Paris: PUF, 1999.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários.* Trad. Carlos Sussekind... [et al.]. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia prática.* Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo.* Trad. Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3.* Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques et THÉVENIN, Paule. *Forcener le subjectile. Artaud: dessins et portraits.* Paris: Gallimard, 1986.

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia.* Trad. Joaquim Torres Costa, Antonio M. Magalhães. Revisão Técnica: Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____. *Salvo o Nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. *Enlouquecer o Subjétil*. BERGSTEIN, Lena: pinturas, desenhos e recortes textuais. Trad. Geraldo Gerson de Souza. Revisão Técnica: Anamaria Skinner. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial; Editora UNESP, 1998.

_____. *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002.

_____. “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento”. Trad. Piero Eyben. In: *Cerrados: revista / do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 33. Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2012

_____. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d’air et de pierre – corps, parole, souffle, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Collection Folio. Paris: Gallimard, 1993.

ESPINOSA, Barukh de. *ÉTICA*. Trad. Grupo de Estudos Espinosanos; coordenação Marilena Chauí. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

ESPINOSA, Barukh de. *Obra Completa III: Tratado Teológico-Político*. Organização: J. Guinsburg, Newton Cunha e Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EYBEN, Piero. *Escrita do Retorno: Mallarmé, Joyce e Meta-signo*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012.

_____. *Dizer – da aporia*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2015.

_____. *Comunicação oral na graduação*. Universidade de Brasília. Curso: Introdução à Teoria Literária, 2017/2.

GARELLI, Jacques. *Artaud et la question du lieu*. Paris: Corti, 1982.

GROSSMAN, Évelyne. *La Défiguration – Artaud – Beckett – Michaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

_____. *Antonin Artaud: Un insurgé du corps*. Paris: Éditions Gallimard, 2006.

GUINSBURG, Jacó. *O Classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas: Trajano Vieira. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

_____. “Escrita e corpo – inscrições, excreções, exceções”, in *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Org. Piero Eyben. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012.

LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1995.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades – Geografia de Rebeldes I*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MARGEL, Serge. *Aliénation - Antonin Artaud. Les généalogies hybrides*. Paris: Galilée, 2008.

MONTEIRO, Hugo. “Figurações do infigurável: entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy”. In: *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 45. Coimbra, 2013.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

_____. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 2013.

_____. *Corpo, fora*. Tradução e organização: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2014.

RIMBAUD, Arthur. *A Correspondência de Rimbaud: cartas da África: correspondência com Verlaine: agonia em Marselha / Jean Arthur Rimbaud*. Trad. Alexandre Ribondi. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1991.

UNO, Kuniichi. *A Gênese de Um Corpo Desconhecido*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 2009.